

К. Э. Гилберт
Г. Кун



ИСТОРИЯ
ЭСТЕТИКИ

МВД России
Санкт-Петербургский университет
Академия права, экономики
и безопасности жизнедеятельности
Фонд поддержки науки и образования
в области правоохранительной деятельности
«Университет»

Катарин Эверетт Гилберт
Гельмут Кун

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

Под общей редакцией
заслуженного деятеля науки
Российской Федерации,
доктора юридических наук,
профессора, академика
В. П. Сальникова



A History of
ESTHETICS

REVISED AND ENLARGED

by Katharine Everett Gilbert

Late Professor of Philosophy in Duke University

and Helmut Kuhn

*Professor of Philosophy in
the University of Erlangen*



THAMES AND HUDSON
LONDON

Катарин Эверетт Гилберт
Гельмут Кун

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

Рецензенты:

доктор юридических наук,
профессор Санкт-Петербургского
университета МВД России *А. П. Альбов;*

доктор философских наук, профессор
Санкт-Петербургского университета
МВД России *Д. В. Масленников*

Издательство «Алетейя»
Фонд поддержки науки и образования
в области правоохранительной деятельности
«Университет»
Санкт-Петербург
2000

УДК 7.01.000.93

ББК 87.8г(0)

Г 47

К. Э. Гилберт, Г. Кун.

Г 47 История эстетики / Под общ. ред. В. П. Сальникова; Пер. с англ. В. В. Кузнецова и И. С. Тихомировой. — СПб.: Алетейя; Санкт-Петербургский Университет МВД России; Академия права, экономики и безопасности жизнедеятельности; Фонд поддержки науки и образования в области правоохранительной деятельности «Университет», 2000 — 653 с.

ISBN 5-89329-241-3

Перевод с английского
Кузнецова В. В. и Тихомировой И. С.

Научная редакция
М. Ф. Овсянникова

ISBN 5-89329-241-3



9 785893 292411

- © Издательство «Алетейя» (СПб), 2000 г.
- © В. В. Кузнецов, И. С. Тихомирова, пер. с англ., 2000 г.
- © Санкт-Петербургский университет МВД России, 2000 г.
- © Академия права, экономики и безопасности жизнедеятельности, 2000 г.
- © Фонд поддержки науки и образования в области правоохранительной деятельности «Университет», 2000 г.

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Книга К. Гилберт и Г. Куна «История эстетики» является одной из наиболее интересных в зарубежной литературе монографий по предмету эстетики. Здесь собран и систематически изложен обширный теоретический и фактический материал из истории эстетики, которую авторы толкуют зачастую расширительно. Авторы с буржуазно-объективистских позиций исследуют основные эстетические учения. Хронологически их книга охватывает развитие эстетических представлений, начиная от зарождения древнегреческой мысли до основных направлений в зарубежной эстетике XX века. Здесь рассматриваются эстетические учения Демокрита, Платона, Аристотеля и других представителей древнегреческой мысли, учения эпохи европейского средневековья, Возрождения, неоклассическая эстетика, эстетические взгляды Канта, Гете, Шиллера, Фихте, Шеллинга, Гегеля и др. Авторы останавливаются также на некоторых общих вопросах эстетики—идеализме в эстетике, взаимоотношении искусства и общества, кризисе метафизических концепций в эстетике и т. д. Некоторое познавательное значение имеет описание авторами идеалистических эстетических учений XX века.

*Катарин Гилберт,
Гельмут Кун*

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

ПЕРЕВОД С АНГЛИЙСКОГО



Издательство
ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва · 1960

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга предназначена для людей, изучающих в университетах различные виды искусства, а также для всех других любознательных лиц, которыми овладело более чем обычное желание узнать, какое содержание скрывается за эстетическими терминами. То, что здесь написано, основывается не на абсолютных определениях эстетических терминов и не на какой-либо определенной философской системе, а на теории, обеспечивающей наилучший путь для удовлетворения упомянутого желания. Тот, кто может напиться из источника, не будет пить воду из кувшинов, говорил Леонардо да Винчи. Настоящая книга имеет целью в известном смысле вызвать серьезный интерес именно к источникам. Однако источники в философии не расположены в определенных местах, как, можно было бы предположить по аналогии, на какой-нибудь карте, на которой нанесены реки и культурные центры. Если бы дело обстояло таким образом, то антология первоисточников была бы уже, возможно, составлена и наша задача, следовательно, решена. Разумеется, весьма немного можно преуспеть в смысле понимания вопросов эстетики, читая лишь то, что Гераклит говорил о поэтах, св. Фома — о красоте или Гельмгольц — о музыке. Но и знать, что какой-либо один человек или целый ряд людей думают об эстетических вопросах, тоже само по себе не может утолить жажды философского познания. Заключение, к которым мыслители, умудренные жизненным опытом, приходят лишь постепенно, сначала всегда должны быть перелиты как бы в интеллектуальную систему исследователя, чтобы превратиться в истину, способную успокоить пыл познания. Даже и этого недостаточно. Простое переливание жизненных соков, содержащих идеи учителя, в восприимчивые умы еще не обеспечивает обладания истиной. Хотя нарисованная ситуация, когда разум исследователя просто-напросто пассивно воспринимает ряд классических

высказываний, является слишком статичной и чересчур механистической, существует весьма сильный чистый посторонний поток в этом сплошном кругообращении идей, происходящем между источником и исследователем. Радикальное пресущественное этих высказываний в элемент разума для всех членов, которые участвуют в изображенной выше ситуации, должно состояться прежде, чем будет достигнут подлинный прогресс в понимании того, что значат эстетические термины.

Истолкование этого пресущественного должно уже привести на мысль о природе настоящей книги всякого, кто хочет с ней познакомиться. Теми, кто писал ее, подобно их предполагаемым читателям, владело более чем обычное желание узнать, что такое искусство и что такое красота. Авторы поэтому обратились ко многим из тех, кто в прошлые столетия размышлял об этих терминах, чтобы выяснить, какие идеи по этому вопросу им удалось развить. Ответы воспринимались авторами критически, потому что взгляды последних в какой-то мере уже сложились.

После тысячелетнего периода накапливания сведений о природе искусства и красоты ум нынешнего исследователя, насколько бы ни был он более энергичным, не может быть пустым пространством. Как бы ни было велико усилие, направленное на освобождение разума от отягощающих его предвзятых мнений, гордыня и двадцатипятисотлетняя продолжительность споров и размышлений в состоянии ослабить его и заглушить вовсе. Даже в то время, когда наши современники прислушиваются к древним, со стороны части их возникает побуждение сказать вместе с гуманистом Джованни Пико и новатором Бэконом: мы настоящие древние мира и стоим на голову выше тех, кто жил раньше нас. Почему же тогда мы должны полностью согласовывать свои представления с представлениями тех, кто в масштабах мировой истории может считаться неискушенным и юным?

Скоро диалог между писателями и источниками начал становиться более хитроумным и запутанным. Первый диалог с течением времени, казалось, вытеснялся вторым, а в этом новом диалоге стороны и точки зрения были менее определенно обозначены. Кроме того, новый диалог характеризуется привлекательным, но в то же самое время сбивающим с толку способом занимать среднюю позицию — на полпути между историческими документами и писателями. Вопросы и ответы, претензии и реплики, имевшие место между главными спорящими сторонами, все более и более то тут, то там приводили к возникновению диалогов между самими титанами мысли. При этом авторы этой книги снова настаивают на своей прежней позиции, что необхо-

димо прислушиваться к источникам. Вместо высказывания возражений они предпочитают что-нибудь послушать, оставаясь в стороне, и прислушаться не столько к прямым вопросам и ответам представителей традиции, сколько к этим почтенным источникам, которые вели друг с другом жаркую перепалку и оправдывали содержащиеся в них заблуждения, пространно объясняли значение употребляемых ими терминов и определенных и старались мало-помалу придать интеллектуальный вид тому, что родилось в ходе спора. Весь этот философский процесс протекал не «вовне», а скорее в головах самих авторов и если не всецело вмещался там, то переносился на некую воображаемую сцену, мысленно проецируемую от собственных умов авторов в направлении исторических собеседников.

Например, в первой главе своей книги авторы прислушиваются к словам Платона и Аристотеля, касающимся искусства и риторики. Вначале Платон говорил, что риторика не является искусством, а представляет собой умение. Аристотель в противоположность этому заявляет, что риторика есть искусство, метод и границы которого он может установить и установить. Защищая свою точку зрения, Платон далее говорит, что он сам имел дело со строем хороших речей в своем «Федре», а в «Горгии» же продемонстрировал другой вид построения речи, которым-де Аристотель пренебрег. Затем, что касается авторов, прислушивающихся к этому диалогу, то им показалось, что содержание его начало расплываться, а сверхпротивоположность исторических личностей—Платона и Аристотеля—исчезать, сопротивляющаяся же интеллектуальная субстанция каждого из участвующих в этом споре стала переходить в связанные между собой эмфазы и стадии общего процесса развития, и жизнь истории (более великая вещь, чем любой человек или документ) начала поглощать все конкретные личности—Платона, Аристотеля и занимающихся исследованиями авторов,—превращая их в функции и органы своего субстанциального духа.

Еще один пример. Как один из непроанализированных ранее источников Августин рассказывает любознательным авторам настоящей книги, которых охватило страстное желание узнать, что такое искусство и что такое красота: число, вес и мера прекрасны как установления живого бога, который является отцом красоты. Далее, другой также неизученный еще источник в лице Уильяма Блейка сказал им: «Число, вес и мера—это символ смерти». В данном случае авторы столкнулись с противоречием, которому должны были дать толкование не как в случае с Платоном и Аристотелем,—исследуя дальше сочинения и жизненный путь учителя и ученика, но тщательно вникая в основные направления глубоко отличающихся друг

Imitation and Imitators in Aristotle» («Взгляды Аристотеля на эстетическое подражание и подражателей») (ноябрь, 1936).

Г-жа Гилберт работала над этой книгой несколько лет, прежде чем г-н Куп сделался ее соавтором. И г-жа Гилберт несет основную ответственность за главы со второй по двенадцатую, исключая вторую половину десятой главы и одиннадцатой главы, а также главу тринадцатую и вторую половину главы четырнадцатой. Остальные главы книги принадлежат в первую очередь перу г-на Куна. Тем не менее каждый автор внес свою лепту в любую часть книги, принадлежащую другому.

Короткие списки книг для дополнительного чтения, приложенные в конце каждой главы книги, должны рассматриваться не как соответствующая библиография, а прежде всего как вспомогательное средство для изучающих настоящую книгу людей, которым в связи с обсуждением в книге различных исторических периодов и писателей понадобятся другие виды справочных данных общего характера. Ни на один стандартный текст, принадлежащий отдельным значительным авторам, не указывается в этих дополнительных списках, так как указания на такие работы даются главным образом в ссылках на них. Насколько было возможно, списки подверглись сокращению, с тем чтобы включить лишь работы, имеющиеся на английском языке.

Ноябрь, 1939

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Для настоящего второго издания новая заключительная глава, целиком заменившая собой прежнюю, была написана г-жой Гилберт; г-н Кун, разумеется, не несет никакой ответственности за работу, выходящую в таком виде. Вся книга заново просмотрена и подверглась незначительным исправлениям. Г-жа Гилберт в высшей степени обязана д-ру Фреде Л. Таунсенд и д-ру Розе Ли Уолстон за вдумчивую и усердную помощь в подготовке этого издания.

ПЕРВЫЕ ШАГИ

Нападки на поэзию Три приведенных ниже высказывания Ксенофана и Гераклита точно характеризуют интеллектуальную обстановку, в которой возникла эстетика: предвещают дальнейшие дискуссии

«Все, что есть у людей бесчестного и позорного, приписали богам Гомер и Гесиод: воровство, прелюбодеяние и взаимный обман»¹.

«Поэт неправ, говоря: «Пусть исчезнет распря среди богов и людей». Ибо без высокого и низкого не было бы гармонии, без противоположности женского и мужского полов—не существовало бы жизни»².

«Учитель весьма многих [вещей или людей]—Гесиод, его считают знающим весьма много,—его, который не разумел, что день и ночь—одно»³.

¹ Цит. по книге: Маковельский, Досократики, ч. 1, Казань, 1914, стр. 111.

² Гераклит. Ср. Diels, 22A, 22. Мы слегка изменили форму, приведя косвенное сообщение Аристотеля («Гераклит порицает поэта за то...») как прямое заявление Гераклита.

³ Гераклит, цит. по книге: «Материалисты древней Греции», М., Госполитиздат, 1955, стр. 46.

Эти высказывания из числа самых ранних упоминаний об искусстве, встречающихся в философии западного мира, свидетельствуют о том, что эстетика родилась скорее в ходе спора, чем в условиях какого-либо взаимопонимания. Когда в период расцвета греческой мысли в IV веке до н. э. Платон говорит, что «философия и поэзия издавна в каком-то разладе»¹—разладе, в котором даже в то время он считал себя обязанным участвовать,—то он имеет в виду реальное противоречие между двумя группами греков в VI и V вв. до н. э. Как поэты, так и философы претендовали на исключительное обладание источником мудрости. Преданность мудрости и истине всегда является основой философии, но в тот период, о котором упоминает Платон, она была также и основой поэзии. Великие эпические поэмы Греции давали больше, чем просто эстетическое наслаждение, и очарование, навеваемое ими, объяснялось не только музыкальностью стиха. В жизни Греции они имели значение, аналогичное влиянию библии в христианскую эру. Мифы, послужившие для них первоисточником, развивали и формировали умы народных масс. Против этой комбинации мифа и поэзии, воплощавших в себе патриархальный и благоговейный взгляд на жизнь и объяснение природы вещей, и пришлось выступать в защиту своих прав греческим философам-просветителям—космологам и софистам. Таким образом, поэзия появилась на горизонте философии не как предмет исследования, а как соперница.

Приведенные выше полемические замечания Гераклита, помимо интереса, который они представляют как зачатки эстетики, показательны и как первые предвестники того антагонизма, который в различных формах существовал на протяжении нескольких столетий. В истории человечества нет такого момента, когда не было бы поэтов, обладавших тягой к пророчеству или призванием мудреца. В 1821 году Шелли писал, что поэты совмещают в себе функции пророка и законодателя; ближе к нашему времени борьба между поэтом и философом отражена у Ницше. И пока поэты, как и философы, пытаются дать правильное объяснение бытия в целом, активные силы, порождающие исконный антагонизм, будут всегда живы. В свете этого неприязнь ранних философов к великим поэтам своего народа может означать нечто более глубокое, чем просто характерный признак, сопровождающий рождение в муках новой формы интеллектуальной деятельности. Пусть философы обвиняют поэтов в лжемудрости или явном невежестве или

¹ П л а т о н, Государство, кн. X, 607b, Соч., ч. III, СПб, 1863, стр. 504.

пусть—как это часто случалось в истории эстетики—хвалят их за умение воплощать в удачных образах божественную правду,— в любом случае общее для тех и других притязание на способность разъяснять подлинную сущность жизни содержит в себе повод для ревности и взаимных обвинений. Отсюда легко понять, почему Протагор высказывает предположение, что Гомер и Орфей могли быть в действительности софистами, скрывающими свою настоящую профессию из боязни преследования. А, с другой стороны, намекая, что великий Гомер был тайным софистом, сам Протагор получал возможность позаимствовать у поэта долю его обаяния с целью упрочить свою несколько сомнительную репутацию софиста¹.

**Космос — источник
красоты**

Однако это первое столкновение поэтов с философами в их обоюдной претензии на имя и славу мудреца и учителя еще не есть начало эстетики. Эстетика в подлинном смысле начнет принимать для нас определенную форму, когда будет учтена вся совокупность философских мыслей этого периода. Место и основы ранних размышлений о природе искусства и красоты определялись общей схемой древней философии. Поэтому эстетика находила свое отражение в трех главных направлениях зарождающейся греческой теоретической мысли: 1) космологии, или теории строения вселенной; 2) психологии и 3) теории разумной человеческой деятельности («τέχνη»²). Внутри этих обширных сфер стали возникать более специальные разделы эстетики: метафизика красоты, доктрина отклика души на прекрасные явления и теория процесса создания прекрасных предметов.

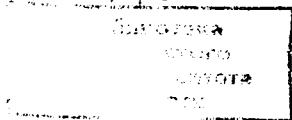
Что входило в понятие «мир», которое создали ранние космологи? Два момента. Первый—всеобъемлющий порядок; второй—особая точка зрения и отношение мыслителя к этому порядку. Космолог начал с поисков единого принципа, который должен объединить все возможные предметы в границах его мышления и показать их как взаимосвязанные проявления одного основного закона. Предметы, подчиненные, таким образом, организуемому уму, могут быть возвышенными или низменными, величественными или ничтожными, как небесные тела,двигающиеся по своим орбитам, или свинья, «радующаяся грязи»; причем последняя ситуация служит примером всеобъемлющего закона сочетания противоположностей, таких, как чистое и нечистое³. Другой пример низменного предмета—душа, заливающая свой

¹ П л а т о н, Протагор, 316d, Соч., ч. I, СПб, 1863, стр. 64—65.

² Τέχνη (греч.)—искусство, ремесло, умение.—Перев.

³ «Античные философы», Изд. Киевского университета, 1955, стр. 23.

181-100



природный огонь потоками вина¹. Этот пример служит иллюстрацией общего закона деградации элементов, когда они переходят с более высокого на более низкий уровень. По мнению космологов, ничто не может остаться вне общей схемы. Взаимосвязь всех предметов является для них необходимым условием самого существования мира. С этой точки зрения человеческая натура, с ее моральными законами и идеалами, неразрывно связана с природой элементов и ростом растений. Прием произвольного создания концепций, годных для того, чтобы одновременно охватить сознательные действия человека и простой, естественный процесс, характерен для доктрины космолога о ритме жизни во вселенной. В основе своей, говорил он, вселенная представляет собой сочетание противоположностей: светлое и темное, горячее и холодное, сухое и влажное. То возобладает один из элементов этой комбинации, то маятник снова качнется в противоположную сторону. Мир живет и движется благодаря этим бесконечным изменениям. Круговращение, созданное такими колебаниями, позволяет миру сводить концы с концами, и возникающая таким образом компенсация элементов приводит к конечной гармонии, ритму всех предметов. Не удивительно, что еще ранние космологи избрали геометрическую форму шара как символ вселенной в целом.

Главные положения этой доктрины о ритме, несомненно, были выведены из основной, непреложной периодичности, в которой чередуются день и ночь, год делится на лето и зиму и даже более длительные периоды—на последовательно сменяющиеся этапы развития и упадка. Космологическая доктрина связывает эту постоянную периодичность с ритмами жизни животных и растений: с их ростом, сроками цветения и увядания, с юностью и старостью, рождением и смертью. По существу, сама человеческая жизнь, с ее изменениями, с равновесием радости и горя, счастья и несчастья, величия и ничтожества, участвует в том же процессе подъема и упадка². Великий ритм, который господствует в различных сферах действительности, внушает философу мысль, что в мире есть единое высшее начало, единая субстанция—неважно, как ее называть,—некое божественное существо, обеспечивающее гармонию среди непрерывной смены противоположных явлений.

Вторым элементом, входившим в доктрину космолога о мире, была его особая позиция, или точка зрения. Он не только как философ отдалял от себя объект своего исследования, он вместе

¹ «Античные философы», изд. Киевского университета, 1955, стр. 27.

² См. W e r n e r J a e g e r, *Solons Eunomie, Sitzungsberichte der Preussischen Akademie, Phil.-histor. Klasse*, 1926.

с тем самонадеянно претендовал на преимущественное положение в познании этого объекта. Отлично понимая ограниченность и непостоянство взглядов народных масс, он считал это нормальным проявлением краткости и изменчивости самой человеческой жизни. Для него был очевиден тот факт, что его претензия на сознательное постижение мира как объективной реальности окажется несостоятельной, если он не сможет подняться выше непостоянного, обманчивого опыта «слепой массы». В той мере, в какой ему удавалось подавлять в себе общечеловеческие слабости, он считал себя вправе называться наблюдателем вещей, способным объяснять ту природу, которая «любит скрываться»¹. В сущности, даже соблюдая объективность, он не поднимался выше чисто человеческой точки зрения. Фактически он старался достигнуть более высокого положения в сфере человеческой деятельности—уровня правителя. Изображение Пифагора на монете с острова Самоса символизирует эту типичную для философа позицию. Философ изображен так: правой рукой он указывает на стоящий перед ним шар, а в левой держит скипетр. Хотя эта монета появилась много времени спустя после Пифагора, она исключительно метко и наглядно изображает это сочетание верховной власти и мировой учености, которого домогались древние философы. За философским спокойствием здесь проглядывает не столько бесстрашие высокого ума, сколько сознание превосходства правителя и законодателя. Спокойная и суровая поза напоминает скорее судью, чем ученого-мыслителя².

Антропоморфический космос, который мы только что описали, исключительно благоприятствовал созданию метафизической основы эстетики. Ибо мировоззрение, которое ставит человека и природу в тесную взаимосвязь и судит о мире в свете поведения и взглядов человека, создает удачную предпосылку для специальной науки о красоте и искусстве. Объясняется это тем, что теории красоты и искусства присуще в свою очередь естественное стремление к такому антропоморфизму. Есть много примеров (как в ранний, так и в более поздний период) перерастания соответствующих космологических понятий в эстетику или в нечто близкое эстетике. Например, шар для Пифагора является не только формой вселенной; по его мнению, шар представляет собой также самое прекрасное из всех объемных тел, как круг—самую прекрасную из всех плоских фигур³. Прекрасное, по мнению Демокрита,

¹ «Античные философы», стр. 27.

² См. изображение монеты на титульном листе книги Дильса, т. 1.

³ D i e l s, 58С, 3 (р. 463, 24 ff).

является объектом божественного разума¹. Хотя слово «прекрасный», употребленное в этих ранних фрагментах, вероятно, не означает чисто эстетического понятия, разница в значении не уменьшает силы лежащего в основе его аргумента. Здесь важно отметить тот факт, что всякий раз, когда авторы более поздних эстетических концепций пытались проследить источник красоты во вселенной,—другими словами, когда они пытались изложить учение о красоте,—они неизменно возвращались к этим ранним космологическим понятиям. Идея микрокосма, то есть представление о том, что структура вселенной может наблюдаться в меньшем масштабе на каком-либо частном явлении, всегда была излюбленной в истории эстетики. Демокрит (около 460 года до н. э.) первым применил термин «микрокосм» к человеку². Даже знаменитая доктрина об искусстве как подражании природе (если слово «подражание» взять в его широком и подлинном значении, понимая под ним не копирование отдельных вещей, а активную попытку участвовать в высшем совершенствовании) зародилась в высказываниях ранних космологов. «Должно или быть хорошим или подражать хорошему»,—сказал Демокрит³. Возможно, что возникновению идеи подражания во взаимоотношениях между человеческим искусством и природой способствовал также опыт медицинской науки с ее требованием тщательного изучения природы и ее законов.

Попытка историка эстетики проследить корни своей науки в древней космологии подобна попытке историка аналогичной дисциплины—этики. Ученый, занимающийся вопросами этики, не может быть уверен, что знаменитая идея «жизни согласно природе», видимо впервые высказанная в одном из отрывков у Гераклита⁴, означала на деле в те далекие времена то же самое, что и в более позднем учении стоиков. Но в одном он может быть уверен: доктрина стоиков, когда бы она ни возникла, тесно связана с тем видом космологии, начало которой было положено несколько столетий тому назад в Ионии. Аналогичным образом историк эстетики вправе утверждать лишь то, что условия, благоприятные для появления определенного типа эстетической доктрины, сложились в период ранней космологии. Древняя основа стала эффективной благодаря «Тимею» Платона—его диалогу, объединившему архаическую концепцию с идеализмом самого Платона и ставшему одним из великих учебников для средневековых и современных философов. История эстетики показывает значение и силу космологической традиции. Желая

¹ Diels, 68B, 112.

² «Материалисты древней Греции», стр. 147—148.

³ Там же, стр. 174.

⁴ «Античные философы», стр. 27.

дать метафизическое определение восприимчивости человека к красоте, мы должны признать, что мир по самой своей природе легко отзывается на эмоциональные запросы человеческой натуры. Именно эта тесная взаимосвязь с человеческой личностью и является, согласно древней космологии, характерной чертой вселенной. Для мыслителей древности, как и для художника, космос представляется одухотворенным существом: «Все вещи полны божественной силы»¹.

Космос и душа; возникновение идеи о психологии красоты

Ранняя психология была дополнением ранней космологии. Близость взглядов той и другой вытекает непосредственно из человеческих свойств, приписываемых в этот период миру в целом.

Душа человека легко повторялась в душе мира, если даже самая структура вещей приспособлялась к функциям и требованиям человека. Бессмертное, обожествленное существо мира должно следовать тому же самому жизненному принципу, который является причиной роста человека, его способности к движению и познанию. С этой точки зрения познание, или восприятие, возможно только потому, что орган познания есть якобы микробраз самого мира. Поскольку «подобное познается подобным», душа должна состоять из смеси всех элементов. Правда, другая группа досократовских мыслителей учила, что «противоположное знается противоположным». Но, несмотря на внешнюю противоречивость, обе эти теории имеют общую основу. Представители той и другой рассматривают познание как одно из средств взаимодействия вселенной и души. На этой основе Демокрит развил свою теорию вдохновения: избранная и исполненная восторга душа, впитывая эманацию божественной субстанции, порождает поэтическое видение².

Правильна или ложна теория антропоморфизма в целом, но, во всяком случае, в области эстетики можно свободно согласиться с реальным соотношением между субъектом и объектом, принятым ранними философами за основу космологии. Здесь впервые и бесспорно проявляются подлинное значение и смысл общей космологической гипотезы. Мы не могли бы понять и оценить статую или стихотворение, если бы заложенная в произведении искусства эмоциональная идея не отвечала аналогичным чувствам в нас самих. Так ранние мыслители излагали свое видение мира, в некоторых отношениях являю-

¹ Аристотель, О душе, 411а, 7, Соцэкгиз, 1937, стр. 30.

² A. De la tte, Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques, 1934.

щееся необходимой частью видения художника. Означает ли это, что основоположники западной философии смешивали познавательный опыт с эстетическим? Или что они еще на самой заре философской мысли подметили ту черту, которая, хотя и является общей для всех видов опыта, выступает, однако, особенно рельефно в условиях «эстетической» деятельности?

**Пифагорейзм—первый
образец эстетической
доктрины**

Пифагорейзм является лучшим примером всеобъемлющей философии, построенной на основе антропоморфизма. В пифагорейском принципе «числа... это—вся вселенная»¹ идея уподобления

мира человеческому разуму достигла своего предельного выражения. Последователи школы Пифагора, вероятно, пришли к такому выводу, наблюдая, в какой значительной степени математика может отражать природу астрономических явлений. А для них, как и для всех других мыслителей, то, что происходит на небе, следует снова искать на земле. Тот же принцип, который господствует в природе, должен быть открыт и в жизни человека. В области искусства они находили новое воплощение числа, коэффициента и пропорции. Еще теснее, по их понятиям, число было связано со сферой их религиозных убеждений. Известно, что пифагорейское братство учило своих членов, как проводить жизнь свято и воздержанно и как очищать свои души, подготавливая их к бессмертной судьбе. Хотя до нас не дошли надежные письменные источники, мы уверены, однако, что члены пифагорейского братства приспособляли ритм своей повседневной жизни к гармоническим пропорциям, царившим, по их мнению, на небе, и направлявшим круговращение звезд.

Таким образом, хотя упоминавшиеся ранее различные философские течения шли в том же направлении и подготовили почву для истинной философии искусства и красоты, плодотворное объединение всех этих разрозненных мыслей и подлинное рождение нового духовного детища произошла тем не менее при Пифагоре. Процесс объединения общей теории мира и разума, с одной стороны, и теории искусства—с другой, происходил следующим образом. Общая гипотеза, что число является сущностью действительности, наиболее ярко проявляется в музыке. Поэтому философские выводы пифагорейцев побудили их заняться исследованием природы и взаимоотношений музыкальных звуков и попытаться выразить эти отношения в числовых пропорциях. Это исследование математической основы музыки развивалось в двух направлениях. Оно привело к созданию Архитом, видным пифагорейцем времен Платона, акустической науки. Архит

¹ Аристотель, *Метафизика*, 986а, 17, Соцэкгиз, 1934, стр. 27.

установил, что все музыкальные звуки представляют собой не что иное, как колебания, следующие одно за другим через определенные интервалы, и что звук бывает высоким или низким в зависимости от длительности интервала. «Если инструмент настроен слишком высоко, мы ослабляем натяжение, тем самым сокращая вибрацию и понижая тон. Отсюда следует, что каждый тон состоит из элементов, связанных между собой в числовой пропорции»¹.

Другое направление имело моральное и космологическое значение. Старшая, первоначально сложившаяся группа пифагорейцев о научной точности своих утверждений заботилась меньше, чем о метафизическом и этическом значении своих идей. Именно эта группа создала более широкую теорию музыки, включающую понятие «музыка небесных сфер», со всем присутствием ей налетом антропоморфизма. По этой доктрине музыка (первое среди искусств, доставляющих людям радость) является, по сути дела, подражанием. Образцом для нее служит гармония, существующая среди небесных тел. Движение этих тел по своим орбитам есть не только важнейшее явление природы—подлинный космос, таящийся за внешней ее оболочкой,— оно в то же самое время наилучшим образом воплощает в себе математические законы. Высота тона в этой небесной гармонии «определяется скоростью движения небесных тел, а эта скорость в свою очередь зависит от расстояний между ними, которые находятся в той же пропорции, что и интервалы между звуками в октаве»². Этот пифагорейский космос представляет собой своеобразную божественную музыкальную шкатулку: звезды, расположенные на гармонических расстояниях одна от другой, двигаются по своим орбитам с твердо установленной скоростью, и колеблемый их движением эфир издает самую мощную из всех существующих мелодий. Однако для человеческого слуха эта ни с чем не сравнимая мелодия кажется полнейшей тишиной. Как рожденный и живущий на морском берегу человек перестает в конце концов различать беспрестанный рокот волн, бьющихся о берег, так и по тем же причинам наши уши не могут уловить гармонического звучания небесных сфер.

Эта гипотеза о музыке, создаваемой звездами и планетами, свидетельствует о том, что в ранних космологических теориях уже имелись элементы эстетики. И в данном случае у пифагорейцев есть также параллельная доктрина о душе, то есть элементы психологии. Для философа-пифагорейца душа представляет собой гармонию, или, точнее, созвучие, основанное на цифровом

¹ F. M. Cornford, *Plato's Cosmology*, 1937, p. 322.

² J. Burnet, *Early Greek Philosophy*, 4th ed., p. 306.

соотношении. Такое толкование сущности души объясняет то особое удовольствие, которое мы получаем от музыки. В соответствии с принципом «подобный знает подобного» душа радостно откликается на гармонические вибрации, которые приводят в движение родственные элементы вне земли, в сфере круговращающихся миров. Созвучие души можно сравнить с гармонией струн лиры. Подобно тому как расстраивается лира, если ее коснется неумелая рука, так и гармонически настроенная душа чутко реагирует на плохое обращение. Но такая чувствительность уравнивается способностью души к совершенствованию под воздействием музыки. Ибо музыка, которая сама является подражанием и проводником божественной мелодии, может настроить душу на извечную гармонию, и призвание музыканта заключается именно в том, чтобы ниспослать эту гармонию с неба на землю. Таким образом, задача музыки в том, чтобы запечатлеть в душе отличительные признаки ее божественного происхождения.

Как мы видим, в схеме построения этой метафизико-психологической доктрины находящаяся в круговращении вселенная, которая служит образцом для подражания, может быть легко подменена душой. И если музыку рассматривать как подражание индивидуальной людской, а не космической души, то становится вполне объяснимо разнообразие мелодий и тональностей. В этом случае они соответствуют различным характерам и темпераментам. Пифагорейская доктрина музыкального «этоса» («ἔθος»), или характера, различает два вида музыки: резкие, возбуждающие мотивы, отражающие мужественный и воинственный характер, и мелодичные, задушевные напевы, свойственные более нежному характеру. Поскольку эти мелодии способны вызывать в людях те настроения и эмоции, которые они отражают, музыка становится неценным средством для формирования характера и облегчения душевных мук. Под влиянием музыки грубые, вспыльчивые натуры могут настраиваться на более мягкий лад, а павшие духом, апатичные люди—вдохновляться к энергичной деятельности. Все вышесказанное целиком вошло в более поздние эстетические взгляды Платона¹.

Критика софистов
и греческая демократия

Помимо тех ранних философских взглядов на мир и душу, которые были систематизированы и плодотворно развиты в учении пифагорейцев, имелось третье философское направление, оказавшее большое влияние на будущее эстетики. Это направление стало разрабатывать

¹ Н. А b e r t, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, 1889, § 2; «Die Stellung der Musik in der antiken Kultur», «Die Antike», II, 136 ff.

теорию природы произведений искусства. Именно благодаря софистам «ремесло», то есть применение мастерства, приобретаемого главным образом с помощью практических навыков и традиционных приемов, было поднято до уровня «искусства», то есть методического, достигаемого специальным обучением процесса производства. Чтобы понять, как софистам удалось осуществить это важное нововведение, следует вкратце коснуться их общего социального и идеологического значения и в особенности того способа — риторики, с помощью которого они достигли своей цели. Учение софистов, возникшее в первой половине V века до н. э. и выраженное в трудах Протагора, Гиппия и Горгия и окончательно сформулированное Сократом, носило и разрушительный и созидательный характер. Софисты ниспровергали основы древней мудрости — старую всеобъемлющую схему мироздания и теорию бытия. Наряду с этим они отрицали вытекающее из этой теории социальное различие между мудрым философом-аристократом и «слепой массой». Протагор учил, что совместный опыт людей, доступный для всего человечества во все времена и повсюду, как бы ни пренебрегали им космологи, является единственно реальным видом познания. В отношении существования и природы богов, говорил он, никакое познание невозможно. Истинно все то, что воспринимает и считает истиной человек, ибо «человек есть мера всех вещей — существующих, что они существуют, несуществующих, что они не существуют»¹. Нет также и абсолютной добродетели. Хорошо то, что полезно; более того, полезно не вообще, а каждый данный момент, по мнению граждан. Так Протагор стал на сторону здравого смысла и рядового человека, отмечая претензии выдающейся личности. Аналогичным образом, критика софистов нанесла сокрушительный удар господству идеи о «вечном бытии», исключительной принадлежности обособленной группы мыслителей, поставленной выше серой толпы.

Таким образом, деятельность софистов была тесно связана с ростом греческой демократии и своей созидательной стороной содействовала доступу к политической власти рядовых людей. В большинстве случаев сам софист выходил из среды рядовых граждан; своим влиянием и известностью он был обязан не своему происхождению или званию, а энергичной деятельности и врожденным талантам. Его успех зависел от покровительства политических лидеров и одобрения толпы, которую он привлекал к себе, обращаясь к ее природным инстинктам. Таким образом, софист был младшим братом великих демократических вождей своего времени. Его представление о «толпе» не было

¹ «Античные философы», стр. 116.

смутным. Наоборот, он близко знал ее и умел обращаться с ней, ибо это была его постоянная аудитория.

Место софиста как мыслителя и его значение в греческом обществе, естественно, определяли его словарный запас и метод построения речи. Стимулируемый чисто практическими соображениями в избранной им профессии, он многое сделал для развития нового искусства риторики. Если человек ставит своей целью не просто проповедовать какую-то неведомую никому истину, а убеждать большие массы людей и руководить ими, то его доводы должны быть доходчивы для слушателей и его взгляды изложены так, чтобы желательные для него выводы как бы напрашивались сами собой. Таким образом, оратор, исподволь формируя сознание своих слушателей в соответствии со своими практическими целями, создает у аудитории впечатление, что он только выразитель ее самых заветных чаяний. Здесь совершается своего рода сделка: оратор покупает одобрение своей аудитории ценой своего видимого подчинения взглядам большинства. Но только он один знает об этой сделке.

Риторика софистов и идея искусства

Важная роль, которую сыграли софисты в истории эстетики, заключается, таким образом, в применении метода, позволившего им перестроить всю концепцию «техники», то есть сознательного человеческого производства. Это им удалось благодаря силе созданного ими специального искусства оратора. Заботясь о достижении своих чисто практических целей, они, несомненно, нащупывали некоторые основные принципы умственной деятельности человека. Дело в том, что хотя риторика имеет общую со всеми развлекательными видами искусства цель—доставлять людям удовольствие, но, опираясь главным образом на разум, она отличается от них методом создания удовольствия. Ораторы, овладевшие вниманием толпы, наблюдали за действием своих слов со своеобразной тщательностью ученого, сравнивая полученные результаты с теми, на которые они рассчитывали. Они приспособляли средства к целям, выводили правила, проверенные на практике, и в конце концов устанавливали причинную связь между приемами мастера и достигнутыми результатами. Большой объем сознательного мышления в риторике по сравнению со многими квалифицированными профессиями, существовавшими в то время в Афинах, дал возможность ораторам-софистам заменить кустарные методы работы подобием методов, опирающихся на закон и науку. Они расширили значение технических навыков, добавив к ним предварительный расчет и сознательное достижение цели. В риторике талант оратора обычно сочетается со склонностью к полемике. Это создает еще одну связь

между искусством ратора и методом сознательной деятельности. Учитывая все эти факторы, следует ли удивляться тому, что правила и общие положения, приложимые, если не в частных, то в основном к другим видам искусства, были впервые открыты в области риторики? Приходится ли удивляться тому, что риторика софистов дает нам общую схему и первый образец в истории художественной техники?

В знаменитом отрывке из «Федра» Платон сравнивает структуру речи со структурой живого тела¹. Это сравнение употреблялось позднее применительно к другим видам искусства, и оно же появляется в «Поэтике» Аристотеля и у Горация. Наблюдения, подтверждающие известные формулы, пришли от софистов. Они первые стали изучать особенности различных видов композиции, отношение части к целому, правильную последовательность тем, эффективность ораторского искусства, правила, которые надо соблюдать, с одной стороны, в продолжительных речах и, с другой—в спорах, состоящих из сжатых заявлений и кратких реплик. Общеизвестно, что все эти наблюдения и правила допускали много уловок и что в софистике существовала тенденция добиваться нужного результата любой ценой. Но имеется множество доказательств того, что таких пороков было значительно меньше, чем метких и жизненных наблюдений, подготавливавших почву для подлинной теории искусства. Софисты имеют бесспорную заслугу в том, что уделяли внимание не законченным объектам красоты, а процессу их создания и психологической реакции на производимое ими впечатление. Софисты первые подняли производительную деятельность на уровень сознательного исследования. А в эстетике вопрос: «Что такое красота?» всегда будет сопровождаться другим вопросом: «Как создаются прекрасные вещи?» Софисты же были пионерами в поисках решения именно этой второй проблемы.

Другое новшество, внесенное софистами в значение термина «искусство», связано с его материальной стороной и ролью в общественной жизни. В обществе, которое считало, что только «благородное безделье» хорошо воспитанного господина является единственно достойным образом жизни, использование своего мастерства ради личного заработка ставило «художника» любого рода или ранга—врача, скульптора, плотника—на низшие ступени социальной лестницы. Общественное положение их определялось тем, для чего учился и работал данный человек: ради своего удовольствия и самовыражения или чтобы применять свои способности в качестве профессионала, с мате-

¹ П л а т о н, Федр, 264с, Полн. собр. творений, т. V, изд. «Academia», 1922, стр. 147.

риальной целью. Если он выбирал вторую альтернативу, его причисляли к рядовым людям; как и все остальные трудящиеся люди, он лишался возможности участвовать в «благородных» и свободных развлечениях привилегированных граждан.

Софисты, в большинстве своем люди, вышедшие из низов, и революционеры, должны были защищать свое доброе имя и свое влияние на массы против ограничений, каким подвергался «βάναντος» — представитель любой профессии, зарабатывающий на хлеб своим личным трудом. Они скитались по стране из города в город, обучая граждан «политической мудрости». Сохранилось свидетельство, например, что они требовали весьма большое вознаграждение за свои публичные выступления. Но, обрекая себя тем самым на унижительное положение человека, зарабатывающего на хлеб своим трудом, софисты в то же время сумели связать представление о своем профессиональном мастерстве не только с понятием высокого искусства, но и умственной деятельности.

**Сократ одновременно
и софист и естествен-
ный враг софистов**

Однако трудно себе представить, насколько полезными для философии могли оказаться новые идеи и понятия, воплощенные в учении софистов, если бы их освоению не помог человек, которого можно рассматривать как величайшего из софистов и в то же самое время их естественного врага. Учение Сократа, пункт за пунктом, соответствует учению его собратьев-софистов¹. Хотя он не участвовал непосредственно в критике, направленной против ранней космологии и онтологии, его образ мыслей говорит о том, что он основывался на результатах этой критической работы. Более чем кто-либо другой из его современников, он пренебрегал всеми вопросами, связанными с космологией, так как считал их не относящимися к прямой задаче своего исследования. Для Сократа человек уже не является тем существом, которое должно изучать вселенную, чтобы познать самого себя. Его внимание целиком поглощено человеческой жизнью в том виде, как она проявляется в общении людей между собой; причем истинная цель ее обнаруживается в живом слове, применяемом в разговоре и споре как средство для совместных поисков истины. Проблема, стоявшая в центре бесед Сократа, была фактически та же, на обсуждение и решение которой претендовали до него софисты: проблема политического блага. В своей исследовательской работе Сократ также использовал, даже в значительно большей степени, чем его предшест-

¹ См. H e l m u t K u h n, Sokrates. Ein Versuch über den Ursprung der Metaphysik, Berlin, 1934.

венники, идею искусства как общей схемы разумной деятельности. Его отличало от софистов то, что к своей задаче он относился вполне серьезно. Решив абсолютно искренне и вполне продуманно делать то, что типичный софист делал только полусознательно и нерешительно, даже с оттенком иронии, он тем самым в корне изменил всю позицию софистической философии и вызвал к жизни идеи, которые оказались прямой противоположностью софистическому релятивизму и эмпиризму.

Сократ, как и другие софисты, застал в лице своего современника человека, лишенного той уверенности, которую давала ранним мыслителям идея вселенной и которая совпадала с традиционной моралью и унаследованными от предков обычаями. Этот человек питал склонность к занятиям умственного порядка, легко воспринимал новые идеи, но в то же время являлся легкой добычей для любого интеллектуального шарлатанства. Сократ не стремился извлечь для себя пользу из этой своеобразной ситуации, как это делали другие софисты, но он хорошо понимал, какие исключительно благоприятные возможности она ему открывает. Сложившийся ранее образ жизни уступал место новому, и люди с более острым умом и более тонко чувствующие стали задаваться вопросом, что делать. С этими людьми Сократ обсуждал типично софистские проблемы. Он тоже ставил вопросы о «благе» и «политической добродетели». Но вопросы Сократа были реальными вопросами. Он просто и серьезно желал знать (и хотел, чтобы его собеседники тоже поняли это), что в действительности представляет собой благо в личной жизни и в жизни общества, и твердо верил, что приобретенные познания помогут направлять человеческую жизнь. Участники этих бесед не были просто учениками, вносящими плату за свое обучение, это были друзья и сограждане Сократа, люди, так же обеспокоенные вопросом правильности своего поведения, как и он сам. Подобно софистам, Сократ знал, каким образом можно пробудить у своих слушателей глубокие чувства, не принаравливаясь к ним с помощью риторических уловок и не играя на их чувствительности, а обращаясь к их совести и указывая им наиболее актуальную проблему.

Взгляды Сократа на искусство

В своих беседах Сократ затрагивал также теорию искусства. Однако, делая это, он не стремился излагать свои мнения в художественной форме, по правилам, которые могли бы обеспечить их действенность. Говоря о сапожниках, плотниках и шорниках, он хотел высказать самую простую мысль. Сапожник, очевидно, владеет искусством делать обувь, и это мастерство предполагает двоякие знания: 1) той цели, которая ставится при изготовлении продук-

ции (она определяется в данном случае специфическими особенностями обуви); 2) соответствующих способов производства. Точно так же искусство врача предусматривает, во-первых, знание здоровья как его прямой цели, то есть блага; во-вторых, знание медицинских приемов лечения или средства достигнуть этого блага. Далее, если мы ставим вопрос о природе добродетели или спрашиваем: «Что есть благо?», — мы пытаемся познать «высшее искусство» добродетельной жизни. Плодом такого искусства была бы безупречная с моральной точки зрения жизнь. Это искусство основывается на познании, в первую очередь высшей цели, или «блага в себе», и, во-вторых, «хороших поступков» как средства, ведущего к намеченной цели. Сократ никогда не претендовал на владение этим искусством. Но своей жизнью и авторитетом, которым он пользовался у своих друзей, он показывал, что уже одно только серьезное стремление овладеть этим искусством в условиях человеческой слабости и невежества является само по себе достижением. Не претендуя на мудрость, Сократ создал философию в буквальном смысле слова, определив ее как стремление к мудрости и как методически развивающийся процесс ее постижения. Те же самые мысли мы встретим и в учении Платона.

Сократ требовал строгого разграничения цели и средств, закладывая тем самым основу рационального анализа искусства, развитого впоследствии Платоном и Аристотелем. Кроме того, он провел резкую грань между абсолютной, или высшей, целью и целями, которые являются таковыми лишь в отношении группы подчиненных действий и становятся средствами, когда рассматриваются сами по себе и в зависимости от своего места и функции в человеческой жизни. Такое разграничение соответствует разнице между видами искусства, которые относятся к определенной функции в жизни человека, и видами искусства, касающимися человеческой жизни в целом. Совершенно очевидно, что все ручные виды искусства или мастерства, включая искусство медицины (ибо жизнь в биологическом смысле не является жизнью в целом), подпадают под первую рубрику. Идеальным достижением в области второй группы видов искусства является мудрость, а ее предпосылкой — философия. Философ, беря строго методическую и успешную работу мастера за образец для своего собственного труда, не должен забывать о границах, в пределах которых действует его образец. Он хорошо знает, что этот образец принадлежит к более низкому разряду вещей, и поэтому его восхищение ручной работой будет умеренно некоторым оттенком иронии. С другой стороны, философ встретит соперников в своей собственной среде, и его специальной задачей будет определить взаимоотношения со своими

конкурентами, которые, подобно ему самому, заняты высшим искусством. Это прежде всего софист, претендующий на право обучения людей политической добродетели. Однако при ближайшем рассмотрении он оказывается простым ремесленником, работающим ради куска хлеба в такой области, где принцип мастерства, всегда ограниченный задачей достижения вспомогательных целей, уже потерял свое значение. Поэтому он плохой мастер в области своего искусства и шарлатан и обманщик в своей претензии на мудрость. Вторым конкурентом философа является политический деятель. Согласно греческому образу мыслей, его обязанностью является организация жизни общества в целом. В связи с этим неизбежно напрашивается вывод, к которому позже пришел Платон: только философ может быть настоящим политиком. Но остается еще третий претендент—поэт. Он не сует нос, подобно софисту или политическому вождю, в область практической работы. Поскольку он предоставляет делам идти своим чередом, его деятельность кажется сравнительно безвредной. Но он все же интересуется жизнью в целом. Воспроизводя ее, он обязан определять ее смысл и создавать образец для практического подражания. В отношении этого третьего претендента существует только два варианта решения, и величайший ученик Сократа медлил сделать выбор. Философ, уже посягнувший на трон правителя, либо должен взять теперь на себя дополнительную задачу—заниматься поэзией, либо вынужден признать права поэта и его способность овладевать мудростью в момент вдохновения.

Определяя философию как искусство беседы и познания, Сократ различал получение общего вывода как цель процесса исследования и индукцию как его средство. До него были описаны основные признаки прекрасных предметов, изучены существенные стороны эстетического явления, намечены границы первоначальной области исследования. Неискушенный в философии человек всегда начинает свое исследование с отбора прекрасных вещей и описания их качеств. Философское исследование подлинного мастера с самого начала направлено на решение главного вопроса: что означает само по себе понятие «прекрасное». Именно Сократ поднял эту проблему и научил своих учеников, как искать ее решение.

ПЛАТОН

Термины «искусство» и «изящные искусства» в том смысле, в каком мы употребляем их сегодня, не применялись Платоном, так же как и его предшественниками. Но понятия, которые мы связываем с этими терминами, стали возникать и получать первоначальную формулировку в творческой мысли Платона. Поэтому, пользуясь выражением Бэкона, их можно было бы назвать переходящими, или подвижными, концепциями.

Бэкон говорит, что миграция, или переход, вещи, подлежащей изучению, из одного состояния в другое или из небытия в бытие, как, например, появление белых гребней морских волн, создает благоприятные условия для научного анализа¹.

Итак, начнем с термина «искусство». Искусство как мастерство; объяснение его в мифе о Прометее. Один из методов, которым пользуется Платон для определения искусства,— это исследование его происхождения. Но так как происхождение это туманно, то Платон иногда в шутку ссылается на миф о Прометее. В этом мифе говорится, что боги наделили доисторических животных мехом и волосяным покровом для защиты от холода

¹ Ф. Бэкон, Новый органон, III, Соцэргиз, 1937, стр. 142—145.

и когтями—для добывания себе пищи и защиты от врагов. Но при этом первоначальном распределении человек оказался обделенным. Тогда Прометей, заботясь о бесприютном, голом, незащищенном человеке, украл с неба огонь, а у Афины и Гефеста—искусство изготовлять ткани и ковать железо. Так греческий миф дает понять, что «искусство» пришло в мир как мастерство и как средство, с помощью которого человек мог удовлетворять свои насущные потребности, когда одной «природы» было мало. В этой образной картине происхождения культуры искусство эквивалентно тому, что человек добавляет к природе благодаря своему особому человеческому уму, чтобы успешно бороться за свое существование. Это—природа, измененная или обработанная человеком для его удобства и благополучия. Хотя этот миф о происхождении искусства, изложенный Платоном в «Протагоре»¹, является всего лишь софистическим приемом, чтобы обосновать определенный тезис, но представление об искусстве как о применении человеческого мастерства отражает (как уже указывалось в предыдущей главе) обычный взгляд греков того времени.

Норма среднего по Пифагору

Но другой аспект искусства часто выдвигается Платоном, особенно в более поздних диалогах, как основной.

Создателя этой второй стороны искусства Платон также называет «своего рода Прометеем»². Этот второй Прометей (исторически—Пифагор) был не только одним из творцов арифметики и геометрии, но благодаря своим исследованиям еще и инициатором использования математических величин на службе простого практического мастерства. Человек теперь получил возможность не просто строить, ткать и возделывать землю, но ткать и пахать и строить эффективно. Он научился считать и оценивать свои инструменты и материалы, так что его власть над природой и его способность удовлетворять свои потребности стали намного большими, чем в доматематическую эпоху. Квалифицированный труд пришел на смену примитивному.

Платон называет этот второй, «лучший метод» искусства даром богов и говорит, что он снизошел с небес, окруженный «ослепительным огнем». С помощью всех литературных приемов, которыми он мастерски владеет, Платон стремится, раскрывая сущность этого пифагорейского метода, придать ему особо важное значение. Благодаря ему, заявляет Платон, увидело

¹ П л а т о н, Филеб, 16с, Полн. собр. творений, т. IV, изд. «Academia», 1929, стр. 112.

² П л а т о н, Протагор, 320d—322, Соч., ч. I, стр. 71—75.

свет «все, что когда-либо было открыто в области искусства»¹. Только благодаря соблюдению «большей и меньшей меры», которая составляет сущность пифагорейского метода, все предметы труда мастеров искусства становятся «добрыми и прекрасными»². Итак, какой же вид математики выделяет Платон как первопричину всех открытий, выдающегося мастерства и красоты в искусстве? Не математические действия как таковые, не отвлеченные расчеты, которые связаны с бесконечным сложением, вычитанием, умножением и делением абстрактных чисел, а расчеты, предусматривающие в каждом конкретном случае определенную цель. Подлинное искусство диалектики, состоящее в предельном развитии «лучшего метода», отличается от бесплодной математической дискуссии настойчивыми поисками «целого числа» данного предмета вместо легкомысленного жонглирования цифрами, начиная от единицы и до бесконечности³. Никто не измеряет материю ради простого удовольствия получить «большее и меньшее число» или «единицу и множество единиц»; это делается лишь затем, чтобы правильно определить количество ткани на платье. Платон говорит, что следует сравнивать большое и малое со средней, или идеальной, нормой, и именно такой расчет применительно к поставленной цели или искомому благу создает разницу между плодотворным, эффективным искусством и случайной выработкой⁴.

**Искусство как мудрость
и наука**

Платон стремится доказать, что по мере развития цивилизации искусство становится научно контролируемой операцией, осуществляемой человеком над природой ради намеченного блага. Следовательно, искусство определяется не только противопоставлением его природе и случайности, но и по принципу точных знаний и получения от него определенного блага. Вариант математического метода, который Платон связывает с искусством, придает последнему целеустремленность и тем самым ставит его вне математических процессов в нашем привычном понимании. Стоит только применить к искусству определенный вид расчетов, непосредственно связанных с нормой или благом, как сразу же возникает необходимость взаимного соизмерения различных видов благ. Дух Пифагора, попав в область искусства, идет все дальше и дальше. Или, пожалуй, лучше сказать, что в учении Платона Пифагор превосходит самого себя; его идеи превращаются в нечто плодо-

¹ Платон, Филеб, 16с, Полн. собр. творений, т. IV, стр. 112.

² Платон, Политик, 284б, Соч., ч. VI, стр. 112.

³ Платон, Филеб, 16е, Полн. собр. творений, т. IV, стр. 112.

⁴ Там же, стр. 113.

творное и необыкновенное. На основе арифметики и геометрии Пифагора Платон строит глубокую теорию об искусстве достижения человеческого блага и о созерцательной мудрости. Но этот процесс происходит постепенно, через ряд медленно сменяющих друг друга стадий. Ткань, скажем мы, возвращаясь к нашему самому простому примеру, отмеривается в соответствии с требованиями желаемой одежды. Но в соответствии с какой нормой блага измеряется ценность одежды? Размер и форма сверла или челнока должны быть определены тем, кто пользуется сверлом или челноком, ибо он лучше всего узнает его пригодность и свойства за время работы¹. Вот первый ответ Платона на простом практическом примере. Мастер в любой области искусства является тем, кто лучше всего знает свойства своей продукции. Но кто вправе судить о сравнительной пользе различных благ? Военачальники должны вести делами войны и мира. Но кто знает, когда лучше начать войну?² Врач владеет искусством лечить людей. Но когда лучше лечить? Кто владеет этим высшим искусством, приобретаемым путем специального обучения, когда человек получает способность взвешивать и учитывать все человеческие функции и цели по некоей общей для всех шкале? Это будет выдающийся мастер, государственный хранитель весов и мер³.

Главной проблемой во всех рассуждениях Платона является философское определение природы этого высшего искусства. Платон приходит к выводу, что человек, занимающийся этим искусством,—это философ-правитель. Ибо философ посвящает все свое время изучению того, какие виды блага есть истинные блага, каковы подлинные ценности, которыми измеряется назначение всех других видов искусств⁴. Когда этот философ, изучающий «блага», является также правителем государства, он направляет различные отрасли мастерства и отдельных специальностей в наилучшую для каждого человека и для всего общества в целом сторону и распределяет вознаграждение за труд в соответствии с потребностями и заслугами людей. Он правильно оценивает блага собственности, такие, как жилище и одежда, блага телесные, такие, как здоровье и красота, и блага духовные— мудрость, воздержанность и спра-

¹ С р. П л а т о н, Государство, кн. X, 601с, Соч., ч. III, стр. 496.

² П л а т о н, Политик, 305, Соч., ч. VI, стр. 146—147.

³ Там же, 305с, d, стр. 147—148.

⁴ П л а т о н, Государство, кн. VI, 505, Соч., ч. III, стр. 334—336. Платон развивает свою концепцию философа-правителя главным образом в кн. V, VI и VII «Государства», а также в произведениях «Политик» и «Алкивиад первый».

ведливость. Таким образом, попытка дать искусству новое определение приводит Платона к сопоставлению обычных профессий, таких, как земледелие, врачевание, ткачество, а также искусство поэта и политического деятеля, с искусством управлять государством и руководить обществом, которое требует и расчетов, и знаний, и понимания того, что является благом. Платон объединяет идею функции с идеей точной классификации и деления, и в его мозгу складывается идеал человека, обладающего одновременно мудростью и даром практической деятельности.

Совершенно очевидно, что разностороннее рассуждение Платона об искусстве касается области, далекой от эстетического искусства в нашем современном понимании. Но отсюда не следует, что платоновское искусство управления государством и искусства, связанные с удовольствием и красотой, идут путями, которые никогда не пересекаются. Правда, когда Платон сопоставляет свой идеал искусства управления с различными видами развлекательной и художественной деятельности, как-то: поэзией и музыкой, живописью и скульптурой, риторическим, кулинарным и портновским мастерством¹, то все они резко отличаются от него; или, пользуясь метафорой Платона, два типа жидкости не смешиваются в одном сосуде². Но все же, только проследив в процессе развертывания диалогов Платона взаимодействие этих различных видов деятельности—то несовместимость их, то близость,—нам удастся отчетливо представить себе общие принципы эстетической теории Платона.

Поэты — источники
мудрости

Платона больше всего интересует место поэзии и музыки (оба эти вида искусства составляли для греков одно целое) среди других подражательных искусств.

Причина этого уже объяснена в главе первой. Она заключается в постоянном соперничестве поэтов и философов как носителей мудрости. Чтобы решить, является ли поэзия подлинным искусством или нет, Платон критически рассматривает существовавший в то время взгляд на функции поэта³. Когда в его диалогах происходит философский спор, можно заметить, что метод или взгляд поэта очень часто по своей драматической насыщенности уступает только взглядам самого философа. Ведь поэты — наши «как бы отцы мудрости и вожди»⁴. Эти слова

¹ П л а т о н, Горгий, 464—465, Соч., ч. II, стр. 263—266.

² П л а т о н, Филеб, 61с, Полн. собр. творений, т. IV, стр. 176—177.

³ Для обсуждения этой проблемы с точки зрения литературной критики см. Allan H. Gilbert, Did Plato Banish the Poets or the Critics? «Studies in Philology», January, 1939.

⁴ П л а т о н, Лисис, 214а, Соч., ч. IV, стр. 251.

Платон вкладывает в уста Сократа, когда тот начинает вновь определять, что такое дружба. Как уже сказано выше, для рядового грека того времени поэмы Гомера были не просто интересными историями, рассказанными живо и ритмично; их не считали вымыслом, далеким от фактов. Они служили руководством по теологии, военному искусству и искусству управления государством. Для некритически настроенного современника Платона правда о богах и будущей жизни содержалась только в произведениях Гомера, Гесиода, драматургов и нигде больше. Для руководства в религиозных вопросах не существовало священного писания и сонма ученых теологов, толкующих догматы. О поведении божественных существ и развлечениях богов узнавали из произведений великих поэтов. Когда, по словам Гомера, Зевс беседовал со своей женой Герой или Арес побеждал Афину Палладу, то это воспринималось как подлинные события, происходившие в объективной действительности, а не как игра воображения поэта. И Гомер мог сообщать знания не только в области теологии. Он считался мастером искусства ведения войны и знатоком человеческих чувств и общественных отношений. На этом представлении о Гомере как о поэте и в то же время учителе, художнике и ученом Платон часто строил свой анализ.

Подлинная ли это
мудрость?

Например, Платон задает вопрос: «А сведущ ли Гомер в вопросе о природе богов?» Гомер изображает их враждующими, лживыми и жестокими¹.

Однако философ, чьи взгляды должны всегда иметь рациональную основу, обязан ассоциировать идею божественности с качествами доброты, истины и благожелательности². Вывод философа должен заключаться в том, что Гомеру не удалось понять природу богов, в отношении которых он считается авторитетом.

Затем возникает вопрос о познаниях поэта в области военного искусства и управления государством. Давайте, говорит Платон, спросим Гомера. Если ты, Гомер, так мудр в вопросах личного и общественного блага, то где же наглядное подтверждение твоей мудрости? Составил ли ты когда-либо хороший кодекс законов, положил ли начало какому-нибудь государственному устройству? Известна ли такая война, которая была выиграна с твоей помощью? Сведущий в этих важных делах человек, несомненно, пожелал бы оставить после себя определенное

¹ П л а т о н, Государство, кн. II, 377—378, Соч., ч. III, стр. 126—130.

² Там же, 379с, стр. 131.

доказательство глубины своих познаний. Однако от тебя не сохранилось для нас ничего подобного¹.

Они не ведают,
что творят

Платон постоянно высказывает мнение, что поэт совсем не таков, каким его всегда считали. Начиная с ранних диалогов «Апология Сократа» и «Ион» и во всех последующих своих произведениях вплоть до «Законов», написанных им уже на склоне лет, Платон утверждает, что поэты толкуют о предметах, в которых сами не сведущи. В «Апологии Сократа» последний несколько иронически, но с серьезным внутренним смыслом рассказывает, как он устроил перекрестный допрос группе поэтов с целью выяснить, насколько они умны и в какой мере разбираются в своих собственных высказываниях. «Выбирая те из их произведений, которые, казалось мне, наиболее всего были ими обработаны, я расспрашивал поэтов, что они хотели в своих произведениях выразить, чтобы вместе с тем кое-чему и научиться отсюда. Стыдно мне сказать вам правду, а все-таки должно сказать ее. Говоря коротко, чуть ли не все присутствующие здесь могли бы лучше объяснить то, что сами поэты сочинили»². Далее Платон высказывает мнение, что вообще поэзия не имеет ничего общего ни с искусством, ни с наукой: «Таким образом, узнал я в короткое время и относительно поэтов, что то, что они сочиняют, не мудростью сочиняют они, а благодаря какой-то прирожденной способности, в состоянии вдохновения, подобно вдохновленным богом прорицателям и предсказателям: ведь и последние говорят много прекрасного, но не ведают ничего того, о чем говорят»³.

В «Ионе» Платон точно так же отрицает общепринятую точку зрения, что поэты являются мудрецами и наставниками людей. Подчеркивая невежество как самих поэтов, так и тех, кто воспроизводит их творчество на сцене, Платон сравнивает их действия с лишенной разума силой магнита. Хотя Ион является победителем в Олимпийских состязаниях рапсодов, он не в состоянии понять натуру поэтов и может обсуждать темы произведений своего героя, Гомера, только по шпаргалке. Его «ученость» не выше учености способного попугая. Он разбирается в сущности своего так называемого искусства не больше, чем намагниченное кольцо, когда оно притягивает к себе железо, или магнитный железняк, когда он оказывает свое скрытое влияние. И по существу сам великий Гомер представляет собой лишь еще одно намагниченное кольцо, только располо-

¹ Платон, Государство, кн. X, 599—600, Соч., ч. III, стр. 492—495.

² Платон, Апология Сократа, 22с, Полн. собр. творений, т. I, изд. «Academia», 1923, стр. 57.

³ Там же.

женное немного ближе к источнику магнитной силы. «Ведь все хорошие эпические поэты не благодаря умению создают свои прекрасные поэмы, а когда становятся вдохновенными и одержимыми; равно и хорошие мелические поэты... И вот поэты творят и говорят много прекрасного о различных вещах, как ты о Гомере, не от умения, а по божественному наитию, и каждый может хорошо творить только то, на что его подвинула Муза... Ибо не от умения они это говорят, а от божественной силы»¹. Людям «с даром поэтическим», даже независимо от ума, удастся создавать много великого², говорит в другом месте Платон не с целью осуждения поэтов, а лишь желая подчеркнуть, что в своей деятельности они больше вдохновляются богами, чем руководствуются наукой. В другом контексте в еще более резко выраженной сатирической форме Платон заявляет, что поэты поистине не ведают, что творят. В последней работе Платона—«Законы»—подробно говорится об отсутствии мудрости в поэзии, вскрываются причины этого и вдохновению поэта противопоставляется мудрость подлинного мастера искусства. Всем известно, говорит Платон устами афинянина-чужестранца, что, когда поэт сочиняет стихи, он не находится в здравом рассудке. Он просто существо, чья душа осеняется наитием свыше. Этот иррациональный источник, которым объясняется природа его поэтического творчества, заставляет поэта «изображать людей, находящихся между собою в противоречии, и в силу этого он вынужден нередко противоречить самому себе, не ведая, что из сказанного истинно, что нет»³. Затем у Платона сразу же следует противоположная картина, показывающая приверженность настоящего мастера своего дела к научной истине. Подлинный мастер—это справедливый законодатель, философ-правитель. «Законодателю нельзя высказывать два различных мнения относительно одного и того же предмета, а надо постоянно выражать только один и тот же взгляд»⁴. Здесь, как и в других цитированных нами отрывках, Платон частично объясняет неудачу поэта ссылкой на «его божественное безумие»; одновременно он дает и определение искусства поэта. Это определение встречается вновь и в одном из самых важных отрывков (имеющих во всем творчестве Платона наибольшее значение для эстетики) подвергается тщательному анализу.

¹ П л а т о н, Ион, 534, Полн. собр. творений, т. IX, изд. «Academia», 1924, стр. 84.

² П л а т о н, Менон, 99, Соч., ч. II, стр. 207.

³ П л а т о н, Законы, 719 с, d, Полн. собр. творений, т. XIII, изд. «Academia», 1923, стр. 134.

⁴ Там же.

Подражание предполагает полное бездействие разума

В тексте только что упомянутого отрывка Платон говорит, что «искусство поэта заключается в подражании». В «Тимее» он называет поэтов «подражающей массой»¹. В начале книги X «Государства» он снова критикует эту склонность поэтов к подражанию и настаивает на необходимости тщательно изучить идею подражания в целом. Интерес к этой идее приводит Платона в конце концов к ее подробной детализации в более позднем диалоге «Софист». И действительно, необходимо серьезное изучение вопроса, чтобы оправдать изгнание законодателями поэтов из идеального государства или резкое ограничение их прав, как это рекомендуется в «Государстве» и в «Законах» в качестве необходимой для оздоровления общества меры². Таким образом, «подражание» — это второй пример переходящего термина у Платона. Чтобы понять в целом эту идею подражания, одна из форм которого объясняет неполноценность поэта, мы должны вспомнить, говорит Платон, нашу исчерпывающую схему природы всего бытия³.

В этой схеме есть три градации: к высшей из них относятся «идеи», или «формы», предметов; ко второй — реальности физического и практического мира и к третьей — тени и отражения этих реальных предметов и фактов. Для целей эстетики нет необходимости знакомиться с различными объяснениями «идей», относящихся к высшей сфере бытия. Из высказываний Платона со всей очевидностью вытекает мысль, что для любого вида предметов, на котором мы остановим свой выбор, имеется только одна «идея» и что эта «идея» — постоянна, реальна и истинна. «Идея» отвечает истинной характеристике предмета. Далее очевидно, что с увеличением расстояния от высшей градации книзу наблюдается все большее отсутствие единства, реальности и истины. Только мудрость философа-правителя, являющегося вместе с тем наиболее искусным мастером, позволяет ему постигать и осмысливать истинное и реальное единство. Ремесленники и все категории деловых людей имеют дело с предметами второго порядка. Они создают кровати, стулья, корабли и одежду, ведут войны, ведают политикой и законами. К третьему разряду принадлежат поэты и художники, создающие только образы тех вещей, которые относятся ко вто-

¹ Платон, Тимей, 19d, Соч., ч. VI, стр. 375.

² Платон, Государство, кн. III, 401, Соч., ч. III, стр. 172, кн. X, 605, 607, стр. 501—505, а также: Законы, кн. VII, 801, Полн. собр. творений, т. XIV, стр. 19—21.

³ Платон, Государство, кн. X, 596, 597, Соч., ч. III, стр. 487—491.

рой ступени. Количество образов, которые могут быть ими созданы, несомненно, бесконечно, причем эти образы могут не иметь никакой твердой логической связи между собой. Вот этот-то контраст между приверженностью к единому, твердому, подвергаемому критике взгляду и безграничной свободой рисовать картины под любым углом зрения или представлять дело в любом виде и тревожит Платона. По его мнению, настоящий художник, как и хороший гражданин, должен быть целеустремленным и последовательным: «Каждый, как один, делает одно и не хватается за многое»¹. Поэту не свойственно быть таким². Даже мастера и деловые люди на второй ступени бытия не обладают способностью критически взвешивать свои поступки и цели. Рядовой деятель или работник, поглощенный выполнением своей прямой задачи, говорит нам Платон, не сознает конечной пользы своего искусства, его границ и связей с другими видами мастерства, а лишь возвращается в ограниченном кругу своей специфической деятельности. Только мастер-диалектик, отличающийся образцовой личной и общественной жизнью, который изучает «идеи», наименования и характеристики людей и действий, всегда правильно определит значение всех функций³. Сократ шутливо, но очень точно называет себя в «Горгии» человеком, всегда говорящим одно и то же об одних и тех же вещах⁴. Подражатели, подражающие другим подражателям, никогда на деле не думающие и не умеющие ничего определять, всегда будут наивны в умственном отношении и непостоянны в своих суждениях. Таким образом, одно из последствий подражательства в деятельности поэтов—это их непостоянство.

Платон подчеркивает свое недоверие к «подражающей массе» поэтов, а также и к художникам, которых в этом отношении он ставит наравне с поэтами, пользуясь образным сравнением труда тех и других с отражательным свойством зеркала. Вращая зеркало, «тотчас сотворишь и солнце и то, что на небе, тотчас и землю,—себя и прочих животных, и утварь, и растения»⁵. Именно такого рода мастером или копировщиком является художник. По существу, даже смешно называть такого художника-отражателя вообще

¹ Платон, Государство, кн. IV, 433, Соч., ч. III, стр. 226.

² Платон, Законы, кн. IV, 719, Полн. собр. творений, т. XIII, стр. 133—134.

³ Платон, Государство, кн. IV, 443, 444, Соч., ч. III стр. 239—242.

⁴ Платон, Горгий, 491b, Соч., ч. II, стр. 308.

⁵ Платон, Государство, кн. X, 596e, Соч., ч. III, стр. 489.

мастером¹. Вращающееся зеркало, со всем бесчисленным разнообразием предметов, которые оно может отражать, иллюстрирует бессмысленность и неразумность поэзии и живописи. Как зеркало механически воспроизводит все предметы, так и обезьяничающий художник, по своей легкомысленной натуре, может изобразить внешний вид любой вещи, так как ничего не смыслит в подлинной характеристике или идее предметов. Чем меньше у него глубины, тем больше для него поле действия. Наш всеобъемлющий гений обладает особым даром воспроизводить внешний вид вещей. Лисипп, скульптор времен Платона, отличавшийся более тонкой работой, похвалялся тем, что изображает людей, какими они кажутся, в то время как скульпторы старшего поколения изображали людей только такими, какими они были на самом деле². Живописец также может дать правдоподобное изображение моря, земли, небес и богов и всех других предметов, причем делает все очень быстро и продает очень дешево³. Однако причина, почему подражательные искусства могут воспроизводить все, к сожалению, кроется в том, что они пренебрегают сущностью ради тени. Платон считает, что на этом основании поэт и художник должны быть отнесены к низшему разряду людей. В «Федре» члены общества разбиты по своему значению на девять категорий. Подражатели отнесены к шестой категории⁴.

Платон, несомненно, имел в виду как частный случай плохого подражательного искусства новую школу иллюзионистской живописи, приобретающей популярность в его время. Представителями этой школы были Аполлодор, Зевкис и Паррасий; в своей работе они использовали перспективу и различный колорит для полного сходства с внешним миром. «Тень», о которой в цитированном выше отрывке Платон говорит, что ее предпочитают «сущности», — это технический термин, применявшийся в то время для определения таких новомодных художников: их называли «живописцами тени». Те, кто прибегал к светотени для передачи внешнего вида вещей, пренебрегали, по мнению Платона, подлинными, хотя и ограниченными «истинами» искусства, каких придерживался, например, Полигнот: мерой, формой, взаимосвязью отдельных частей. Они претендовали на всеведение художника. Знакомясь далее с рассуждениями Платона о живописцах-подражателях в книге X «Государства», читатель все больше утверждает во мнении, что Платон, должно быть,

¹ П л а т о н, Софист, 234, Соч., ч. V, М., 1879, стр. 510.

² «The Elder Pliny's Chapters on the History of Art», 65; ed. Jex-Blake and Sellers, p. 53.

³ П л а т о н, Софист, 234, Соч., ч. V, стр. 510.

⁴ П л а т о н, Федр., 248d, e, Полн. собр. творений, изд. «Academia», 1922, стр. 126.

имеет в виду некую конкретную группу художников. Он говорит, что живописец, рисующий ложе, не просто копирует настоящее ложе, сделанное каким-то плотником, а охватывает его лишь в небольшой части¹, потому что берет предмет под определенным углом зрения—сбоку или спереди или с какой-либо другой стороны. Платон представлял себе реальное ложе с объективными пропорциями длины, ширины, высоты и толщины, одинаковыми с точки зрения любого человека, и пренебрежение этими научными элементами в соответствии с индивидуальным вкусом удивляло его и казалось ему своего рода подделкой. Может быть, Платон имел в виду даже конкретный рисунок на вазе, так как до нашего времени дошло изображение бога Диониса, возлежащего на ложе перед храмом, сделанное в новой иллюзионистской манере Аристарха и Аполлодора².

**Непоследовательность
и новаторство**

Возможно, что современные Платону аналогичные течения в других областях искусства сообщили особую остроту той критике, которой он подверг подражание в области живописи. Тимофей, один из главных новаторов в области музыкальной техники во времена Платона, не только увеличил число струн у лиры с одиннадцати до двенадцати, но и «чрезмерно» увлекался «подражательным реализмом».

Так, например, слишком реальное воспроизведение им громких стенаний Семелы во время родовых мук при рождении Диониса навлекло на него публичное порицание со стороны спартанского сената³. В каком бы случае ни осуждалось Платоном подражание, заодно осуждается и связанное с ним противоречивое многообразие. Истинное бытие, как и правильное определение,—только одно; бытие второго и третьего порядка встречается во множестве и отличается стихийностью. Совершенно аналогичным образом современные Платону течения в искусстве характеризуются своим иллюзионизмом и безудержным новаторством. Когда Платон говорит, что «попечители города должны стремиться к тому... чтобы строже всего наблюдаемо было, как бы, вопреки порядку, не делалось нововведений в гимнастике и музыке... слушая с опасением, когда кто говорит, что люди особенно уважают то пение, которое

¹ Платон, Государство, кн. X, 598b, Соч., ч. III, стр. 491.

² R. G. Steven, Plato and the Art of His Time, «The Classical Quarterly», Vol. XXVII, 1933, p. 150.

³ Croiset A. & M., Histoire de la Littérature Grecque, Vol. III, p. 34.

вновь привзошло у поющих»¹, невольно напрашивается вопрос, не имеет ли он в виду бахвальства со стороны того же самого Тимофея, заявлявшего: «Я не пою того, что пели люди в давно прошедшие времена. В новизне—сила... Муза прежних дней для нас устарела»². Или, может быть, он подразумевал своеобразные приемы Филоксена, вызывавшие восхищение одного из действующих лиц в пьесе Антифана: «Конечно, Филоксен—первый среди поэтов. Он употребляет свои собственные, неповторимые выражения; слова у него всегда совершенно новые. А мелодии? Как искусно он умеет украшать их вариациями и переходить из одной тональности в другую! Он поистине бог среди людей; он понимает настоящую музыку»³. Музыканты того времени изменяли по своему вкусу гаммы и самые инструменты, а драматурги и прочие поэты создавали вычурные ритмы и строфы, экспериментируя в области своего искусства. Фринид смешивал гекзаметр с вольными лирическими стихами и заставлял лиру звучать подобно трубе. Плутарх, излагая историю музыки, так говорит о временах, предшествовавших Фриниду: в прежние времена музыкантам не позволялось, как теперь, вносить изменения в мелодию или ритм по своему усмотрению. Музыка, которую они исполняли, имела соответствующую высоту и такт, и музыканты были обязаны строго их придерживаться⁴. В одной из драм Ферекрата имеется яркое описание необузданного и неустойчивого характера дифирамбического поэта Цинезия, которого Платон обвиняет в погоне за дешевой популярностью. Его вычурные фантазии, построенные на непрерывном передвижении хора, вызывают головокружение, говорит Фереkrat. Представьте себе, что, наблюдая военные маневры, вы неожиданно увидели бы справа тех, кто за секунду перед тем находился слева⁵.

Мы говорили, что представление о праве поэта называться мастером своего дела менялось в глазах Платона в зависимости от результатов его сравнения с подлинным мастером. В этом соревновании поэт в целом проигрывал, потому что не был мудр в том смысле этого слова, какой в него вкладывал Платон. И в своей неудаче поэт увлекал за собой на более низкий уровень других мастеров, которые следовали тем же курсом некритического подражания. Совершенно очевидно, что Платон должен был причислить к этой группе

¹ П л а т о н, Государство, кн. IV, 424, Соч., ч. III, стр. 210—211.

² S t r o i s e t, op. cit., Vol. III, p. 639.

³ Там же, Vol. III, p. 460.

⁴ П л у т а р х, О музыке, Пб., 1922, стр. 38.

⁵ S t r o i s e t, op. cit., Vol. III, p. 634.

людей, чьи знания он подвергал проверке, также и тех, кто были естественными противниками его героя Сократа в качестве профессиональных учителей мудрости, то есть софистов. Ведь софисты поверхностно подражали подлинному искусству справедливости и мудрости. Сходство между софистами и, например, поэтом-драматургом Еврипидом было очень разительным. Софистская доктрина, которая низводила разум на уровень раба желаний и страстей, лучше всего иллюстрируется в пьесах Еврипида. «...Горе в том, что видим мы, и знаем, и чувствуем добро, но не творим»,—говорит Федра¹. Подобно софисту Антифону, кормилица Федры взывает к закону природы как более старому и мощному, чем человеческий закон или человеческий разум. Платон интересовался также сходством софистики с новой живописью тени. Обсуждая софистский тезис, что казаться справедливым лучше, чем быть справедливым («несправедливому, прослывшему справедливым, приписывается чудесная жизнь»), Платон прямо ссылается на стиль новых живописцев. Если я следую софистам, говорит Платон, то должен нарисовать вокруг себя правдоподобную тень добродетели, которая служила бы показным фасадом моего дома. За этим ложным фасадом, нарисованным в новой живописной манере, я могу делать все, что хочу². Вследствие философского характера концепции Платона о высшем искусстве софисты, претендующие на роль наставников в философии, казались ему своего рода образцом искусного подражательства. Были и другие группы, которые Платон время от времени, по аналогичным мотивам, относил к тому же разряду. Риторы, симулирующие искусство логичной речи; повара, симулирующие искусство диетического питания; закройщики и портные, действующие точно так же в области искусства придавать фигуре человека красоту,—все они явные собратья драматургов, реалистических живописцев и софистских резонеров³. Все они создают привлекательный наружный вид путем слепого копирования чисто внешней формы истины, идеала или предмета.

Любое подражание—
низкопробная вещь

Внимательный читатель ранних платоновских диалогов не сможет не заметить, что для Платона существуют различные виды подражания. Хотя Платон позволяет себе заявлять без какой-либо пояснительной оговорки, что поэзия и живопись по своей природе являются

¹ Еврипид, Ипполит, СПб, 1903, стр. 21. Вся пьеса полна ссылок на софистику.

² Платон, Государство, кн. II, 365с, Соч., ч. III, стр. 109.

³ Платон, Горгий, 462—466, Соч., ч. II, стр. 261—268; Федр, 261d—268, Полн. собр. творений, т. V, стр. 143—153.

подражаниями, все же из контекста всегда ясно, что подражание—это, в конце концов, растяжимый термин и что те виды искусств, которые особенно интересуют критика теневой живописи, составляют только одну категорию из числа обозначаемых этим термином понятий. В более поздних диалогах Платона, в частности в «Софисте», подробно решается логическая задача соответствующей детализации понятия «подражание». Ранее высказанные по этому вопросу мысли теперь уточняются и четко систематизируются. В самом конце диалога «Софист» автор как бы приносит своеобразное извинение за отсутствие у него до этого строго научной классификации терминов. Где мы можем найти, спрашивает руководитель беседы, обозначения для всех основных понятий в этом разграничении искусства и подражания? И поясняет: «...явно, что это сопряжено с трудом, потому что разделение родов по видам представлялось прежним [философам], как видно, стариною и неразумною привычкою; так что делить никто и не брался; в результате чего и получилась серьезная нехватка названий»¹.

Однако эта трудность теперь преодолена, и в педантично точной, но вместе с тем полной юмора беседе нам разъясняют место подражательных живописцев среди других подражателей. Процесс подробной детализации понятий в части, интересующей нас, происходит следующим образом. Есть два вида творчества, говорит Платон,—божественное и человеческое. Божественный создатель производит два вида вещей: во-первых, реальные предметы—животных, растения, землю, воздух, огонь и воду—и, во-вторых, копии этих оригиналов—«те [образы], которые бывают во сне и днем и называются самородными представлениями, например тень, когда при огне является тьма»², или отражения, появляющиеся на полированных, блестящих поверхностях. В отличие от этих божественных творений имеются два вида человеческих изделий: во-первых, реальные вещи, такие, как дома, и, во-вторых, изображения этих фактических изделий—например, рисунок дома, как бы своеобразный, созданный самим человеком «сон для бодрствующих»³. Далее, второй вид человеческих изделий тоже, в свою очередь, подразделяется. Есть похожие изображения и такие, которые только кажутся похожими. К первой группе относятся точные копии с оригиналов, ко второй—фантомы, в которых таится нечто ложное. Остановимся здесь, чтобы отметить, как

¹ П л а т о н, Софист, 267d, Соч., ч. V, стр. 573.

² Там же, стр. 571.

³ Там же.

применяет Платон эту классификацию к живописи. Он упоминает, во-первых, такой вид рисунка, который является удачным подражанием оригиналу и соответствует ему по длине, ширине, глубине и окраске, хотя как «подражание» и относится к друго-

Но фантастическое
подражание — вещь
плохая

му роду существования; во-вторых, многочисленные произведения живописи, изображающие оригиналы с точки зрения художника и поэтому искажающие присущие им черты. Этому второму виду живописи Платон уделяет свое внимание в книге X «Государства»¹, хотя и не дает там тщательной его классификации. И именно эта категория подобию или фантомов интересует его в диалоге «Софист», потому что здесь Платон выступает с критикой софистов, и стрелы его критики направлены в первую очередь против фантастических, а не похожих изображений. В ходе дальнейшего логического рассуждения Платон производит еще более подробную классификацию фантомов, оставляя в стороне изображения, имеющие подлинное сходство с оригиналом. Фантомы могут быть получены либо с помощью инструментов, как, например, в скульптуре и живописи, либо перевоплощением самого человека. Это человеческое подражание опять-таки делится на два вида. Человек или сознательно действует как актер, с полным пониманием своей роли, или же притворяется, изображая тот или иной характер. Когда это неискреннее притворство, мы имеем перед собой софиста или очень близко примыкающего к нему демагога. Немного раньше в процессе беседы² руководитель ее упоминает о распространенной в то время манере искажать крупные статуи ради большего внешнего эффекта. Такое приспособление композиции к определенному углу зрения он называет отказом от истины и уклонением к фантастическому искусству.

Платон, как мы можем судить по этим высказываниям, стал бы на сторону Алкамена против Фидия в том соревновании, которое, по преданию, выиграл Фидий, потому что при изготовлении статуи учел расстояние от зрителей до будущего места установки своей статуи. Проигравший же соревнование Алкамен создал свою статую по принципам, рекомендуемым Платоном, соблюдая только математическую точность размеров и совсем не учитывая перспективы³.

¹ П л а т о н, Государство, кн. X., 598, Соч., ч. III, стр. 491—492.

² П л а т о н, Софист, 236, Соч., ч. V, стр. 513—514.

³ J. Overbeck, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen, 1868, № 772.

Во второй книге «Законов», когда афинянин защищает перед спартанцем более возвышенную музыку миролюбивого государства, снова идет речь об атрибутах точного изображения. Правильность подражания, говорит афинянин, заключается в воспроизведении качеств и пропорций оригинала. Сходство между оригиналом и копией должно быть не только качественным, но и количественным. Применяя данное требование к живописи, афинянин поясняет, что части тела человека на его портрете должны изображаться количественно точно и в правильном соотношении одна к другой и что в хорошей копии окраска и формы должны во всем совпадать с оригиналом. Прежде чем судить о других достоинствах произведения искусства, знаток должен установить эту истинность или правильность картины. Эта правильность зависит не только от механически точного воспроизведения, но и от общего замысла. Иными словами, Платон здесь имеет в виду видоизмененную им пифагорейскую теорию измерения, в которую он ввел понятие функции или значения. «...О каждом отдельном произведении надо, чтобы не впасть в ошибку, знать, что оно собственно собою представляет. Кто не знает его сущности, его замысла, кто не знает, действительным изображением какого предмета оно является, тот едва ли распознает правильность или ошибочность его замысла»¹. Но показанная в этом отрывке из «Законов» разница между правильным и искаженным подражанием является лишь одной из сторон исследования сущности подражательного искусства. Платон отмечает, как минимальное требование, что хорошие художники и критики искусства должны интересоваться «истиной», и затем концентрирует внимание читателя на другом контрасте. Имеются определенные произведения подражательного искусства, которые лишены всякой ценности и не приносят никакой пользы или блага, за исключением связанного с ними простого удовольствия. Всем известно, что есть такие удовольствия и приятные вкусовые ощущения, которые сопровождают необходимые и полезные действия и процессы, например еду или учебу. Такое удовольствие является сопутствующим благом. Но плохо, когда какая-либо деятельность доставляет одно только удовольствие. Тогда вовсе отсутствует критерий важности или полезности. Мы никогда не должны принимать удовольствия за критерий при определении ценности того или иного действия, если

Разумное и неразумное
удовольствие

рывке из «Законов» разница между правильным и искаженным подражанием является лишь одной из сторон исследования сущности подражательного искусства. Платон отмечает, как минимальное требование, что хорошие художники и критики искусства должны интересоваться «истиной», и затем концентрирует внимание читателя на другом контрасте. Имеются определенные произведения подражательного искусства, которые лишены всякой ценности и не приносят никакой пользы или блага, за исключением связанного с ними простого удовольствия. Всем известно, что есть такие удовольствия и приятные вкусовые ощущения, которые сопровождают необходимые и полезные действия и процессы, например еду или учебу. Такое удовольствие является сопутствующим благом. Но плохо, когда какая-либо деятельность доставляет одно только удовольствие. Тогда вовсе отсутствует критерий важности или полезности. Мы никогда не должны принимать удовольствия за критерий при определении ценности того или иного действия, если

1 П л а т о н, Законы, кн. II, 668с, Полп. собр. творений, т. XIII, стр. 72.

имеется какой-либо другой критерий. Платон употребляет слово «забава» для обозначения произведений различных видов подражательного искусства, когда их единственным положительным качеством является «безвредное наслаждение»¹. Он часто проводит параллель между искаженными изображениями—фантомами и забавой или шуткой².

Драма, музыка и танцы являются, подобно софистике, говорит Платон, обычными формами развлечения и забав³. Подражания, созданные средствами живописи и музыки исключительно для нашего удовольствия⁴, относятся к декоративной стороне жизни. И в «Софисте» ставится вопрос: «Разве есть какой-либо более искусный или более приятный вид шутки, чем подражание?»⁵. Волшебство и фокусничество сродни живописи, ибо дети и наивные люди наслаждаются, когда их обманывают сходством с реальностью, создаваемым в том и другом случае. Риторика состоит «в предоставлении чего-нибудь нравящегося и в возбуждении удовольствия»⁶ или, что то же, в угождении несдерживаемому аппетиту. Платон резко противопоставляет такие формы практической деятельности, которые являются серьезными, важными и полезными,—как, например, искусство врача и государственного деятеля, основанное на научных данных и ставящее себе разумную и достойную, если даже не великую, цель,—другим формам деятельности, которые являются чисто развлекательными, предназначенными только для отдыха, и бесполезными, а может быть, и того хуже, например, игре на флейте, лире и арфе в сопровождении пения, занятию любыми видами поэзии и ораторским искусством, не имеющими никакой другой цели, как только доставлять удовольствие⁷. Эта вторая категория «искусств», говорит Платон, предназначена для «народа, который состоит из детей, женщин и мужчин, из рабов и свободных»⁸ без всякого различия; занятые этими искусствами специалисты забавляют людей, точно детей, и не интересуются их подлинным благополучием⁹. Платон приводит как пример Цинезия.

¹ П л а т о н, Законы, кн. II, 667, Полн. собр. творений, т. XIII, стр. 70—71.

² П л а т о н, Государство, кн. X, 602b, Соч., ч. III, стр. 497. Политик, 288c, Соч., ч. VI, стр. 119.

³ П л а т о н, Софист, 235a, b, Соч., ч. V, стр. 512.

⁴ П л а т о н, Политик, 288c, Соч., ч. VI, стр. 119.

⁵ П л а т о н, Софист, 234b, Соч., ч. V, стр. 510.

⁶ П л а т о н, Горгий, 462c, Соч., ч. II, стр. 261.

⁷ Там же, 501, стр. 325—327.

⁸ Там же, 502d, стр. 328.

⁹ Там же, 502e, стр. 328—329.

Итак, к определению Платоном некоторых видов искусств как фантастических подражаний можно добавить еще один признак—что эти забавные подражания вызывают неразумное удовольствие. «...Искусство подражательное, худое в себе, с худым обращаясь, худое и рождает»¹. Вращающееся зеркало поэзии и живописи всегда обладает положительным свойством очарования или магической силы. «Самый близкий к нам по времени историк древней живописи Э. Пфуль, говоря об Аполлодоре, употребляет слово, которое означает «магическое воздействие»². И Аполлодор как художник-иллюзионист, по-видимому, представляет группу живописцев, которая больше всего тревожит Платона.

Гомер, претендующий на ученость и лишенный свойственных ему музыкальности и ритма, не представлял бы серьезной угрозы для философа-практика, но подражания Гомера плюс очарование его стихов волнуют душу и покоряют сердца³. Мир изящного искусства характерен не только тем, что является тенью другого мира, создаваемой слепым творцом, но и своим особым сходством с человеческими эмоциями, а также властью над ними, столь необходимой для чувственного восприятия. Красота по своей природе обладает великим очарованием, это цветок молодости⁴; поэзия—это сладкоголосая муза⁵. В своих более опасных формах они могут вылиться в колдовство или дурманящее людей искусство.

Бесконтрольное
удовольствие стано-
вится непреборимой
страстью

Закономерная связь определенных видов искусства с удовольствием является для Платона причиной самого серьезного беспокойства. Поскольку легкомысленное удовольствие так тесно связано с искусством, что входит как составная часть в его определение, то исчерпывающий анализ искусства будет включать и анализ удовольствия. Платон занят таким анализом в диалогах «Горгий», «Филеб» и «Тимей». Удовольствие, когда оно не регулируется мудростью или благом, говорит Платон, пробуждает, питает и усиливает низменные импульсы человека и одновременно подрывает и губит возвышенные⁶. Как объяснить это более подробно? Удовольствия, о которых здесь идет

¹ П л а т о н, Государство, кн. X, 603b, Соч., ч. III, стр. 499.

² P. M. S c h u h l, Platon et l'Art de son Temps, 1933, p. 23.

³ П л а т о н, Государство, кн. X, 601, Соч., ч. III, стр. 495—496.

⁴ Там же.

⁵ Там же, 607, стр. 503—505.

⁶ Там же, 605, стр. 501.

речь, превращают нашу жизнь в забаву—качание на качелях: то мы находимся наверху, испытывая блаженство, то оказываемся внизу, так как прежнее удовольствие кончилось и нам страстно хочется нового. Такой процесс колебания вверх и вниз повторяется без конца. Следовательно, предаваясь переменивым наслаждениям, мы уподобляемся дырявым бочкам или решетам¹, не успеют они наполниться, как уже становятся пустыми. Нас начинает обуревать неутолимая жажда, и мы испытываем постоянную неудовлетворенность, так как чем больше наслаждений мы получаем, тем больше их нам хочется. Мы как бы сливаемся воедино с беспокойством, которое люди ошибочно называют восторгом. По слабости своей природы мы часто «жаждем слез»². Подражание ради подражания сопровождается чувственным переживанием ради самого переживания, причем в обоих содержится минимум истины и сущности.

Удовольствие ведет
к душевному разладу
и истощает разум

В самом деле, непрерывные поиски удовольствия не только раздваивают нашу жизнь—ведь, подобно волнам, мы все время то взлетаем вверх, то падаем вниз,—но и ежеминутно создают в ней напряженность. Острый контраст между удовольствием и страданием и вызываемая им напряженность составляют часть приятного возбуждения, испытываемого при просмотре трагедии. Смотря трагические пьесы, люди получают удовольствие даже от самого плача³. Точно так же осмеяние порока на сцене вызывает сложную комбинацию душевной боли от испытываемого зрителем негодования и удовольствия от смеха⁴. Сравнительная сложность таких ситуаций порождает соответствующий внутренний разлад. В душе человека появляется какое-то смутное чувство; она раздваивается, так как испытывает одновременно два противоположных влияния, и в результате у человека возникает истерия, а то и начальная стадия помешательства. Сократ спрашивает рапсода Иона, находится ли он в здравом уме в тот момент, когда декламирует стихи. «В уме ли ты тогда или вне себя, так что твоя душа, вдохновленная, мнит себя там, где совершаются события, о которых ты поешь?»⁵ И Ион отвечает: «Отвечу тебе не таясь. Когда я пою что-нибудь жалостное, у меня глаза полны слез, а когда страшное и гроз-

¹ П л а т о н, Горгий, 493—494, Соч., ч. II, стр. 311—312.

² П л а т о н, Государство, кн. X, 606, Соч., ч. III, стр. 502.

³ П л а т о н, Филеб, 48, Полн. собр. творений, т. IV, стр. 157—158.

⁴ Там же, 50, стр. 161.

⁵ П л а т о н, Ион, 535b, Полн. собр. творений, т. IX, стр. 85.

ное—волосы становятся дыбом от страха и сердце бьется»¹. Если, с другой стороны, страсть к наслаждениям ненасытна и порождает в душе смуту, то с другой—она подтачивает и убивает разумную и умеренную часть человеческой природы с такой же быстротой, с какой возрастает жажда приятного возбуждения. Ведь удовольствие поглощает все внимание человека. Оно вызывает у людей забывчивость и пренебрежение к основным жизненным делам. Безотчетный восторг или истерическое удовольствие, противостоящие разумному принципу расчета, лишают разум способности оценивать вещи, как они есть. «Удовольствие, как говорят,—всего лживее»². Удовольствие придает ничтожным вещам видимость больших, а значительные низводит до положения ничтожных и тем самым ведет борьбу против блага истины, которая является высшим достижением нашей способности мыслить. Обаяние сцены также обманывает нас и заставляет неправильно судить о том, что является прекрасным или просто забавным. Мы покраснели бы от стыда, если бы оказались провинными в таком шутовстве и буффонаде, какими мы способны наслаждаться, когда являемся только зрителями³. Удовольствия, доставляемые большей частью видов искусств, находятся в противоречии не только с разумом и истиной, но также с уравновешенностью и самоконтролем.

Но это «удовольствие» или очарование, которое доставляют человеку его действия и изделия, не является для

Платона плохим при всех условиях, хотя часто его высказывания на этот счет, взятые в отрыве от контекста, могут создать у нас именно такое впечатление. Но, как и термины «искусство» или «подражание», термин «удовольствие» и близкие ему по смыслу слова, отражающие привлекательные стороны подражательного искусства, имеют у Платона очень широкое значение. Смысл слова «удовольствие» зависит, в частности, от того, в каком случае и в связи с чем оно употреблено. Оно может означать, например, чистое и абсолютное удовольствие, когда зритель наслаждается видом абстрактно взятых геометрических форм, таких, как круг или прямая линия, чистых тонов или цветов и запахов⁴. Лучшие качества чувства удовольствия показаны Платоном в отрывке из «Законов», от которого мы несколько отклонились, чтобы рассмотреть более непривлекательную сторону этого чувства. Там обсуждаются все проблемы, связанные с понятием удовольствия.

¹ Платон, Ион, 535с, Соч., т. IX, стр. 85—86.

² Платон, Филеб, 65с, Соч., ч. V, стр. 162.

³ Платон, Государство, кн. X, 606с, Соч., ч. III, стр. 503.

⁴ Платон, Филеб, 51b, с, Полн. собр. творений, т. IV, стр. 162—163.

Один из собеседников—афинянин—признает удовольствие («Я также соглашаюсь с толпой, по крайней мере в том, что мерилом мусического искусства является наслаждение»¹) и вместе с тем отрицает его («Большинство утверждает, что степень получаемого душой наслаждения и служит признаком правильности мусического искусства. Однако такое утверждение неприемлемо и совсем нечестиво»²). Если эти два заявления, отражающие различные аспекты мнения Платона, можно увязать между собой, то проблема удовольствия будет изложена во всей ее полноте.

Музыка содержит в себе часть души

Когда Платон, устами афинянина, заявляет, что он признает критерием музыки удовольствие, он немедленно добавляет: но не всякое удовольствие.

Затем он сразу же излагает концепцию внутреннего родства музыки с душой. Идея этого родства частично вытекает из представления о музыке как подражании. Искусство хорового пения, частью которого является музыка,—это изображение «поведения людей при различных действиях, случайностях и нравах, так что путем подражания воспроизводятся все черты этого поведения»³. Однако контраст или гармоническое согласие между музыкой и душой является, по существу, притяжением или борьбой скорее двух элементов внутри единого целого, чем двух различных начал. Музыка, созданная без учета моральной характеристики, которую она отражает,— это фактически музыка без души. Ближе к мысли Платона будет сказать, что музыка несет в себе часть души, а не просто ее имитирует. Человек, внимающий музыке, снова, так сказать, находит себя в ней. Отсюда следует, что после того, как в силу природной склонности или воспитания в характере человека образовались определенные привычки или склад, его музыкальные вкусы могут быть удовлетворены только родственной его душе музыкой. То, что и выразительные средства музыки и ее сущность относятся у Платона к сфере психики и что поэтому психологические термины, применяемые к музыке,—это не просто метафоры, а конкретные характеристики, видно из такого момента в диалоге.

Афинянин выясняет характерные признаки хорошей музыки. Он задает вопрос: «Какие же телодвижения и напевы надо признать прекрасными?... При одних и тех же, равно тяжелых, обстоятельствах схожими ли окажутся телодвижения и речи

¹ П л а т о н, Законы, кн. II, 658, Поли. собр. творений, т. XIII. стр. 59.

² Там же, 655, стр. 54—55.

³ Там же, 655, стр. 55.

души мужественной и души трусливой?»¹. Собеседник не только отвечает на это утвердительно, но даже добавляет еще один небольшой штрих: в эту минуту разница их характеров, вероятно, скажется даже в цвете их лица. Но в ответ на эту деталь афинянин замечает, что если кому-либо угодно применить к музыке определения, заимствованные из человеческой природы, то он не вправе основываться на таком факте, как бледность или противоположное ей свойство, потому что музыка по своей природе—не такое явление, у которого есть цвет. Она, по существу, обладает ритмом и мелодией; поэтому, наблюдая жесты человека и слушая его восклицания в момент опасности, можно найти подходящие для музыки определения. В дополнение к этому афинянин высказывает критическое замечание в адрес современных ему музыкантов. Руководители хоров выражаются совершенно неправильно, когда «говорят о хорошем оттенке напевов или телодвижений»². Термины, применяемые для характеристики любого вида искусства, должны соответствовать его выразительным средствам.

Музыка родственна
душам, которые она
волнует

Итак, если сущность музыки заключается в том, чтобы отражать душевные качества, то ее подлинная ценность может быть определена с помощью такого морального и умственного критерия: та музыка хороша, которая соответствует хорошему характеру. Удовольствие, которое испытывают хорошие люди, и будет критерием ее высокого качества. Платон иллюстрирует свой вывод в шутливой форме наглядным примером. Чтобы полностью убедиться, говорит он, что качество искусства должно определяться не тем удовольствием, какое испытывает кто попало или большинство людей, а в соответствии с удовольствием, испытываемым лучшими людьми, давайте вообразим себе конкурс на предоставление людям простого развлечения. Премия должна достаться человеку, который лучше всего развлечет зрителей. Приглашение на празднество привлечет, по-видимому, чтеца Гомера, трагика, комедийного актера, «и нет ничего удивительного, если кто выступит с кукольным театром и станет считать, что у него всего более данных, чтобы одержать победу»³. При опросе маленькие дети проголосуют за кукольный театр, подростки—за комедию, большинство людей, включая образованных женщин и молодежь,—вероятно, за трагедию, пожилые люди, по всей вероятности, выскажутся в пользу исполнителя

¹ П л а т о н, Законы, кн. II, 654—655, Полн. собр. творений, т. XIII, стр. 54.

² Там же.

³ Там же, 658, стр. 58.

эпического произведения в духе великих традиций. Конечно, только одна из всех этих групп может быть права. Поэтому решение вопроса зависит от квалификации самих групп. Пожилые люди более всех образованы и имеют самую благородную душу. Поэтому следует согласиться с их мнением¹.

Таким образом, Платон допускает, что удовольствие может служить критерием для различных видов подражательного искусства после того, как его, пользуясь музыкальной терминологией, поместят в ключе определенного характера. Вы исследуете музыку и находите в ней моральные черты характера. Вы знакомитесь с различными видами характеров и убеждаетесь, что лучшие моральные качества человека—высшая справедливость и мудрость. Сделав это открытие, вы возвращаетесь к первоначальному объекту вашего исследования—музыке—с таким законным выводом: ценность музыки познается при исследовании хороших моральных качеств людей. Удовольствие, которому придана надлежащая форма и соединенное с благом, может решить как эстетические, так и моральные споры. Теория Платона—это «учение, не отделяющее приятного от справедливого»².

Музыка может формировать души

Эта доктрина о наличии в музыке души имеет первостепенное значение для эстетических взглядов Платона не только потому, что она в значительной мере решает для него вопрос о критерии эстетического вкуса, но еще и потому, что становится основой знаменитого, тщательно разработанного им метода применения эстетических идей в области воспитания. Вы можете либо исследовать музыку и находить в ней черты душевного склада, либо пойти в другом направлении и применить всю систему музыкального искусства к мягкой, как воск, душе ребенка. В первом случае такие черты характера, как мужество, справедливость или мудрость, являются как бы обнаруженным внутри кристаллом. Во втором—высокоразвитое искусство можно сравнить с государственной печатью, которую нужно приложить к воску души. Платон считал—в отличие от нашего представления,—что процесс воспитания детей должен включать в себя в основном непосредственное и бессознательное восприятие образов и навыков и в меньшей степени—сознательное познание идей и фактов. В программе воспитания, рекомендуемой Платоном в его «Государстве» и «Законах», он в значительной мере базировался именно на такой возможности бессознательного восприятия манер и вкуса, на впечатлительности молодой души при наличии в ней

¹ П л а т о н, Законы, кн. II, 658, Полн. собр. творений, т. XIII, стр. 59.

² Там же, 663, стр. 64.

основного духовного начала. «...Повторяемо с юности, оно (подражание) переходит в нрав и природу, отпечатлевается и в теле, и в голосе, и в уме»¹,—говорит Платон. Здесь он обращает наше внимание на тот способ, благодаря которому правильные привычки приличного поведения могут быть привиты и остаться на всю жизнь. «Ритм и гармония особенно внедряются в душу, весьма сильно трогают ее и делают благопристойною...»² Платон говорит нам, что процесс воспитания юношества не похож на укладку обуви в дорожный сундук; он больше напоминает выгон скота на пастбище, ибо подразумевает усвоение ребенком жизненно важной для его роста пищи. Тело и душа растут в зависимости от своего питания. Человек неизбежно вырастает подобным тому, чем он пользуется, будет ли то хорошим или плохим,—хотя ему, может быть, и неудобно признаться в этом³. (Мы часто замечаем, как быстро дети приобретают местный акцент или «ритм» иностранного языка.) Для воспитания вкуса и воображения у детей таким естественно-бессознательным путем Платон вырабатывает определенные строгие запреты и не менее строгие предписания. Половина времени и внимания детей должна быть посвящена танцам, пению и слушанию народных мифов.

Из поэзии следует ула-
 ть лишнее

Учение о процессе воспитания, созданное Платоном, положено им в основу его рекомендаций об изменениях в поэзии, которую следует преподавать молодым афинянам. Песни зачаровывают душу⁴, говорит он. Так как искусство обладает столь магической силой, а юные умы слишком податливы, государству же требуются крепкие души и тела, то определенные поэтические произведения должны быть сокращены или даже изъяты. Прежде всего следует попросить ответственных руководителей государства подготовить издание Гомера с необходимыми купюрами, так как Гомер занимает ведущее место в поэтической литературе. Теперь мы уже знаем, что все хорошее всегда прочно, уравновешено и едино в своей сущности⁵. Следовательно, изображение богов и героев у Гомера должно отвечать нашему идеальному представлению о том, что достойно восхищения. Опасно и по существу неверно изображать обитателей Олимпа истеричными, изменчивыми существами, подверженными внешнему, часто случайному воздействию. «Мы опять будем просить Омира [Гомера] и прочих поэтов

¹ П л а т о н, Государство, кн. III, 395d, Соч., ч. III, стр. 161.

² Там же, 401d, стр. 172—173.

³ П л а т о н, Законы, кн. II, 656, Полн. собр. творений, т. XIII, стр. 55.

⁴ Там же, 659, стр. 60.

⁵ П л а т о н, Государство, кн. II, 380—381, Соч., ч. III, стр. 133.

не заставляя Ахиллеса, сына богини, лежать то на боку, то на спине, то на лице, потом вставать, вздыхать, блуждать по бесплодному берегу моря, и пусть он не хватает обеими руками нечистого праха и не сыплет его себе на голову, а поэт не выражает плача и страдания всеми способами, которыми выражал их»¹. Мы должны изъять те строки, в которых говорится, что Зевс равнодушно сеет добро и зло, так как то, что в полном смысле этого слова может быть названо божественным, никогда не бывает безучастным, а всегда является благим и источником блага². Равным образом и царство Аида должно описываться как место, подходящее для обитания божественных существ, куда с радостью отправятся благородные и добродетельные души, а вовсе не так, как в полном тексте Гомера, где Аид—это место с мрачными и грязными жилищами, либо пещера, кишущая летучими мышами³.

Форма искусства должна быть благотворно простой

По мнению Платона, мифы Гомера должны быть очищены и выправлены так, чтобы дети могли правильно представлять себе нормы поведения и усваивали эти мифы в нормальных пропорциях. Однако не только содержание мифов, но и внешние формы поэзии и музыки должны регулироваться в соответствии с философскими взглядами Платона. Форма произведений искусства так же важна, как и их содержание. Ритмы и мелодии, а также пластические позы могут благодаря присущим им свойствам ослаблять и нарушать собранность и единство человеческого организма. Как мы уже знаем, они способны вызывать смешанное чувство удовольствия, а смешанные чувства способны изматывать человека и ослаблять цельность человеческой души. Поэтому лидийский лад в музыке, который расслабляюще нежен⁴, и сложные лады, нарушающие устойчивость и единство духа, должны быть запрещены. Платон опасается пагубного влияния чересчур разнообразных эффектов, в частности флейт и всех «многострунных и многогармоничных инструментов»⁵, а также программной музыки явно раздражительного типа, потому что они акцентируют одну часть за счет совершенного целого и возбуждают человека своей новизной и неожиданностью, вместо того чтобы плавно вплетаться в прозрачную ткань музыки. Такая музыка, воздействуя на развивающийся организм, не формирует, а разла-

¹ П л а т о н, Государство, кн. III, 388, Соч., ч. III, стр. 148.

² Там же, кн. II, 379, стр. 130—131.

³ Там же, кн. III, 386—387, стр. 145—148.

⁴ Там же, 398—399, стр. 166—167.

⁵ Там же, 399с, стр. 168.

гает его. Платон считает, что слишком сложный и эффектный стиль в музыке, поэзии и танцах подобен жирной и чересчур острой пище для тела: она ведет к несварению желудка и общей слабости. Вычурным формам искусства, как и прирожденным артистам, которые могут изобразить любой характер, любую эмоциональную крайность, ситуацию или сценический штамп, не находится места во взглядах Платона по начальному воспитанию. Музыка и танцы должны быть двух типов: фригийского, воинственного и бодрящего, и дорийского, отрезвляющего и успокаивающего¹. Платон рекомендует простые размеры в поэзии и простые литературные формы—повествовательные и героические, но не драматические².

**Вся система искусства
может успешно служить
моральным целям**

Платон считал, таким образом, что мудрый государственный деятель узнает и использует магическую силу искусства для формирования хороших граждан. На место отрицаемой Платоном драмы можно поставить его предложение, изложенное им уже в период написания «Государства», о создании для детей заранее планируемой красивой окружающей обстановки: прекрасных зданий, садов, ваз и урн, вышитой одежды³. Эти формирующие вкус зрелища следует сочетать с одинаково формирующими вкус звуками: необходима воинственная музыка, которая будет проникать в самое сердце детей и вдохновлять их на подвиги, и в противовес ее возбуждающему действию—спокойные, умиротворяющие хоры, восхваляющие богов и делающие подрастающее поколение дисциплинированным, справедливым и почтительным. Все эти полезные виды искусства, взятые вместе, могут быть названы благоприятными ветрами, нежно овевающими впечатлительные детские души⁴. Как железо смягчается и куется огнем, так и страсти смягчаются и направляются в полезное русло умелым применением гармоний⁵.

Таковы потенциальные возможности искусства в руках мудрых правителей в деле воспитания граждан. Если изгнание Платоном поэтов из его образцового государства теперь шокирует наши чувства, то его вера в действенную силу искусства способна вызвать не меньшее удивление. Платон изгоняет то, что сам любит, чем восхищается и на что надеется. Когда

¹ П л а т о н, Государство, кн. III, 399, Соч., ч. III, стр. 167.

² Там же, 392, стр. 156—157.

³ Там же, 401, стр. 172—173.

⁴ Там же.

⁵ П л а т о н, Законы, кн. II, 671, Полн. собр. творений, т. XIII, стр. 75—76.

он говорит, что песни обладают чарами, он думает больше о хорошей их стороне, чем о плохой. По мере того как Платон становится старше, он все больше сознает, что искусство является особым средством для воспитания чувств человека и что радостные и тяжелые переживания, направленные с помощью искусства к высоким целям, служат верными союзниками разума. В «Федре» Платон сравнивает разум с возницей, правящим впряженными в его колесницу конями; позже, в «Законах» он называет разум тонкой веревочкой, которая не способна тянуть марионетку-человека в нужном направлении без помощи других веревочек-удовольствий¹.

Как мы видели, Платон допускает, что Что означает «κἄλός»? удовольствие может быть критерием вкуса и средством воспитания молодежи, если оно отвечает благородным порывам души, но все же мы никогда не должны упускать из виду постоянное отрицательное отношение со стороны Платона к отождествлению «чернью» блага и удовольствия, в то время как более утонченные натуры отождествляют благо со знанием или умственной зрелостью². Какова же подлинная природа интеллектуального блага более утонченных натур, блага, которое совершенствует и облагораживает чувство удовольствия? Исследовать природу этого блага—значит уяснить себе последнее неясное понятие, лежащее в основе эстетики Платона. На всем протяжении той беседы в книге второй «Законов», где афинянин подходит все ближе и ближе к решению вопроса о подлинной ценности музыки—говорит ли он о благородной красоте песни или о ее моральном назначении,—ее совершенство всегда определяется им какой-либо формой греческого слова «κἄλός». Этим термином мы теперь и должны заняться. Хотя «κἄλός» у нас часто переводят словом «прекрасный», это слово не передает полностью его значения, так же как греческие слова «τέχνη» или «μῦσικος» не совпадают целиком с нашими словами «искусство» и «подражание». Позднейшие переводчики во многих случаях применяют слово «хороший» там, где более ранние употребляли «прекрасный», и зачастую пользуются еще словами «честный», «благородный» и «превосходный». В философских рассуждениях Платона выражаемое этим словом понятие, хотя и широкое по смыслу, было вполне определенным, но являлось результатом длительного анализа и размышлений. Для обычного, нетренирован-

¹ Эта тема развита в статье: E. Wind, Untersuchungen über die platonische Kunstphilosophie, в «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», XXVI, 1932.

² П л а т о н, Государство, кн. VI, 505b, Соч., ч. III, стр. 335.

ного ума различные стороны понятия «τό κάλλόν» следует разъяснять путем добавления к нему того или иного прилагательного. Сам Платон посвящает его объяснению один диалог целиком и важные разделы других диалогов. Для этого ему потребовалось не только много места, но и много сравнений и диалектических приемов, пока он не убедился, что природа этого понятия уже достаточно ясна.

Не вещь и не видимость. Ранний диалог «Гиппий Большой», который целиком посвящен анализу «τό κάλλόν»,—это как бы своего рода вступление к более конструктивному и глубокому изложению той же идеи в последовавших за ним диалогах «Пир» и «Государство». Здесь разоблачаются и опровергаются всякие наивные и избитые представления о красоте. Так, например, недалекий, но самоуверенный Гиппий смешивает абстрактное понятие с конкретным предметом: красота—это прекрасная девушка или прекрасная кобылица¹. Сократ упорно возражает ему, настаивая на том, что понятие «τό κάλλόν» следует формулировать так, чтобы оно стало определением, подходящим ко всем атрибутам красоты. Этот термин должен быть применим к красоте и девушек, и лошадей, и музыкальных инструментов, и фаянсовых изделий. Когда Сократ так формулирует логическую задачу, чтобы подсказать собеседнику мысль об основном, главном качестве предмета, которому надо дать определение², Гиппий, и это весьма характерно для него, переводит данное понятие в плоскость материальных благ и утверждает, что золото—это как раз то, что при добавлении к любой вещи создает красоту. Поэтому золото должно быть признано нашим универсальным определением и образцом³. Сократ доказывает ограниченность такого примитивного толкования. Он снова и снова повторяет, что прекрасное должно быть таким везде и для всех⁴. Тогда Гиппий осеняет новая идея. Везде и для всех прекрасно быть здоровым и богатым, пользоваться почетом у сограждан, наслаждаться долголетием, иметь пышные похороны и оставить после себя наследников⁵. Такая сумма прекрасных вещей должна, несомненно, отвечать универсальному понятию красоты, которого требует Сократ. Сократ тотчас возражает, что для Ахиллеса и его деда Зака, как и для многих богов, прекрасной была не долгая

¹ П л а т о н, Гиппий Большой, 287e, 288b, с, Полн. собр. творений, т. IX, стр. 16—17.

² Там же, 289b, стр. 18.

³ Там же, 289e, стр. 19.

⁴ Там же, 291d, стр. 21—22.

⁵ Там же, 291e, стр. 22.

жизнь и погребение, совершенное руками детей, а смерть¹. Тогда Гиппий впадает в новую ошибку, отождествляя прекрасное с тем, что кажется прекрасным, например с удачно выбранной одеждой, которая внешне украшает человека². Сократ, возражая, указывает, к каким неприятным последствиям привела бы такая концепция прекрасного. Ведь в таком случае учитывалась бы только показная внешность, прекрасная, но фальшивая, так как под ней могла скрываться непривлекательная и превратная действительность. Правда, всем хорошо известно, что в прекрасных предметах внешность и сущность обычно расходятся. И неужели кто-нибудь примет за действительную красоту блестящую внешность?³

Не пригодность и не
удовольствие

Затем Сократ пытается дать свое определение, приближаясь (хотя и тщетно) к тому понятию, какое становится ясным только в более поздних диалогах. Он высказывает предположение:

прекрасно то, что может успешно выполнять свою специальную функцию; поэтому, может быть, красота—это то, что пригодно⁴. Однако он тут же оговаривается, что в такое определение необходимо тоже внести поправку, так как никто из нас не захочет считать благородным умение причинять зло. Может быть, прекрасное—это полезное? Здесь уже есть намек на тезис Платона, что красота—это благо. Но и это определение оказывается неудачным из-за различия между производительной силой и продуктом ее деятельности. Если красота создает благо, то между собой они различаются как отец и сын или как производитель и его продукт. Поэтому сказать, что прекрасное должно отличаться от хорошего, то есть, иначе говоря, должно быть нехорошим,—абсурдный вывод⁵. Тогда для определения понятия красоты Сократ прибегает к слову «наслаждение». Можно ли определять как красоту то, что заставляет нас радоваться через посредство слуха и зрения?⁶ Трудность, которая возникает при таком определении, отчасти состоит в том, что понятие благородного и прекрасного ограничивается сферой чувственного, отчасти—в том, что удовольствия как таковые мы черпаем из двух различных каналов—зрения и слуха.

¹ П л а т о н, Гиппий Большой, 292e—293, Полн. собр. творений, т. IX, стр. 24.

² Там же, 294, стр. 25—27.

³ Там же.

⁴ Там же, 295c, d, стр. 27—28.

⁵ Там же, 296c, e, стр. 30—31.

⁶ Там же, 297e, стр. 32.

«Καλός» — это то, что ищет философ

То, что в этом раннем диалоге о красоте Гиппий пренебрежительно именуется «шелухой и обрезками»¹, превращается в ходе последующих бесед во внушительную философскую теорию. К концу диалога «Пир», после того как Платон красноречиво изобразил, что представляет собой сама красота и какой образ жизни наиболее приближается к этому идеалу, он добавляет, как бы оглядываясь назад, на пустые предложения Гиппия: «Если бы это прекрасное ты видел, то и не подумал бы сравнивать его ни с золотом, ни с нарядом, ни с прекрасными мальчиками и юношами»². В этом более зрелом диалоге сущность красоты оказывается таким понятием, поискам которого философ посвящает всю свою жизнь. И то, что скрывается за этим понятием, будет, по мнению Платона, неизменно желанным для всех людей, в ком может быть оживлено божественное начало. «Приобретение кажущегося добра ни для кого не бывает еще достаточно: все ищут блага сущего»³. Совершенство каждой вещи является, по мнению Платона, основой ее существования. Все предметы, как одушевленные, так и неодушевленные, *существуют* в зависимости от своей причастности к благу. Интеллектуальные поиски блага — то есть философия — это специфически человеческая форма всеобщего стремления к высшему, неподкупному существу. Но так как человек представляет собой совокупность души и тела как равных элементов, то его стремление имеет двойное значение по отношению к своему месту в природе.

Философия — это отделение души от ее телесной оболочки и поэтому может быть определена как смерть заживо. С другой стороны, это цветение самой жизни, сублимация той божественной силы, которая в царстве животных побуждает самца искать самку, в человеческой среде наполняет сердце любящего желанием и восторгом, вливает отвагу в души юных фиванских воинов, делая их непобедимыми, и одухотворяет

Активная сторона пре- до слез, — это Эрос. Философия — это
красного — любовь новейшее изобретение человеческого ду-
ха, самое молодое из всех искусств,
оказывается «старейшим и благороднейшим из божеств». Платон вкладывает в уста Сократа утверждение, что любящий по-

¹ Платон, Гиппий Большой, 304, Полн. собр. творений, т. IX., стр. 42.

² Платон, Пир, 211d, Соч., ч. IV, стр. 207 — 208.

³ Платон, Государство, кн. IV, 505d, Соч., ч. III, стр. 336.

добен философу¹. Оба испытывают муки неистойой страсти; оба, если удача сопутствует ходу их страстного ухаживания и труда, достигают своей цели в блаженстве общения и в рождении на свет потомства. Оба природных таланта—и в любви, и в философии—требуют целеустремленной энергии и чувствительности к красоте формы. Влюбленность всегда связана с предметом обожания, внешняя форма которого кажется прекрасной, и потому красота и любовь поистине взаимно дополняют одна другую². Энергия Эроса активизируется при виде красоты; но когда любящее существо «приближается к безобразному, оно угрюмо и в горести сжимается»³.

Отсюда начинается путь философа. Лестница красоты Ибо философ, серьезно относящийся к своему призванию, следует за прекрасным предметом своей страсти, восходящим ввысь перед его глазами⁴. Главный, специфически философский, интерес в области любви представляет для Платона процесс восхождения по лестнице красоты, то есть диалектический процесс. Первый шаг вверх—это обобщение идеи красоты. Любящий человек «должен уже сам заметить, что красота человека, какому бы телу она ни принадлежала, родственна телесной красоте другого; и если следует стремиться к тому, что прекрасно по виду, то было бы большим безумием не считать тождественную красоту, свойственную всем телам вообще»⁵. Прекрасное тело его возлюбленной становится элементом и образцом мира физической красоты. Следующий шаг—переход от тела к душе. Даже небольшая доля духовной красоты перевесит в глазах любящего человека значительную долю наружной красоты. Постигнув более высокую духовную красоту, любящий человек обратится к красоте нравов и законов; отсюда—к красоте учения и наук. Теперь он подходит к концу своего путешествия.

Красота, открывающаяся в конце этого путешествия, придает смысл всем более простым видам красоты. Но сама она видна только тем, кто может следовать по общечеловеческому пути значительно дальше человека, обладающего обычной волей и способностями. Перед теми, кто отличается выдающимся мужеством, силой, памятью и умом и кто быстро идет к своей цели, внезапно возникает чудесное зрелище⁶. В пред-

¹ П л а т о н, Пир, 204b, Полн. собр. творений, т. V, стр. 51.

² Там же, 204d, стр. 52.

³ Там же, 206d, стр. 54.

⁴ Там же, 210—211, стр. 58—60.

⁵ Там же, 210b, стр. 58—59.

⁶ Там же, 210e, стр. 59.

ставлении Платона это зрелище напоминает религиозное священнодействие. Достигнутая наконец абсолютная красота, по существу, не может быть выражена обычными словами, потому что она—вне пределов бытия и познания. Но с помощью обычных слов можно все же составить приблизительное представление о ее природе. Более того, человек в состоянии уяснить себе ее, устанавливая различие между нею и тем, что в обычной жизни именуется прекрасным.

Красота вечна

Прежде всего, сама красота постоянна¹. Многие виды красоты появляются на свет и снова исчезают. Ни один конкретный предмет физического или духовного мира, которому мы могли бы дать высокую оценку, назвав его прекрасным, не может выдержать сравнения с постоянством красоты. Человеческое тело и украшения, законы, обычаи и всевозможные науки, как бы они ни были полезны, прекрасны или пригодны для своей цели,—ограничены во времени и переходящи. По мнению Платона, в силу естественного контраста между идеями или сущностями, с одной стороны, и индивидуальными личностями или отдельными явлениями—с другой, всегда существует противоположность между неизменным единым и меняющимся множеством.

Что же касается идеи красоты, то неизменное постоянство ее свойств имеет особое значение для развития душевных качеств человека. Наша самая насущная потребность заключается в том, чтобы продлить и закрепить наше благо и нашу природу². Это инстинктивное стремление (тут действует в нас Эрос) смутно проявляется в нашем обыденном сознании как мечта о бессмертной жизни, а эта мечта вызывает в нас непреодолимое желание иметь детей, ибо благодаря продолжению нашего рода мы сами как бы становимся бессмертными. Платон представляет себе красоту в качестве главного стимула к произведению потомства³, так как желание продолжать свой род только тогда претворяется в действие, когда оно стимулируется присутствием красоты. Итак, инстинктивное желание иметь детей или—в том случае, когда мы относимся к числу благородных натур,—оставить после себя плод своего ума, например стихи или государственное устройство, делает нас причастными к принципу единой скрытой от наших глаз красоты⁴. Платон полагает, однако, что пока желание достиг-

¹ П л а т о н, Пир, 211, Поли. собр. творений, т. V, стр. 59.

² Там же, 206, 207с, d, стр. 53—55.

³ Там же, 206, стр. 54.

⁴ Там же, 209, стр. 57—58.

нуть единой красоты проявляется в создании новых, отличных от нас существ, любовь носит в себе черты несовершенства. Более низменные по своей природе физические страсти неизбежно приводят к физическому же результату в виде появления на свет новых существ; более высокие устремления нашей духовной сферы порождают поступки, действия и творения, соответствующие по степени своего совершенства качествам самой души: смелые подвиги или полезные предметы. Но наш разум, то есть божественное начало, находящееся внутри нас, также желает, чтобы его увековечили и, выражаясь образно, отлили в бронзовую скульптуру. И тут выявляется очень важная истина. Желание находящегося в нас божественного

Прекрасное — это проявление в нас божественного начала

начала увековечить себя может осуществиться только как обращение души к самой себе и полное познание души своей внутренней природы¹. Таким образом, красота как богиня деторождения² в своем наивысшем значении стимулирует воспроизведение нами самих себя в божественном образе. Тем самым нам помогают освободить бессмертный элемент, сопутствующий нам во всех перевоплощениях и странствиях нашей души, и путем объединения с духовной сущностью обеспечить ему возможность жить и сопротивляться всем возможным изменениям.

Лучший вид движения — однообразный

Одно из различий между идеальным единым [тем, «что всегда существует и никогда не происходит»] и множественным копиями [тем, «что всегда происходит и никогда не существует»] заключается в том, что первое неподвижно, а вторые постоянно находятся в движении³. Поэтому влияние самой красоты на душу человека, как и теория возникновения человеческого искусства, может быть выражено в категориях движения. Настроившись на разговорный лад, Платон повторяет популярную в то время версию о том, что искусство танца и песни есть не что иное, как переход от рычания и рева диких зверей и беспорядочных скачков и прыжков детей к ритмичным движениям, введенным под руководством самого Аполлона и муз на больших празднествах⁴. Хотя, с точки зрения Платона, состояние покоя лучше, чем какое бы то ни было движение, он все же констатирует

¹ Платон, Государство, кн. VII, 518, Соч., ч. III, стр. 358—359.

² Платон, Пир, 206b, Полн. собр. творений, т. V, стр. 54.

³ Платон, Тимей, 28, Соч., ч. VI, стр. 388—389.

⁴ Платон, Законы, кн. II, 653, 654, Полн. собр. творений, т. XIII, стр. 51—52.

огромную разницу в свойствах различных видов движения. Порядок в движении—это уже подобие какой-то устойчивости. Рассматривая десять видов движения¹, Платон отмечает, что движение на месте вокруг центра, например движение плавного вращающегося колеса повозки или хорошо обточенного шара, является наилучшим. Такое правильное и однообразное движение по одной и той же окружности вокруг центра—разумное движение. Всегда неизменная абсолютная красота обладает свойством возбуждать такое же неизменное, то есть правильное и ритмическое, движение в душе в меру способности самой души воспринять это движение. По мнению Платона, все благотворное и мудрое представляет собой соединение подобного с подобным, сродство их или взаимосвязь²; к этой категории принадлежит и круговое движение. Но только разумная сфера души способна постоянно двигаться вокруг своей собственной оси. Платон дает объяснение тому, как происходит в ней это превращение перегулярных и беспорядочных движений в упорядоченное круговращение.

Чувства служат
гармонии

Небесные тела, которые являются меньшими божествами, двигаются по орбитам, а наш творец так создал нас, что мы способны научиться подражать

движению звезд. В этом весь смысл, польза, оправдание и объяснение нашего зрения и слуха; и мы можем понять, почему в диалоге «Гиппий Большой» Сократ отказался от определения прекрасного как «приятного для зрения и слуха», сочтя эту формулировку неполной. «Бог изобрел и даровал нам зрение именно по указанной причине, дабы мы, наблюдая в небе круговращения разума, извлекли из них пользу для оборотов мышления в нас самих, в стройных оборотах имели образец для родственных им расстроенных, а затем, изучив их и достигнув естественной правильности суждений, по подражанию совершенно неколебимым круговращениям божества, могли установить и свои собственные уклонившиеся с пути обороты»³. Аналогичный довод приводится вслед за этим при объяснении природы слуха: «То же надобно сказать опять о голосе и слухе, дарованных нам богами по тем же самым причинам и для той же цели. Ибо речь имеет ту же цель и содействует очень много ее достижению; что же касается пользы голоса музыкального, то она

¹ П л а т о н, Законы, кн. X, 893, 894, Полн. собр. творений, т. XIV, стр. 132—135.

² Там же, VIII, 837, стр. 62—63; Лисис, 221, 222, Соч., ч. IV, стр. 260—261.

³ П л а т о н, Тимей, 47b, с, Соч., ч. VI, стр. 418—419.

связана с слухом ради гармонии. Гармония же, заключающаяся в себе движения, родственные оборотам нашей души, даруется музами тому, кто обращается с ними разумно, не для бесцельного наслаждения—которому служит, кажется, теперь,—а в качестве пособия, приводящей в порядок и в согласие с собою расстроенное круговращение нашей души. Также и ритм дан ими как средство против того нестройного и неудовлетворенного состояния духа, которому мы во многих случаях поддаем»¹.

Для души смысл зрения и слуха в красоте Резко критикуя определение красоты как приятного для зрения и слуха, Сократ считал необходимым положить в основу рассуждений какой-

то общий критерий, который показал бы, почему то, что приятно для зрения, приятно также и для слуха, и почему то, что приятно вообще, без какого-либо ограничения двумя видами чувств—зрения и слуха, не может все же отождествляться с прекрасным². Сократ стремился доказать, что идея, или общее понятие, не может быть просто выражена с помощью отдельных чувств, так как они не связаны между собой и не составляют чего-либо единого. Теперь он высказывает мнение, что, пожалуй, красоту можно отождествить с тем, что можно было бы назвать интеллигентной стороной слуха и зрения: функцией, которую они выполняют в сфере душевных переживаний. Такая же сублимация чувственных наслаждений цветом и звуком в область чисто интеллектуальных форм и отношений дается в «Государстве». Платон излагает соответствующую систему воспитания философа. Благодаря этому воспитанию философ должен подняться вверх по ступеням той самой лестницы, ведущей к неизменной и вечной красоте, которая была темой диалога «Пир». Он должен изучать астрономию, но не вправе долго задерживаться на пышном «разнообразии на небе»³, когда же он изучает музыкальную гармонию, то не должен отклоняться в разные стороны, как это делают обыкновенные любители музыки, поддающиеся соблазнам новых музыкальных форм⁴. Правильное применение природных умственных способностей, присущих человеку, отвлекает ценителя мудрости и красоты от молний, которые расцвечивают небо—

¹ П л а т о н, Тимей, 47с, d, Соч., ч. VI, стр. 419.

² П л а т о н, Гиппий Большой, 298—303, Полн. собр. творений, т. IX, стр. 32—41.

³ П л а т о н, Государство, кн. VII, 529с, е, Соч., ч. III, стр. 376—377.

⁴ Там же, кн. V, 475d, стр. 287.

поверхностных украшений,—а также от бряцаний плектра и тонких нюансов изысканной музыки к вечным законам числа, заключенным в этих образах¹. А эти законы числа и есть выражение единой идеи блага и красоты.

Хотя, по мнению Платона, единую красоту всегда созерцают скорее мысленным, чем физическим, взором, он все же постоянно напоминает нам об аналогии между светом и красотой. Сияние мудрости недоступно глазу смертного. Но наиболее подходящая физическая параллель для идеальной цели бытия—это солнце². Идея блага, красота, является сущностью, которая придает истинность познаваемым предметам и силу познания—самому познающему; точно так же и солнечный свет является творцом и первопричиной того, что сияние в нашем глазу сливается с сиянием, которым озарены все предметы. В «Федре» Платон более подробно излагает свой взгляд на отношение света и идей, отводя идее красоты особое место применительно к человеческому зрению. Красота—это самая привлекательная и вместе с тем наиболее ясно видимая из всех форм, ибо она сияет с помощью самого ясного из наших чувств—зрения³. А сама мудрость была бы опасна для зрения евоей сверхъестественной красотой, если бы ее можно было физически увидеть. Платон, конечно, не хочет этим сказать, что в конце концов красота все же чувственна. Красота, как и мудрость, сверхчувственна. Но все же красота в какой-то мере «имитируется» благодаря способности глаза видеть цвет и свет. Близкая параллель, проводимая Платоном между светом и духовной красотой, получила, как мы увидим, дальнейшее развитие в неоплатонизме и теологической эстетике Средних веков.

Умеренность и соразмерность Несогласие Платона в диалоге «Гиппий Большой» с определением красоты как «вполне подходящего»⁴ также получает свое полное обоснование в более поздних диалогах. Сама красота как абсолютно неделимая⁵ не имеет отдельных частей, которые могли бы соответствовать одна другой, и, следовательно, не может служить украшением какого-либо физического предмета. Вместе с тем, однако, совершенное единство небесной красоты способно сообщить

¹ П л а т о н, Государство, кн. VII, 531—531с, Соч., ч. III, стр. 379.

² Там же, кн. VI, 508, стр. 339—340.

³ П л а т о н, Федр, 250d, Полн. собр. творений, т. V, стр. 129.

⁴ П л а т о н, Гиппий Большой, 293e—294, Полн. собр. творений, т. IX, стр. 25—26.

⁵ П л а т о н, Пир, 211, Полн. собр. творений, т. V, стр. 59—60.

земным сложным формам красоты такое единство и соответствие, какое только для них возможно. Отсюда и требование гармонии и благоприличия в музыке, живописи, драматургии¹, риторике, так же как и в более высоких видах искусства—политической и личной добродетели. Платон говорит, что хорошая речь подобна мраморному изваянию животного, так искусно высеченному во всех деталях, что сохранен его естественный общий вид². Хороший вкус требует от хорового искусства, чтобы мелодия, текст и актеры вполне соответствовали эмоциональной стороне и основному тону всего произведения. Истинная муза никогда не допустит неразумного сочетания нежной мелодии с мужественными словами, рабских ритмов—с жестами свободного человека или звериного рычания—с мифами о людях³. «Умеренность и соразмерность всюду становятся добродетелью и красотой»⁴.

Может быть, Платон
не создал никакой
эстетики?

«Добродетелью и красотой»—а не одной красотой.—говорится в заключении этого абзаца «Филеба». А в первой части абзаца сказано: «Вот теперь сила блага перенеслась у нас в природу

прекрасного». В «Гиппии Большем» простое соответствие и полезность как термины, определяющие понятие красоты, были отвергнуты в пользу добродетели; хороша не всякая цель, а только соответствующая моральным требованиям. Нам, изучающим Платона, теперь уже вполне ясно, что «сама красота», как называет ее Платон,—это добродетельная жизнь, в которой совмещены справедливость и философская мудрость.

Содержание настоящей главы дает известное основание заявить, что Платон создал скорее антиэстетику, чем эстетику. На тех, кто утверждает, что философия Платона не имеет ничего или почти ничего общего с современными представлениями об искусстве и красоте, производит большое впечатление моральное и интеллектуальное содержание, которое он вкладывает в понятие «красота»; удивительно растяжимое значение его термина «искусство», охватывающего ремесло сапожника, с одной стороны, и диалектику—с другой, и аскетические тенденции в его учении о подражаниях и удовольствии. Но хотя эстетические идеи Платона далеки от наших, между ними имеется все же интересная и важная связь. Найдутся

¹ П л а т о н, Государство, кн. III, 401—402, 396—398, Соч., ч. III, стр. 172—174, 161—167.

² П л а т о н, Федр, 264с, Полн. собр. творений, т. V, стр. 147.

³ П л а т о н, Законы, кн. II, 669—670, Полн. собр. творений, т. XIII, стр. 73—74.

⁴ П л а т о н, Филеб, 64е, Полн. собр. творений, т. IV, стр. 181.

Или все это и есть
эстетика?

и те, кто скажет даже, что высказывания Платона по этим вопросам составляют *in toto* полезную для нас критику и служат коррективом к нашим собственным суждениям. Надо только учесть, что Платон не выделяет в отдельную область то, что сегодня мы называем эстетическими понятиями. Поэтому, по-видимому, будет в одинаковой мере правильно сказать, что он создал целую систему эстетических взглядов и что он не создал в этой части ничего. Ибо мысли о прекрасном и приличествующем человеку, а также о критерии удовольствия в различных видах искусства переполняют все его исследования. Это происходит без ущерба для глубины его логического анализа. Он анализирует иначе, чем мы, и синтезирует тоже по-другому.

Если искусство — плохая философия, то философия — замечательное искусство

Подводя итоги сказанному, обратим внимание на «непоследовательность» Платона в части эстетического опыта в более узком смысле и общей теории ценности. Поэт, говорят нам,—это художник, потому что его сила—во вдохновении, а не в сознательном искусстве или мудрости. Поэт и философ поэтому представляют собой двух различных лиц вместо одного, как было принято считать раньше. Но это различие не является абсолютным. Ибо философ, чье возвышенное искусство диалектики, вдохновленное видением совершенной мудрости, является образцом всех искусств и наук, не может быть подлинным художником, если он не одухотворен любовью. Более того, он должен любить лишь с помощью божественного начала, заключенного в нем. Если это так, то он, как и поэт,—личность, осеняемая божеством и действующая по вдохновению.

Далее, поэты и живописцы,—не просто имитаторы, а подражатели, находящиеся на третьем, самом низком уровне бытия; следовательно, есть еще одно основание сказать, что они находятся на огромном расстоянии от философов, любовь которых есть подлинная сущность, а соответствующее положение в государстве—у кормила правления.

Однако это внешнее различие не оказывается сколько-нибудь более существенным, чем первое. Философы—тоже своего рода подражатели. Самое восхождение философа к мудрости и истине требует подражания, то есть участия в реальной жизни, хотя и с громким титулом правителя государства. Ибо мудрый и справедливый вершитель правосудия в государстве должен неустанно ориентироваться на свой идеал, как хороший живописец, чей взор часто скользит с полотна картины на ее

оригинал¹. Так, высший, по мнению Платона, класс людей—носителей мудрости—приходится сравнивать с этими, казалось бы, ничтожными людьми—живописцами. Скульптор для Платона—самый обыкновенный ремесленник, которого ни на минуту нельзя себе представить прекрасным, благородным или мудрым. Но когда требуется соответствующий символ, чтобы отразить гармоничную красоту хорошо организованного государства, созданного трудом философа-правителя, Платон находит его в пропорционально изваянной и искусно окрашенной статуе, все части которой составляют единое гармоничное целое².

Платон часто сравнивает музы с легкомысленными поставщицами развлечений упадочной цивилизации. И все же, сама философия—«величайшее мусическое искусство»³. Музыка, которую Сократ создает своим образом жизни и речами, стоит выше поэм Гомера, но Сократ, выражаясь образно, должен ядаться в тогу Гомера, так как его искусство вынуждено заимствовать метафоры из области музыки и поэзии.

Платон изгоняет драматургов из своего идеального государства. Иногда его пренебрежительное отношение к ним выражается в сатирической форме. В конце «Пира» Платон несколькими выразительными штрихами рисует такую сцену: драматург-трагик Агафон и автор комедий Аристофан вместе с Сократом все еще сидят на заре над своими чашами после ночного пиршества. Сократ выступает здесь как главное действующее лицо в высокой трагедии бытия и как ведущий актер в драме Диалогов, драме с двояким смыслом. Он—выразитель чрезвычайно серьезной авторской идеи и в то же время—герой комического водевиля. Оба профессиональных представителя двух жанров подражательного искусства почти не в состоянии следить за доводами выносливого и бодрого, несмотря на ночное бдение, Сократа. Сократ утверждает, что «искусный трагический поэт должен быть также и комическим», вероятно, потому, что ни один из них не представляет себе ясно, что он должен делать. Агафон и Аристофан «стали дремать», затем заснули, и Сократ уложил их спать. Эта сцена в шутливой форме и вместе с тем очень выразительно отражает взгляд Платона на роль драматического искусства в сфере человеческой деятельности⁴. И все же можно сказать, что Платон отрицает и высмеивает обычную драму в интересах более высокой. Когда афинянин в «Законах» утверждает, что умело составленная государственная конституция значительно ценнее любого сценического

¹ П л а т о н, Государство, кн. VI, 501—501b, Соч., ч. III, стр. 329.

² Там же, кн. IV, 420, стр. 204—205.

³ П л а т о н, Федон, 61, Полн. собр. творений, т. I, стр. 127.

⁴ П л а т о н, Пир, 223d, Полн. собр. творений, т. V, стр. 74—75.

представления, то трудно сказать, кто кому больше обязан за такую оценку: драматическая поэзия—концепции идеального государства или идеальное государство—теории трагедии. «...мы и сами, —заявляет Платон устами граждан,—творцы трагедии наипрекраснейшей, сколь возможно, и наилучшей. Ведь весь наш государственный строй представляет воспроизведение наипрекраснейшей и наилучшей жизни; мы утверждаем, что это и есть действительно наиболее истинная трагедия. Итак, вы—творцы, мы тоже творцы. Предмет творчества у нас один и тот же. Поэтому мы с вами соперники по искусству и противники по состязанию в прекраснейшем действе»¹. Государство—это живой организм, изобилующий конфликтами, но размеренно действующий и управляемый с помощью твердо установленного порядка и предвидения.

Платон во многих случаях резко критикует искусство речи. Он заявляет, что риторические выступления часто только пробуждают в нас низменные инстинкты². Наиболее серьезные произведения, пишет он в седьмом письме, никогда не выливаются в слова. Они «живут в самой идеальной сфере», то есть в голове, где мысли еще не выходят за пределы своей среды³. Та же мысль высказывается в заключении подробного анализа риторики в «Федре». Под настоящим литературным искусством Платон понимает «живую и одушевленную речь знающего человека; некоторым подобием ее по справедливости можно считать речь писаную»⁴. Устами Сократа Платон говорит: «Кто думает, что он оставит после себя искусство, в письменах выраженное, а также кто усвоит себе ту мысль, будто из букв он получит для себя нечто ясное и надежное, тот большой простофиля... Письменность... заключает в себе одно ужасное свойство и поистине подобна живописи. В самом деле, произведения живописные стоят, как живые, но, если обратиться к ним с каким вопросом, они хранят торжественное молчание»⁵. Так везде Платон отводит эстетическому опыту определенное, часто низкое, место. Но он так же часто облачает более возвышенные, с его точки зрения, математические и диалектические понятия в словесные формы, взятые из эстетического обихода. Таким путем ему удается сделать свое подражание точным по отношению к подражаемому предмету.

¹ П л а т о н, Законы, кн. VII, 817b, Полн. собр. творений, т. XIV, стр. 39—40.

² П л а т о н, Государство, кн. IX, 571, 572, Соч., ч. III, стр. 448; Федр, 272e, Полн. собр. творений, т. V, стр. 157; Горгий, 454, Соч., ч. II, стр. 248—250.

³ P l a t o, Epistle, 7, 334c.

⁴ П л а т о н, Федр, 276, Полн. собр. творений т. V, стр. 162.

⁵ Там же, 275c—d, стр. 162.

АРИСТОТЕЛЬ

Аристотель многое заимствует у Платона

Большая часть эстетических вопросов, рассматриваемых Аристотелем, уже обсуждалась в свое время Платоном. Так, например, свою «Поэтику» Аристотель начинает общим положением, что искусство поэзии и искусство музыки с их разделами—эпосом, трагедией, комедией, лирикой и игрой на флейте и лире—являются различными видами подражания¹. Но утверждение, что развлекательные виды искусства—это подражание, неоднократно повторяется и у Платона; он точно так же предвосхитил большую часть разделов, встречающихся у Аристотеля, и самые принципы классификации². Далее, в «Поэтике» в конце разбора проблем, относящихся к трагедии, имеется наиболее популярное, вероятно, высказывание Аристотеля, где он говорит, что в трагедии должны быть эпизоды, вызывающие чувства жалости и страха, благодаря которым происходит катарсис [«очищение»] этих эмоций [в душе зрителя]³. Целая библиотека

¹ Аристотель, Поэтика, 1447а, Гослитиздат, 1957, стр. 39—40.

² Платон, Государство, кн. III, 394b, с, Соч., ч. III, стр. 158—159.

³ Аристотель, Поэтика, 1449b, стр. 56.

комментариев и доводов написана с целью истолковать, что означает «очищение» сострадания и страха с помощью аналогичных чувств, вызываемых трагедией, и имя Аристотеля по традиции связывается с понятием катарсиса. Однако уже в «Законах» Платон рекомендует музыку и танцы в качестве средства от страха. «Болезнь... возникает вследствие дурного душевного состояния. Когда к подобным переживаниям применяется внешнее потрясение, это внешнее движение берет верх над движением внутренним, заключающимся в страхе и неистовстве. Одержав верх, оно явно производит в душе безветрие и успокоение»¹. Таким образом, учение Аристотеля об изящном искусстве как средстве очищения человеческих эмоций является в известном смысле развитием одной из доктрин Платона. Далее, в своей «Политике» Аристотель исследует воспитательное влияние музыки и других видов искусств²; но Платон тоже в свое время горячо и упорно занимался вопросом о важном значении музыки, танцев и поэзии в деле воспитания детей³. Аристотель подчеркивает, что добродетельному человеку необходимо научиться правильно разбираться в вещах⁴, но Платон еще до него говорил то же самое⁵. Таким образом, совершенно ясно, что Аристотель во многом заимствовал эстетические идеи у Платона.

Но научный анализ
у Аристотеля свой

И все же, хотя мы доказали, что Аристотель в долгу у Платона, остается несомненным, что, изучая Аристотеля, мы сразу же попадаем в другую интеллектуальную атмосферу, отличную от платонизма. Читая «Пир» и «Федра», мы изучаем искусство с помощью искусства; читая же «Поэтику» и «Политику», мы изучаем искусство с помощью науки. Эстетическая теория Платона возникает и развивается в атмосфере ярких красок и света, а также рассказов, споров и бесед, изложенных в живой, занимательной форме. Там есть и пиршества, и девушки-флейтистки, возлияния и забавы, колесницы и прекрасные луга небесных просторов. Там есть и ирония, и ссылки на миф, и борьба мнений. У Аристотеля мы находим только тщательный рассудочный анализ. Но разница во внешнем изложении—это только поверхно-

¹ Платон, Законы, кн. VII, 790—791, Полн. собр. творений, т. XIV, стр. 6—7.

² Аристотель, Политика, кн. VIII, М., 1911, стр. 352—377.

³ Платон, Государство, кн. II и III, Соч., ч. III, стр. 93—196; Законы, кн. II и VII, Полн. собр. творений, т. XIII и XIV, стр. соотв. 51—80; 3—49.

⁴ Аристотель, Этика, кн. II, 1104b, СПб, 1908, стр. 26.

⁵ Платон, Законы, кн. II, 653—653e, 659d, Полн. собр. творений, т. XIII, стр. 51—52, 60.

стное отражение различных аспектов, в каких оба философа рассматривают эстетические проблемы. Когда мы изучаем Платона, наше внимание невольно привлекает очевидность противоречия между его пристрастием к красоте и отрицанием поэзии. И то и другое проявляется с такой выразительностью и горячностью, что это внутреннее противоречие кажется недопустимым и ничем не обоснованным. Знакомясь с Аристотелем, мы не находим таких противоречий и поэтому не испытываем настоятельной необходимости их сглаживать. Да и в самом деле, к этому моменту такие противоречия уже сгладились отчасти в ходе длительных рассуждений самого Платона, отчасти же в переходный от Платона к Аристотелю период. Поэтому Аристотель с самого начала имеет возможность спокойно заняться анализом поэзии, проводить различия между технически совершенными и неудачными, ранними и более поздними формами поэтического искусства; он в состоянии довести свой анализ того или иного вопроса до мельчайших деталей.

Итак, в эстетическом материале данной главы мы не встретим особой новизны. Однако новый темперамент придаст старым формам иной вид и будет проявлять по временам полную самостоятельность.

В самом деле, трезвый, рассудочный характер исследований Аристотеля, терпеливое изучение им деталей, его безграничная любознательность в выявлении тончайших сходств и различий и проверка им философских концепций с помощью чувств— все это заставляет нас иногда ошибочно полагать, что учитель и ученик не имеют между собой ничего общего.

Несмотря на наше твердое убеждение в наличии огромного сходства между Искусство ведет свое начало не от Прометея, а от руки человека Платоном и Аристотелем, очередь должны отметить разницу между ними. Высказывания Аристотеля не оставляют у нас сомнения в том, в каком отношении его собственная концепция «искусства» находится к концепции Платона. В своей доктрине о происхождении мастерства он прямо опровергает версию Платона о происхождении искусства от Прометея. «...Те, которые утверждают,—говорит он, явно имея в виду слова Платона,—что человек устроен нехорошо и даже наихудшим образом из всех животных (ибо он бос, говорят они, и гол, и не имеет оружия для защиты), утверждают неправильно»¹. В действительности другие животные стоят значительно ниже, чем человек, так как каждое из них имеет

¹ Аристотель, О частях животных, 687а, Биомедгиз, 1937, стр. 151.

только одно оружие, тогда как у человека есть рука—орудие для изготовления других орудий¹. Благодаря этому драгоценному дару человек является животным, лучше всего вооруженным для борьбы и самозащиты; «ведь рука становится и когтем, и копытом, и рогом, так же как копьём, мечом и любым другим оружием и инструментом; всем этим она становится, потому что все может захватывать и держать»². Что касается одежды, то человек, действительно, вынужден делать себе, например, обувь. Но зато животные вынуждены «спать и делать все обутыми»³. Так Аристотель отвергает обвинение природы в ее скупости к человеку, намекая на миф о Прометее, приводимый Платоном в объяснение того, откуда возникло человеческое искусство.

Аристотель считал природу разумной и справедливой. Он обращает наше внимание, насколько правильно природа регулирует развитие всех вещей на соответствующих ступенях⁴. Человек ее самое совершенное дитя, и противоречило бы естественному закону природы, если бы этому животному—человеку, который «один только из животных стоит прямо вследствие того, что природа его и сущность божественны»⁵, дано было меньше, чем четверногим, тяготеющим к земле. Рука человека—это столь важное орудие, которое природа в своем провидении даровала своему любимому детищу, является источником способности человека изобретать множество ремесел. Так, по мысли Аристотеля, мастерство (τέχνη) возникло в силу природной ловкости рук человека, соединенной с его стремлением подражать творцу этих рук. Ибо, применяя свою природную изобретательность, человек тем самым подражает природе⁶. Трансцендентный элемент в философии Платона приводит его к объяснению искусства как соревнования с природой, соединенного с влечением человека к божественному началу. У Аристотеля же трансцендентные элементы играют очень ограниченную роль. Он подчеркивает наличие в самой природе красоты и порядка. По мнению Аристотеля, не огненное откровение с неба и не тернистое восхождение к вечной красоте, а более простое, но изобретательное подражание законам матери-природы создает искусство. Хотя, по Аристотелю, искусство в конце концов завершает то, чему положила

¹ Аристотель, О частях животных, 687b, Биомедгиз, 1937, стр. 152.

² Там же.

³ Там же, 687a, стр. 151—152.

⁴ Аристотель, О возникновении животных, 733a, Изд. АН СССР, М.—Л., 1940, стр. 93—94.

⁵ Аристотель, О частях животных, 686a, стр. 149.

⁶ Аристотель, Физика, 194a, Соцэкгиз, 1937, стр. 32.

начало природа¹, этот процесс усовершенствования оригинала становится возможным только после достаточно длительного его изучения. Что же находит для себя искусство, когда оно обращается к изучению природы?

Природа динамична
и целеустремленна

«Природа» Аристотеля—это энергия, направленная к определенной цели². Он считал все вещи динамичными и целеустремленными. Если мы теперь обычно представляем себе, что мир состоит из отдельных, не связанных между собой элементов, в том числе и неорганических, то Аристотель считал его состоящим из процессов и предметов, имеющих строгую причинную связь. Он говорил, что движение—это один из характерных признаков всех растений и животных и даже таких растительных элементов, как лист, корень и кора³. Счастье—это не стабильное состояние духа, а проявление его активности⁴, душа—некая драгоценная духовная сущность, а источник жизни⁵, физические элементы—не атомы и не определенные виды материи, а столкновение двух противоположностей⁶. Мир состоит, говорил Аристотель, из нарождающихся и умирающих элементов, и природа, как хорошая хозяйка, регулирует все эти изменения.

Природа, по Аристотелю, в первую очередь—жизненный процесс, происходящий в ее явлениях, то есть возникновение, развитие, воспроизводство и исчезновение вещей по определенному закону. Точно так же и искусство, по его мнению,—это процесс созидания и формирования предметов, то есть движение, вызванное в той или иной среде душой и рукой художника. Ибо природа и искусство, говорит Аристотель,—это две основные движущие силы мира⁷. Разница между ними состоит в том, что природа имеет свои внутренние законы развития, а через искусство возникают те вещи, форма которых находится в душе⁸. Под влиянием природных сил, жары и холода, железо становится твердым или мягким, а хорошо рассчитанное движение инструмента создает из металла меч⁹. Искусство в целом характеризуется появлением на свет новых вещей, то есть изобретательством, основанным на предварительном обдумывании.

¹ Аристотель, Физика, 199а, 1937, стр. 44—45.

² Аристотель, О возникновении животных, 717а, стр. 55.

³ Аристотель, Метафизика, 1026а, стр. 108.

⁴ Аристотель, Этика, 1097б, стр. 18.

⁵ Аристотель, О душе, 413, Соцэкгиз, 1937, стр. 38—40.

⁶ Аристотель, Физика, 188а, стр. 16—17.

⁷ Аристотель, Метафизика, 1032а, стр. 121.

⁸ Там же.

⁹ Аристотель, О возникновении животных, 734б, 735а, стр. 96—98.

что и как можно создать¹. Искусство связано с изготовлением вещей. Все виды искусства являются основой и источником движения и изменения². Но в искусстве движение сообщается изготовляемым вещам на какой-то срок человеком-изобретателем; в природе же движение постоянно.

Итак, искусство—дело рук человека, подобное божественному созиданию, превзойти природу; ибо искусство соревнуется с природными процессами, а бог является главной направленной энергией. Хотя и меньшая по своему значению, мудрость Фидия все же аналогична мудрости философа, который занимается раскрытием извечных божественных начал, действующих во вселенной, и подражает в своих методах божеству³. Природа создает закон, по которому человек рождает своего ребенка; так же и зодчий создает план, по которому строит из камней дома⁴. Плотник сколачивает себе дом, пользуясь инструментами, движение которых придает форму дереву, так же как мужское начало придает форму женскому, когда зарождается ребенок⁵. В самом деле, природа творит по раз и навсегда установленному порядку, наиболее наглядно проявляющемуся в биологическом процессе—в развитии определенной формы из материи, то есть в созревании целого индивидуума из бесформенного зародыша. Аристотель приравнивает «форму» и «исполнение» к состоянию бодрствования, а «материю» и «возможность»—к состоянию сна. Иначе говоря, фактическое совершение действия—это «форма», а лишь возможность совершить его—«материя»⁶. Действуя по своим законам, природа заставляет все вещи реализовать до конца свои возможности, а душа художника насаждает такое же стремление к samozавершению в какой-либо «материи». Бронзовая чаша выходит из металла по тому же основному принципу, по какому растение вырастает из семени или животное—из спермы⁷.

Если таковы взгляды Аристотеля на искусство в целом, то не удивительно, что и все, что мы называем изящными искусствами, для него является не просто суммой произведений искусства, лежащих инертно в музее, для обозрения посетителей,

¹ Аристотель, *Этика*, 1140а, стр. 110.

² Аристотель, *Метафизика*, 1013а, стр. 78.

³ Аристотель, *Этика*, 1141а, стр. 112.

⁴ Аристотель, *Метафизика*, 1034а, стр. 124—125.

⁵ Аристотель, *О возникновении животных*, 730б, стр. 86.

⁶ Аристотель, *Метафизика*, 1048а, б, стр. 154—155.

⁷ Там же, 1032а, б, 1033а, стр. 120—123.

а целенаправленной энергией. Его подход к искусству—биологический.

Теперь наша очередная задача—проследить, каким образом увлечение Аристотеля идеей органического процесса влияет на концепцию «подражания» в применении к подражательному искусству музыки и поэзии. Идеалом искусства, который Платон выдвигал как критерий для оценки всех подражательных и развлекательных видов искусства, был образец первоначального мастерства человека, облагороженный идеями точного расчета и понятием блага. Объединяя технику, расчет и идею блага, Платон создавал свою концепцию идеального искусства. Компоненты аристотелевского критерия для оценки искусства не столь разнородны. Он объединил в одно целое понятие первобытного человеческого мастерства, то есть изобретательности и ловкости, с понятием высшего продукта природного процесса: совершенным животным. Когда Аристотель сопоставляет поэзию и музыку со своим органическим и функциональным идеалом искусства, здесь нет явного противоречия, как это было у Платона. Подражательное искусство легко становится на свое место как одна из многих функций развития или как специфический вид производства. И результатом его оказываются нормальные, даже прекрасные продукты происходящего с человеческой помощью процесса созидания и совершенствования. «Подражание в том смысле, в каком Аристотель применяет этот термин к поэзии, оказывается эквивалентным производству или созиданию в соответствии с разумной идеей, которая составляет часть определения искусства вообще»¹.

Генетический метод, примененный к познанию

Прежде всего мы должны проследить развитие общей функции подражания, так как подражание становится высокой формой искусства, достойной называться «созиданием в соответствии с разумной идеей», только после длительного процесса развития. Аристотель говорит, что «...поэтическое искусство породили вообще две и притом естественные причины... подражание присуще людям с детства, и они тем отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию»². Оглядываясь ретроспективно на историю искусства начиная с момента его зарождения в самой примитивной форме, Аристотель следует своему обычному генетическому методу. Как в этике, так и в теории познания он начинает с выяснения происхождения изучаемых явлений. Моральные достоинства могут возникать только после длительной

¹ S. H. Butcher, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art., p. 153

² Аристотель, Поэтика, 1448b, стр. 48.

тренировки природных импульсов. Храбрость, щедрость и дружелюбие не проявятся сразу, сами по себе, в нужном виде до тех пор, пока инстинкты сражаться, дарить и любить не будут в течение продолжительного времени подвергнуты тренировке и воспитанию учителями и законодателями. Знание также приходит не сразу. Сначала накапливается простой чувственный опыт. Если ощущение сможет сохраниться в сознании или «устоять», а не исчезнет в потоке бессознательных животных рефлексов, то налицо будет такое явление, которое Аристотель называет наличием в душе первоначальной способности к обобщению. Если же ощущение исчезнет сразу после того, как появится, не оставив о себе ни малейшего воспоминания и не прибавив человеку опыта, то, значит, нет еще нужных условий для зарождения человеческих знаний. Ощущение должно оставить след в памяти; воспоминание же об этом ощущении должно стать полезным для общего опыта; общий опыт должен быть осмыслен и усовершенствован с помощью различных искусств и наук; искусства и науки должны влиться во всеобъемлющую мудрость философии¹.

Высказывания Аристотеля по вопросу Аналогичная эволюция су о развитии функции подражания искусства из инстинкта не сосредоточены в одном произведении, как разобранная выше теория о возникновении и развитии познания, но соответствующий материал может быть собран из разных мест; он сходен, а частично и совпадает с этой теорией. Сопоставление процесса развития подражания с процессом развития познания дает нам своеобразное представление о подражании, так как подражание в области искусства не только воспроизводит движение природы, то есть первоначальное физическое явление, но и стремится превзойти процесс познания, которое представляет собой высшую реальность вещей. Подобно тому как человеческий разум не в состоянии функционировать до тех пор, пока в сознании человека не появится элементарная способность обобщать, абстрагировать отдельные факты, так и в области подражательного искусства в первую очередь необходимо своеобразное объединение отдельных частей в одно целое. Прекрасное тем и отличается от некрасивого, а произведения искусства от действительности, что в них разрозненные элементы соединены вместе. Однако соответственно тому, как в области познания имеются первоначальные ощущения, то есть дологические элементы, так и в области искусства есть дотехнические эле-

¹ Аристотель, Аналитики первая и вторая, 99b, 100a, Госполитиздат, 1952, стр. 285—288.

менты, которые предшествуют художественной комбинации, но необходимы для ее создания. Таковы, например, цвета в живописи, отдельные звуки гаммы—в музыке, слова, обладающие ясным значением,—в поэзии и риторике, отдельные факты страданий, превратностей судьбы, неожиданных открытий, поразительных совпадений, заимствованные из жизни отдельных лиц и истории целых народов и служащие сырым материалом для драматурга, а также индивидуальные мысли и переживания людей, используемые в качестве источника всеми авторами литературных произведений.

Простые гармонии Сырой материал для искусства становится организованным, когда ум соединяет отдельные элементы в определенных пропорциях. Первой ступени обобщения в познании будет соответствовать, как мы уже говорили, первая ступень комбинации в искусстве. Такой ступенью может быть удачное сочетание красок в живописи или гармоническое созвучие тонов в музыке. В трактате «О Вселенной» автор пишет: «Пожалуй, природа более тяготеет к противоположностям и создает гармонию из них, а не из подобий... Искусство явно подражает природе в этом отношении. Так, например, в искусстве живописи комбинацией в картинах белого и черного, желтого и красного цветов достигается полное сходство с оригиналом. Точно так же в музыке сочетание разных звуков, высоких и низких, кратких и долгих, дает полную гармонию голосов; а в литературе из смешения гласных и согласных получается целое произведение»¹. Можно привести и ряд других примеров в области искусства, таких, как украшение речи метафорой, а метафора—это «признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры значит подмечать сходство»² в противоположных элементах; затем родственная связь между преступником и жертвой в трагедии или внезапные повороты в пьесе от счастья к страданию и наоборот. Все это—примеры простых сочетаний эмоционального свойства, и они характеризуют первую стадию соединения отдельных элементов в гармоничное целое.

Параллель опыта в искусстве Следующий этап в развитии познания после запоминания называется «изучение на опыте». У опытного врача, например, бывает такой запас практических знаний, что он может определить характер заболевания, хотя и не в состоянии дать ему научного объяснения. Это—повышенное восприятие без достаточно полных знаний. Хотя

¹ Aristot., De Mundo, 396b.

² Аристотель, Поэтика, 1459а, стр. 116—117.

опыт менее совершенен, чем наука, в отношении объема заключенных в нем знаний, он иногда превосходит по непосредственно приносимой им пользе более высокий, научный, вид познания. Врач с большим опытом, который быстро поставил диагноз находящемуся перед ним больному и может его вылечить, пожалуй, ценнее в данный момент, чем врачи, лучше его разбирающиеся в научных вопросах медицины¹. Эстетическая параллель такой эмпирической способности будет, очевидно, выражаться в быстром отклике души на соответствующую эмоциональность музыки. Прямая связь между раздражителем и ответной реакцией как бы соединяет воедино восприимчивого слушателя и исполняемую мелодию. Слушателю не требуется логического умозаключения. Характер мелодии улавливается им сразу же. Аристотель называет музыку самым подражательным из всех видов искусства. «Почему ритмы и мелодии, которые в конце концов представляют собой только звук, имеют сходство с эмоциональным состоянием человека, а вкусовые ощущения, цвета и запахи—нет? Не потому ли, что они, как и действия, динамичны?»² Аристотель хочет сказать, что сходство музыки с душевным состоянием человека—более непосредственное, чем сходство картины или статуи. «Ритм и мелодия содержат в себе ближе всего приближающиеся к реальной действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств. Это ясно из опыта: когда мы воспринимаем нашим ухом ритм и мелодию, у нас изменяется душевное настроение»³. «Гипофригийский музыкальный строй носит активный характер (поэтому в «ГерIONE» боевой марш и военная сцена написаны в этом строе), а гиподорийский—торжественный и размерный... фригийский строй—возбуждающий и чувственный»⁴. Передача музыкой душевных переживаний не имеет такого глубокого общего значения, как воспроизведение в трагедии всестороннего и серьезного действия, так как трагедия изображает судьбы целой группы людей, но зато музыка легче воспринимается. Имеется как бы скрытый от взора ход, связывающий живую энергию души и

¹ Аристотель, *Метафизика*, 981a, стр. 19—20.

² Aristot., *Prob.*, XIX, 29, 919b. Ср.: «И цвет, и выражение лица Маргет изменились под влиянием таинственного гнета, гнездившегося в ее сознании. Ее голос также изменился, а именно ее голоса Кит боялся больше всего, потому что слух его имел как бы прямую связь с душой» (Constance Holme, *Beautiful End*, 1935, p. 116). Курсив мой.—К. Г.

³ Аристотель, *Политика*, 1340a, стр. 365—366.

⁴ Aristot., *Prob.*, 922b.

динамическую энергию музыки,—ход, который дает одной из них быстрый доступ к другой.

Аристотель в своей «Поэтике» говорит, что эстетическое явление—восхищение схожим с натурой портретом—соответствует такому же уровню познания или опыта, как и восхищение музыкой. «Причина же этого заключается в том, что приобретать знания весьма приятно... На изображения смотрят [они] с удовольствием, потому что, взирая на них, могут учиться и рассуждать, что [есть что-либо] единичное, например, что это—такой-то»¹.

Но подражание на портрете не так живо, как подражание в мелодии. Поэтому, хотя удовольствие, доставляемое выявлением сходства, пожалуй, столь же остро, но достигается оно, безусловно, менее прямым путем. При уяснении смысла картины мы не откликаемся интуитивно на возникающий стимул, а делаем определенный вывод и испытываем что-то вроде восторга учебного, когда в голове у него блеснет новая идея. Ибо, говорит Аристотель, когда те или иные формы искусства воспроизводят эмоции человека, они показывают скорее симптомы или зачатки духовных свойств, чем сами духовные свойства². Портрет изображает тело человека, но тела хотя и находятся под воздействием страстей, все же не являются их воплощением. Радость познания имеет место в том случае, когда каждый штрих и оттенок краски на картине достигает такого сходства с оригиналом, что мы узнаем не только род изображенного предмета (в данном случае—человек), а и конкретного представителя этого рода (такой-то). Мы испытываем наслаждение, обнаруживая духовную сущность под внешней оболочкой человеческого тела. Мы «оценили значение предмета», то есть открыли индивидуальные черты характера, отражающие связь между живым человеком и хорошо выполненным портретом. Правильный подбор красок увеличивает сходство портрета, говорит Аристотель.

Но настоящее сходство достигается только тогда, когда каждая точка и штрих настолько соответствуют оригиналу, что мы можем с полным основанием назвать готовый портрет определенным именем. «...Если бы кто без всякого плана (то есть без взаимосвязи, преследующей единую цель.— *К. Г.* употребил в дело лучшие краски, то он не произвел бы на нас такого приятного впечатления, как просто нарисовавший изображение»³.

¹ Аристотель, Поэтика, 1448b, стр. 49.

² Аристотель, Политика, 1340a, стр. 366.

³ Аристотель, Поэтика, 1450a, b, стр. 59.

Структура трагедии
логична, как наука

Функция подражания достигает своей цели и производит, так сказать, совершенный продукт, когда результатом ее является хорошая трагедия. В самом деле, если музыка, живопись и скульптура воспроизводят характер человека и в этом смысле имеют какое-то определенное значение, то все же «разумная идея», в соответствии с которой они созданы, не так глубока и действенна, как идея, определяющая единство фабулы. С точки зрения Аристотеля, степень обобщения служит мерилom высшего качества как в области научных знаний, так и в подражательном искусстве. Порядок, симметрия и сведение всех частей в одно целое свойственны всем видам подражания, но трагический сюжет с его большим масштабом действия и одновременно большей компактностью является образцом эстетического порядка. В своем законченном виде трагедия содержит в себе больше составных частей¹ и больше различных изобразительных средств, чем другие виды искусства. Она состоит из шести органически входящих в нее частей: «фабула, характеры, разумность, сценическая обстановка, словесное выражение и музыкальная композиция»². Искусству инструментальной музыки и танца не хватает логической мысли в ее словесном выражении, имеющейся в трагедии. Искусству вааяния и живописи недостает и логической речи и музыки. Эпической поэме и риторической беседе не хватает зрелища и музыки, и по своей структуре они более расплывчаты и рыхлы. Даже существует взгляд, что риторика—всего лишь вспомогательное искусство, одно из технических средств драматурга. Вот почему Аристотель, подходя к «разумности» как составной части трагедии, отсылает читателей к своей «Риторике»³. Аристотель сопоставляет свойственное музыкальной форме единство с политическим строем, внутри которого существует деление на правящую верхушку и подданных⁴. Он мог бы сравнить трагедию в целом

¹ Ср. П и р а н д е л л о, Шесть персонажей ищут автора (P i g a n d e l l o, Six Characters in Search of an Autor): «Режиссер:—Ах, так это *ваша роль!* Но, прошу прощения, есть и другие роли, кроме вашей: его (*указывая на отца*) и ее (*указывая на мать*). На сцене не должно быть места персонажу, слишком выдающемуся и затмевающему все остальные. Задача такова, чтобы втиснуть их все в аккуратную небольшую схему и затем играть то, что поддается игре. Я согласен, что каждый имеет свою собственную внутреннюю жизнь, которую ему очень хочется выставить на первый план. Но трудность заключается в том, чтобы показать на сцене как раз столько, сколько необходимо».

² А р и с т о т е л ь, Поэтика, 1450а, стр. 58.

³ Там же, 1456а, стр. 101.

⁴ А р и с т о т е л ь, Политика, 1254а, стр. 12.

с империей, состоящей из отдельных политических организмов; ведь мелодии—это только составные части пьес. Либо, учитывая, что характеры действующих лиц и мысли—тоже лишь части пьес, он мог бы сравнить трагедию с системой организмов.

Единство действия в содержательной трагедии, по существу, аналогично высшей форме проявления разума в области научного мышления. И действительно, сам Аристотель в одном месте называет трагедию философским произведением¹. Превосходство науки (и искусства, которое эквивалентно научному воздействию на природу) над опытом заключается не только в ее всеобщности, ее широте и объеме, но и в том, что она объясняет природу вещей. «...Знание и понимание мы приписываем скорее искусству, чем опыту, и ставим людей искусства выше по мудрости, чем людей опыта... дело в том, что одни знают причину, а другие—нет. В самом деле, люди опыта знают фактическое положение (что дело обстоит так-то), а почему так—не знают; между тем люди искусства знают «почему» и постигают причину»².

Таким образом, функция фабулы состоит в том, чтобы показать, почему так, а не иначе складывается судьба человека. И чем убедительнее показана причинная связь, тем лучше фабула. «Можно утверждать, что абсолютно неизбежными являются только те события, которые относятся к числу систематически повторяющихся»³,—говорит Аристотель, и достоинство трагедии заключается для него в том, чтобы показать горе или счастье в жизни человека как неизбежность, как нечто такое, что при данных обстоятельствах обязательно должно случиться, как такие явления, которые, повторяясь, свидетельствовали бы о своей закономерности. «Задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно о возможном по вероятности или по необходимости»⁴. Самый выдающийся драматург будет воспроизводить «действие», которое отражает бесконечные превращения судьбы, охватывающей и увлекающей за собой, в силу закономерности своего движения, все отдельные события, а с ними и отдельных людей, подобно тому как линия поглощает собой все заключающиеся в ней точки. «Поэты выводят действующих лиц не для того, чтобы изобразить их характеры, но благодаря этим действиям они захватывают и характеры... без дей-

¹ Аристотель, Поэтика, 1451b, стр. 68.

² Аристотель, Метафизика, 981a, стр. 20.

³ Aristot., De gen. et corr., II, 27.

⁴ Аристотель, Поэтика, 1451a, стр. 67.

ствия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы»¹. Серьезный автор трагедий нарисует картину, показывающую, как взаимодействие людей и явлений порождает счастье или беду: историю возвышения и падения правителя; узы, влекущие за собой роковой исход; священный долг мести за убитого отца или дочь; рок, тяготеющий над родом правителя, или неизбежное осуществление предсказания оракула. В развитии характеров и речей в трагедии преобладает над всем жизненный закон неотвратимости; чудеса, открытия, перемены судьбы, музыка—все это должно как бы сливаться в одну роковую цепь. Аристотель часто ссылается на драматические произведения Софокла как на яркий пример той железной логики, которой он требует от трагедии. Открытие подлинного имени героя оказывается наиболее убедительным, когда оно происходит в ходе естественного развития фабулы, а не с помощью хитроумных выдумок вроде таинственных знаков и оже-релий, говорит Аристотель и приводит в пример трагедию «Царь Эдип»². «И *хор*... должен быть частью целого и играть роль не как у Еврипида, но как у Софокла»³.

Искусство, по мнению Аристотеля, всегда менее совершенно, чем философия, однако характер и масштабы единства, которыми должна отличаться хорошая трагедия (отдельные эпизоды ее должны быть так тесно увязаны между собой, что перестановка или изъятие одного из них испортит или нарушит целое)⁴, роднят искусство с философией. Все произведения искусства, в основе которых лежат фабулы или сюжеты, являются «живыми организмами», но трагедия—компактнее, чем эпическая поэма, и поэтому представляет собой более совершенный вид подражания. Однако и в эпической поэме сюжет также должен быть «единым и цельным живым существом»⁵. Степень взаимосвязи отдельных элементов у него другая, но структура та же, что и в трагедии: единая тема с четкой завязкой, развитием и развязкой. В своих эпических поэмах Гомер достиг почти драматического единства, в силу чего и был признан самым выдающимся из греческих поэтов. Импровизации, предшествовавшие трагедии и комедии, гимны, панегирики и памфлеты тоже воспроизводили человеческий характер и страсти и имели, можно сказать, зачаточную душу, но они скорее возникали произвольно, чем придумывались. Дух благоговения или, наоборот, буйного веселья, который они

¹ А р и с т о т е л ь, *Поэтика*, 1450а, стр. 58—59.

² Там же, 1455а, стр. 93.

³ Там же, 1456а, стр. 100.

⁴ Там же, 1451а, стр. 66.

⁵ Там же, 1459а, стр. 118.

отражали, едва ли являлся плодом вполне сознательного искусства. Они относились скорее к стадии «опыта».

Платон сужает
функцию подражания,
а Аристотель
расширяет ее

Сопоставляя таким образом художественную функцию подражания не только с биологическим процессом, но и с интеллектуальной функцией—как, собственно говоря, заставляет нас сделать сам Аристотель,—мы проследили развитие принципа обобщения в искусстве от первоначальной, примитивной взаимосвязи отдельных элементов до его полного воплощения в законченной форме трагического сюжета, аналогичного—в биологическом плане—созданию совершенного животного. Ибо подражание, как и все остальное у Аристотеля, имеет материю и форму. В книге X «Государства» Платон рассматривает подражание не как развивающуюся, а как значительно ослабевающую функцию, потому что его тревожит рост современного ему иллюзионизма. По мере того как «идея» Платона нисходит через искусство мастера к работе подражателя, она постепенно теряет свое значение. Художник, изображающий ложе, только копирует настоящее ложе, изготовленное плотником, и дает лишь одностороннее его изображение либо сбоку, либо прямо, в зависимости от угла зрения¹. Таким образом, у Платона мы наблюдаем сокращение общего в искусстве до пределов индивидуального взгляда, в то время как у Аристотеля общее внутренне присуще искусству, и поэтому трагедия признается «философичнее и серьезнее истории»².

Аристотель указал и вторую причину возникновения поэзии, помимо склонности человека к подражанию. Но какова эта вторая причина, нельзя понять, потому что абзац, где говорится об обеих причинах, изложен неясно³.

Некоторые комментаторы полагают, что это «чувство гармонии и ритма», упомянутое в конце абзаца. Но выше мы отметили, что первая причина возникновения поэзии, то есть склонность человека к подражанию, в момент своего полного развития становится, по существу, этой предполагаемой второй причиной. Ведь органическое целое—это и есть воплощенная гармония. И ритм—это основа порядка, а лучший порядок—необходимый порядок. Мы наслаждаемся ритмом, потому что он регулирует и направляет движение⁴, говорит Аристотель. Невольно хочется

¹ П л а т о н, Государство, кн. X, 598b, Соч., ч. III, стр. 491.

² А р и с т о т е л ь, Поэтика, 1451b, стр. 68.

³ Там же, 1448b, стр. 48—49.

⁴ A r i s t o t ., Prob., 920b.

написать свои комментарии к загадочному абзацу о двух причинах возникновения поэзии, когда ознакомишься со всей областью действия подражания—от его потенциальных возможностей, связанных с инстинктом человека, до фактического его проявления в фабуле трагедии. Не может ли оказаться так, что две причины возникновения поэзии—это подражание в его первоначальном виде (примитивное обобщение в области искусства—материя) и подражание в его высшей стадии (развитое чувство понимания природы целого—форма)? Можно допустить, что рассуждение Аристотеля шло таким путем: стремление человека к подражанию порождает воспроизведение им окружающей действительности в драматургии и живописи. Но создать или заметить сходство между подражанием и подражаемым предметом—это значит обнаружить единство в двойственности. Подметить единство во множестве значит найти самую сущность. Найти сущность можно, только обладая разумом. Высший продукт разума—форма. А форма—это симметрия, порядок и определенность, которые лежат в основе красоты и гармонии. Но это, конечно, не собственные рассуждения Аристотеля. Он просто указывает две причины, являющиеся свойствами человеческой природы, которыми объясняется возникновение поэзии. Эти две причины—либо инстинкт человека к подражанию и его любовь к гармонии, либо инстинкт человека к подражанию и то удовольствие, какое он испытывает обычно при обнаружении сходства. Аристотель смеется тот факт, что людям нравятся искусно сделанные копии таких вещей, как мертвое тело человека или рыба и жаба, которые в реальном виде неприятны. Как бы ни рассуждал в данном случае Аристотель, в этом абзаце он определил два главных источника искусства: интерес человека к воспроизведению жизненных явлений и его любовь к творчеству.

Форма искусства—предмет удовольствия Художественное творчество с помощью подражания достигает, в известном смысле, своего назначения в тех прекрасных формах, которые оно создает. Ибо в этом случае оно выражает чувства человека в соответствии с разумной идеей. Но такая первичная цель искусства имеет и дальнейшую цель—оказывать определенное влияние на зрителей. У Аристотеля эти функции тесно переплетаются. Форма, созданная творцом-художником, становится предметом удовольствия для восприимчивого зрителя, и, как мы дальше увидим, это удовольствие, хотя и представляет собой форму, становится подсобным средством для государственного деятеля, занятого вопросами воспитания. Энергия, вложенная в песню или пьесу гением автора, не исчезнет после того, как

созданное произведение станет удовлетворять всем требованиям подлинного мастерства и прекрасной формы. Она порождает новую энергию—эмоциональную активность у тех, чьи гибкие души восприимчивы к прекрасным формам. Если, по выражению Аристотеля, душой и основой трагедии является фабула, то душой и основой самой фабулы является удовольствие зрителя. Цель трагедии, по его мнению, заключается в своеобразном удовольствии, которое она доставляет; по аналогии можно полагать, что цель комедии, эпической поэмы, музыки, скульптуры и живописи—в том своеобразном удовольствии, которое каждый из этих видов искусства доставляет человеку.

Таким образом, ясно, что исследование природы и ценности удовольствия является у Аристотеля, как и у Платона, необходимой составной частью эстетики.

Оба—и Платон, и Аристотель—видят различное назначение и характер удовольствия назначение человека в том, чтобы развивать заложенное в нем божественное начало. Тот и другой до известной степени отождествляют это божественное начало с разумом. Но Платон с его более трансцендентным подходом иногда склонен считать, что жизнь, насыщенная удовольствиями, грубо чувственна и служит помехой развитию разума. Аристотель внимательно рассматривает этот взгляд Платона на удовольствие и не соглашается с ним. По-видимому, в результате серьезного размышления он приходит к выводу, что удовольствие существует не само по себе, а как стимул или основной момент в функции, с которой он тесно связан и от которой получает свою этическую характеристику¹. Сама функция может быть грубой или неразумной; и к доставляемому ею удовольствию можно применить, законно пользуясь методикой, тот же самый нелестный эпитет². Но Аристотель считал неправильным судить об удовольствии вообще по его худшим источникам и проявлениям. Только те, кому знакомо наслаждение, доставляемое отвлеченной мыслью, слушанием музыки и лицезрением скульптуры, понимают, что такое удовольствие в его лучшем проявлении и в самой его сущности³. Ибо удовольствие по своей природе направлено к благу; как природа может создавать «червей, жуков и других низших тварей», которые способны дать неверное представление о ее обычно добрых намерениях⁴, так и удовольствие, являющееся,

¹ Аристотель, *Этика*, 1174b, стр. 194—195.

² *Aristot., Magna Moralia*, 1205a.

³ Аристотель, *Этика*, 1176b, стр. 198—199.

⁴ *Aristot., Magna Moralia*, 1205a.

по существу, союзником разума и благородства, может оказаться развлечением, связанным с самыми низменными побуждениями. Вообще же удовольствие для Аристотеля—это признак осуществления желания человека, ощущение им полноты жизни¹, и когда эти чувства соответствуют разумной идее, то и удовольствие тоже имеет разумное основание. Привлекательность подражательного искусства можно назвать, пользуясь выражением Аристотеля, «румянцем на лице разума». Когда Аристотель говорит, что конечная цель трагедии—доставлять удовольствие зрителям, он явно имеет в виду, что душевное состояние, к которому они стремятся, является разумным и заслуживающим одобрения.

Если удовольствия, с точки зрения Аристотеля, «специфичны» для тех действий человека, которые они стимулируют и завершают, то совершенно очевидно, что для уяснения себе их эмоциональной стороны необходимо понять подлинные функции подражания. Удовольствия, о которых идет речь, возникают в результате процесса перенасыщения и следующего затем очищения, а также одной и той же непрерывной деятельности.

Самая элементарная функция искусства—удовлетворять потребности или облегчать страдания человека—аналогична утолению голода пищей. Сон, еда, питье и музыка «утишают заботы»². Болезнь души и тела возникает от излишества или недостатка, и, когда энергия человека истощилась от целодневной работы, его силы могут быть восстановлены живительным действием подражательной музыки. Таким образом, искусство может не только заполнить пустоту в душе человека и поднять его энергию, но и очистить наши души от вредной накипи. Психологическая система человека так же часто требует послабляющих и очищающих ее лекарств, как и укрепляющих силы средств. Есть такие переживания, которые полезны в соответствующей норме, но легко становятся вредными. Есть люди, которые слабо сопротивляются этим переживаниям и очень легко поддаются их влиянию. «...Аффекту, сильно действующему на психику некоторых лиц, подвержены в сущности все, причем действие его отличается лишь степенью своей интенсивности; например, [все испытывают] состояние жалости, страха, а также энтузиазма. И энтузиастическому возбуждению подвержены некоторые лица, впадающие в него под влиянием религиозных песнопений, когда эти песнопения действуют возбуждающим образом на психику и приносят

¹ Аристотель, *Этика*, 1175а, стр. 196.

² Аристотель, *Политика*, 1339а, стр. 361.

как бы исцеление и очищение. То же самое, конечно, испытывают и те, кто подвержен состоянию жалости и страха и вообще всякого рода прочим аффектам, поскольку каждый такой аффект свойствен данному индивиду. Все такие лица получают своего рода очищение, то есть облегчение, связанное с наслаждением»¹. Явление такого катарсиса Аристотель называет специфическим удовольствием, доставляемым трагедией². Некоторые исследователи высказывают предположение (пожалуй, слишком смелое), что в недошедшей до нас книге «Поэтики» Аристотеля, посвященной комедии, конечная цель этого более легкого вида драмы определялась им, возможно, как очищение от зависти и злобы или, быть может, от пошлого наслаждения³. Таким образом, не только музыка, но и драма служит человечеству, облегчая бремя душевных забот и доставляя людям специфическое удовольствие, вызываемое чувством облегчения.

Так, по мнению Аристотеля, человек может использовать различные виды искусства. Но механизм, с помощью которого достигаются такие целебные результаты, представляет собой предмет бесконечной дискуссии. Аристотель говорит нам, что это лечение—гомеопатическое: сострадание излечивается состраданием, страх—страхом, религиозный экстаз—экстазом. Но как узнать более подробно о действии столь чудесного катарсиса? Некоторые считают, что мысль Аристотеля сама по себе очень проста и очевидна. Она сводится к тому, что чрезмерное сострадание должно исчезнуть под влиянием истощающих силы человека новых переживаний. Так, зрелище покинутого всеми престарелого Эдипа потрясет чувствительного зрителя, и у него неизбежно наступит период восстанавливающего силы равновесия. Травмирующее действие, по этой теории, поддается более мощной травмирующей силой такого же порядка. Учитель Аристотеля Платон говорил, что чувство страха и другие аналогичные психические травмы, будучи внутренними явлениями, могут быть излечены действием более сильного внешнего потрясения.

Такое слишком простое объяснение кажется столь же неправдоподобным, как и выдвинутые некоторыми исследователями весьма замысловатые теории. Вероятно, мысль Аристотеля надо искать где-то между примитивным физиологическим сравнением, которое мы привели выше, и таким объяснением,

¹ Аристотель, Политика, 1341b, стр. 374—375.

² Аристотель, Поэтика, 1453b, стр. 82—83.

³ Lane Coorer, An Aristotelian Theory of Comedy, Ch. IX.

в котором более глубоко учитывалась бы его теория равновесия элементов. Мысль его могла развиваться следующим образом: Аристотель считал, что душевные заболевания аналогичны телесным. А тело заболевает в том случае, если один из составных его элементов чрезмерно увеличивается; так и душа испытывает боль, когда одно из ее природных свойств доведено до излишества. Для того чтобы тело чувствовало себя хорошо, надо поддерживать в нем должное равновесие между теплом и холодом. Обычно заболевание возникает оттого, что берет верх холод, и тогда излечение производится введением большего количества тепла, чтобы тем самым добиться равновесия в организме и восстановить соответствующую температуру тела.

В целях развития моральных качеств души лица, ответственные за воспитание молодежи, учителя и законодатели, обязаны, по мнению Аристотеля, добиваться, чтобы поведение молодых людей отвечало разумным требованиям и чтобы они не были излишне робки или слишком развязны, чересчур расточительны или чрезмерно скупы. Соблюдение золотой середины в функционировании души и тела—идеал медицины и этики. По существу, между здоровьем души и здоровьем тела меньше аналогии и больше тождества. В самом деле, для Аристотеля душа не является чем-то отдельным от тела; душа—это осуществление, реализация или форма тела, и то, что причиняет ущерб или приносит пользу душе, так же вредно или полезно для тела, и наоборот. Итак, это единство души и тела уродуется, если—выражаясь буквально—теряет свое равновесие или лишается привычного порядка.

Нам теперь ясно, что если, по мысли Аристотеля, драматические произведения и музыка являются лечебными средствами, то они должны восстанавливать нормальное функционирование души и тела, страдающих от недостатка или избытка чего-либо. Они должны постепенно приводить организм человека в нормальное состояние, используя во всех случаях его расстройства принцип золотой середины. Далее, непременным условием для успешного взаимодействия между искусством и организмом человека Аристотель считал сходство в основном между воздействующей силой и объектом воздействия, причем разница между двумя сторонами заключается в том, что одна оказывает влияние, а другая ему подвергается. Активная сила изменения возникает в пределах общей основы из столкновения противоположных элементов, из которых один действует, а другой подвергается его воздействию¹. Условия, благоприят-

¹ Aristot., De gen. et corr., 323a, 324b.

ствующие творческой активности во всем космосе,—не просто сочетание сходного со сходным, то есть бесполезное повторение, а взаимное приспособление противоположных элементов. Новые живые существа рождаются только тогда, когда мужское начало встречается с женским, а не мужское с мужским. Правильное соотношение должно приспособить два различных элемента один к другому.

Так, мы видим, что музыка и драма должны быть, по мнению Аристотеля, не только пассивно приятными, но также и активно действующими и преобразующими душу; они должны соответствовать тому психофизическому состоянию, которое будет подвергнуто их воздействию. Между заболеванием и лечением должно быть такое соответствие, чтобы заболевший орган мог испытывать максимальное действие лекарства. Таким образом, сострадание должно воздействовать на сострадание, страх—на страх, безумие—на безумие, плохое настроение—на плохое настроение. Как горячий напиток гасит естественный жар тела¹, так и подлинная жалость, вызванная трагедией «Царь Эдип» или «Эдип в Колоне», погасит ложное сострадание—результат бессмысленной чувствительности². Но сострадание, которое излечивает, и сострадание, которое надо лечить,—не одно и то же. Пользуясь обычной терминологией Аристотеля, можно сказать, что лекарство—это форма сострадания, а болезнь—его материя. Форма отличается от материи, как активность отличается от пассивности и как подлинный вид предмета—от искаженного. Отсюда следует, что активное, подлинное сострадание, воплощенное в «Эдипе» или выраженное в какой-либо хорошо построенной беседе, воздействует на случайное ненужное сострадание, следствие излишней чувствительности, и очищает его от вредной накипи. Незрелая эмоция будет превращена в совершенную сущность. Сущность сострадания объяснена Аристотелем в его определении, приведенном в «Риторике»: «Пусть будет сострадание, некоторого рода печаль, при виде бедствия, которое может повлечь за собой гибель или вред и которое постигает человека, этого не заслуживающего [бедствия], которое могло бы постигнуть или нас самих, или кого-нибудь из наших и притом, когда оно кажется близким»³. Случайное сострадание—это просто слабость, ибо оно угнетает нас всякий раз при виде грозящего кому-то несчастья, заслуженного или незаслуженного.

¹ Aristot., Prob., 954b.

² Ричард Бэртон утверждает, что, желая вылечить себя от меланхолии, он писал «Анатомию меланхолии».

³ Аристотель, Риторика, 1385b, СПб, 1894, стр. 100.

Переживания театрального зрителя — организованные, разумные переживания

Итак, Аристотель предъявляет к хорошей трагедии требование дать нам образ человека, на которого незаслуженно обрушивается несчастье, но за которым числится какая-то вина, являющаяся отчасти причиной катастро-

фы. Герой должен быть человеком, *напоминающим нас* (так, чтобы мы чувствовали сродство с ним и возможную общность судьбы), но он лучше, чем мы, потому что его вина сравнительно незначительна, и ошибается он невольно. Фабула должна быть построена так, чтобы вызвать сострадание в его настоящей форме. Трагедия должна разыгаться между друзьями, которые не знают подлинного происхождения друг друга. В таком условии заложены секрет и закономерность действия сострадания. Аристотель прямо не связывает вредного чувства сострадания с расстройством физических элементов тела. Но в то же время, говорит он, страх сопровождается избытком холода в организме, что подтверждается появлением холодной дрожи у тех, кто испытывает состояние ужаса¹. В этом случае надо вернуть человеку тепло и способность к рассуждению — с помощью удовольствия, доставляемого потрясающим действием трагедии. Парализующий и дезорганизирующий человека страх, который истощает его энергию и пагубно влияет на его душевное спокойствие и физическое здоровье, должен быть подвергнут действию сознательного страха. А таким страхом оказывается боязнь последствий умышленного или неумышленного преступления. Когда нам становится понятным, почему на виновных обрушивается бедствие и мы перестаем трепетать перед ним, как перед слепой демонической силой, поражающей без всякого разбора правого и виноватого, к нам снова, перед лицом непреложного закона, возвращается жизненное равновесие. Ничто так быстро не успокаивает человека, как соответствующее разъяснение. И Аристотель показывает, что убедительная логика прекрасной фабулы всегда раскрывает нам причины трагических событий. В результате чувство боли, вызываемое бессмысленным и беспричинным страхом, превращается в чувство удовольствия от понимания причин сознательно переживаемого страха. Мы вправе предположить, что, по мысли Аристотеля, экстаз будет аналогичным образом воздействовать на экстаз и, пожалуй, дух сатирической комедии — на кутилу.

Итак, специфические виды удовольствия, которые доставляет нам присутствие на драматических представлениях, характерны восстановлением нормального, уравновешенного

¹ Aristot., Prob., 948a, b.

самочувствия, после того как сострадание и страх дезорганизовали душевный мир человека. Точно так же и музыка доставляет удовольствие, связанное отчасти с процессом очищения. Фригийский музыкальный строй по своей природе волнующий. Когда его применяют, играя на флейте, которая как музыкальный инструмент обладает волнующим тембром, то такое сочетание строя и тембра глубоко затрагивает души людей, взбудораженных экстазом, и излечивает их так, как лекарство исцеляет организм больного¹. И вообще музыкальные мелодии и ритмы настолько близки человеческой душе, что быстро и прочно овладевают ею, и независимо от того, в какую сторону они изменяют наше душевное состояние, делают это сильнее, чем другие виды искусства.

Лидийские мелодии навевают на нас нежность и грусть; дорийские поддерживают в нас бодрость². Музыкае присущи специфическая интимность и непосредственность воздействия на человека, поэтому все те лица, кому приходится оказывать влияние на характеры других людей, должны разбираться в ее действии. Кроме того, что музыка смягчает и очищает душу, она имеет еще и более высокое назначение.

Разумное наслаждение
внутренне возвышен-
ной деятельностью

Третий вид удовольствия, доставляемого искусством,— тот, который Аристотель связывает, в частности, с музыкой,— это разумное наслаждение. Наиболее благородное назначение музыки

сводится к тому, чтобы заполнять наш досуг деятельностью, у которой есть все качества, свойственные чему-то внутренне возвышенному³. Все, что внутренне возвышенно,— закончено и разумно. Оно имеет свою форму и свою прелесть и не подвержено ни росту, ни упадку. Все, что бы мы ни делали в течение нашей жизни, совершается в конце концов ради чистого, устойчивого и спокойного наслаждения. Философское размышление и удовольствия, доставляемые нам с помощью зрения и слуха, обладают качествами, удовлетворяющими этому высокому требованию. Как акт видения является совершенным в любой момент, не увеличиваясь и не улучшаясь от большей продолжительности действия, так и чувство удовольствия, связанное с умственным развитием или вызванное хорошо проведенным досугом, является полным и совершенным, и больший срок его действия не может ничего к нему добавить⁴.

¹ Аристотель, Политика, 1342а, в, стр. 375—376.

² Там же, 1340b, стр. 367.

³ Там же, 1338а, стр. 357.

⁴ Аристотель, Этика, кн. X, § 3—7, стр. 190—199; Политика, 1339а, стр. 361—363.

Подростки и грубые люди не в состоянии ни понять, ни испытать его. Удовольствие, доставляемое изобразительными видами искусства, по мнению Аристотеля, менее всего волнует человека, так как их развитие не связано с движением, то есть с последовательностью звуковых колебаний, как у музыкальных и литературных видов искусства. И все же, хотя последние виды искусства более выразительны, более близки внутреннему складу человека¹ и поэтому оказывают более сильное влияние на души людей, можно, пожалуй, признать, что удовольствие, доставляемое лицезрением статуй и портретов, более отвечает понятию божественного наслаждения. Ибо действия божества не связаны с движением². Божественное наслаждение—это деятельность без внешних изменений или пассивное состояние. Больше всего к этому понятию подходит умственная деятельность человека³, а из внешних чувств—зрительные впечатления, которые ближе всего к спокойному течению мысли⁴. Когда Аристотель останавливается на примере художника, сравнивая его с божественным творцом вселенной, то он выбирает в этом случае не Софокла и не Олимпа, а скульптора Фидия. Аристотель также недвусмысленно предупреждает читателей, что вообще связывать понятие красоты только с понятием движения неправильно, так как прекрасное можно найти и в неподвижных вещах⁵. Математика, несомненно, проливает свет на эстетические проблемы, продолжает Аристотель, потому что этой науке особенно свойственна природа порядка, соразмерности и определенности, которые являются главными формами красоты.

Искусство государственного деятеля и воспитателя — единственное самодовлеющее благо

Итак, искусство достигает своей цели, когда доставляет удовольствие, а удовольствие меняет свои формы в зависимости от характера искусства, от вкусов и возраста аудитории. Однако даже удовольствие в виде разумного наслаждения, то есть в самой высшей форме, доступной искусству, не является самодовлеющим. Ни одно благо, которое может быть создано подражательным искусством, не может быть самоцелью, потому что подражательные виды искусства—только орудия, служащие определенной цели. Самый значительный вид искусства, который по праву может быть назван искусством гениального художника,—искусство

¹ Аристотель, Политика, 1340а, стр. 365—367.

² Аристотель, Метафизика, 1074b, стр. 214—215.

³ Аристотель, Этика, кн. X, § 7, 1177a, b, стр. 197—199.

⁴ Там же, § 3, стр. 190—192; см. Well done, 325.

⁵ Аристотель, Метафизика, 1078a, стр. 222—223.

этики и политики, названное у Платона высшим искусством философа-правителя. Поэтому, только исследовав вопросы применения изящных искусств в этических и социальных целях, мы выполним свою задачу. Итак, государственный деятель, учитывая благотворное влияние на людей музыки и танцев, поэзии и живописи, использует их как средство для формирования характера.

Хотя государственные деятели заняты вопросами наилучшего регулирования труда и отдыха всей массы граждан, все же их главной обязанностью является воспитание юношества. Поэтому Аристотель и задается вопросом, пригодна ли музыка (которая является самым действенным из искусств) как средство для воспитания детей в духе добродетели¹. Цель воспитания заключается в том, чтобы научить людей правильно любить, ненавидеть и наслаждаться. Если волю людей подчинить доводам разума, они потом будут поступать должным образом добровольно. В частности, можно использовать природную прелесть музыки, чтобы привить детям добродетельные навыки. Каждому музыкальному строю присущ свой этический характер. Стоит только применить подходящий строй к гибкой еще в своей основе молодой душе, и ребенок впитает такие качества, как стойкость, храбрость и доброта, выражаемые музыкой, в свою плоть и кровь. Таким образом, музыка в глазах Аристотеля является в буквальном смысле слова учебной дисциплиной. «... Что касается мелодий, то уже в них самих содержится воспроизведение характеров. Это ясно из следующего: музыкальные лады существенно отличаются друг от друга, так что при слушании их у нас является различное настроение и мы далеко не одинаково относимся к каждому из них; так, слушая одни лады... мы испытываем более жалостное и подавленное настроение, слушая другие... мы в нашем настроении размягчаемся; иные лады вызывают в нас по преимуществу среднее, уравновешенное настроение... Те же самые принципы имеют приложение и по отношению к ритмике: одни ритмы имеют более спокойный характер, другие—подвижной; из этих последних в одних ритмах движения более грубые, в других—более благородные. Из вышесказанного следует, что музыка способна оказывать известное воздействие на этическую сторону души; и раз музыка обладает такими свойствами, то, очевидно, она должна быть включена в число предметов воспитания молодежи... у гармонии и ритмики существует, по-видимому, какое-то средство их [с душою], почему одни из философов и утверждают, что сама душа есть гармония, а другие говорят, что душа носит

¹ А р и с т о т е л ь, Политика, 1340а, в, стр. 365—367.

гармонию в себе»¹. Государственный деятель, конечно, воспользуется и другими положительными качествами музыки—ее способностью очищать душу и ослаблять в ней напряжение, а также наполнять благородным занятием досуг лучшего класса граждан. Он держит в своих руках эти дары музыки как средства построения хорошего государства.

Взгляды Аристотеля на риторику умереннее, чем взгляды его учителя

Таим образом, Аристотель заканчивает свое долгое исследование подражательных искусств, и в частности музыки и поэзии, почти на том же месте, где остановился Платон. Высшее искусство правителя государства

является для обоих философов решающей силой в вопросе, как использовать и как регулировать стремление к удовольствию. Аристотель не спешит, как Платон, осуждать с моральной точки зрения народные развлечения и лучше учитывает все разнообразие возможных целей, достижению которых могут способствовать заманчивые, живые представления. Временами он как будто даже думает о тренировке молодежи в области искусства с чисто эстетической целью. Так, например, в идеальном государстве детей следует обучать рисованию не только в утилитарных целях, но и для того, чтобы сделать из них культурных ценителей сокровищ искусства и лучших судей человеческой красоты². Точно так же объем музыкального обучения для детей свободных граждан определяется отчасти простым уважением к их человеческому достоинству. Дети должны изучать музыку в такой мере, чтобы судить о ней, но не настолько глубоко, чтобы выступать публично в качестве исполнителей для развлечения других³. Таким образом, достоинство этих привилегированных детей ассоциируется в представлении Аристотеля, как и у Платона, с их будущим положением и обязанностями в правительстве города-государства. Решающим критерием при сравнении теорий искусства Аристотеля и Платона является сопоставление их взглядов на риторику. Платон в диалоге «Горгий» выдвинул концепцию риторики как безответственной пародии на правосудие—высшее искусство государственного деятеля. Риторика—вовсе не настоящее искусство, говорит он устами Сократа; это способность умело обращаться с людьми, короче говоря, технические приемы лести⁴. Другая сторона последовательного

¹ Аристотель, Политика, 1340а, в, стр. 367—368.

² Там же, 1338b, стр. 357.

³ Там же, 1340b, 1341a, стр. 368—369.

⁴ Платон, Горгий, 463, Соч., ч. II, стр. 261—262.

идеализма Платона проявляется в «Федре», где он переносит подлинное искусство речи, оторванное от физических звуков и письменных символов, в призрачную сферу чисто духовного общения. «Риторику» Аристотеля называют «расширенным Фредом»¹. В какой мере Аристотель разделяет взгляды и оценки Платона, можно видеть, тщательно сравнив обе концепции. Но и здесь, как всегда, Аристотель более умерен и рассудителен. Кроме того, фиксируя свое внимание лишь на конструктивной стороне вопроса, Аристотель придает другой тон всему своему исследованию.

Доказывая, что место риторики в области подлинного искусства, а не среди порочных софистских приемов, Аристотель опирается в основном на близость риторики к логике. Основой хорошей речи, утверждает он, является энтимема, то есть общедоступный вид силлогизма. Предпосылка оратора может не отличаться глубиной и не быть детально развитой в последующих выводах, но оратор все же будет опираться на силлогизм—тот род силлогизма, который связан с действием человека и требует от него выбора². Риторический довод можно было бы даже назвать развернутым афоризмом³, так как умелый оратор заимствует свои послышки из популярных мыслей и высказываний. Например, не питай вечного гнева, ибо ты— смертный; далее: смертный должен иметь смертные, а не бессмертные замыслы⁴. Аристотель остроумно замечает, что слушателям нравятся афоризмы, представляющие собой не что иное, как обобщения их собственных привычных мыслей. Так, человек, имеющий плохих детей или плохих соседей, охотно согласится с речью, которая начинается общим замечанием о неудобстве иметь соседей и о безрассудности обзаводиться детьми⁵.

Хотя эта примитивная и сжатая форма силлогизма является основой риторики, подобно тому как сюжет—душа трагедии⁶, есть еще два других вида «аргументов», которыми хороший оратор должен уметь пользоваться: ссылка на свой собственный характер, который должен выглядеть разумным, добродетельным и благожелательным, и доводы, отвечающие настроению аудитории,—психологически подходящие слухи, которые выглядят убедительными независимо от достоверности приводи-

¹ Thompson, Introduction to the Phaedrus, p. XX, цит. у J. H. Frisse, Introduction to Aristotle's Rhetoric, p. XXI.

² Аристотель, Риторика, 1394а, стр. 123.

³ Там же, 1394b, стр. 124.

⁴ Там же.

⁵ Там же, 1395b, стр. 126.

⁶ Там же, 1394а, стр. 123.

мых в них фактов или причин. Аристотель посвящает большой раздел «Риторики» анализу таких чувств, как гнев, дружелюбие, жалость, страх, стыд и т. д.; вопросу зависимости душевных переживаний от возраста—в период бурной и расточительной молодости, ворчливой старости и расцвета жизни¹, вообще типичным примерам проявления эмоций и возникающих на почве их ситуаций². Например, люди склонны считать наиболее обидной для себя критику тех вещей, которые им самим всего дороже; их больше возмущают обиды, нанесенные им друзьями, чем врагами, потому что в таком случае оказываются обманутыми их надежды, и плохое обращение со стороны вышестоящих людей, так как это кажется им проявлением презрения к ним³.

Наконец, Аристотель обсуждает стиль и манеру произнесения речи как важные и незаслуженно игнорируемые инструменты в руках оратора. «Недостаточно знать, что следует сказать, но необходимо так же сказать это, как должно»⁴. Выступающий публично оратор должен говорить ритмично, но избегать монотонности⁵. Высота и сила голоса должны соответствовать теме выступления. Как бы художественно ни строилась прозаическая речь, все слова и обороты речи должны быть в ней более простыми и более доходчивыми, чем в поэзии. Оратор должен избегать трудных и иностранных терминов, руководствуясь правилом золотой середины при выборе понятных и уместных слов, но никогда не опускаться до вульгарности⁶. Даже в спорах шутки должны быть достойными благородного человека⁷. Умение понять настроение аудитории и придать своей теме соответствующую эмоциональную окраску способствует успеху оратора, так как аудитория всегда охотно откликнется на то, что будет подано ей с должной выразительностью. «Слушатель всегда сочувствует оратору, говорящему с чувством, если даже он не говорит ничего [основательного]»⁸. Хотя у Аристотеля в его анализе ораторского искусства сквозит иногда, как мы видим, легкая ирония, все же его глубокое исследование причин и условий успеха оратора представляет собой в целом шедевр гуманистической науки.

¹ Аристотель, Риторика, 1377b, стр. 109—113.

² Там же, кн. II, гл. I—XVII, стр. 77—115.

³ Там же, 1379a, b, стр. 82.

⁴ Там же, 1403b, стр. 150.

⁵ Там же, 1403b, стр. 166—167.

⁶ Там же, 1404a, b, стр. 153—156.

⁷ Там же, 1419b, стр. 202—203.

⁸ Там же, 1408a, стр. 165.

Аристотель превозносит гибкость

Аристотель продолжает исследование Платона еще в одном вопросе. И снова кажется, будто Аристотель опровергает Платона, тогда как фактически он развивает взгляды своего учителя. Аристотель высказывает мнение, что по своим психологическим качествам поэты не только не уступают торговцам и руководителям гимнастических школ, как заявил однажды Платон¹, но относятся к высшей категории граждан наряду с философами и государственными деятелями. В «Поэтике» Аристотель вкратце касается личных качеств, какими должен обладать поэт, а в «Проблемах»² говорит, что такой же темперамент и такие же физические свойства, какие требуются поэту, должны быть у философов, государственных деятелей и вообще у всех талантливых людей.

Поэзия, утверждает Аристотель, требует от человека особого таланта. Он должен обладать большим воображением. А драматург даже должен уметь мысленно переноситься в ту обстановку, которую он изображает в своей пьесе. При этом для него недостаточно способности видеть описываемые им сцены так реально, как будто они разворачиваются на его глазах; он еще должен сам физически повторить те движения, которых требует человеческая драма, складывающаяся в его воображении³. У писателя такого типа повествование будет убедительным. В процессе творчества он должен жить жизнью своих персонажей. Человек с природной способностью перевоплощаться—прирожденный талант. Но именно эта гибкость, характерная для «подражающей массы», и низводит ее, по мнению Платона, на низшую ступень. Эти «талантливые подражатели» могут изображать что угодно, но им самим грош цена. Их магическая способность перевоплощаться, их умение легко воспроизводить жест, взгляд и манеру поведения других людей возникают, как ему кажется, в ущерб целостности и постоянству их характера. Платон превозносит целеустремленность и единство функции; в его идеальном государстве один человек играет только одну роль. Вот почему этот удивительный хамелеон, окраска которого меняется соответственно новой ситуации и который легко может подражать чужим характерам, но никогда, кажется, не сосредоточится на каком-либо определенном занятии или образе, является неподходящим

¹ Платон, Федр, 248, Полн. собр. творений, т. V, стр. 126.

² Aristot., Prob., 953a.

³ Аристотель, Поэтика, 1455a, b, стр. 94—95.

для участия в делах хорошо организованного государства. Он действительно двумя ступенями ниже философа и истины.

С точки же зрения Аристотеля, эта гибкость, столь характерная для поэта, в известном смысле характерна также и для философа. Философ, конечно, предан истине бытия. Но как познать эту истину? Быть высокоразвитым в умственном отношении—значит с исключительной гибкостью реагировать на специфический характер любого явления. В процессе познания душа философа как бы перевоплощается во все те объекты, которые познает, точно так же как драматург, создавая пьесы, должен входить в роль всех действующих лиц. Как рука есть орудие всех других орудий¹, так и разум есть форма или вместилище всех других форм². Таким образом, талант и величие поэта и философа в равной степени заключаются в этой восприимчивости, в этом фактическом непротивлении разнородной субстанции. Так, Аристотель считает добродетелью то, что в глазах Платона выглядит как распушенность и протитуирование власти.

Аристотель считает, что особая талантливость обеих этих групп проистекает из органически свойственного их натурам меланхолического темперамента. Преобладание в их организме быстро растекающейся, напоминающей вино, черной желчи делает их легко возбудимыми, легко поддающимися любому настроению, беспокойными во сне и склонными к психическому расстройству. Тот, кто имеет в своем теле черную желчь в нормальной дозе,—гений; кто имеет ее в избытке—сумасшедший. Аристотель называет в числе меланхолически настроенных людей таких философов, как Эмпедокл, Платон и Сократ, а также «большинство поэтов»³.

Платон часто подчеркивает разницу между философами и художниками-подражателями; Аристотель же объединяет их в одно целое. Платон противопоставляет философа, созерцающего обобщенные истины, художнику, изображающему только отдельные аспекты определенных вещей. Аристотель же утверждает, что склонность к обобщению присуща тому и другому. Платон считает недостатком поэта то, что он легко меняет свой облик, и достоинством философа, что он предан одному делу. Аристотель же полагает, что оба они, каждый по-своему, обладают необычайной гибкостью и приспособляемостью. И все же в том самом диалоге «Федр», где Платон относит поэтов и подражателей к весьма низкому разряду граждан, он, можно

¹ Аристотель, О частях животных, 687, стр. 151.

² Аристотель, О душе, 429а, стр. 94.

³ Aristot., Prob., 953а.

сказать, предвосхищает аристотелевскую квалификацию поэтов и философов как меланхоликов. Ибо теория Платона о том, что «вдохновение и неистовство... охватив нежную и чистую душу, пробуждает ее и приводит в вакхическое состояние, которое изливается в песнях и во всем прочем [поэтическом] творчестве»¹, имеет много общего с рассуждением Аристотеля о меланхолическом темпераменте. Черная желчь эротична и способна нарушить равновесие человека, но она, заявляет Аристотель, также представляет собой пламя, которое согревает талант всех одаренных людей.

¹ П л а т о н, Федр, 245, Полн. собр. творений, т. V, стр. 121.

ОТ АРИСТОТЕЛЯ К ПЛОТИНУ

Большой интерес
к искусству

После Аристотеля (умер в 322 году до н. э.) наиболее видным теоретиком в области эстетики был Плотин (204—269 годы н. э.). А что же произошло за те пять с лишним веков, которые отделяют Плотина от Аристотеля? В александрийскую и римскую эпохи не возникло серьезных эстетических теорий, но это, конечно, нельзя объяснять какой-либо недооценкой значения искусства в жизни человека. Наоборот, эти периоды времени относятся к числу самых значительных в истории западной цивилизации как по количеству созданных произведений искусства, так и по интересу к ним. Великолепные здания, картины, статуи создавались темпами, соответствовавшими распространению и росту богатства Рима. Относительно Домициана (51—96 годы н. э.) Плутарх говорит, что стоит только взглянуть на колоннаду его дворца, или одну из его бань, или на покои его любовницы, как невольно хочется воскликнуть: «Тебя нельзя назвать ни благочестивым, ни честолюбивым—ты болен: у тебя есть страсть строиться; как и известный Мидас, ты хочешь превращать все в золото и в мрамор»¹. Расцвет

¹ Плутарх, Сравнительные жизнеописания, СПб, 1891, т. 1, вып. 3, стр. 305.

литературного искусства в период классических веков—общезвестное явление. В частности, деятели искусств на протяжении этих веков очень плодотворно работали в области переработки старых и создания новых форм. Они выработали ряд определенных литературных форм: пастораль, роман, сатиру; они придали архитектурной арке¹ и любовной лирике еще большую выразительность; они создали архитектурные ансамбли, которые и по строительным материалам, и по композиции отвечали эстетическим вкусам могущественных правителей Римской империи; наконец, они усовершенствовали барельефное искусство, придав ему иллюзионистское направление, как, например, в серии сюжетно связанных между собой барельефов на арке Тита и колонне Траяна, а искусство портрета сделали более реалистическим. Наравне со страстью создавать произведения искусства наблюдалось такое же стремление их изучать. О более серьезном подходе к изучению вопросов искусства свидетельствует большой перечень ученых трудов, издавший произведений Гомера, теоретических трактатов, исторических исследований, грамматик, каталогов и книг критического содержания; более поверхностный подход к вопросам искусства нашел свое отражение в лекциях последних софистов о живописи и беседах за пиршеством—типа тех, о которых рассказывает Афиней,— когда собеседники со знанием дела толкуют обо всем, легко переходя от обсуждения музыкальных стилей к тонкостям кулинарного искусства. Именно в этот период Гораций написал свою «Науку поэзии», Витрувий—научное пособие для архитекторов, Аристоксен—краткое руководство по музыке, а Квинтилиан—свое «Наставление в ораторском искусстве». Мы назвали только четыре произведения, которые служили практическим руководством для специалистов в течение многих столетий. Вместе с творчеством в области искусства и его изучением появилось новое понимание красоты, рассматривающее художественные ценности как таковые независимо от вызываемых ими моральных или интеллектуальных ассоциаций. В проникнутой утонченностью и изысканностью вкуса атмосфере республики, как и в период правления императора Августа, даже философ мог быть коллекционером и ценителем искусства. В письмах Цицерона к Аттику (начало 67 года н. э.) мы находим живо и непосредственно выраженное чувство восторга перед «гермами из пентеликонского мрамора с бронзовыми головами»; он «влюбился» в них заочно,

¹ «Любой образец египетской, восточной и греческой архитектуры кажется детской игрой по сравнению с римской аркой в ее законченном виде» (F r a n z W i c k h o f f, Roman Art, London, 1900, p. 17).

по одному только описанию; одновременно Цицерон настойчиво просит Аттика купить ему каменные ограды для колодцев и барельефы для покрытых штукатуркой стен зала. Цицерон просит Аттика посылать ему все, что еще подвернется в таком роде и что подошло бы для галереи и гимназия в доме Цицерона, — «в возможно большем числе», — ибо страсть Цицерона к таким вещам переходит, как он сам опасается, границы приличия¹. Ссылки Цицерона на свою библиотеку характеризуют его не только как ученого, но и как человека с изысканным вкусом. Его библиотека, говорит он, словно «получила разум» с тех пор, как два раба, обслуживающие ее, переплели книги и снабдили их пергаментными ярлыками².

Отсутствие спекулятивных способностей у исследователей

в период между Аристотелем и Платином не возникло значительной эстетической теории, заключалась не в отсутствии художественных произведений,

соответствующей эрудиции или восприимчивости, а в отсутствии навыков в области теоретических обобщений. Для римского художника вопросы искусства имели практический характер и, по существу, были далеки от больших абстрактных идей, от связи с «возможным и необходимым», как у Аристотеля, и от интуитивно познаваемой сущности и преклонения перед божественным началом, как у Платона. Новое увлечение искусством носило иные формы: произведения искусства захватывались в завоеванных странах; их коллекционировали; нанимали специального слугу-художника или использовали тысячи рабов для их создания; придумывали эпиграммы и пышные речи в похвалу им и, таким образом, хвастались своими коллекциями; произведения литературы классифицировали, разделяли на подгруппы, анализировали, описывали их историю, исследовали даже каждую их букву и слог; умели отметить их достоинства и вообще накапливали о них обширные познания; видоизменяли их формы и подразделяли по-новому на части. Но в период между Платоном и Платином не была до конца разрешена проблема их ценности на основании твердых критериев, как не была окончательно удовлетворена и та любознательность людей, которая не может угаснуть, пока не найдет подлинного места красоты в рамках действительности, в отличие от ее логически мыслимого положения. В этот период высоко ценились такие эстетические блага и навыки, которые не

¹ «Письма Цицерона к Аттику», т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1949—1951, письмо IV, стр. 10; письмо VI, стр. 12.

² Там же, т. I, письмо СІХ, стр. 227; т. I, письмо СХІV, стр. 237.

вызывали интереса у Платона и Плотина с их склонностью к широким обобщениям и глубоким исследованиям: изысканный образ жизни, подробная осведомленность в вопросах искусства, космополитические связи, точная профессиональная терминология, новые методы критики, систематизация и популяризация фактов и норм в области искусства, точное воспроизведение литературных текстов и забота о сохранности рукописей. С эстетической стороны данный период можно вкратце охарактеризовать так: «обилие разнообразных культурных ценностей, созданных человеком», заменяло «глубину вдохновения»¹.

Период, богатый отдельными, не связанными между собой идеями

И все же, несмотря на отсутствие в это время сколько-нибудь выдающейся, систематически изложенной эстетической теории, необходимо дать краткий обзор явлений за период от

Аристотеля до Плотина. Во-первых, был отмечен целый ряд новых характерных особенностей тех или иных жанров и было высказано много интересных философских соображений узкоспециального порядка; они касались, например, роли фантазии в поэзии и риторике или таких эстетических свойств, как грандиозность и изящество форм, которые отчасти зависят от взаимодействия со зрителем и не могут поэтому отождествляться со свойственной классическому искусству органической целостностью. Одновременно получила признание и красота художественной формы как таковой, и красота природы. Существовало множество пояснительных комментариев, например таких, где оценивается по достоинству чувство меры в искусстве. Так, например, в отношении литературной композиции Теофраст писал: «Не все пункты в ней должны быть педантично и нудно разработаны; что-то должно быть оставлено для пытливости и выводов самого слушателя»². В том же духе высказывался и Плиний по поводу художников, считая, что Апеллес Косский превзошел Протогена «уменьем вовремя прекратить работу над картиной; тем самым он дал достопамятный урок, что часто чрезмерная тщательность бывает во вред»³. Здесь почти романтическое толкование красоты незаконченного и суггестивного, то есть наброска, в противоположность успокоительной законченности готового произведения. А во-вторых — и это главное, — то, что произошло с эстетической мыслью в период между Платоном и неоплатонизмом, сказалось на форме, в которой смогло возродиться учение о красоте, разрабо-

¹ В. В о s a n q u e t, History of Aesthetic, p. 86.

² Цитировано в кн. D e m e t r i u s, On Style, 222, ed. Loeb, p. 439.

³ П л и н и й, Об искусстве, XXXV, 80, Одесса, 1918, стр. 51.

танное в свое время Платоном. Сам Плотин очень скромно оценивал свою личную роль как философа, считая себя в первую очередь истолкователем трудов своего древнего учителя. Философам древности посчастливилось открыть истину, учил он, и обязанностью ученых более поздних времен является просто восстановить ее и довести до сознания живущих. «Доктрина эта не нова,—напротив, принадлежит отдаленной древности... и мы... ничего больше не желаем, как только истолковать ее и свидетельствами Платона подтвердить»¹. Но такая самооценка Плотина верна лишь наполовину. Эстетические взгляды его, напоминаящие в известной мере теорию поисков красоты, как она изложена в «Пире» и «Федре» Платона, расходятся вместе с тем с учением и Платона, и Аристотеля по двум главным положениям: что искусство—это подражание и что совершенство в искусстве—это гармоническое расположение частей.

Значение эпохи
для понимания
Плотина

Способность Плотина существенно углубить философию искусства по этим двум пунктам нельзя полностью приписать его оригинальному таланту.

В своих новых, антиплатонических тезисах он объединил в пространную теорию определенные тенденции в области критики и психологии, возникшие в столетия, протекшие между ним и Платоном, а именно: признание и исследование роли душевной энергии в экстазе и воображении и признание красоты отдельных эстетических элементов. Характерно, что в деле подготовки важных поправок, сделанных Плотиним в эстетике Платона, ему помогало не столько постепенное проникновение в глубь философии, сколько накопление мелких критических исследований, которые сами по себе кажутся незначительными с философской точки зрения. Далее, в тех рамках, в каких Плотин был толкователем старой доктрины Платона (то есть по-своему излагал слушателям лестницу любви из «Пира» Платона, по которой духовно одаренные люди должны подниматься над земными видами красоты к единому океану красоты), историческая обстановка проливает свет на развитие в его учении мистицизма. Плотин был знаком со всякого рода религиозными таинствами, процветавшими в Риме и Александрии в начале христианской эры. Ибо Плотин был не просто автором какой-то теории, он был практиком-учителем в кипучем центре сложного, полного событий мира. Больше того, его метод обучения заключался не в том, чтобы навязывать слушателям множество своих поло-

¹ Plotinus, *Enneads*, V, I, 10; trans Steph. MacKenna, London and Boston, The Medici Society, Vol. IV, p. 12.

жений, а чтобы поощрять вопросы и споры со стороны тех из них, кто расходился с ним во мнении. Не приходится, следовательно, удивляться тому, что его труды отражают изменившееся положение вещей и содержат в себе более глубокий и последовательный мистицизм и аскетизм, чем это можно наблюдать у Платона. В самом деле, легко понять, как могли повлиять хотя бы только размах и сила чувственной роскоши угасающей римской цивилизации на того, кто, как Плотин, считал себя призванным отвлекать людей от Цирцеи чувственности к подлинной обители «потустороннего» духа. Даже серьезная деятельность по расширению эрудиции в области искусства или утонченное восприятие знатока искусства, хотя и могли незаметным образом влиять на него, все же казались ему неправомерным отклонением от цели в сторону несущественных материальных элементов красоты.

Таким образом, чем больше люди знали об искусстве и чем больше значения придавали они произведениям искусства как таковым, тем сильнее проявлялся аскетизм Плотина: последний встречал больше поводов для протеста и более упорное сопротивление, чем сравнительно умеренный аскетизм Платона. Поэтому, чтобы понять до конца обстановку, в которой протекала творческая деятельность Плотина, необходимо хотя бы вкратце коснуться также менее существенных сторон меняющихся взглядов на искусство и научной деятельности греко-римской эпохи.

Многообразие и разная степень новых эстетических интересов могут быть наглядно представлены с помощью двух схем, состоящих из концентрических кругов: в центре одной из них—обладающий тонким вкусом знаток и поклонник прекрасных произведений искусства; в первом, самом маленьком круге, отходящем от этого центра по направлению к темному кругу вульгарной алчности и страсти к показному,—болтун и панегирист; в следующем, большем круге—ультраутонченный, доверяющий лишь своим чувствам, эстет; затем—собиратели коллекций и, наконец, императоры и завоеватели, которые собирали антикварные ценности, разоряя завоеванные ими страны, строили дворцы и слыли замечательными меценатами.

Точно так же можно символически изобразить в виде кругов измельчание представлений о ценности и значении искусства; в центре—критики с различным уровнем мыслительных способностей, близкие со своим интересам к самому философу, постигающему красоту; затем преподаватели грамматических школ и авторы теоретических трактатов; наконец, филологи и текстологи, отмечающие и выявляющие различные манеры и стили письма.

У Теофраста больше
деталей, чем глубокого
смысла

Поворот в сторону измельчания и педантизма замечается уже и у непосредственных учеников Аристотеля. Сравнительная работа Теофраста и Аристоксена с произведениями Аристотеля, мы можем

ясно видеть некоторую эволюцию взглядов, которая становится характерной для всего последующего периода в целом. Теофраст, возглавивший после Аристотеля школу перипатетиков, писал по ряду тех же вопросов, что и его учитель, и его учение было во многом аналогичным учению Аристотеля. Оба писали о метафизике, этике и психологии, и оба внесли существенные дополнения к имевшемуся уже запасу разработанных до них научных знаний: Аристотель — в области зоологии, Теофраст — в ботанике и минералогии. Оба занимались и эстетическими вопросами. «Поэтике», «Риторике» и отдельным главам о музыке, написанным Аристотелем, соответствуют созданные Теофрастом трактаты «О комедии», «О смешном», «О музыке», «О вдохновении», «О стиле», «Поэтика» и «Гармония»¹. Но самая знаменитая работа Теофраста, в основном связанная с его именем, — это «Характеристики». Созданная им галерея живых человеческих характеров является главным произведением, где раскрывается отношение Теофраста к его предшественнику. На первый взгляд эти занимательные, пронизанные иронией наброски, полные чувственных образов, как будто независимы от влияния Аристотеля. Но есть достаточно веские основания считать, что оригинальность «Характеристик» скорее кажущаяся, чем подлинная. Аристотель включил литературные портреты, в частности известный образ совершенного человека, в свою «Этику». А в «Риторике» есть красочное описание различных возрастов человека и большой, конкретно изложенный раздел, касающийся человеческих чувств. Утверждают, что «Характеристики» Теофраста также были рассчитаны на то, чтобы более выпукло обрисовать его риторическую и этическую доктрину. Однако, возражая против такой параллели, один видный английский ученый, занимающийся изучением трудов Теофраста, отмечает, что «каждую отдельную черту характера совершенного человека Аристотель, как всегда, сопровождает изложением какого-либо принципа, от которого она зависит»². Но все же его возражения против параллели между Аристотелем и Теофрастом основаны главным образом на различии в форме самих портретов и не касаются первоначального замысла

¹ J. W. H. A t k i n s, *Literary Criticism in Antiquity*, Cambridge Univ. Press, Vol. I, 1934, p. 155.

² «The Characters of Theophrastus», ed. Jebb-Sandys, 1909, Introduction, p. XV.

Теофраста. «Никто не станет возражать против того, чтобы философские истины иллюстрировались остроумными примерами. Но когда характеристика человека составлена так, что каждая фраза толкует о какой-нибудь детали или представляет собой остроу, то ее пригодность для подкрепления общих истин снижается вызываемым ею интересом к мелочам. Писатель, главная задача которого состоит в том, чтобы показать на примерах, как действуют определенные принципы, поступит опрометчиво, если предложит вниманию читателя массу деталей, настолько занимательных, что мысль о принципах отойдет по меньшей мере на задний план»¹. Возможно, Теофраст и хотел, чтобы его остроумные истории подсказывали определенные моральные принципы, но когда вы читаете и смакуете его рассказы, то вам становится ясно, что, какова бы ни была их предположительная польза, они сами по себе всегда «захватывают» читателя. Автор литературных портретов любил свои произведения, как любит художник создаваемые им вещи; он изощрялся в неожиданных оборотах и других словесных приемах и внешних прикрасах, потому что его живая фантазия увлекалась красочными примерами человеческой драмы. Короче говоря, он уделял больше внимания деталям и внешней стороне, чем принципам и теориям, как это было у Аристотеля. Портрет совершенного человека, созданный Аристотелем,—наилучшая иллюстрация этической доктрины золотой середины. Золотая середина есть проявление разума; разум же в свою очередь является частью высшей конституции вещей. Точно так же в аристотелевской теории трагедии характер подчинен сюжету, то есть части действия, а действие связано с логически обусловленной необходимостью. Учитель Теофраста, Аристотель, всегда требовал наличия в трагедии начала, середины и конца, то есть того разумного порядка, в рамках которого развивается характер, страсть или какое-либо событие; а для Теофраста, очевидно, эти элементы трагедии были существенны сами по себе.

Мы не знаем, чему придавал Теофраст больше значения в своей не дошедшей до нас «Поэтике»: выразительности характеров или сюжету,—но нам доподлинно известно, что он уделил особое внимание слову как эстетической единице в искусстве риторики. Помимо этого акцента на отдельном словесном элементе, он продолжал совершенствовать и разрабатывать желательные качества стиля. В то время как Аристотель выделял два из них: ясность и правильность, Теофраст говорил о четырех, добавляя еще точность

¹ «The Characters of Theophrastus», p. XIII.

и красочность, причем при уточнении понятия красочности подчеркивал важность риторических фигур (метафор, сравнений и т. п.)¹. В области музыки Теофраст следовал Аристотелю, связывая музыкальные строи с душевным состоянием человека; но в то время как Аристотель связывал музыкальные строи с характером человека в целом, Теофраст объединял их только с его отдельными страстями². Эти примеры, заимствованные из учения Теофраста, не столь значительны сами по себе, но они показывают основное направление развития эстетических идей: в сторону более тонкого анализа мастерства художника, к конкретному образу вместо отвлеченной идеи, к отказу от преклонения перед метафизикой. Сам Аристотель дал своему преемнику прозвище «Теофраст», то есть «владеющий божественным стилем», и упрекал его в том, что он толкует преподаваемое ему учение «с чрезмерной ясностью»³.

Нововведения Аристоксена в области музыки и теории Другой из последователей Аристотеля, Аристоксен, совершил, по существу, переворот в философии музыки⁴. Он отверг и концепцию Пифагора о том, что музыка является, в сущности, физико-математикой, и диаметрально противоположный ей взгляд, что музыка не имеет никаких объективных законов и представляет собой лишь способность человеческого уха. Аристоксен учил, что высшим критерием «чудесного порядка»⁵ музыкальных звуков служит ухо человека, действующее совместно с человеческим разумом. Сущность музыкального звука определяется не длиной струны, нужной для его звучания, а его динамическим взаимоотношением с другими звуками, ясно воспринимаемым нашим слухом и разумом⁶. На этой концепции граници и критериев музыки Аристоксен построил новую систему гармонии, или музыкальных строев. Его система шла вразрез с преобладавшими в то время вкусами, столь неуместно склонными, как ему казалось, к слащавости хроматической музыки. Аристоксен считал, что существует сходство между определенными музыкальными строями и свойствами характера человека, как учили Аристотель и Платон, но предупреждал своих читателей против возможного преувеличения степени этого

¹ Atkins, op. cit., Vol. I, pp. 157, 158.

² Plutarch, Quaestionum convivialium libri, IX, 1, 5, 2.

³ Diogenes Laertius, Lives of Eminent Philosophers, V, Ch. 2; ed. Loeb, Vol. I, p. 485.

⁴ «The Harmonics of Aristoxenus», ed. H. S. Macran, Oxford, 1902, p. 87.

⁵ Там же, стр. 196.

⁶ Там же, стр. 193.

сходства¹. Указывая на существующую связь, он подчеркивал ограниченность ее действия «в той мере, в какой музыкальное искусство может улучшать характер человека»². Работа Аристоксена являет собой пример значительного вклада в эстетику, построенного на исследовании внутренней природы искусства. И действительно, хотя энергия Аристоксена была направлена в основном на разрешение вопросов технического порядка, его серьезные познания как музыканта позволяли ему высказываться правильно—пусть даже и кратко—по более широким вопросам природы и связей музыкального искусства.

**Материалистическая
эстетика стоиков;
сдержанность**

В последовавшие за смертью Аристотеля века основанная им философская школа не сохранила своего прежнего исключительного значения. Спустя несколько лет после его смерти в Афины переселился Зенон, основатель школы стоиков, а за 14 лет до этого туда же прибыл Эпикур. По мере того как падало влияние школы перипатетиков, крепли стоицизм и эпикурейство, и во II веке н. э. школа стоиков могла уже гордиться тем, что ее приверженцем стал сам римский император Марк Аврелий. Стоики внесли в эстетику свой вклад, состоявший главным образом в технической детализации грамматики и риторики. Придерживаясь материалистических взглядов на природу вещей, стоики объявили произношение и звучание слова оборотной стороной мысли; разумная речь—не что иное, как членораздельный звук. Поэтому они много занимались физиологической стороной мыслительного процесса, выделили части речи, изучали гласные и согласные звуки и своим трудом расчистили путь для ритора Дионисия Галикарнасского, который во II веке н. э. разработал теорию наилучших образцов ритмов и созвучий, ограниченных наименьшими словесными элементами. Несколько стоиков написали трактаты «О голосе», Диоген создал трактат «О языке», Антипатр—«О словах и их значении». Они различали пять достоинств литературного стиля: безупречная правильность в употреблении греческого языка, ясность, лаконичность, точность и благородная манера выражения, свободная от просторечия³. Стоикам мы обязаны также тщательной разработкой аллегорического метода истолкования религиозных мифов. По их понятиям, все боги и богини Гомера и Гесиода были лишь символами тех или иных физических элементов и явлений или душевных состояний: Зевс—это божественный огонь, Афина—благо-

¹ «The Harmonics of Aristoxenus», p. 181.

² Там же, стр. 188.

³ Diogenes Laertius, Lives, VII; ed. Loeb, p. 165—169.

разумие, Дионис—вино, Деметра—плодородие и т. д. Эпикурейцы—проповедники жизни, полной наслаждений,—занимались вопросами поэзии. Один из них, Филодем из Гадары, написал в I веке до н. э. книгу «О стихах», сохранившиеся фрагменты которой позволяют предположить, что в ней остро ставились вопросы стиля и назначения поэзии¹. Однако наслаждение для эпикурейцев означало скорее покой, чем активное развлечение или действие; и в соответствии с таким идеалом спокойного состояния ума в некоторых высказываниях эпикурейцев сквозит безразличное отношение к наиболее динамичным аспектам эстетического опыта. «Только мудрый способен правильно рассуждать о музыке и поэзии, не создавая фактически сам стихов»². Однако «мудрый», казалось бы, не должен считать, что сочинение стихов несовместимо с уравновешенным состоянием ума, если только верить в подлинность изречения, приписываемого Эпикуру, что «сочинительство не доставляет никаких хлопот»³. Лукреций, чей трактат «О природе вещей» представляет собой замечательный литературный памятник эпикурейской школы, высказывает реалистическую гипотезу о происхождении вокальной и инструментальной музыки. По его мнению, люди создали флейты и трубы, имитируя полые тростники, сквозь которые, как им слышалось, свистели ветры, а петь научились, подражая мелодичным звукам птиц⁴. Эпикурейцы объясняли материалистически разницу между приятными и неприятными ощущениями: первые связаны с воздействием гладких, ласкающих частиц, вторые—с воздействием грубых, шероховатых⁵. Таким образом, знакомясь с высказываниями стоиков и эпикурейцев, мы убеждаемся, что теоретические исследования в области эстетики в послеаристотелевский период становятся более выдержанными, более тщательными, более научно обоснованными и реалистичными.

Вскоре после смерти Аристотеля стала Историческое сознание привлекать к себе больше внимания другая сторона искусства, которой сам Аристотель с его биолого-философскими взглядами придавал мало значения. В своей «Поэтике»⁶ Аристотель только вкратце коснулся истории драмы—от ее возникновения

¹ Atkins, op. cit., Vol. II, p. 54 ff.

² Diogenes Laertius, Lives, X; ed. Loeb, p. 647.

³ Dionysius of Halicarnassus, On Literary Composition, ed. Roberts, p. 282.

⁴ Лукреций, О природе вещей, V, 1379—1383, Изд. АН СССР. М., 1958, стр. 202—203.

⁵ Там же, II, 398—425, стр. 69—70.

⁶ Аристотель, Поэтика, 1448b—1449b

из ритуальных импровизаций до ее наиболее яркого расцвета в произведениях Еврипида—аналогично тому, как до этого он посвятил один из разделов своей «Метафизики» предшествующей истории философии. Но основное внимание ученого было сосредоточено главным образом на структуре и функции драмы в период ее полного расцвета. Истории ее развития он касался лишь в той мере, в какой это было необходимо для изучения данного вида драмы. В области трагедии он отметил увеличение числа актеров с одного до двух у Эсхила и добавление третьего у Софокла. Его больше интересовали структура и значение трагедии уже в законченном ее виде, и притом в период ее наивысшего расцвета, а именно в «Царе Эдипе» Софокла, чем самые этапы ее развития. Однако вскоре после Аристотеля прошлое искусства стало цениться само по себе. История литературы вначале не представляла собой связного изложения; она сложилась постепенно, на основе растущего интереса к различным историческим данным: исследователи составляли списки и краткие обзоры произведений лучших писателей в различных жанрах литературы; они уяснили себе, что Гомера надо изучать в свете его эпохи и его собственного языка и что при изложении истории ораторского искусства и поэзии можно вполне следовать примеру Полибия (210—125 годы до н. э.), написавшего историю социального и политического развития греко-римского общества в период между 250 и 150 годами до н. э.¹ По-видимому, александрийский перечень эпических, ямбических, трагических, комических, элегических и лирических поэтов был составлен впервые Аристофаном Византийским (около 257—180 годов до н. э.)²; а Аристарх Самофракийский (217—145 годы до н. э.), из той же александрийской школы, как можно полагать, был первым, кто начал объяснять литературные тексты, исходя из современных им общественных условий³. Он говорил, что творчество каждого поэта следует рассматривать в свете его индивидуальных особенностей и окружавшей его действительности. В дальнейшем интерес к вопросам критики сказался в том, что списки поэтов и ораторов все чаще снабжались комментариями о приемах их мастерства, и в конце концов эпитеты, какими пользовались обычно для краткой характеристики стиля писателя, прочно утвердились за ними. Например, в кратком обзоре ораторов Квинтилиан (35—95 годы н. э.) говорит о силе и лаконичности языка Демосфена и его энергичном стиле, о более многословном и менее энергичном

¹ A. t k i n s, op. cit., Vol. I, p. 185.

² Там же, стр. 191.

³ Там же, стр. 188—189.

стиле Эсхила; о том, что речь Лисия скорее напоминает журчание ручейка, чем гул мощной реки, а тонкая и изысканная манера Исократы вести полемику больше подходит для фехтовальной школы, чем для поля битвы¹. Такие перечни встречались не только в исторических обзорах, но благодаря возросшему вниманию к техническим приемам и виртуозности стали обычными в сочинениях критиков и знатоков искусства. Критики изощрялись в точности своих характеристик, добавляя только один меткий эпитет к тому или иному имени: «Сладчайший Исократ, изящный Лисий, остроумный Гиперид, полнозвучный Эсхил, энергичный Демосфен... У Африкана есть величавость, у Лелия — плавность, у Гальбы — резкость, у Карбона — особая певучесть и гармоничность»². Постепенно перечни стали ограничиваться тремя, иногда десятью именами, проявляя, таким образом, внутренне присущую им склонность к формализму. Подобно Аристотелю, но без свойственной ему свободы толкования, критики различали два диаметрально противоположных стиля и один средний — смешанный. В области ораторского искусства одну манеру оратора называли многословной, но не претенциозной, а другую — простой, но невыразительной; третью же определяли как комбинацию положительных сторон первых двух³.

Вскоре после смерти Аристотеля стали также создавать историю живописи и скульптуры и проводить сравнение стилей. Начало этому положил Ксенократ Сикионский⁴. К труду этого ученого III века до н. э. восходят получившая более широкую известность характеристика художников, их произведений и стилей, данная в «Естественной истории» Плиния Старшего (около 50 года н. э.), а равно сочинения других ученых по вопросам искусства, таких, как Варрон и Антигон. Подобную же книгу написал и Дурис Самосский, ученик Теофраста⁵. История Ксенократа состояла из кратких сведений о многих мастерах-граверах по серебру и бронзе, художниках и скульпторах. В ней были указаны их основные работы и дана оценка характерных для них стилей и их достоинств. Иногда в таких книгах по истории искусства имена художников приводились в определенной последовательности, показывающей, как шаг за шагом разрешалась какая-либо специфическая про-

¹ Quintilian, *Institutes of Orator*, Bk. X, I, 76—80, ed. Loeb, Vol. IV, p. 44 и далее.

² Cicero, *De Oratore*, Bk. III, Ch. VII, ed. Bohn, p. 339.

³ «History of Classical Scholarship», J. E. S. Sandys, Vol. I, p. 131.

⁴ «The Elder Pliny's Chapters on the History of Art», ed. Jex-Blake and Sellers, p. XVI и далее.

⁵ Там же, стр. XLVI.

блема в области искусства. Например, сохранился знаменитый перечень пяти великих скульпторов, которые последовательно продвигали вперед решение проблем симметрии и реализма. Это Фидий—пионер в данной области, стимулировавший мысль других; следующий за ним—Поликлет, который развил дальнейший интерес к этим проблемам, научившись переносить центр тяжести фигуры на одну ногу; затем—Мирон из Элевтер, соблюдавший в большей степени симметрию и «умножавший истину», но все еще архаичный; четвертый—Пифагор, интересовавшийся реальностью деталей—волос, вен и мускулатуры; наконец—Лисипп, придававший своим статуям большую стройность, а деталям большую точность, творец нового канона и автор программного заявления, что он изображает людей такими, какими они кажутся, тогда как другие художники изображали их такими, какими они были на самом деле¹. В труде Плиния аналогичным образом излагается история развития техники живописи—от элементарных зачатков ее в виде простых контуров до полного реализма и бесконечного разнообразия красок. Сначала, говорит Плиний, появились простые контурные рисунки; затем контуры стали закрашиваться одной красной краской; далее Эвмара осенило вдохновение—показать разницу между полом изображаемых фигур, применив белую краску для тела женщины и «сделав, таким образом, первый шаг в переходе от одноцветной к многоцветной живописи»; следующее открытие было сделано Кимоном Клеонским—необходимость уменьшения фигур в ракурсе и важность правильного соотношения частей тела, а также складок одежды; Панен ввел портретную живопись; Полигнот—изображение мимики лица и движения тела под одеждой; затем в искусстве живописи был сделан великий переворот произведениями Аполлодора, который «распахнул врата искусства», открыв значение света и тени для реалистического изображения².

**Самостоятельная жизнь
фрагментов учения
Аристотеля**

Эстетическая теория Аристотеля напоминает амебу, которая, развиваясь, делится на части, ведущие впоследствии самостоятельное существование. Темы поэтического искусства, учение о музыкальных строях, методы создания характеров в драматическом произведении и история развития литературных типов—все это было составными частями первоначальной эстетической теории. Но в послеаристотелевский период все эти вопросы стали интересовать мыслителей сами по себе. Категория философов усту-

¹ «The Elder Pliny's Chapters on the History of Art», p. XVII.

² Плиний, Об искусстве, XXXV, 56—62, стр. 45—47.

пила место категории специалистов по техническим вопросам искусства. Это очень благотворно сказалось на понимании того, какими средствами достигается тот или иной художественный эффект. Например, в своем анализе источников воздействия литературы на людей, правда не оригинально, но представляющем собой образец досконального исследования, Дионисий Галикарнасский углубляется в рассмотрение приятного и неприятного действия отдельных слогов и даже букв. Расположив гласные в определенном порядке, начиная от широкого и открытого «а» и кончая закрытым и узким «и», Дионисий показал, как понижается их музыкальная звучность; он доказал, что ритм есть даже в одном слове, если в нем больше одного слога. На конкретных примерах он показал, как Гомер достигал замечательного эффекта с помощью простого словесного материала (который ему мог дать любой земледелец или моряк), с большим мастерством располагая простые элементы речи в искусно варьируемом музыкальном порядке¹.

Учебники

«Поэтика» Аристотеля была написана до некоторой степени как руководство для молодых практиков в искусстве поэзии. В период правления императора Августа Гораций написал свой знаменитый труд «Наука поэзии». Сравнивая оба эти произведения, мы увидим, что неотъемлемым элементом первого, более раннего труда являются философские построения, логическая связь с основными принципами философии, в то время как вторая, более поздняя работа имеет совершенно иное направление и носит характер близкого к разговорной речи литературного послания. Ученые, серьезно занимавшиеся этим вопросом, смогли показать, что такое изменение в методе изучения поэзии произошло не внезапно. Уже в сочинениях таких исследователей, как Неоптолем Парийский и Филодем Гадарский, был дан пример деления этого предмета на три главные темы и проявлялся особый интерес к анализу формы поэзии². Гораций, таким образом, следует принятому у эллинистов порядку исследования: сначала—содержание, затем—форма, наконец—сам поэт. Этот порядок в произведении Горация не бросается в глаза: теория легко остается в памяти читателя как ряд непринужденных высказываний. Гораций, так же как и Аристотель, рекомендует соблюдать единство замысла и логичность характеров. Но он не строит своих рассуждений на метафизике материи и формы или на логике вероятного и неизбежного. Он

¹ Dionisius of Halicarnassus, On Literary Composition, Ch. 14, ed. Roberts, p. 136—150.

² Важная работа была проделана К. Йенсенем в его книге «Филодем о поэзии» (C. Jensen, Philodemos über die Gedichte, 5 Buch, 1923).

излагает сентенции и советы, основанные на познаниях в области культуры, здравом смысле и тонком понимании искусства. Будущий поэт обязан день и ночь изучать греческие образцы¹, не должен преждевременно публиковать свои произведения², не должен допускать произвольных прикрас³. Задача поэта—представлять людям удовольствие, либо принести пользу, либо и то и другое вместе⁴. У поэта-драматурга в пьесе должно быть не больше пяти актов⁵; он никогда не должен вводить четвертого актера⁶. Гораций преподносит хороший свод правил, изложенных так, что они легко запоминаются, но не выдвигает почти никаких принципов; там, где принципы встречаются, они заимствованы из других источников. Витрувий написал свое руководство для архитекторов в царствование императора Августа, а Квинтилиан свой труд «Основы ораторского искусства»—в конце I века. Эти учебные пособия отличаются своей эрудицией и методикой; они являются ярким свидетельством того, как настойчиво накапливались и распространялись сведения об искусстве. Они показывают также, что от расхождений об искусстве ученые стали переходить к точным знаниям о нем и от причин—к фактам.

Цицерон (106—43 годы до н. э.), который жил приблизительно на рубеже двух эпох—между Аристотелем и Платином—и был одним из наиболее философски мыслящих людей того времени, отражает в своем сложном, эклектическом творчестве недостатки и достоинства своей эпохи. Хотя величие лучших трудов Цицерона и широта его идей сближают его с великими греческими философами, все же в его произведениях чувствуется иная направленность: в них больше заботы о внешней стороне выступлений и больше внимания к практическим задачам, чем у философов великой эпохи. Устами Красса в диалоге «Об ораторе», адресованном Бруту, он полемизирует с примитивной целеустремленностью Сократа, который, по его словам, учил людей вникать в существо вопроса и не заботился о форме. Надо, соглашается Цицерон, думать о существовании вопроса, но важен также и метод изложения. «Если оратор знает в совершенстве предмет, но не имеет понятия, как

¹ Гораций, Наука поэзии, 268, 269, Полн. собр. соч., изд. «Academia», М.—Л., 1936, стр. 348.

² Там же, 388—389, стр. 351.

³ Там же, 15, стр. 341.

⁴ Там же, 333—334, стр. 349.

⁵ Там же, 189—190, стр. 346.

⁶ Там же, 192, стр. 346.

построить и отшлифовать свою речь, он не может говорить убедительно даже о том, что ему хорошо известно»¹. Перечисляя то, чем должен руководствоваться хороший оратор, Цицерон подчеркивает важность знания им жизни и привычек людей и оставляет в стороне как второстепенные факторы тайны естественной философии и искусство логики. Пользуясь правильным методом и умело подготовляя в каждом случае тему выступления, красноречивый оратор в устной речи будет казаться более сведущим, чем даже тот, кто, как специалист своего дела, учил его². Мастер изысканного стиля в диалоге Цицерона любит обсуждать «форму вообще и в частности нюансы красноречия»³. Мысли не могут «блистать без яркого языка»⁴. «Определенное интеллектуальное удовлетворение следует извлекать из любого стилистического украшения, которым, как солью, должна быть приправлена всякая речь»⁵. В век, когда родились на свет тридцать три новых эстетических термина, сделавших возможной тонкую критику стилистических сторон речи, Цицерон был одним из тех, кто внес наибольший вклад в фонд критической терминологии. Он создал много новых определений, наделяющих литературу в первую очередь свойством морального и физиологического воздействия⁶. Так Цицерон подкреплял свое мнение, что форма—явление самодовлеющее.

Но Цицерон не преувеличивает значения формы. Как излагать, кажется ему второстепенным по сравнению с тем, что излагать и *когда*. Серьезность, терпимость и широта взглядов Цицерона заставляют его постоянно помнить о важности познаний и обстоятельного знакомства с лучшими традициями. Он идет дальше обыкновенного культурного консерватора в своих взглядах на знания и дисциплину, необходимые хорошему оратору, и рисует некий идеал оратора. Стремясь к совершенству, оратор должен сосредоточить свое внимание не на каком-либо конкретном образце, а на возвышенном идеале, живущем в его собственной душе. Он должен подражать этой внутренней форме, поступая так, как делал, например, Фидий, воспроизводивший в своей статуе Зевса или Афины скорее воображаемую идеальную форму, чем копируемый оригинал⁷. Признание

¹ Cicero, On the Character of the Orator, Bk. I, Ch. XIV, ed. Bohn, p. 159.

² Cicero, Ad Brutum, Bk. I, Ch. XII, p. 156; Ch. XV, p. 160.

³ Cicero, De Oratore, XXXIV, Bohn, p. 182.

⁴ Там же, кн. III, гл. IV, стр. 338.

⁵ Там же, кн. I, гл. XXXIV, стр. 182.

⁶ Sandys, op. cit., Vol. I, p. 191; G. Saintsbury, History of Literary Criticism, Vol. I, p. 220.

⁷ Cicero, Ad Brutum, par. 2.

того, что в создании произведения искусства особую роль играет собственное воображение художника, ставит Цицерона значительно выше других римских теоретиков. Но самый подход Цицерона к вопросу о воображении художника был неглубоким. Ту же мысль о внутреннем образце можно найти и у Витрувия: «...между специалистами-архитекторами и их работодателями-дилетантами та разница, что ни один из последних не может знать, что получится, раньше чем не увидит перед собой готовое здание. Архитектор уже с того момента, как сконструирует здание в своем уме, еще не приступивши к делу, уже имеет перед собой вполне определенную концепцию здания, каковым оно имеет быть в смысле изящества, в смысле практичности и в смысле подходящей его назначению внешности»¹. А Цицерон сам бесстрастно заявляет о том, что идеальных ораторов не существует; он предупреждает своего корреспондента, что в схеме, которую он, Цицерон, нарисовал, возможны ошибки, а следовательно, и поправки. Но помимо того, что Цицерон хладнокровно критикует свою концепцию, самый подход к ней не является у него ни оригинальным, ни исчерпывающим. Представляющийся мысленному взору художника психологический образ, настолько конкретный, что художнику остается только механически воспроизводить его пункт за пунктом, не может считаться «идеалом» с какой-либо разумной точки зрения. По мнению Платона и Аристотеля, а позже—и Плотина, «идеал» в индивидуальном сознании художника возникает из метафизического источника, стоящего над обыденной действительностью. Цицерон же не дает никакого намека на такое божественное происхождение вдохновения. Вклад Цицерона в эстетику заключается, следовательно, не в какой-либо единой концепции, а в содержательности и правильности многих его идей. Широта его взглядов проявляется хотя бы в высказывании, что для идеального оратора не существует стандартного стиля: настоящий оратор будет говорить в таком стиле, какой потребуется в том или ином случае. Одной из самых оригинальных идей Цицерона в области эстетики является деление им красоты на мужской и женский типы—достоинство и грацию². Оба термина, характеризующие это различие, употреблялись и раньше, но в более узком применении к стилю в отдельных видах искусства. Новое у Цицерона заключалось в том, что он распространил это деление на понятие красоты в целом.

¹ Марк Витрувий, Об архитектуре, VI, VIII, 10, Соцэжиз, 1936, стр. 175—176.

² Цицерон, Об обязанностях; к сыну Марку, кн. I, гл. XXXVI, Киев—Харьков, 1895, стр. 90; I, I, 36; см. также «De Oratore», 3, 25.

Как мы уже наблюдали у Цицерона **Плутарх об уродстве** (и это очень характерно для всей греко-римской эпохи), дальнейшее развитие эстетической теории следует искать в отдельных высказываниях мыслителей той эпохи. В своем труде «Как изучать поэзию» Плутарх из Херонеи (50—100 годы н. э.) придает особое значение проблеме, затронутой в «Поэтике» Аристотеля: сохраняет ли уродство свои неприятные черты, попадая в область искусства? Может ли то, что в действительности безобразно, при воспроизведении в искусстве превратиться в прекрасное? Плутарх отвечает: не может. Но, с другой стороны, поясняет он, элемент мастерства, заключенный в искусном подражании, не может не вызвать восхищения, и поэтому произведение искусства приобретает некоторую отраженную красоту в силу виртуозности его творца¹. Плутарх в данном случае идет вперед, так как пытается разрешить как основную проблему то, что Аристотель рассматривает лишь как эстетическую ситуацию. Но он сам опровергает свое решение, когда говорит, что реальное уродство становится приемлемым при искусном изображении. Так, например, визг поросенка или скрип лебедки вызывает восхищение слушателей при чревовещании, а мертвое тело Иокасты приобретает привлекательность при воспроизведении его Си-ланионом в серебре и бронзе. В целом философская концепция Плутарха элементарна. Обсуждая вопрос, могут ли мальчишки без вреда для себя читать произведения поэтов, он отвечает, что могут, если их предупредить, что надо подражать хорошим с моральной точки зрения примерам, приведенным поэтами, и остерегаться плохих².

В течение известного времени теория искусства в своем развитии, казалось, отличалась поверхностностью мысли, так же как критика искусства имела тенденцию развиваться, опираясь лишь на чувственное восприятие явлений.

У выдающихся литературных критиков типа Цицерона, Горация и Дионисия Галикарнасского стремление переносить свое внимание с внутреннего содержания на внешний вид никогда не доходит до крайностей, так как серьезное направление и большой талант таких авторов спасают их от увлечения внешней мишурой. А что интересы критики тяготели именно к внешней стороне искусства, видно из красноречивого протеста Лонгина,

Лонгин. Великий стиль
рождается величием
художника

У выдающихся литературных критиков типа Цицерона, Горация и Дионисия Галикарнасского стремление переносить свое внимание с внутреннего содержания на внешний вид никогда не

¹ Plutarch's «Moralia»: «How to Study Poetry», 17 f., ed. Loeb, «Moralia», Vol. I, p. 93 и далее.

² Там же.

автора трактата, известного под названием «О высоком» (I век н. э.). В своем сочинении Лонгин как бы переключает внимание поэтов и ораторов с внешней на внутреннюю сторону литературы. И действительно, он почти становится на сторону Сократа против Цицерона и фактически берет сторону Платона против Цецилия, умаляющего значение Платона¹. Он встает на защиту величия души против гармонии и красоты внешних форм. Ошибки и неточности, говорит он, неизбежны у тех, кто ставит себе возвышенные цели. Но испытание временем, «доколь вода течет, а деревья растут», будут выдерживать скорее те предметы и в природе, и в литературе, которые созданы возвышенными, чем те, которые тщательно отделаны и уравновешены согласно правилам искусства². Ясная, простая красота слов бога при сотворении мира «Да будет свет!»³ и пламенных излияний любви в стихах Сапфо носит на себе печать внутреннего вдохновения и приводит нас в восторг⁴, тогда как тщательно отшлифованные фразы и образы более рассудочных художников могут и убедить нас, и похвалиться нам, но не смогут произвести на нас потрясающего впечатления⁵. Красноречие—это подлинно сияние ума. Но благородство и совершенство языка, которые увлекают людей всех возрастов и классов и навсегда запечатляются в памяти, его всеобъемлющая и неизменная красота—это порождение великого ума. Красота слога и все другие стилистические приемы «располагают духом нашим, то услаждая нас, то подчиняя какой-то гордости, величавости, возвышению», и целиком овладевают нашими умами⁶. Но сила литературного стиля возникает из чего-то более сложного, чем просто знание технических приемов и умение анализировать речь; скорее всего она связана с душевным подъемом и глубоким интересом к вещам, находящимся за пределами обычного мира,—к бесконечности, океану, звездам, к исторгаемому Этной пламени. Подлинное величие души оратора вызывает у слушателя восторг. Слушатель становится подобен гарцующему или поднявшемуся на дыбы коню. Ему кажется, что он сам создал то, что слышит⁷. Конечно, то значение, которое Лонгин придает экстазу и соответствию великой души великому предмету,—это уже шаг в сторону Плотина. Но создается впечатле-

¹ «Literary Criticism, Plato to Dryden», ed. A. N. Gilbert, New York, 1940, Лонгин, О высоком, СПб, 1826, отд. 1, стр. 2—4.

² Лонгин, О высоком, отд. 36, стр. 80—81.

³ Там же, отд. 9, стр. 21.

⁴ Там же, отд. 10, стр. 25—26.

⁵ Там же, отд. 30, стр. 65—66.

⁶ Там же, отд. 39, стр. 88.

⁷ Там же, отд. 7, стр. 14.

ние, что трактат Лонгина возник под влиянием вдохновения, так как изложенные в нем мысли не составляют продуманной системы. Лонгин как бы излагает ряд признаков высокого стиля—некоторые из них верны, другие спорны,— но не делает в своем исследовании выводов из какой-либо основной предпосылки. Лонгин принадлежит скорее к выдающимся литературным критикам своей эпохи, чем к философам. Но он является видной фигурой в споре, развернувшемся в греко-римскую эпоху между критиками, увлекающимися внешней технической стороной искусства, и защитниками внутреннего чувства, такта, воображения и вдохновения; в споре между искусством, выражающимся в искусственность, и природой, почти отождествляемой с иррациональным и сверхъестественным.

Призыв вернуться назад, к природе, был в те дни не только вопросом теории. Христос и стойки призывали людей к пониманию красоты лилий в поле, более прекрасных, чем Соломон во всей его славе, к очарованию налившихся соком винных ягод, склонившегося от тяжести зерен колоса пшеницы или живописного бешенства дикого кабана. Еще в III веке до н. э. стоик Хризипп приводил как пример прелесть павлиньего хвоста в доказательство того, что красота является одним из даров природы. Этот мотив приобрел религиозно-лирическое обоснование в сочинениях отцов церкви. Доказывая, что можно восхищаться простыми свойствами и явлениями природы, что «оливам, готовым упасть с дерева, самая близость их к перезрелости придает своеобразную красоту», Марк Аврелий ясно противопоставляет искусственной красоте «подражаний» естественную красоту спелых плодов и внешних особенностей животных. Впечатлительный человек «посмотрит на естественно разинутые пасти диких животных с не меньшим удовольствием, чем на изображение их живописцами и скульпторами»¹. Изображение тигра в мастерской художника, по-видимому, символизировало для Марка Аврелия широко распространенный и активно поддерживаемый приближенными римского императорского двора культ искусства и коллекционирования редкостей. Ведь его предшественники, стоявшие во главе империи, насаждали среди послушной, утопавшей в роскоши аристократии особую склонность к коллекционированию таких «подражаний».

Призыв вернуться от искусства к природе и от материальных вещей к духовному началу раздавался в процветающей, а затем и в дряхлеющей империи наряду с противоположными

¹ Marcus Aurelius, «The Communings with Himself», Bk. III, Ch. 2, ed. Loeb, p. 47.

тенденциями. Начиная с Александра Македонского, завоеватели в лице полководцев и правителей показывали пример, собирая и выставляя на показ восторженной толпе прекрасные предметы искусства, награбленные в Греции и Сирии, Индии и Египте. Правители Пергама и Сиракуз, полководцы республики, а затем императоры грабили и покупали, коллекционировали и строили, и в результате про Муммия говорили, что он наполнил Рим изваяниями, а про Августа, — что, застав кирпичный Рим, он оставил после себя мраморный. Нерон сам научился рисовать и лепить и был одним из крупнейших коллекционеров произведений искусств древности. Две созданные им статуи, по некоторым сведениям, были ничуть не хуже любых скульптурных произведений. Императоры из рода Флавиев держали при своем дворе мастеров искусств, коллекционировали редкости и строили дворцы с классической пышностью. В благоприятных условиях покровительства императоров были созданы небывалые до этого формы изображения барельефных групп, и благодаря новому пониманию перспективы стали возможны необычные зрительные эффекты. Параллельно с усовершенствованием групповой скульптуры развивалось искусство портрета. Римские императоры многократно увековечивали себя в бюстах и на портретах, а во времена Нерона на колоннадах общественных зданий выставлялись даже реалистично сделанные портреты гладиаторов и их служителей. При создании портретов проявлялось большое мастерство в передаче индивидуальных черт внешнего вида человека. Это мастерство несколько ранее было отмечено Плинием, заявившим, что Апеллес делал настолько удачные портреты, что человек, разбирающийся в натуре людей, мог бы сказать, глядя на портрет, сколько лет позировавшему человеку и насколько он долговечен¹. У художников изображавших повседневные явления, обнаруживалось такое же стремление передать в искусстве подлинную жизнь. Некий Пирейк заслужил прозвище «мастера всякой всячины», потому что изображал заведения цирюльников, палатки сапожников, ослов, овощи и тому подобные предметы; под стать ему был другой живописец, Студий, который рисовал гавани и пруды для разведения рыбы, людей, подъезжающих к сельским домикам в повозках или на осликах, согнувшихся под тяжестью груза носильщиков, женщин, спорящих на рынке, и много других «таких забавных картин самого остроумного рода»². В литературе появилось много нового: Плавт и Теренций пробудили интерес к нравам людей и повседневной жизни рядовой семьи; «Золотой осел»

¹ П л и н и й, Об искусстве, XXXV, 88, стр. 54.

² Там же, XXXV, 112, 116, 117, стр. 60—61.

Апулея положил начало новой литературной форме—роману, а идиллическая поэзия, эпиграммы и лирика удовлетворяли различным вкусам того времени.

Хрисостом. Образ, созданный воображением художника, зависит от работы этого художника над произведением искусства

Однако уклон в сторону реализма в искусственной детализации постоянно уравновешивался некоей мистической теорией о путях творчества художника. Незадолго до появления Плотина внимание критиков привлекли две довольно второстепенные особенности художественного творчества, касавшиеся способа,

каким создаются в высших формах искусства изображения богов. Как бы в ответ на учение Цицерона, что идеальный образ находится в готовом виде в уме художника и последнему остается только перенести этот образ в какую-либо материальную среду, Дион Хрисостом (50—117 гг. н. э.) утверждает, что божественный идеал не имеет ясных очертаний до тех пор, пока художник не закончил процесс создания статуи или поэмы, отражающей его версию бога. Иначе говоря, изображение бога зависит от того, каким образом художник создаст его из хаоса. Далее Дион Хрисостом доказывает, что для изображения божества лучше использовать фигуру человека, а не животного. Художники и скульпторы не в состоянии, говорит он, непосредственно изображать духовные свойства богов. Премудрость и разум сами по себе не являются ни осязаемыми, ни видимыми. Поэтому художники прибегают к образу естественных носителей богоподобного разума и премудрости, то есть людей, используя, таким образом, наиболее подходящий символ для того, что они намерены изобразить¹.

Филострат, который был современником Плотина, приводит в своем философском романе «Жизнь Аполлония Тианского» сравнение между подражанием и воображением. Идет спор: как следует изображать богов—в виде животных или в виде людей? Грек—сторонник изображения богов в виде людей—утверждает, что Фидий в этом случае руководствовался воображением как «более искусным мастером, чем подражание. Ибо подражание воспроизведет то, что видимо, а воображение идет дальше, к тому, что невидимо, но принимается им за критерий действительности; подражанию часто мешает боязнь, а воображению ничто не мешает, ибо оно бесстрашно поднимается до высоты своего собственного идеала. Если вы хотите постигнуть сущность Зевса, вы должны видеть его в сочетании и с небесным сводом, и с временами года, и с звездами, как это старался сде-

¹ «Oration», XII, «De Dei Cognitione».

дать в своей статуе Фидий, а если вам надо изобразить Афины, вы должны представить себе мысленно и ее стратегию, и мудрость, и искусство, и то, как она вышла из головы самого Зевса»¹.

Благоприятная перспектива для теории; упадок практической оценки искусства

Итак, вплоть до самого периода деятельности Плотина некоторые концепции углублялись, как бы подготавливая его теоретические достижения, например идея о том, что воображение является творческим началом, действующим наравне с умом.

Однако практический подход к искусству со стороны критиков и знатоков утратил свое прежнее значение. Еще со времени Теофраста и даже в произведениях Платона до нас дошли яркие портреты эксцентричных фатов, которые коллекционировали чужеземные художественные редкости и украшали свои дома и самих себя вычурными драпировками. Действительно, история литературы могла бы подтвердить, что категория эстетов существовала всегда. Но в течение I века н. э. и позднее в этих портретах появляется все большая резкость и детализация, более острая сатира. Персий, римский стоик I века, рисует образ поэта, который, обрядившись в новую щегольскую тогу и надев на палец подаренное ему кольцо, развлекает своих слушателей—читает им с завыванием стихи, дико вращая глазами. «Увы, плохи наши дела как народа, если уж старики стараются угождать непристойным вкусам!»—говорит Персий устами одного из своих персонажей². Сатира Лукиана (II век н. э.) свидетельствует о том, что профессиональным ораторам его времени, желавшим соперничать с живописцами и архитекторами в эмоциональности и живости своего искусства, было свойственно стремление ко всему показному. Как Александру в свое время страстно захотелось искупаться в Кидне, говорит оратор в сатире Лукиана «О доме», так и образованный человек, увидевший «хоромы просторные, красотой приукрашенные, и светом сияющие, и златом блистающие, и художеством расцвеченные... исполнится желанием сложить под их кровом некое слово... самому в этих стенах приобрести добрую славу, самому выступить в блеске и голосом своим покой наполнить и... стать частицею этой красоты...»³. Обыватель-невежда стал бы просто озираться по сторонам, глазеть на потолок и разводить в изумлении руками. А культурный человек соберет вокруг себя слушателей и разразится речью. «Да, я думаю, пышность хором возвышает мысли говоря-

¹ Вк. VI, Ch. XIX, ed. Loeb, Vol. II, pp. 78—81.

² Persius, Satire, I, II, 13—23 (см. Персий, Сатиры, СПб, 1889, стр. 6.—Ред.).

³ Лукиан, Собр. соч., т. I, изд. «Academia», 1935, стр. 73—74.

щего и будит в нем речи, которые как бы внушает ему предстоящее взорам: ибо стоит прекрасному пролиться в душу через глаза, как тотчас душа высылает навстречу слова ему в подобающем строе... Для прочего же убранства, для росписи, покрывшей стены, прелести и живости краски, точности и правдивости каждой черты—для всего этого прекрасным, я думаю, будет уподоблением вид цветущего луга в весеннюю пору, с одним лишь различием: там цветы отцветают и блекнут и скидывают с себя свою изменчивую красоту, здесь же весна бесконечная, луг невянущий и цветы неумирающие, ибо одни только взоры касаются их и собирают сладкие плоды зрелища¹. Оратор кончает признанием, что словно какая-то волшебная птица или сирена влекла его выступать в этом зале. Ведь я, говорит он, питал «немалую надежду на то, что речи мои, если и были они доселе невзрачными, прекрасными явятся, словно в уборе прекрасных одежд»².

Лукиан возвращается снова и снова к аффектации современных ему дилетантов в области искусства; например, в своей сатире «Зевксис и Антиох» он сравнивает погоню за новизной в любой области искусства—в литературе или скульптуре—с трюками фокусника³. Манерность языка, внешние эффекты у ораторов, поверхностность критики, лишенной не только мысли и чувства, но и конкретного содержания,—все это не могло не вызывать сильной реакции. Так, например, в начале III века н. э. Афиней рисует необычайно яркую сцену пира, где роскошь и погоня за внешним изяществом и показной ученостью превосходят всякое чувство меры и реальности; эту сцену можно сопоставить с нарисованной епископом Киприаном в том же веке картиной запустения мира⁴. В «Пирующих софистах» Афиней появление на пиршестве каждого нового блюда—рыбы, кабана, вина—или приход флейтисток вызывает у действующих лиц какое-либо замечание, рассказ, историю, критическое наблюдение. При подаче на стол ветчины и дылленка возникает ученый спор по поводу слова «нежный». Когда подают вино, кто-то из присутствующих вспоминает забавнейшую старинную историю о пьяном гуляке, а другой, в более серьезном тоне, рассказывает о специфике различных букетов вина, о возрасте, в котором можно начинать пить, о действии того или иного сорта вина. Подача на стол серебряных и золотых блюд со всеми видами рыбы,

¹ Лукиан, Собр. соч., т. I, стр. 75, 77.

² Там же, стр. 79.

³ Там же, стр. 93.

⁴ «Ad Donatum».

какими только могут одарить нас океан и озеро, сразу вызывает беседу на кулинарные темы. А такой повод, как слушание водяного органа или песен, порождает небольшую, но законченную музыкально-эстетическую теорию. Разговор переходит на темы о моральном влиянии музыки, о простых и сложных инструментах, об обычных и необычных песнях. Жизнь среди удовольствий и роскоши, столь обычная и излюбленная в те дни, сравнивается с более скромной жизнью в старину. Любитель наслаждений, хозяин-тирянин, считает, что жизнь начинается только тогда, когда появляются изысканность и аристократические удовольствия; но гость-киник смотрит более критично на увлечение серебряными кубками и лепными изделиями, мазями и духами, печеньем и миндалем.

Плотин стал публично выступать в Риме спустя несколько лет после того, как Афиней нарисовал картину этого роскошного пиршества с ее натуралистическими подробностями — блеском золота и драгоценностей, игрой флейт и полной гаммой вкусовых ощущений. В такой момент слова философа звучат почти как диссонанс, ибо основная мысль Плотина — это призыв уйти от чувственных удовольствий к слиянию с непостижимым первоединым. Он как бы приглашает перейти от стола с мирскими яствами к символическому небесному столу религиозного общения. Вкусы и интересы, итог которым подводит Афиней и для своего собственного времени, и для предшествующих ему веков, представляют собой своего рода контраст лейтмотиву «Эннеад» Плотина; этот контраст так же необходим для понимания взглядов философа, как и отдаленные по времени идеи Платона, которые Плотин, как ему представляется, возрождает. Настоячивый призыв к отказу от чувственной жизни, со всей ее интенсивностью и увлекательностью, поражает нас как прямой ответ на восхваление чувственности у Афиней или поверхностную критику Каллистрата.

Плотин отвергает гармонию как определение красоты

Плотин начинает свое исследование красоты, исходя из общепринятого взгляда своего времени. Понятие красоты связано, говорит он, главным образом со зрением и слухом; оно включает в себя определенные сочетания слов и все виды музыки. К нему относятся также нормы поведения людей и виды их характеров. Если это — широкое понятие красоты, то каков же, спрашивает Плотин, ее более узкий смысл, ее сущность. Даже здесь с самого начала уже заметны признаки того пренебрегающего внешней стороной определения красоты, которое Плотин в конце концов даст. «Одни и те же предметы, — говорит он, — иногда кажутся прекрасными, а иногда — нет; поэтому быть тем или иным пред-

метом еще далеко не значит быть прекрасным»¹. Общепринятое определение «Красота—это гармония» не годится. Оно одновременно и слишком узко, и чересчур широко. Оно слишком узко, потому что могут быть прекрасными и единичные, ни с чем не связанные предметы и явления, например молния, золото, музыкальный звук и высокоморальный поступок. Даже самое разумное начало, представляющее собой идеальную красоту, «по самой своей природе единично». Кроме того, красота в целом обусловлена красотой деталей. Это определение слишком широко, ибо даже идеально разработанная философская система может оказаться ложной и уродливой, хотя и будет в высшей степени гармонична². Иными словами, простое свойство или сущность вещи могут быть так же прекрасны, как и любая идеальная гармония, а с другой стороны, может существовать гармония, не содержащая в себе никакой красоты. Традиционное определение красоты явно нуждается в пересмотре.

**Красота — это то, что
нравится через вос-
приятие**

После этой предварительной дискуссии по эстетическим вопросам Плотин вступает в более серьезный спор по проблеме красоты в целом. В конечном итоге, говорит он, под красотой мы подразумеваем то, что нам нравится. Начало, которое наделяет красотой материальные предметы, — это «нечто ощущаемое с первого взгляда, нечто такое, что душа воспринимает как давным-давно ей знакомое и, узнав, приветствует его и сливается с ним»³. Следовательно, философия красоты должна исследовать эти психологические явления — неудержимое стремление человеческого духа к тому, что ему близко, его блуждание в поисках себе подобного и радость, венчающую успех. Отождествляя прекрасное с предметом желания, Плотин возвращается к теме «Пира» Платона. Как и Платон, Плотин учит, что наша склонность к чему-либо, лежащая на поверхности наших чувственных восприятий, еще не является серьезной страстью. Наша способность выбора направлена к более высокой цели — к идеальному избранию совершенного предмета. Но учение Плотина о странствовании беспокойной души, покидающей свое обиталище, и о ее возвращении является более определенной и тщательно разработанной концепцией, чем теория Платона. Плотин задает вопрос, почему душа должна хотеть чего-то, отсутствующего у нее, и почему она обретает свой покой и удовлетворение в определенной форме интуитивного опыта — в слиянии с красотой?

¹ Plotinus, *Enneads*, I, 6, 1, Vol. I, pp. 77, 78.

² Там же, I, 6, 1, т. I, стр. 78, 79.

³ Там же, I, 6, 2, т. I, стр. 79.

Любовь к красоте — это метафизическая тоска по своему прежнему обиталищу

Плотин учит, что тот период, когда мы представляем собой индивидуальные, временно заключенные в телесную оболочку души, является средним периодом в полной истории нашего бытия.

Первоначально мы произошли из первоисточника всего бытия, абсолютного блага, первоединого. Этот источник нашего происхождения развивается самопроизвольно, потому что ему свойственно активно размножаться. Но его постепенная эманация от первоединого через разумное начало к мировой душе и, наконец, к индивидуальности приводит к снижению уровня существования, как свет, излучаемый солнцем, становится слабее по мере того, как удаляется от своего огненного источника. Кроме того, беспредельная энергия первичного единого, странствуя, встречает на своем пути сопротивление темной, инертной материи, бесформенного небытия. Итак, индивидуальный человек представляет собой существо, оторванное от принадлежащего ему места в первоедином, которое является его подлинной обителью, и находящееся в среде чуждых ему элементов. Поэтому он постоянно испытывает нетерпеливое желание вернуться домой, направить свои стопы вспять, туда, где энергия сильнее, единство яснее и окружающие элементы чище.

Таким образом, этот метафизический путь странника служит в философии Плотина объяснением морального и эстетического опыта: страстно желая найти красоту, мы тем самым стремимся к своей прежней обители — к благу, к богу и к истине.

Но когда концепция, которой Плотин намеревается заменить отвергнутую им неполноценную теорию гармонии частей, приобретает свое полное метафизическое значение, она вместе с тем становится как бы слишком расплывчатой и поэтому тоже непригодной. Если красота — то, с чем мы в конечном счете желаем слиться, а это, по существу, есть благо, первоединое, источник бытия, то такое решение проблемы является столь же этическим, как и эстетическим, и скорее всего представляет собой мистицизм, включающий оба этих аспекта. Но дальнейшее исследование обнаруживает в доктрине первоединого более специфичное эстетическое значение. Мысль Плотина устанавливает связь между способом, каким творит скульптор или архитектор, и тем, каким творит природа, то есть между конкретной естественной красотой и божественной красотой¹.

¹ Plotinus, *Enneads*, I, 6, 9, Vol. I, p. 88; I, 6, 2 and 3, Vol. I, p. 80f.; V, 7, 3, Vol. IV, p. 72.

Более специфически,
красота — это воплоще-
ние идеи

Искусство не может быть подражанием в обычном смысле этого слова, говорит Плотин, так как руки и голова художника создают больше того, что мы видим обычно в природе. В душе

Фидия заложено больше творческих элементов, чем требуется для простого копирования. Мы должны признать, «... что все вещи, которым искусства подражают, сами суть образы высших первообразных сущностей (то есть идей), потом, что они, воспроизводя вещи, не останавливаются на одной только видимой их стороне, но восходят и к тем принципам, на которых основывается их природа, наконец, что они иногда и в собственном смысле творят новое, когда, например, прибавляют то, чего недостает для совершенства предмета, и это потому, что обладают в самих себе красотой. Фидий, например, создал фигуру Зевса, совсем не имея пред глазами чего-либо чувственного, но изобразил Зевса таким, каким представлял его себе, каким он и нам явился бы, если бы мог быть видим глазами»¹. Фидий сам носил в себе красоту, говорят нам. Его гений объясняется не общением между его чувствами и внешним миром, а потоком творческой энергии, вливавшейся в него прямо из лежащих в основе мира идей или причин, которые внешний мир сам копирует. «... В голове художника она [форма] оказалась вовсе не потому, что у него есть глаза и руки, а потому, что ему присуще искусство»². Красота статуи проистекает скорее от того, каким способом ее создал художник, чем от простого внешнего соотношения частей и цветов. Глыба мрамора по своему качеству и цвету имеет много общего со статуей, которая высекается из нее. Разница в том, что скульптор сообщает готовому изделию жизненность, которой лишен сырой материал. Красота не в мраморе, а в той форме, какую ему придает искусство. То же самое можно сказать и об архитектуре. Красота здания зависит не от его формы и цвета, если они взяты в отрыве от созидательной силы архитектора. Красоту здесь придает соответствие здания идеальной форме, существующей в воображении архитектора и позволяющей ему компоновать и подчинять себе бесформенную материю³. Ведь художник, создавая какую-либо вещь, делает ни больше, ни меньше, как вдыхает в эту мертвую вещь жизнь. А уродливый предмет — это, наоборот, нечто, не подвергнувшееся воздействию пластической силы⁴. Там, где творец всех

¹ Plotinus, *Enneads*, V, 8, I, Vol. IV, p. 74.

² Там же, т. IV, стр. 73.

³ Там же, I, 6, 3, т. I, стр. 81.

⁴ Там же, I, 6, 2, т. I, стр. 80.

вещей не наделил какую-либо материю в полной мере свойством податливости; где потенциальные возможности остаются нетронутыми; где еще есть какая-то мертвая, неиспользованная площадь в картине или неподдавшаяся обработке поверхность в статуе, либо негармоничный, как бы повисший в воздухе и монотонный ряд звуков в музыкальной пьесе, — там налицо враг красоты — уродство и метафизическое небытие. Таким же образом мы можем определить разницу между безобразными и прекрасными лицами. Прекрасными делает лица жизнь души, сияющая сквозь их телесную оболочку. Живые лица прекраснее мертвых, потому что в них светится разум. Правильные черты лица не восхищают нас так, как приветливое выражение. «Если одно и то же лицо, всегда симметричное, выглядит иногда красивым, а порой нет, можно ли сомневаться в том, что красота — это нечто большее, чем симметрия?»¹

Для Плотина красота цвета — тоже форма. Блеск пламени «первоначально имеет цвет», но расходует энергию своего ослепительного сияния и превращается в тусклую темноту. Проникновение невещественного света организует бесформенный темный хаос небытия так, что этот хаос предстает перед нами во всем разнообразии своих красок. Таким образом, изначальная способность связывать и организовывать, снизошедшая в искусство и в душу художника, вызывает «сладостную красоту цвета», так же как очертания и соотношения предметов². В живом больше красоты, чем в мертвом, в цвете — больше, чем в темноте; в творце больше красоты, чем в творимом им. В творческих возможностях воображения и мастерства художника заложено большее количество эстетического богатства, чем вложено им в его произведения. Но еще выше уровня творческого ума художника стоит уровень самого искусства, из которого индивидуум черпает свой талант. В искусстве, говорит Плотин, существует изначально «...красота — та высшего рода красота, которая и не способна нисходить в мрамор или во что другое, а остается в самой себе; от нее-то получает начало... низшая форма... Всякая форма, переходя в материю и растягиваясь по ней, становится от этого менее цельною и более слабою, чем прежде, ибо и все, что подобным образом распространяется, всегда как бы удаляется от самого себя, как это бывает, например, с теплотою и другими силами; то же самое происходит и с красотой... производящий принцип всегда бывает выше и совершеннее того, что он производит... неправда,

¹ Plotinus, *Enneads*, I, 6, 1, Vol. I, p. 78f.

² Там же, I, 6, 3, т. I, стр. 81. Эта теория цвета поддерживалась в современный период Гете. См. F. K o s h, *Goethe und Plotin*, 1925.

будто человек и без музыки бывает музыкантом; напротив, только музыка может делать и делает его музыкантом¹.

Художник значит меньше, чем искусство; искусство — меньше, чем природа

Мировая душа в свою очередь выше, чем искусство, потому что она не зависит ни от какой силы или материи извне. Это — «самодовлеющее начало». Творческая способность природы подобна искусству лепщика из воска, гово-

рит Плотин, с одной лишь существенной разницей. Лепщики из воска ограничены тем, что не могут сами создавать краски, которые применяют. Но природа — «вещь, полностью самодовлеющая»². Все, что она использует, создается ею самой и в ней остается. Она «статична и целостна», и поэтому ее творчество — это безмолвное созерцание или видение. «Если спросить природу, каким образом она создает свои творения, то природа могла бы на это ответить, если бы пожелала слушать и говорить: «Было бы приличнее не задавать вопросов, а молча познавать меня, безмолвную... И какой же следует для тебя из этого урок? Вот он: все, что появляется на свет, — это результат моего безмолвного видения, являющегося одним из моих свойств; оно происходит из видения, любит видение и создает его благодаря присущей мне способности видеть видение. Математики из своего видения извлекают цифры, но я ничего не извлекаю: я — созерцаю, и предметы материального мира появляются на свет, как бы выходя из моего созерцания»³.

Это является для Плотина источником и прообразом художественного творчества. Произведение искусства мертво и имеет меньше значения, чем художник; художник — это конкретный человек, и он значит меньше, чем его искусство; искусство зависит от внешней материальной среды и поэтому не является самодовлеющим; только творческий акт, присущий природе, является самодовлеющим. В данном случае акт и видение составляют одно целое; цвет и форма возникают совместно в ходе творческого процесса. Благодаря процессу самовоспитания мы можем приобрести тот «единственно верный глаз, который способен узреть великую красоту» первоединого⁴. Мы должны «самособраться» в чистоте нашего существа и обтесывать, сглаживать и полировать личность, которую мы обнаружим

внутри себя, пока не сделаем самого себя совершенным произведением. Тогда на подлинном человеке не остается ничего.

¹ Plotinus, Enneads, V, 8, 1, Vol. IV, pp. 73f.

² Там же, III, 8, 2, т. II, стр. 120 и далее.

³ Там же, III, 8, 4, т. II, стр. 123.

⁴ Там же, I, 6, 9, т. I, стр. 88.

наносного, и он «становится самим видением»¹. Стать самим видением означает для Плотина участвовать в той форме творчества, которую осуществляет душа природы и которая является источником творческой энергии в искусстве. В то же время этот эстетический ключ «превращения в самое видение» с целью понять образ действия художника открывает двойной замок. Он открывает дверь мистической самоуглубленности, рекомендуемой Плотинином, и подсказывает источник чувственной притягательности того, что, казалось бы, является всецело духовным. Целостный, самособранный наблюдатель видит свет и слышит музыку, которые являются отражением истинного света и истинной музыки и не подвержены влиянию внешних обстоятельств. Иногда кажется, будто бегство Плотина в «милую его сердцу область» «потустороннего мира» было не чем иным, как новым восприятием музыки и цвета реального мира, но уже в состоянии экстаза. Восторженный трепет, о котором он пишет, вкус и аромат, ясность и блеск, которые должны определять наше восприятие «единого», первоисточника формы, часто кажутся перенесенными на более высокий уровень скорее в силу изменения места, чем качества.

Плотин отвергал грубость религиозных культов, окружавших его в Александрии и Риме, тщательно подготовленные пышные зрелища и ритуальные церемонии в честь Изиды и Митры. Они близки по духу тому, что есть примитивного и грубого в человеке. Но какое-то отражение их торжественности проникло в тайники его мозга, хотя он ясно отвергает многие из связанных с ними идей. Отмечалось не только общее сходство между выражениями Плотина и терминологией этих религиозных обрядов, но и указывался отрывок, где Плотин, описывая процесс духовного очищения, к которому он призывал своих последователей, по-видимому, имел перед своим мысленным взором точные детали храма Изиды на Марсовом поле². В какой-то мере он сохранил привкус и самую суть чувства, отвергая его материальную сторону. У Плотина мы находим также двойственное отношение к магии. Он отвергал обычную практику колдовства и астрологии. В то же время он утверждал, что душа мира проявляет себя повсюду с помощью взаимного влечения и неуловимой с виду симпатии вещей. Своеобразная симпатическая магия объединяет человека и звезды, хотя ложные приемы астрологии и есть не что иное, как суеверие. «Истинная магия внутренне присуща целому», где «имеется множество примеров взаимной симпатии и очарования». Конкретные при-

¹ Plotinus, *Enneads*, I, 6, 9, Vol. I, p. 88.

² Там же.

меры знахарства, влюбленности, молитвенного экстаза, чар музыки—все это лишь тени изначальных любви и чудес, свойственных природе. «Если колебание струн в одной лире влияет на другую благодаря существующей между ними симпатии, то, конечно, в целом... должна быть одна мелодическая система»¹. «В таком целом по аналогии каждую часть можно рассматривать как символ»².

В конце концов Плотин делает красоту трансцендентной и имманентной и тем самым подвергает крайней опасности логическую стройность своей системы. Но то, что представляет собой ущерб для логики, приносит зато известную пользу эстетике. Когда мы встречаем в некоторых разделах «Эннеад» Плотина—«О Провидении» или «Против гностиков»—восхваление красот здешнего мира, то убеждаемся, что все прекрасное является, с точки зрения Плотина, не только благородным материалом для размышления, но также приятным для зрения и слуха. Искусство, говорит он, проявляется вещественно не только в великом строении вселенной, но и в искусно созданных формах животных, изяществе листьев и обилии прекрасных цветов³. Великолепие солнца всегда очаровывает Плотина. Если, по утверждению моих противников, есть солнце, более великолепное, чем то, которое мы можем созерцать,—что это должно быть за солнце!⁴—воскликает он. Он сравнивает движение целого, величественное зрелищедвигающихся по своим орбитам небесных тел и жизнь растений и животных с великой хоровой процессией, а разбросанные тут и там уродливые предметы—с некоей черепахой, пересекающей путь этой процессии.

Влияние философии Плотина на более позднюю мысль—в средневековье, в эпоху Возрождения и даже в наше время—едва ли можно преувеличить. Например, св. Августин почти буквально повторяет только что цитированный отрывок. Это влияние объяснялось сочетанием теории космического созидания и странствования души с элементами чувственности и магии. «Божественная комедия» Данте воплощает в себе схоластику Фомы Аквинского. Но откуда у Данте такое обильное использование образов света и звука для выражения теологической идеи? Расплывчатая доктрина «симпатии» поставляет необходимый иррациональный элемент для эстетических теорий на протяжении многих веков; наиболее заметно это у Лейбница и несколько неожиданно, хотя и в более слабой степени, даже у такого сторонника здравого смысла и природы, как Юм.

¹ Plotinus, *Enneads*, III, 4, 40 and 41, Vol. III, pp. 96f.

² Там же, II, 3, 5, т. II, стр. 164.

³ Там же, III, 2, 13, т. II, стр. 26.

⁴ Там же, II, 9, 4, т. II, стр. 220.

ЭСТЕТИКА В СРЕДНИЕ ВЕКА

«Какова была судьба эстетики в раннюю христианскую эпоху?»—спрашивает один из современных писателей, занимающийся вопросами истории эстетики, и отвечает: «Появились новые люди и, как Гераклиды древности, стали основателями новой культуры. Сначала у них не было никакой эстетики... Будучи сравнительно невежественными народами, они не нуждались в словесных тонкостях древней цивилизации... По проекту для базилик воздвигались храмы, украшенные резьбой, фресками и мозаикой языческого образца... А древняя софистская эстетика исчезла... Только немногие из восточных церковных деятелей и ученых время от времени разрабатывали вопросы прежней эстетики, не вступая в противоречие со своей совестью, но это были исключения. В период борьбы против иконоборческого движения воинствующее христианство положило конец даже этим последним остаткам эстетики... Казались, сами евангелия, лишь в одном-единственном случае упоминающие о красоте зодчества, объявляли порицание искусству именем Христа, порицание, которое стало символическим для поведения и характера людей последующих веков... Раннее

христианство безусловно отвергло изящное искусство как таковое... В результате этого эстетика была так глубоко подорвана силой христианского морального противодействия, что ее история должна была начаться заново с самых первых шагов... Упоминание о сознательно выраженной формальной красоте нигде не нарушает девственной чистоты средневековых документов... Правда, в более позднее время появлялись немногочисленные «искусствоведческие» документы, вроде сочинений Вийяра из Оннекура, но даже они вызывают разочарование, так как представляют собой главным образом заметки по техническим вопросам, иногда оживленные религиозной проповедью. Они теперь широко известны и используются лишь в силу полного отсутствия источников, дающих более обстоятельную информацию... В отрывках из сочинения св. Фомы Аквинского «*Summa Theologiae*» встречаются определения красоты, добра и даже «прекрасных вещей»... заимствованные у Аристотеля... Между этим слабым подражанием Аристотелю и полнокровной эстетикой, которая характерна для последующей эпохи Возрождения, существует большая дистанция. Пожалуй, ближе всего к доктрине красоты в Средние века подошел Дионисий Ареопагит в своем неоплатоническом трактате «Об именах бога», завоевавшем такую исключительную популярность во всех ученых кругах Европы. Он представлял красоту как одно из божественных имен, но фактически эта красота приближалась к понятию эстетической красоты не больше, чем в прежние времена платоновская идея моральной красоты... Средние века следует признать той эпохой, когда формальная красота в изящном искусстве, как проявление сознательной мысли или действия, отсутствовала»¹. Такое отрицание эстетического сознания в Средние века на первый взгляд кажется правдоподобным. Виднейшие немецкие историки, занимавшиеся вопросами эстетики, переходили от Плотина прямо к XVIII веку², а один из современных историков отводит средневековым теориям по этому вопросу всего четыре страницы из 319³. Более того, кажутся правильными и объяснения, приведенные в цитированном выше отрывке: что эстетика была сведена на нет «христианским моральным противодействием» и что даже наиболее близкий к философии красоты в Средние века автор—Дионисий Ареопагит—смешивал красоту с божественным атрибутом. Верно и то, что на страницах церковных писателей—

¹ F. P. Chambers, *Cycles of Taste*, p. 108—116.

² Например, Max Schasler, *Kritische Geschichte der Ästhetik*, Berlin, 1872, S. 253.

³ Benedetto Croce, *Aesthetic*, 2d ed., London, Macmillan, 1929, p. 174—179.

и в ранний и в поздний период—встречается в известной мере морализирующее противодействие некоторым формам искусства и красоты. Во II и III веках н. э., когда христианство активно боролось с язычеством и когда вновь возникшие идеи аскетического монашества увлекали тысячи людей на подвижническую жизнь в пустыне, языческое искусство в представлении христиан ассоциировалось с языческой ересью. Скульптура, по их мнению, напоминала об идолопоклонстве и безнравственном культе императоров; театр воспитывал в людях чувственность и жестокость. Тертуллиан во II веке говорил, что театральное искусство находится под покровительством «двух дьяволов» страсти и вожделения—Бахуса и Венеры¹. Св. Иероним сообщал, что ангелы бичевали его до синяков перед лицом небесного судьи за то, что он слишком любил Цицерона²; св. Мария Египетская чувствовала угрызания совести оттого, что ей вспоминались песни ее детства; св. Василий пишет о предосудительности смеха, заявляя, что это, пожалуй, единственная телесная слабость, которой никогда не испытывал Христос³. Мистическое направление, которое развилось на почве одного из основных положений учения св. Августина и достигло своей высшей точки в XII веке, было также строго аскетическим. Св. Бернард пытался не замечать красоты природы во имя Христа. А св. Франциск писал, что бог предназначил его попирать ногами мирскую красоту, для того чтобы люди знали, что истинная красота исходит от бога⁴. Он начал разрушать своими собственными руками большой дом, который был построен для его последователей, говоря, что глиняная мазанка—это все, что он может им позволить⁵. Св. Августин, этот «типичный представитель Средних веков», по мере того как старился, становился все более нетерпимым к жизненным наслаждениям. Он стал называть драматические произведения «пустым миражем»⁶, удовольствие, получаемое от гармоничной музыки как таковой,—грубой утехой⁷, представления на сцене—сладострастным безумием, увле-

¹ «De Spectaculis», X, ed. Loeb, p. 250. Переводы учителей и отцов церкви даются с английского.—*Ред.*

² «Nicene and Post-Nicene Fathers», 2d Ser., V: VI, p. 35, St. Jerome, Letter XXII.

³ «The Ascetic Works of St. Basil», trans. N. K. L. Clarke, London, 1925, SPCK, p. 180, Longer Rules, XVII.

⁴ «Little Flowers», IX.

⁵ «The Mirror of Perfection», at the Sign of the Phoenix, Longacre, 1900, VII, p. 13.

⁶ «Confessions», Bk. I, Ch. XVII, ed. Loeb, p. 51.

⁷ «Nicene... Fathers», 1 st. Ser., V: II, p. 252; «City of God», Bk. XVII, Ch. XIV.

чение зрелищами—болезненным зудом¹ и суетностью². Он многократно говорил о непристойности классических театраль-ных зрелищ³. Он сетовал на то, что люди сами опускаются «в преисподнюю», даже если они лишь следуют примеру богов, как те изображены у Гомера и римских драматургов⁴. Ложной жалости, возникающей в театре, он противопоставлял святое христианское милосердие, направленное против горя и нужды. В театре, говорил он, мы трогательно наслаждаемся нашей притворной симпатией и печалью и больше сочувствуем порочным любовникам и ловким негодяям на сцене, чем ограбленным людям и беднякам в реальной жизни⁵. Временами аскетизм Августина доходил до того, что он осуждал серьезные занятия «свободными» искусствами. Единственная «свободолюбивая» литература заключается в Библии, утверждал он, а те, кто привержен к так называемым свободным искусствам,—в большей степени рабы, чем свободные люди⁶. Библия должна вытеснить из сознания людей нечестивые поэтические мифы, напыщенную ораторскую ложь и изощренную философию. Фома Аквинский приводил в своих сочинениях примеры из области технического мастерства, как делало большинство писателей-теологов, но совершенно игнорировал мирское изящное искусство.

В целом христианские моралисты ранне-Искусство — обманщик, го периода повторяли два главных обедняющий опыт возражения против искусства, вы-сказанных Платоном в книге X его «Государства». Как Платон некогда говорил, что нереальный, создаваемый воображением человека характер живописи и поэзии ставит эти виды искусства на два класса ниже искусства «правителя и философа», так и христианские мыслители учили, что подражательное и потому притворное искусство—в особенности искусство театра—это творение дьявола, «исконного обманщика».

Тертуллиан писал: «Создавший истину не любит никакой лжи; все притворное является в его глазах грехом. Человек, меняющий свой голос, пол или возраст, создающий зрелище из притворной любви и ненависти, из фальшивых вздохов и слез, не получит его одобрения, ибо он осуждает всякое лицемерие. В своем промысле он подвергает проклятию мужчину, который облачится в женское платье; каков же будет его приговор

¹ «Confessions», Bk. III, Ch. II, ed. Loeb, p. 105.

² Там же, кн. IV, гл. I, стр. 147.

³ «City of God», II, 8, p. 27; II, 27, p. 41.

⁴ «Confessions» Bk. II, Ch. XVI, p. 52—53.

⁵ Там же, кн. III, гл. II, стр. 60, 61.

⁶ «Nicene... Fathers», 1 st Ser., Vol. I, Letter 101, A. D. 409.

актеру, которого специально учат играть роль женщины?»¹ Второе основное возражение Платона против подражательного искусства, выдвинутое им в книге X «Государства», заключается в стремлении этого искусства ослаблять подлинные страсти и способствовать тому, чтобы менее устойчивая сторона человеческой природы возобладала над разумными добродетелями. Для христиан связь изящного искусства с человеческими страстями тоже представлялась грехом. Христиане высоко ценили не столько разумные добродетели, сколько свойство кротости. Плодами духа они считали любовь, радость, мир, скромность, умеренность, долготерпение, доброту. В языческом светском искусстве христиане находили противоположные эмоциональные свойства. Тщательно изучая в пору своей юности классических авторов, св. Августин научился декламировать и внутренне переживать стихи Гомера, где очень наглядно описывались языческие страсти: плач Энея после смерти Дидоны, гнев Юноны, сластолюбие Юпитера. После своего обращения св. Августин горько раскаивался в своем знакомстве с человеческими страстями, которое он таким путем приобрел². Как церковь ассоциировала нежные чувства с белым голубем мира, так черный ворон стал для нее символом низменных душевных свойств человека. Таким образом, церковь включила в специфический набор своих идей древнеримские суеверия. Более грубые, жестокие страсти постепенно отождествлялись с греческими богами; их источником стали признавать адские испарения дельфийской пещеры; не только языческой поэзии, но и поэзии вообще стали приписывать пагубное, демоническое влияние³. Такие пороки, как лицемерие, чувственность, жестокость, которые люди Средних веков связывали с искусством, казались им, как и в более ранние времена Платону, более опасными в силу присущего им соблазнительного очарования. «Поэты опасны тем, что из-за сладкозвучия их строф души отворачиваются от благодати», — говорил Лактанций. Искусство казалось церковнику сиреной, цель которой совращать людей с узкой стези добродетели; и чем сильнее была ее власть соблазнять людей, тем более упорно следовало не поддаваться ее соблазну. Одно из наиболее известных суровых обличений соблазнительной силы муз в средневековый период встречается у Боэция (480—524 годы н. э.). Он призывает философию — истинное утешение взволнованной души — осудить музы как нечестивых дев, предлагающих людям «сладкий яд» вместо

¹ «De Spectaculis», XXIII, ed. Loeb, p. 287.

² «Confessions», Bk. I, Ch. XIII, ed. Loeb, p. 39—43.

³ K. B o r i n s k i, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, Leipzig, 1914, S. 13, 14.

настоящего лекарства и убивающих плодотворное семя разума бесплодными терниями страстей¹.

Ряд примеров, заимствованных главным образом из трудов отцов церкви, делает правдоподобным утверждение, будто в Средние века эстетики не существовало вследствие преобладавшей тогда во всем моральной цензуры. На шкале ценностей праведность не только занимала наивысшее место, но временами, казалось, оставалась в холодном одиночестве. В культуре того времени искусствам, доставляющим удовольствие, отводилось очень мало места, так как всепоглощающей целью тогда было прославление бога и подготовка к жизни на небесах. Уже в раннем сознательном возрасте св. Августин благодарил бога за то, что отказался навсегда от изучения пошлой и легкомысленной мирской литературы, которая в юности совлекла его с пути истинного. Ввиду такого моралистического направления произведений Августина утрата его раннего трактата «О подходящем и прекрасном»² считалась небольшой потерей для истории эстетики. В целом можно утверждать, что суровые практические взгляды Августина были типичным мировоззрением философа Средних веков. Сущность этой концепции такова: жизнь—не шутка; мысль должна устремляться к серьезным предметам; ни в делах, ни в помыслах не должно быть места ничему иному, кроме постижения праведной жизни.

Красота как одно
из имен бога

Второе объяснение, которое дается выше отсутствию эстетики в Средние века,— это существовавшее тогда смешение понятия красоты с именем бога. Нам

говорят: «Эта красота приближалась к понятию эстетической красоты не больше, чем в прежние времена платоновская идея моральной красоты»³. Сравнение это верно. В самом деле, средневековая философия имела столько же общего с эстетикой, как и философия Платона. Но, с другой стороны, это не так уж мало. В основном правильно, что наличие теории красоты в рамках христианской теологии кажется невероятным. Проблемы сотворения мира и искупления первородного греха с внешней стороны кажутся весьма далекими от проблем художественного стиля; и произведения искусства являются конкретными предметами, созданными с помощью чувственных средств, тогда как бог—это дух и его провидение универсально. Для христианского философа полностью и безусловно реальным был только бог. Бог был конечным субъектом каждого суждения.

¹ Б о з ц и й, Утешение философское, I, I, СПб, 1794.

² «Confessions», Bk. IV, Chs. XIV—XV, p. 189, 191.

³ C h a m b e r s, op. cit., p. 116.

Следовательно, материя, органы чувств, местопребывание красоты и аппарат ее первого восприятия человеком представлялись, в строгом смысле слова, иллюзорными. За глыбой мрамора, которая необходима скульптору при проектировании прекрасной фигуры; за звуком трубы и вибрацией струн лиры; за золотом и блестящими красками картин, хотя их и относили к явлениям, находящимся в сфере опыта, признавалось только слабое и преходящее существование. Ибо, согласно извечному критерию всех вещей, они были лишь намеками и призраками, чувственной фикцией, невещественными тенями, самыми далекими из всех вещей от источника бытия. Бог, создавший все предметы, был мерилом, по которому определялась степень реальности, но сам он оставался неосязаем, невесом, невидим. Размеры и степень реальности считались, таким образом, пропорциональными размерам и степени божественности. Признавался за истину парадокс: чем более чувственно, тем менее реально; чем более невещественно, благостно и богоподобно, тем более реально. Таким образом, умами людей овладела доктрина, отрицающая простое восприятие и неблагоприятная для признания роли искусства.

Доктрина, утверждавшая, что реальность невещественна, связывалась ранними христианскими философами с определенным событием, имевшим главное значение для их религии: воскресением Иисуса Христа. Они верили, что когда Христос воскрес из мертвых, то соединил в этом одном акте все виды побед над телом, и сущность вещей с тех пор стала духовной. Этот крайний метафизический идеализм имел изменчивую судьбу в истории вероучений и распространении ересей. Его самым ярким проявлением было иконоборческое движение VIII и IX веков. Теоретическое обоснование этого иконоборческого движения сводилось к утверждению, что религия духа унижается стремлением сделать ее понятной для внешнего взора; что наличие изваяний и улыбающихся фигур в церковных нишах является, по существу, идолопоклонством и что те, кто божией милостью постиг первоизданную основу всех вещей, должны всегда жить в идеальном мире.

Конечно, если высказывания и направления, подобные только что приведенным нами, считать характерными для средневековой философии, то может показаться, что эстетической теории на ее страницах нет места. Однако дальнейшее изучение произведений церковных писателей усложняет этот вопрос. Непокорная человеческая натура отцов церкви и их близкое знакомство с классической литературой и философией привели

Августин. Ложь в искусстве — не настоящий обман

Конечно, если высказывания и направления, подобные только что приведенным нами, считать характерными для средневековой философии, то может показаться, что эстетической теории на ее страницах нет места. Однако дальнейшее изучение произведений церковных писателей усложняет этот вопрос. Непокорная человеческая натура отцов церкви и их близкое знакомство с классической литературой и философией привели

их к поискам хитроумных оснований для защиты тех видов искусств и красоты, которые в других случаях их совесть заставляла отвергать. Эти мыслители стояли в центре конфликта, напоминая людей, находящихся между добродетелями и грехами, или бессмертную душу, находящуюся между ангелами и дьяволами, как это изображалось на средневековых картинах и в средневековой литературе. Например, св. Августин не ограничился простым утверждением, что поэзия и живопись—это расточительная ложь. Подойдя диалектически, он снял клеймо такой оскорбительной характеристики и признал за поэтическим вымыслом своеобразную правдивость. Ложь он определял как притворное сходство с правдой: «Ложное—это то, что притворяется тем, чем оно не является, или стремится быть тем, что ему не свойственно». Ложь вообще разделяется на две категории: 1) обманы, порожденные природой, и 2) обманы, совершенные живыми существами. Обманы, совершенные живыми существами, подразделяются в свою очередь на: 1) практические и умышленные обманы и 2) обманы с целью развлечения. К этой последней категории Августин относит поэзию, комедию, юмор, пантомиму.

Эти художественные вымыслы, в известном смысле ложные и поэтому подлежащие церковному осуждению, выдавались, таким образом, за сравнительно невинные. Но Августин признавал за ними не только развлекательность и невинность, но также и парадоксально присущую им долю правдивости. Произведения искусства, говорит он, имеют тенденцию быть чем-то таким, чем они полностью все же не могут стать. Нарисованный человек не может быть вполне человеческим существом, к какому он по своему виду, казалось бы, приближается, а комедийные актеры не могут быть теми реальными лицами, каких они изображают и пытаются в известной мере «воплотить». Но воля автора этих вымыслов направлена к правде, и обманчивый внешний вид является необходимым условием для правдивого изображения. Воля автора делает актера Росция, надо это признать, ложной Гекубой, но в то же время она делает из него подлинного трагического актера, и именно такова основная цель драматурга. Из этих рассуждений св. Августин делает вывод, что произведения искусства правдивы именно благодаря своему специфическому свойству ложности и что артист не может быть верен себе и выполнять свое назначение, если он не является, в известном смысле, обманщиком. Тот, кто не является фальшивым Гектором, не может быть подлинным трагическим актером. Далее, изображение лошади не может быть верным, если это не искусственная лошадь, а отражение человека в зеркале должно быть не настоящим человеком, чтобы быть

подлинным отражением¹. Таким образом, сила морального сопротивления влечет св. Августина к дальнейшему размышлению над природой художественного вымысла.

В другом отрывке св. Августин проводит четкое различие между ложью, которой верят, например такой, как манихейская ересь, и «добровольным отказом от неверия» при чтении рассказов или стихов. «Хотя я и восхвалял иногда летающую Медю, но не признавал ее за действительность и если доводилось слышать, что ей воспевали похвалы и другие, то я все-таки не верил в ее существование; но всем этим вымыслам [манихейской ереси]... я полностью верил»².

Та же самая сложная ситуация существует в вопросе о связи искусства с эмоцией. Иногда свойство некоторых видов искусства волновать человеческие чувства защищалось церковниками. Гру-

бые и необузданные страсти, где бы они ни встречались— в искусстве или вне его,—разумеется, всегда осуждались. Но волнение страстей было полезно для проповедников воинствующей доктрины по тем же самым причинам, в силу которых в других случаях оно было вредно: страсть означает соблазн и силу. Так, красноречие было искусством, усердно изучаемым и практикуемым ранними церковниками. Христианский проповедник должен быть красноречивым, учил св. Августин, «чтобы устрашать, смягчать, бодрить и воодушевлять людей». Он не должен быть «вялым, холодным и усыпляющим»³. Христианский проповедник должен уметь «примирять враждующих, побуждать к действию беспечных»⁴. Художественные приемы риторики придают большую убедительность истинной доктрине, изложенной в проповеди. Таким образом, хорошая цель оправдывала применение средств, возбуждающих страсти, а такие эстетические элементы, как риторический вопрос, антитеза, метафора, гипербола и другие риторические фигуры, одобрялись церковью. Св. Августин даже дает определение значению наслаждения в жизни человека. Он говорит: «Хотя нам часто приходится проглатывать полезную горечь, мы должны всегда избегать вредных сладостей. А не лучше ли всего полезная

¹ «Soliloquies», Bk. II. См. K. Svoboda, *L'Esthétique de St. Augustin et ses Sources*, Brno, 1933, p. 50, 51. Весь анализ произведений св. Августина в данной книге основывается в значительной степени именно на этом научном труде.

² «Confessions», Bk. III, Ch. VI, ed. Loeb, p. 119.

³ «Nicene... Fathers», 1 st Ser., V, II, «On Christian Doctrine», trans. Shaw., Bk. IV, Ch. II, p. 575.

⁴ Там же, кн. IV, гл. IV, стр. 576.

сладость или сладкая польза?»¹ Здесь христианская мораль не исключает эстетической ценности: и та и другая рассматриваются скорее как дополняющие друг друга блага.

Что такое материя, если она не хороша и не реальна?

Далее, значение красоты как божественного имени не так уж просто. Правда, господство теологии заставляет выражать по-новому традиционную склонность человека к красоте. Всегда бывает так, что вызов, брошенный новым авторитетом, выдвигает на первый план уже существующие проблемы. Например, поскольку раннее христианство объявляло материю, и в частности тело, злом, находящимся вне божественного промысла, чувственные и материальные свойства искусства не могли быть терпимы, но неизбежно возникал вопрос: что же представляет собой эта осужденная материя? Что это такое? Призрак? Имеет ли она форму? Познаваема ли она? Когда манихеи начали рассматривать материю как важный принцип, отождествляя ее с темной или с беспорядочным движением и противопоставляя свету, добру и порядку, то борьба с этой ересью заставила христиан снова допустить, что материальные и чувственные явления вселенной входят в сферу божественного промысла. Последователь манихейской ереси превращал бога в простую деталь своего мира,—настолько занят он был материей как независимой субстанцией зла. Тертуллиан отвечал на это: пусть материя приобретет больше значения под знаменем христианского креста!²

Не приходится удивляться, что отец церкви, которого трогала красота роз и даже «одного цветка на кусте, одной раковины в море... одного пера куропатки», хотел найти какое-то теологическое оправдание—пусть даже аскетически узкое—для включения материи в число положительных начал³. Отсюда стало ересью лишать материю места в царстве божием. Если тело считать сосудом, отдельным от души и противоположным ей, доказывал Кирилл Иерусалимский, то из этого легко вытекает мысль о телесной скверне⁴. Утверждали, что всеобъемлющая природа божества, отнюдь не ограниченная вредоносной материей, имеет даже возможность исправлять каким-то образом злую волю и уродливый предмет. Но слишком широко толковать понятие «божественности» тоже рискованно с точки зрения христианских мыслителей. Если исключение материи.

¹ «Nicene ... Fathers», 1 st Ser., V:II, «On Christian Doctrine», Bk. II Ch. V, p. 577.

² K. Borinski, op. cit., p. 71.

³ Tertullian, ed. Loeb, Introduction, p. XVI.

⁴ K. Borinski, op. cit., p. 70.

Но материя не должна
быть слишком близка
к богу

уродства и зла из сферы промысла
божия означает ограничение власти бога
и впадение в ересь, то ведь имеется так-
же и другая опасность,—что свободное
включение всего сущего в сферу влия-

ния бога уничтожит отличительные черты зла и уродства. Тогда возникает новая проблема—точно определить значение и соотношение этих сомнительных элементов в общей системе мироздания. С точки зрения эстетики эта проблема сводится к следующему: к каким категориям следует отнести красоту изящного искусства и природы, так чтобы держать их на почтительном расстоянии от божественной истины и в то же время с достаточной четкостью определить их подлинные свойства?

Проблема эстетики не
уничтожена и не запутана

Эстетика в Средние века не была со-
крушена христианским моральным про-
тиводействием и не была окончательно
запутана теологией. Речь шла не
просто о борьбе между средневековой

мыслью и эстетикой, а о создании новых определений, установлении более тонких различий и о выработке таких критериев, которые вначале казались чуждыми для нового мировоззрения. Апологеты искусства умело «ограбили врагов» ради своих собственных целей, то есть использовали в своих интересах культуру языческой древности, и тем самым в известной мере сохранили классическое искусство под сенью церкви, хотя и в новом обличье. Вергилий был спасен потому, что, как выяснилось, предсказал появление Христа; персонажи и различные эпизоды из поэм Гомера—потому, что давали наглядные примеры и образы для иллюстрации религиозных истин; Витрувий—потому, что учил людей, как строить новые церкви. Платон, Аристотель и Плотин знакомили средневековых мыслителей с логическими категориями и космологией, использование которой оправдывалось религиозными целями. Цицерон учил проповедников красноречию.

Но для обоснования новой эстетики в Средние века не только обращались к древнему искусству и философии; были выдвинуты и новые философские положения. Само собой разумеется, во времена средневековья наблюдалось широкое разнообразие идей как в области эстетики, так и в области теологии. Прежнее представление о том, что ум в эпоху средневековья находился как бы в смиренной рубашке и что художественные символы были строго регламентированы, должно быть теперь исправлено и изменено в свете большего количества разнообразных данных. Изложенные здесь взгляды—прежде всего св. Августина, затем св. Фомы Аквинского, дополненные

и иллюстрированные стихами схоластического поэта Данте, а также высказывания Дионисия Ареопагита и мистиков—дают представление об основном направлении в эстетике этой эпохи.

Св. Августин (354—430), следуя Цицерону, чье определение красоты приобрело широкую известность, определял красоту как «пропорциональность частей в сочетании с приятностью окраски»¹. Другие средневековые определения немногим отличаются от этого—в сторону признания формальной гармонии. Альберт Великий определял красоту как «изящную пропорциональность»; Бонавентура—как «поддающееся расчету равенство частей»²; св. Фома—как понятие, включающее в себя три качества—цельность, пропорциональность и яркость³. Там, где средневековые философы встречали эти качества и отношения, они находили и красоту—была ли то картина вселенной в целом, человек, здания или песни,—одним словом, и в отдельных естественных или искусственно созданных предметах, и во всей системе вещей. Красота в их представлении не обязательно была связана с изящными искусствами. Она означала абстрактно приятное соотношение между элементами, а элементы могли быть духовные или материальные, моральные или физические, искусственные или естественные, ограниченные или беспредельные. Определять восприимчивость средневековых людей к красоте по их отношению к искусству—это значило бы нарушить связь между эстетикой и красотой. Ибо в Средние века искусство считалось испытанием, даже «оковами» для человека, а удовольствие только в очень ограниченной степени было связано с художественным наслаждением.

Хотя определение красоты как гармонии в основном принадлежит Платону и Аристотелю—ибо формулировка Фомы Аквинского просто суммирует те качества, которыми Аристотель характеризует хорошую трагедию или статую, а общая формулировка, полностью заимствованная св. Августином у Цицерона, отличается только новым словесным выражением,—тем не менее это определение обогатилось под влиянием средневековой философии. В новых условиях оно приобрело новое звучание и получило новое применение. Средневековые мыслители утверждали, что гармония, ласкающая взор людей в природе и в искусственно созданных предметах, не является в действительности

¹ «Nicene... Fathers», 1 st Ser., V, II; «City of God», Bk. XXII, Ch. XIX, p. 497.

² «Works», ed. Quaracchi, I, 544.

³ «Summa Theologiae», Part I, Question 39, art. 8, trans. Dominican Fathers, 2d ed., London, 1921, p. 147.

атрибутом самих вещей как независимых сущностей, а представляет собой отражение их божественного происхождения. Бог, как творец всего, запечатлел себя в своих творениях. Далее, творец един, его целостность и единство абсолютны. Но когда бог запечатлевает себя в своих творениях, он должен придать им—и они сами стремятся это проявить—самое точное из возможных отражений такой единичности. Созданный богом мир многообразен и делим. Стремясь превзойти единство бога, он приобретает единство в разнообразии, или гармонию. Поэтому причина того, что гармония, стройность и порядок в физических предметах прекрасны, заключается в том, что гармония является высшей степенью богоподобного единства, какой только может достигнуть земной мир. Вселенная—несовершенное подобие бога—в своем многообразии отражает простоту и монолитное совершенство бога.

«Неопифагорейство»

Августина

Связь божественного единства с земным множеством, создающая гармонию красоты, рассматривается иногда с отвлеченно математической точки зрения, а иногда более широко. Наибольшее влияние на средневековую христианскую мысль оказал диалог Платона «Тимей», в котором описывается сотворение мира из геометрических семян в виде равнобедренных и неравносторонних прямоугольных треугольников. Там же с помощью тщательно разработанной математической доктрины объясняется движение земли и звезд. Влияние этого диалога на более позднюю мысль способствовало появлению веры в чуть ли не магическое действие числа. В трудах св. Августина это влияние «Тимея» сказывается в том, что он делает число сущностью вещей, то есть в своего рода христианском пифагорействе. Число и абстрактный внешний порядок являются принципами, которые обеспечивают успешное развитие мира, если они, выражаясь образно, окрещены в евангельской купели; в конце концов, они превращают мир в родственную нашей душе музыку. Число делает мир в целом тем, что он есть, и каждый предмет в нем—той отдельной сущностью, какой он является; оно способствует спасению человека и разумному пониманию им окружающего. Над сознанием художника стоит вечное число мудрости¹. Сущность красоты и самого бытия—в числе². Таким образом, эстетическое определение красоты как формальной гармонии становится также принципом космологии, религиозной практики и человеческого мышления.

¹ «De Libro Arbitrio», Bk. II; см. S v o b o d a, op. cit., p. 94.

² «De Ordine», Bk. II; см. S v o b o d a, op. cit., p. 28.

Приведя в действие числа, бог сотворил мир из ничего. Описание св. Августином того, каким образом происходил этот процесс, получивший свое начало от предвечного единства, звучит как некое математическое заклинание: «Числа начинаются с единицы. Она прекрасна благодаря свойству равенства и сходства; другие числа присоединяются к ней по порядку... [Следовательно, все было создано] с самого начала с помощью формы, которая равна и подобна ей благодаря богатству той красоты, силою которой через высшую любовь соединяются один и еще один, происходящие от одного»¹. Этот формальный принцип, объединяющий единство, равенство, сходство и порядок, нисходит от высшей красоты, через ряд определенных стадий, вниз по ступеням бытия. Премудрое число ангелов перенесло божественный промысл на землю. Существование человека на земле основано на числе-гармонии и на подражании звездам и ангелам. Части человеческого тела обладают гармонией, необходимой для его существования и созданной тем, кто имеет ключ к этой гармонии². Представители животного мира, к которым затем нисходит творческий импульс, обладают явным числовым тождеством, уравнивающим обе стороны их тела. Для роста растений установлены ритмичные промежутки времени, соответствующие их семенам. Земля, самый низший из элементов творения, тщательно рассчитана, уравновешена и организована. Ибо в ней заключается удивительный прогресс от числа один до числа четыре: от исходного момента к длине, ширине, высоте. В области трех измерений—длины, ширины и высоты—земля обладает равенством; четыре свойства ее создают пропорцию, ибо длина так относится к исходной точке, как ширина—к длине и как высота—к ширине. Сферическая форма, которая присуща земле, также свидетельствует о ее совершенном источнике в лице отца всех форм. Вода, как и земля, стремится к единству и даже еще прекраснее ее, потому что капли воды больше похожи одна на другую и общее количество сходных частей поэтому больше. И все-таки в силу тех же формальных причин воздух и небесный свод еще прекраснее воды³.

**Число как принцип
духовного развития**

Св. Августин использует число-гармонию также для того, чтобы объяснить закон возвращения души к богу. Каким образом, спрашивает св. Августин, чело-

веческая душа, стремящаяся насытить в созерцании божественной красоты, должна двигаться обратно к единому духу,

¹ «De Musica», Bk. VI, 56; см. S v o b o d a, op. cit., p. 86, 87.

² См. также «City of God», Bk. XXII, Ch. 27.

³ «De Musica», Bk. VI; см. S v o b o d a, op. cit., p. 87, 88.

от которого она была отделена при рождении в теле? Ведь высшее благо—«*μονάς*», или дух, лишенный деления, свойственного полу и разобщению, говорит св. Августин, а грех—«*δύαδς*», нерушимая двойственность или невозможность подчиниться власти единого. Возвращение души может совершаться путем познания формальной сущности вещей, видимых и слышимых, пока, наконец, не будет постигнута сама форма, то есть чистая одухотворенность. Духовный разум, лучшая часть и руководитель души, ищет сверхчувственного царства как единственно подходящего для него. Разум находит подходящие для себя сущности, постепенно извлекая все более и более абстрактные, числовые аспекты предметов, пока не объединится с ясной и чистой мерой. «Разум, обратившись к области зрения и осматривая землю и небо, заметил, что в мире ласкает взор красота; в красоте—образы; в образах—измерения; в измерениях—числа». Разум обнаруживает, что все искусства и науки основаны на числах, что он, разум, сам является числом, с помощью которого все измеряется, или скорее, что число является тем, чего он желает достигнуть¹. Когда в душе с помощью искусств водворится порядок, когда она станет гармоничной и прекрасной, только тогда она дерзнет созерцать бога. И тогда душа обнаружит красоту, подражая которой все вещи становятся прекрасными и в сравнении с которой все они кажутся безобразными². Таким образом, св. Августин учит, что одухотворить себя—значит придать себе определенную форму. Путь к спасению и истине ведет к порядку и числу. А порядок и число—это основные черты красоты.

Математика как мерило эстетики

Пользуясь формальным принципом красоты—множество в одном,—Августин определяет самую совершенную геометрическую фигуру. Он говорит, что равнобедренный треугольник прекраснее, чем неравнобедренный, потому что последний содержит в себе меньше равенства. Но треугольник может объединять в общем равенстве стороны и углы, тогда как в квадрате равенство объединяет тождественные части, то есть стороны со сторонами, а углы с углами. Таким образом, квадрат обычно обладает большим равенством, чем треугольник, и поэтому с эстетической точки зрения предпочтительнее его. Но даже квадрат имеет определенный недостаток в виде некоторой неправильности, так как его стороны отличаются от углов, а линии, соединяющие центр с углами, не равны линиям, соединяющим центр с серединой

¹ «De Ordine», Bk. II; см. S v o b o d a, op. cit., p. 27, 28.

² Там же.

сторон. Отсюда круг, имеющий наивысшую степень равенства, превосходит по красоте все другие фигуры¹.

В высказываниях св. Августина по вопросу об эстетической связи архитектурных элементов преобладает геометрический уклон. В суждениях св. Августина заметно отсутствие той тонкости понимания и близости к явлению красоты, какие можно найти у Цицерона в его столь непосредственно выраженном восторге перед великолепием мозаичного портика и колоннады или в его придирчивом отношении к украшению потолка. Создается впечатление, что, по мнению св. Августина, способность считать и измерять позволяет человеку стать знатоком архитектуры. Доказательством тому служит его теория сооружения окон, дверей и арок: «Нас неприятно поражает всякая ненужная асимметрия в деталях сооружаемых зданий. Нас не удовлетворяет, например, если дом имеет одну дверь сбоку, а другую—почти в середине, но все же не в самой середине... Напротив, мы удовлетворены, если имеется окно в середине стены и по окну с обеих сторон, на одинаковом расстоянии от середины». «Это,—говорит св. Августин,—похвальная разумность—*ratio*—в архитектуре»². В другом отрывке св. Августин изображает архитектора, объясняющего красоту идеальной гармонии одинаковых арок таким образом: «Это радует, потому что это прекрасно, а прекрасно потому, что обе части ансамбля одинаковы и связаны определенным образом в единое гармоничное целое»³.

Но есть и чувство

В своих теориях красноречия и музыки св. Августин временами выражает свои чувства по отношению к внешней эмоциональной стороне эстетического явления и, таким образом, несколько отступает от своей склонности к применению математического критерия. Тут, несомненно, отчасти сказался его большой личный опыт в этой области. В ранней молодости он сам был преподавателем риторики, профессиональным критиком поэзии и, по своим природным данным, мастером художественного слова. Он часто полагался на непосредственную интуицию в выборе красивых слов и ритмов. Слово «Артаксеркс» ранит слух, говорил он; слово «Эвриал» его успокаивает⁴. Он использует тот же критерий восприятия на слух для определения сравнительных достоинств той или иной стихотворной строки. Св. Августин говорит даже, что в неко-

¹ «De Quantitate Animae»; см. S v o b o d a, op. cit., p. 59, 60.

² «De Ordine», Bk. II; см. S v o b o d a, op. cit., p. 25.

³ «De Vera Religione»; см. S v o b o d a, op. cit., p. 107.

⁴ «De Dialectica»; см. S v o b o d a, op. cit., p. 57.

торых случаях критерий непосредственного опыта имеет свое преимущество: «Люди, которые обладают быстрым умом и пылким темпераментом, могут легче научиться красноречию, читая и слушая выдающихся ораторов, чем следуя каким-либо правилам»¹.

И все же уступка со стороны Августина в пользу чувственного восприятия в эстетическом опыте, даже в области музыкального искусства, во много раз перевешивается в его теории математическим анализом различных типов ритма и их сравнительной ценности. Августин определяет вокальную и инструментальную музыку как науку о правильном измерении. Рациональные сочетания звуков, такие, которые могут быть выражены в виде простейших арифметических отношений, он предпочитает нерациональным. Отношение один к одному он считает наилучшим. Но «кратные» отношения, в которых меньшее из двух чисел делит большее без остатка, как, например, 2 : 4, и те, где числа имеют общий делитель, он считает идеальными².

В конце концов в увлечении Августина манипуляциями с арифметическими отношениями тонет его призыв к опыту, как, например, в утверждении, что первые четыре цифры составляют самые прекрасные музыкальные прогрессии. Пропорция 1 : 2 : 3 : 4 включает самое первое число из всех—1; первое число, представляющее собой органическое целое, имеющее начало, середину и конец, то есть 3; и первое число, представляющее собой арифметический квадрат, то есть 4 (в том смысле, что для ее выражения требуется четыре элемента). А сумма первых четырех чисел равняется 10, то есть основе всей системы исчисления³. Так, временами обращение к числу более надуманно, чем разумно. Математическое отношение может служить не принципам эстетического порядка, а капризам иррационального символизма, когда, например, крестильная купель делается восьмигранной для обозначения восьми частей возрожденного человека. Четыре грани символизируют четыре темперамента человека; три грани—три его духовных элемента: душу, сердце и ум—и одна грань—качество, вновь рожденное в человеке христианством. Далее, число 7 иногда служит не столько частью идеальной системы порядка, сколько магическим словом: имеется 7 возрастов, 7 добродетелей, 7 главных грехов, 7 просьб в «Отче наш», 7 планет, 7 звуков в гамме.

¹ «Nicene... Fathers», 1st Ser., Vol. II; «On Christian Doctrine», Bk. IV, Ch. 3.

² «De Musica», см. S v o b o d a, op. cit., p. 67.

³ Там же, стр. 70.

Однако ряд случаев преувеличения и искажения основного принципа гармонии и симметрии не подрывает самого значения этого принципа. В конце концов эстетическому идеалу стройности и порядка отвечает не нелепое применение его для целей числового мистицизма, а образцы симметрии, открываемые поэтами и философами то в природе в целом, то в миниатюрных отражениях космической гармонии в естественных телах и искусственно создаваемых предметах. Мир превращается в поэтическое творение бога¹. Бог может выступить в роли архитектора, который не зависит от постороннего материала, как зависит земной архитектор. Бог может стать и скульптором: «Если работа Фидия говорит сама за себя благодаря гармонии и правильным пропорциям, не нуждаясь в его авторской подписи, то насколько это вернее в отношении мира как шедевра, созданного наилучшим из скульпторов!»² Вся вселенная, включая небо и землю, трактуется как двойная иерархия. По словам Дионисия Ареопагита, все на небе и на земле уравновешено и гармонично расположено. «Высшие начала, порядки и степени» небес—это серафимы, херувимы, престолы, державы, чины, власти, княжества, архангелы и ангелы. Непрерывная лестница спускается по иерархическим ступеням на землю³. Францисканская поэзия отражает эту схему: брат Иоанн из Верны «однажды ночью так возликовал и так восхитился богом, что узрел в нем, в творце, все сотворенные вещи на небе и на земле и все их высшие начала и степени и различные порядки. А затем он ясно увидел, что все сотворенные вещи связаны со своим творцом...»⁴ Эта же схема лежит в основе «Божественной комедии» Данте.

...Все в мире неизменный
Связует строй; своим обличьем он
Подобье бога придает вселенной⁵.

Та же двойная иерархия положена в основу украшений потолков и сводов, как, например, в баптистерии во Флоренции и Бризийской часовне в Орвието.

¹ «Nicene ... Fathers», 1st Ser., Vol. II; «City of God», Bk. XI, Ch. 18, p. 215.

² Athanasius, Oratio contra gentes, Ch. 35; Migne, Greek Fathers, 25, 69. Цит. Borinski, op. cit., p. 69.

³ «The Celestial Hierarchy»; «The Ecclesiastical Hierarchy».

⁴ «The Little Flowers of St. Francis», LII, trans. T. Okey.

⁵ Данте Алигьери, Божественная комедия, Гослитиздат, М.—Л., 1950, «Рай», I, 103—105, стр. 293.

Стройная, разделенная на части форма мистической вселенной имеет свою параллель в формах средневековой поэзии, музыки и архитектуры.

В «Божественной комедии» Данте имеется три части, 34 песни в «Аде» и по 33 песни в каждой из двух других частей, затем 9 кругов в «Аде», 9 ступеней в «Чистилище» и 10 небес в «Рае». Св. Амвросий (340—397) добавил метрический гимн к псалмам и песнопениям, составлявшим до него всю музыкальную часть службы в церкви; таким образом, элемент размера и такта занял свое место как регулирующий принцип наряду с мелодией. Схема фасада средневекового собора отличалась постоянством и чуть ли не абсолютным единообразием: ориентация на запад; тимпан, где изображен Христос на страшном суде, причем число праведников с одной стороны уравнивает число грешников с другой; 12 апостолов, соответствующих 12 пророкам, и 4 евангелиста, соответствующих 4 великим пророкам.

Хотя в произведениях средневековых художников достаточно разнообразия и непосредственности, идея симметрии и равновесия господствует здесь над всем. Средневековому уму нравится находить соответствия и параллели, гармонию, сильные и слабые струны, которые превращают мир в целом, состоящий из естественных тел и из произведений рук человеческих, в подражание божественному единству. Св. Августин рекомендовал специально изучать чудеса пропорции и соотношений в человеческом теле.

Таким образом, из предпосылок религиозного мистицизма св. Августина вырастает направление, задачи которого фактически будут осуществлены натуралистическими поисками Леонардо да Винчи и Микеланджело¹. Но ум св. Августина еще не признавал, что гармония в естественном мире является следствием естественных причин; по его мнению, порядок, который он наблюдал повсюду, был отражением мистического источника. Три принципа—мера, число и вес, или, согласно другому определению, вид, форма и порядок,—лежащие в основе бытия и красоты, символизируют три лица святой троицы². Идеально нарисованный круг, ямбы и октавы, пропорциональные статуи и симметричные окна—все это, по мнению Августина, подражает божественной форме, самой прекрасной из всех форм³.

¹ Borinski, op. cit., p. 59, 60.

² «Nicene... Fathers», 1st Ser., Vol. III, p. 154; Bk. XI, Ch. XI.

³ «De Ordine», I, 18; II, 2; II, 21 f.

Уродство — отсутствие эстетической реакции

Итак, как видно из вышеизложенного, главный довод св. Августина заключается в том, что вселенная развивается по определенному порядку, ибо

бог любит порядок и является его творцом. Все вещи сотворены в соответствии с мерой и находятся поэтому в гармонии с единым. Как же такая теория объясняет наличие фактов уродства? У Августина есть готовое объяснение на это возражение против его теории космической красоты. Абсолютного уродства нет, говорит он, но имеются предметы, которым по сравнению с другими, более совершенно организованными и симметричными, не хватает формы. Уродство—это только сравнительное несовершенство. Но взаимная слаженность и гармоничность предметов, утверждает Августин, не может восприниматься теми душами, которые не настроены на это соответствующим образом. Правильно настроенные души будут: а) рассматривать все предметы в их взаимосвязи; б) терпеливо отыскивать мастерство приспособления составных частей в созданиях, которые на первый взгляд кажутся отталкивающими, и в) понимать значение контраста и постепенности в проявлении гармонии.

а) Ничто не поддается изучению при изолированном исследовании, ибо вещи сотворены так, что их нужно рассматривать во взаимосвязи и можно правильно оценить только в том случае, если брать их в естественном окружении. Например, после того, как грех наказан, он становится частью красоты правосудия. Августин сравнивает наблюдателей, разочаровавшихся в каком-либо одном предмете и жалующихся поэтому на порочность всей вселенной, с человеком, который смотрит на один камень мозаичной картины и, вместо того чтобы уяснить себе его роль во всей композиции, бранит художника за низкое мастерство. Августин подкрепляет свою точку зрения и другими сравнениями. «Нам кажется, что многое во вселенной неправильно, но ведь нельзя понять красоту всего дома, стоя в углу, как статуя. Точно так же и отдельный солдат не понимает действий всей армии, а в поэзии одно слово, если бы оно было наделено жизнью и чувством, не смогло бы уяснить себе красоты всей поэмы, которую оно само помогло создать».

б) Августин пытается подкрепить свой аргумент об эстетическом совершенстве мира, обращая внимание на тонкое устройство организма у таких ничтожных существ, как блоха.

в) Самый же важный и глубокий его довод основан на той особой выразительности, какую придает гармонии контраст. Как антитезы украшают речь, а изуродование побежденного петуха придает интерес бою петухов, так и вообще различие и разнообразие придает красоту всякой вещи. Поэты любят

употреблять солецизмы и варваризмы, чтобы «приправить» свою поэзию. Звучание красивой музыки делается еще приятнее благодаря созвучию различных голосов, а в хорошей пьесе нужны клоуны и злодеи, чтобы герои могли лучше проявить свои качества¹. Еще Плотин сказал: «Уберите отрицательные персонажи, и драма потеряет свою силу; эти персонажи составляют ее неотъемлемую принадлежность». Так, св. Августин относит явление уродства главным образом за счет неискушенного глаза зрителя, а не за счет самой природы вещей. И поэтому уродство, рассматриваемое объективно, само по себе, означает для него меньшую степень красоты.

**Внутренняя гармония
между субъектом
и объектом**

Чтобы восприятие красоты было полным и совершенным, определенным пропорциям, составляющим красоту объекта, должна соответствовать подобная же пропорциональность в субъекте.

Правильное соотношение должно связывать созерцающего красоту с самим зрелищем, так же как и части видимых предметов между собой. Ибо соответствие между раздражителем и реакцией на него делает ощущение приятным для чуткого зрителя. В своем наиболее раннем трактате «О подходящем и прекрасном» Августин задавался вопросом, почему нас влечет к красоте, почему красота и любовь, как уже отмечал Платон в своем «Пире», являются тесно связанными между собой понятиями. Приятный вид, привлекающий наше внимание, оказывается при ближайшем рассмотрении цельностью, или единством, того, что мы видим или слышим. Душа открыта для ощущений, которые согласуются с ней, и отвергает ощущения, неподходящие и вредные для нее. Взаимное влечение чувства и объекта вызывается внутренней гармонией или взаимным приспособлением двух элементов друг к другу. Далее, человеческие чувства в той мере, в какой они подчиняются своему владыке—разуму, являются цельными явлениями и сами приспособляются к целому. Отсюда чувства зрения и слуха, которые дают нам восприятие в более разумной и законченной форме, чем более простые чувства, определяются Августином как «более высокие», «эстетические» чувства. Человек может осязать и пробовать на вкус вещи только частично; но в основном он может понимать окружающее в его полной форме и значении лишь с помощью зрения, а затем и слуха. Мы говорим о чувствах [sensibilia] вкуса, осязания и обоняния как о разумных чувствах только с точки зрения их полезности, то есть если они являются разумным средством. Опыт, связанный с этими чувствами, не имеет

¹ «De Ordine»; см. S v o b o d a, op. cit., p. 20, 21.

внутренне присущей ему разумности. Удовольствие, получаемое через органы зрения и слуха, является также отчасти таким, которое возникает в силу правильного соотношения, то есть золотой середины между крайностями, создающей соответствие раздражителя органу чувств по количеству или степени и по качеству или роду. Например, люди избегают чрезмерной темноты и чересчур сильного блеска, а также слишком сильных и слишком слабых звуков¹.

Гармония между субъектом и объектом, обусловленная «однородностью» раздражителя, облегчается симметрией в видимом предмете и ритмом в слышимом предмете. Ибо имеется определенное чувство соответствия, которое проявляется через подходящие ритмы в произнесенном или пропетом стихотворении и ощущается при виде симметричного фасада здания. Разум сияет с помощью чувства в соответствии элементов благодаря внутреннему согласию, благодаря симметрии в здании, благодаря ритмам в поэзии и музыке. Св. Августин называет эстетическую форму видимых объектов «красотой», а слышимых — «мелодичностью»².

**Фома Аквинский вторит
Августину**

В своих общих чертах концепция красоты, выдвинутая Фомой Аквинским, очень близка к теории св. Августина. Высказывалось предположение, что св. Фома является по отношению к св. Августину тем же, чем Аристотель был по отношению к Платону. Указывали, что как в древней Греции, так и в Средние века более поздний из мыслителей имел дело с конкретным добром и красотой у человека, а не с красотой и благом в абстрактном смысле и что он более терпимо относился к человеческой жажде развлечений и к роли искусства как средства утоления этой жажды³. Правда, св. Августин, по мере того как старился, становился все более и более аскетичным. Но подобно тому, как Аристотель, при всем его более конструктивном и аналитическом уклоне, едва ли высказал хотя бы одно эстетическое положение, которое не было ранее выдвинуто в диалогах Платона, так и более последовательная эстетическая теория Фомы Аквинского и большая терпимость его основаны на концепциях и

¹ «De Ordine», II, 30—33; см. S v o b o d a, op. cit., p. 25, 92; «De libero arbitrio», II, 16—19; см. S v o b o d a, op. cit., p. 92.

² «De Ordine», II, 30—33; см. S v o b o d a, op. cit., p. 25, 92.

³ Ср. M o r t i n e r J. A d l e r, Art and Prudence, Longmans, Green, 1937, p. 80: «Мы встречаем в сочинениях св. Фомы тот разлад, который может возникнуть у христианских писателей под влиянием разницы между Платоном и Аристотелем». Вся книга Адлера представляет собой ценное изложение эстетической теории св. Фомы Аквинского.

теориях, которые в свое время изложил св. Августин. Красота, говорит св. Фома,—это то, что, будучи увиденным, нравится (*quod visum placet*)¹. Это нравящееся человеку св. Фома связывает с органом зрения посредством соответствующей пропорции.

Вслед за этим сразу же следует отождествление красоты с формой, что является главным эстетическим тезисом св. Августина. Красота воздействует на чувство человека своей организованностью, и поэтому только организованные чувства—зрение и слух—могут ассимилировать в себе порядок и меру, свойственные красоте. Красота отличается от блага тем, что для ее восприятия, то есть для эстетического опыта, достаточно одного только созерцания; для практической же пользы человека, то есть для его блага, необходимо удовлетворять потребность. Ссылаясь на классификацию Аристотелем видов причин, св. Фома говорит, что красота—это, по существу, формальная причина². Не только св. Августин и Фома Аквинский—два крупнейших философа, которых дала христианская церковь в Средние века, но вслед за ними и все другие философы и проповедники, определяя понятие красоты, выдвигали на первое место форму³.

Фома Аквинский высказывает предположение, что акт познания становится легче при наличии порядка, каким является красота. Св. Августин высказывает мысль, что акт созидания становится легче благодаря ритмическому движению, которое свойственно художнику во время его работы. Ибо художники пользуются числами как основой своего труда. Они действуют руками и инструментами в свете чисел, которые носят в своей душе. Их внутренний разум ведет счет небесным числам, и это служит для них критерием. Все части тела двигаются у них в соответствии с числами, то есть ритмически. Когда движение не имеет другой цели, кроме удовольствия, на свет появляется танец. Но все художники, работают ли они в области пространственного или временного искусства, ставят себе целью «хорошую форму» как при исполнении, так и в готовом произведении. «Над духом художника стоит вечное число, заключенное в мудрости»⁴. Многие музыканты инстинктивно ритмичны в своих движениях и пении. Подобно соловью, они следуют законам числа в силу естественного подражания и привычки, а не в силу ясного математического понимания.

¹ «Summa Theologiae», II, XXVII, I.

² Там же, I, IV.

³ См., например, гимн св. Франциска: «Наш господь Христос».

⁴ «De libero arbitrio», II; см. S v o b o d a, op. cit., p. 93, 94.

Сияющая форма; воплощенная лучезарность

Таким образом, форма остается первым характерным признаком красоты, и ее господствующему положению фактически не угрожает наличие ограниченной области уродства. Из одного и того же божественного источника проистекает и совместно действует—а в конце концов и сливается—с энергией формы второй эстетический принцип: свет, или сияние. Св. Августин говорит о красоте как о сиянии порядка или истины; Альберт Великий определяет ее как свет формы, сияющий на пропорциональных частях материи¹; св. Фома называет эту лучезарность третьим свойством красоты после целостности и должной пропорции частей или их гармонии². Свет прекрасного, как определяет его св. Фома Аквинский, означает «сияние *формы* вещи, будь то произведение искусства или природы... таким образом, что она представляется уму во всей полноте и богатстве ее совершенства и порядка». Слова, означающие свет—*claritas, splendor, resplendentia, fulgor, lux, lumen, illumino, lucidus, illustro*,—почти так же обычны в средневековых теологических произведениях, как и слова, означающие форму.

Самое простейшее проявление красоты как света—это привлекательность ярких красок и блеска. И это практическое значение является в конце концов частью философского значения. Сам св. Фома дает такое определение: «Лучезарность—значит, яркие цветные предметы считаются прекрасными»³. В общепринятом определении красоты признак «приятности окраски» обычно добавляется к признаку «соответствия частей». Легко представить себе золото или ляпис-лазурь в мозаике и рисунки в рукописях как конкретные примеры этого эстетического света, точно так же как симметрия соборов и структура стихов являются для нас иллюстрацией значения эстетической формы. Но за этим кроется нечто большее. Очарование ярких красок и блеска золота—это только внешние символы всей мощи света. Чтобы представить его полную мощь, нужно знать, что и в чувственном свете и вне его мистики видели свет непостижимый, более яркий, чем солнце, и внутри этого света—еще иной свет, «Сам животворный свет», вид которого прогоняет печаль и боль⁴. Нужно также знать, что концепция бога как этого животворного света пришла к св. Августину и Бонавентуре, Эрнугене и св. Франциску в результате сложной религиоз-

¹ «Opus de Pulchro et Bono».

² «Summa Theologiae».

³ Там же, I, вопрос 39, ответ 8.

⁴ St. Hildegarde, цит. в Charles Singer, Studies in the History and Method of Science, Oxf., 1917, p. 55.

ной и философской истории. Идея бога как света восходит к ассирийскому Бэлу, египетскому Ра и иранскому Ахурамазде, олицетворявших отчасти солнце и звезды, а отчасти благотворную функцию света, дающую жизнь и знание, «всеобъемлющую щедрость солнца». У Платона солнце сравнивается с высшей идеей блага. Как в материальном мире солнце является творцом плодородия и способности видеть, так и идея блага является источником бытия и истины в царстве разума. Св. Августин испытывал влияние как иранского учения, отождествлявшего физический свет непосредственно с источником бытия и блага, так и теории Платона, в особенности в том виде, в каком она дошла до него через Плотина. В этой теории проводится четкое разграничение между духовным и физическим светом. Вместо теории Плотина о концентрических сферах бытия, с источником света в центре и темнотой по внешнему краю, св. Августин проповедовал идею сотворения мира всемогущей троицей, но в обоих случаях первоисточник преисполнен света.

В «Небесной иерархии» Псевдо-Дионисия имеется известный отрывок, в котором автор задает вопрос, почему творцы священных книг предпочитали наделять священные предметы огненными свойствами, а не какими-либо иными. Он приводит в пример огненные колеса и огненные существа Иезекииля, огненные реки и огненные престолы. Затем автор рассматривает «чувственный огонь», чтобы выяснить, почему тот является излюбленным символом божественности. Огонь, говорит он, есть во всем и может пройти через все, не утратив при этом собственных свойств. В утверждении, что огонь находится во всех предметах, вероятно, таится мысль, что все способно освещаться и гореть. Но это огненное свойство вещей обычно скрыто. Точно так же бог есть повсюду, но он невидим. Затем следует лирическое восхваление силы и величия огня, высшим свойством которого, по-видимому, является то, что, подобно богу, он может победить все другие вещи, но сам стоит выше всех влияний и требований¹. У более ортодоксальных церковных писателей первые два лица троицы часто представлялись как два сияния и два противоположных, но в то же время однородных источника или два света, заключенные в одном, которые невозможно разобщить, как нельзя изъять у солнца его лучи. Если бы каким-либо невероятным усилием удалось отделить сына от отца, тогда сияние троицы стало бы отождествляться со вторым лицом. Ибо второе лицо—это божество, проявляющее себя вонне, устремляющееся вперед и распределяющее и дарующее места и степени. Христос—это необходимое излучение света божества,

¹ Ch. XV, Sec. II, M i g n e: Series Graeca, Tom. 3, Cols. 328—329.

глагол в небесной грамматике. В этом развитии единства из самого себя проявляется его ореол и его творческое начало. «Я есть та высшая и пламенная сила, которая ниспосылает все искры жизни. Смерть чужда мне, и все же я сею смерть; поэтому я открыл мудростью. Я есть та живая и огненная сущность божественной субстанции, которая сияет в красоте полей. Я сверкаю в воде, горю в солнце, луне и звездах»¹, — говорил св. Гильдегард. Данте в последней песни «Рая» обобщил понятие троицы как тройного света, создав бессмертный образ. Высший свет представляется его взору в форме трех кругов:

...Три равномекких круга, разных цветом.
Один другим, казалось, отражен,
Как бы Ирида от Ириды встала;
А третий — пламень, и от них рожден².

Триединый создатель мира, представляемый в виде света, ослепляет и очаровывает свои творения. И это действительно так: св. Августин признается, что его робкие и трепещущие чувства были подавлены сиянием бога. Но бог как свет определяет еще метафизическое место и категорию различных видов живых существ и открывает истину. Сияние — это не просто физическое излучение, а формирующая и разоб-
щающая сила. *Forma est lumen purum* (форма — это чистый свет)³. Свет и форма отождествляются потому, что свет — это прекраснейшая и наивысшая из субстанций, самый совершенный из элементов, а форма — цель, к которой стремится всякий предмет. Как в системе форм одна форма возвышается над другой, причем каждый более низкий вид ее стремится уподобиться более высокому, пока бог — форма из форм — не увенчает собой все, так и земля, вода, воздух и огонь составляют иерархию, которая стремится ввысь — к чистой духовной сущности в эмпириях. В каждом из этих элементов, например в воде, верхние, более яркие слои выше по своему качеству, ибо чем пламеннее, ярче и светлее вещь, тем она благороднее.

В учении христиан ангелы заменили собой звезды из более ранних религиозных верований; и те и другие в равной сте-

¹ Singer, op. cit., p. 33.

² Данте Алигьери, Божественная комедия, «Рай», XXXIII 117—120, стр. 426.

³ Вопрос о философском значении света разработан в книге К. Бемкера, Витело, философ и естествоиспытатель XIII века (C. Bauer, Witelo, Ein Philosoph und Naturforscher des XIII-ten Jahrhunderts, Vorträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Münster, 1908, Bd. III, Heft 2, S. 351).

пени являются небесным огнем и чистым разумом, и те и другие разносят божественную лучезарность и в своей славе уступают только разумному свету самого божественного слова.

В представлении средневековых мыслителей свет осуществляет еще одну, третью, эстетическую функцию, которая опять-таки объединяется с функцией эстетической формы. Сначала мы видели, что свет очаровывает чувства; затем, в виде лучезарной энергии творца, он формирует, приводит в порядок и создает вселенную живых существ. Но, кроме того, свет, даже в большей степени, чем сходство, облегчает познание. Истина наших познаний, говорит Августин, зависит от освещения солнцем нашей души. Ясность прекрасного—это «свойство вещей, благодаря которому объективные элементы их красоты—порядок, гармония, пропорция—становятся очевидными и вызывают в уме легкое и полное представление о предмете»¹. Радости познания простираются не только из соотношения между элементами внутри предмета, но и из их ясности. В силу этой ясности природа предмета как бы выходит навстречу познающему, встречая его на полпути, и придает познаваемому дополнительное совершенство, которое, будучи увиденным, доставляет удовольствие. Когда св. Фома определяет красоту, он как бы подчеркивает непосредственность ее восприятия. Здесь не нужно ждать результатов анализа, не надо трудиться над доказательством,—достаточно увидеть. Хорошо сказано, что «ясность является для красоты тем же, чем очевидный факт—для установления истины»². Свет красоты можно было бы назвать радиоактивностью элемента формы, так как соответствие формы в объекте и субъекте познания, как мы уже видели, является условием самого эстетического познания. А «ясность,—говорит Иоанн Дунс Скот,—это своего рода сияние», и добавляет: «Сияние над светом и цветом—самопроявление. Таким образом, мы говорим о ясном свете, ясной истине или ясном разуме, то есть об очевидном свете, истине или разуме, и чем более очевидном, тем более совершенном»³.

Материальная сторона света Свет как элемент, ускоряющий познание и содействующий ему,—не просто духовный фактор. Это тончайший из всех материальных элементов—огонь.

Физическая теория радостного познания поддерживает метафизическую концепцию сияния очевидной истины. Св. Василий

¹ Maurice de Wulf, *Philosophy and Civilization in the Middle Ages*, Princeton, 1922, p. 28.

² Там же, стр. 29.

³ Liber, IV, «Sententiae».

еще раньше сказал, что причина, по которой мы восхищаемся простой красотой солнца, золота или вечерней звезды, заключается в том, что эти предметы приспособлены к нашему зрению. Ибо наши глаза снабжены сияющей материей, огнем, который, по принципу «подобный тяготеет к подобному», облегчает встречу с огнями в природе. Так как глаза являются благороднейшим из всех органов чувств, а огонь—чистейшим и прекраснейшим из всех материальных элементов вселенной, то удовольствие, получаемое от рассматривания сияющих предметов, вполне объяснимо. Но свет или огонь являются также средой, по которой рациональные связи легко проскальзывают через ворота чувств к находящемуся внутри нас разуму. Как Христа называли одновременно и светом мира и священным разумом, который правит миром, так и всякое действие, связанное с понятием света, опирается также, одной ступенью ниже, на идею разумной связи.

Значение и сложность средневековой концепции света можно проследить на примере. Объясняя природу народной речи, которую он хочет превратить в литературный язык Италии, Данте называет четыре характерных признака идеального простонародного языка¹. Первым признаком он считает яркость. И, предъявив, таким образом, первое требование к языку, он далее объясняет, что означает эпитет «яркий». Он говорит, что быть ярким—значит сиять, озаряя других и будучи озаренным самому. Он говорит затем, что люди являются яркими, когда, занимая высокие посты, озаряют других светом своего правосудия и ясности. Или, становясь яркими благодаря хорошему воспитанию, они сияют, воспитывая на своем примере других. Затем Данте применяет эти идеи к простонародному языку и показывает, как, став ярким благодаря процессу очищения и в силу своего природного благородства, он приносит честь и славу тем, кто им пользуется. «Сладость этой славы», говорит Данте, заставляет его забывать даже горечь своего изгнания. Яркость языка означает, таким образом, для Данте благородство и красивую форму, а также превращение этих достоинств в «сладость, честь и славу» для пользующихся им людей.

Лестница красоты

Для средневековых мыслителей главными двумя признаками красоты являются форма и свет, объединенные идеей активно развивающейся формы. Там, где налицо эти два признака, появляется красота. Но степень ее наличия очень разнообразна, и, хотя яркий язык или симметричный фасад здания доставляют эстетическое удовольствие, красота во всей своей

¹ D a n t e, De Vulgari Eloquentia, I, XVII.

чистоте проявляется ближе к своему первоисточнику. Небо прекрасно. Но невидимое творение все же еще прекраснее. Выше красоты зданий и речи, волн и гор—невещественная красота, доступная только духовному взору человека. Бог—это «единственная в своем роде и неподдельная красота»¹. Если человек хочет познать красоту в ее самом ясном проявлении, то он должен отрешиться от очарования природы и искусства во имя вечной мудрости. Как же в таком случае подняться от слабой, несовершенной красоты к красоте совершенной, бесспорной? Этого можно достичь, взбираясь вверх по лестнице различных степеней красоты, которая ведет человека от простых чувственных впечатлений к разуму и божественной благодати. Августин дает различные названия ступеням лестницы красоты, но их значение очевидно. В одном случае они называются: одушевление, чувство, искусство, доблесть, покой, вступление, созерцание. В другом так: из тела, через тело, около тела, к душе, в душе, к богу, у бога. Они могут быть названы и так: прекрасное из другого; прекрасное через другое; прекрасное около другого; прекрасное к прекрасному; прекрасное в прекрасном; прекрасное к красоте; прекрасное у красоты². В любом случае самая низкая ступень означает красоту почти бесформенного, внешнего физического раздражителя; продвижение вперед влечет зрителя к красотам более единым, более моральным и внутренним, к той вершине, где красота означает союз с единством бога и слияние с его формой.

Таким образом, черта, разделяющая эстетику и религию, кажется стертой, и мнение искусствоведов, заявляющих, будто в Средние века эстетики не было, снова представляется оправданным. Но такой вывод был бы правильным лишь в том случае, если бы отношение между нижней ступенью лестницы и вершиной ее было отношением, основанным на исключении. Однако это не так, и нельзя думать, будто, по мнению хотя бы части средневековых мыслителей, наш долг подниматься вверх, к созерцанию бога, исключает для нас право чувственных наслаждений; наоборот, возникла даже теория, связывающая воедино крайности наивысшего и самого низшего типа красоты. Христианская теология сблизилась с уже существовавшей тогда популярной тенденцией к символизму и тем самым сделала приемлемым и неуязвимым художественное течение, ставшее одним из самых замечательных и характерных явлений в поэзии

¹ «Nicene... Fathers», 1st Ser., Vol. I, p. 542; S t. A u g u s t i n e. Soliloquies, Bk. I, Sec. 14.

² «De Quantitate Animaе», 70—79; S v o b o d a. op. cit., p. 63.

и архитектуре Средних веков. Теология приспособила свой аскетизм к тому, что появляется «из тела, через тело, около тела» и доказала, что между понятиями «в теле» и «в душе, к богу и у бога» существует отношение позитивной притягательности, а не негативного отвращения. Задача сводится к тому, чтобы понять различные факторы в этом смягчении аскетизма в пользу признания роли органов чувств.

**Сходство и различие
между творцом и творениями**

Первый фактор—это христианская доктрина о сотворении мира богом. Свои творения бог уподобил самому себе. Пусть для нас в настоящее время совсем не обязательна аналогия между следствием

и причиной, однако мы можем понять средневековое представление о сходстве между творением и творцом на основании ряда очевидных фактов. Животное или растение рождает животное или растение того же самого вида, огонь вызывает огонь, а движение—движение¹. Для средневекового ума созданные богом предметы были образами или подражаниями богу, и, следовательно, если бог прекрасен, то и все его творения в той или иной мере прекрасны. При этом христианская доктрина сотворения мира оказывается где-то посредине между пантеистическим представлением о слиянии божества с природой, основанном на признании во всем сходства с богом, и теорией о высшей отчужденности и отличии бога от всего конечного. Предметы богоподобны и, следовательно, должны быть прекрасны, но они могут быть отражениями бога лишь в строго ограниченной степени. Поэтому, как мы уже видели, хотя все вещи стремятся быть едиными в подражание абсолютному единству бога, им удается достигнуть только гармоничности, потому что они состоят из различных элементов и лишены той абсолютной нераздельности, которая присуща богу. Точно так же вещи не всегда могут быть подлинными отражениями бога, а будут иногда только слабыми его «тенями», так как слишком обременены грубой материей, чтобы служить ясными, четкими отображениями божества. Форма часто не совпадает с намерением мастера искусства, потому что материя глуха и не дает отклика².

¹ E. Gilson, *The Spirit of Medieval Philosophy*, London, 1936, p. 95.

² Ср. у Данте:

И все ж, как образ отвечает мало
Подчас тому, что мастер ждал найти,
Затем, что вещество на отклик вяло...

(Данте Алигьери, *Божественная комедия*, «Рай», I, 127—129, стр. 294)

Поэтому созданная мастером искусства красота часто именуется либо красотой образа, либо тенью, либо подражанием. Эти термины предназначены для определения тех форм явлений, которые находятся посредине между полным сходством и полной противоположностью.

Творения как оболочка истины

Второй фактор, облегчивший признание христианской теологией роли чувственной красоты,—это превращение идеи простого сходства между сотворенным миром и творцом в понятие о внешней оболочке и внутренней истине. Вместо того чтобы быть отражением божества, вещи могут быть завесой, оградой или покровом для божества. Внешняя оболочка может ближе соприкоснуться с самой вещью в качестве ее внешнего проявления, чем другой экземпляр той же вещи. Это объяснение связи между божественной и чувственной красотой питалось и приукрашивалось некоторыми формами уже существовавшей интеллектуальной практики, в которой использовалась та же самая идея внутренне-внешней взаимосвязи. Например, раннеалександрийские отцы церкви в своей «Типологии» возвратили христианству высказывания ветхозаветных пророков и мудрецов, тщательно выискивая параллели в литературе двух вероучений. Еврейскую доктрину стали считать несовершенной внешней предвестницей внутренне законченной христианской доктрины. Однако слова Моисея и пророков, хотя и представлявшие собой, так сказать, внешнюю оболочку учения Христа, все же считались священными и не столь далекими от истин царства любви. Использование аллегорий из классических мифов—заимствование классических форм для христианских идей—основывалось на той же интерпретации отношений между христианством и тем, что было вне христианства. Классический хитон был надет на новое тело: например, ангела изображали в виде классической богини победы; Амура и Психею рассматривали как символы божественной любви и души человека; Орфей, так же как и Моисей, символизировал в какой-то степени образ Христа.

Символ

Фактически слово «символ» вошло в христианскую и эстетическую концепцию в своем первоначальном буквальном значении—знак или примета. Проповедь апостолов была внешним знаком внутренней веры и признана христианским символом. Следовательно, символ стал внешним видимым знаком или эмблемой невидимой внутренней жизни души. Таким образом, идея завесы или покрова легко нашла свое выражение в слове «символ», а чувственно выраженный символ стал означать нечто такое, что удалено от сердца божественной муд-

рости не больше, чем внешняя сторона предмета от внутренней или завеса—от того, что за ней находится.

Множественность значений

Третьим фактором в слиянии чувственной внешней оболочки с внутренней истиной является придание чувственной оболочке различных значений,

из которых все оказываются «истинными» для того или иного предмета. Климент Александрийский уже во II веке различал четыре возможных значения литературного произведения: буквальное, моральное, аллегорическое и мистическое. Именно эти четыре значения использует в XIII веке Данте для объяснения своей «Божественной комедии». «Чтобы стала ясной цель повествования, нужно понять, что смысл этой работы [«Комедии»] не простой, а скорее может быть назван *πολύσημος*, то есть многозначным. Первое значение выражается словами; остальные—теми предметами, которые эти слова символизируют. Первое называется буквальным, а другие—аллегорическим, или моральным, или духовным. Чтобы этот метод изложения стал более понятным, его можно разобрать на примере следующего библейского стиха: «Когда сыны Израиля ушли из Египта, род Иакова—от иноязычного народа, Иудея стала их храмом, а Израиль—их царством». Если мы читаем буквально, нам представляется исход сынов Израиля из Египта во времена Моисея; если мы рассматриваем то же самое аллегорически, нам видится наше искупление, совершенное Христом; если мы обратимся к моральной стороне, то здесь нам показывается обращение души от горя и невзгод греховной жизни к состоянию благодати; если мы вдумаемся во внутренний духовный смысл, то здесь подразумевается переход души из греховного рабства к свободе вечной славы»¹. Но значений не обязательно должно быть четыре. Смысл божественных откровений многообразен и безграничен, говорит Иоанн Скот Эриугена, ведь даже в одном только переплаве мы видим чудесное и прекрасное разнообразие красок. Значений может быть много. Сам внешний вид вещи при кажущейся простоте часто бывает богатейшим по своему скрытому значению. В своем прологе к своему толкованию «песни Марии» Гуго из школы Сен-Виктора говорит, что наибольшим препятствием к толкованию священного писания служит то, что отрывки из его текста, кажущиеся самыми простыми, оказываются на деле самыми многозначительными. Когда буквальный текст, казалось бы, не представляет никаких трудностей, как, например, в случае с песней Марии, то можно быть

¹ Dante, Epistle to Can Grande, trans. Gilbert, «Antology of Literary Criticism» (Epistola decima), 1940, p. 202

вполне уверенным, что в нем заключается идея, которая является почти непостижимой для земных умов¹.

Превращенная реальность духа и тела

Так все, с чем сталкивались чувства средневекового человека,—и в живой книге природы, и в написанной книге Библии, и в иконописных изображениях, и в церковных скульптурах,—становилось

...лишь аллегорией
Иисуса Христа, сына Марии,
...лишь божеством.

Хотя объяснения варьировались и хотя умный мирянин уже высмеивал язык символов, в целом самые обычные явления, воспринимаемые чувством и простым ощущением, стали как бы знаками, написанными на воде, плодом фантазии, миражами. Воображение, которое имеет в задней клетке мозга кладовую чувств-впечатлений, аналогично воде, говорил Исаак из Стеллы (умер в 1169 году)². Считалось, что все видимые, слышимые и повседневно встречающиеся нам вещи заимствовали то, что в них есть реального, из невидимого и неслышимого источника бытия и, вопреки распространенному мнению, сами более хрупки и преходящи, чем их неосязаемый образец. Таким образом, средневековый человек совершил чудо превращения. Он превратил чувственный мир в призрачный и создал идеальное в материальном.

Св. Франциск обратил свой вдохновенный взор на природу и животных и обнаружил, что и там написан закон благочестия. На реках пребывала троица, а во льве, быке и орле—образы евангелия. Цветы и фруктовые деревья служили украшению церквей, олицетворяя собой плоды хорошего труда. Улитки символизировали восстание Иисуса Христа из гроба; голубь изображал собой святого духа; бабочки, журавли, павлины, саламандры, лебеди, орехи, розы, аютины глазки, маргаритки, ноготки—все это имело свой священный, мистический смысл. Таким образом, свойство отражательности, иллюзорности, приписываемое живому миру вследствие специфической направленности средневекового символизма, по-видимому, сделало этот мир плодотворным для человеческого воображения. Средневековая мысль впитала в себя более ранние восточные фантазии о разных чудовищах—чудовищах с четырьмя головами, орлах с двумя головами, женщинах-полуптицах, женщинах-полурыбах, кентаврах, грифонах, единорогах,—которых не мог

¹ Migne, Series Latina, Tom. 175, p. 414.

² Bundy, op. cit., p. 207.

создать бедный мир фактов. Точно так же двенадцать камней Апокалипсиса прибавили свой блеск к тем драгоценным камням, которые добывались из обычной земли или со дна океана.

Итак, красота, принадлежащая, строго говоря, только богу как его божественное имя, была сведена с небес на землю с помощью космической тенденции символизма. Воображение иногда называли маленькой ладьей, которая плавает между небесной и земной сферами¹. Хотя существо красоты оставалось духовным, оно проникало наружу сквозь свою внешнюю чувственную оболочку и в какой-то мере освящало ее. Мир красок, звуков и форм завоевал свое место в теологической эстетике благодаря помощи, которую он мог оказать, подтверждая, освещая и оживляя религиозное учение. Или точнее: божественному имени было дано право пребывать на полпути между чистым духом и грубой материей в символических высказываниях.

Церковники, размышлявшие об этих вопросах, всегда испытывали чувство раздвоения. С одной стороны, их профессиональная совесть говорила им, что некоторый излишек переливается «из источника истинной красоты» во «внешнюю форму всех вещей» и что божественное знамение проявляется «в смене дня и ночи... круговороте лет... в опадании и вырастании листьев на деревьях, в безграничной силе зерен, красоте света, разнообразии красок, звуков, вкусов и запахов»². А с другой стороны, они знали, что, согласно их религиозному учению, «внешний, телесный взор видит мрамор и золото; внутреннее же, духовное око видит мудрость и справедливость»³. Именно «внутренней», духовной красотой прекрасна дочь царя Тира [говорится в 44-м псалме, который цитирует св. Августин в своем «Граде божием»]. Св. Августин, таким образом, признавал и, несомненно, испытывал на себе опасность того, что, следуя к истине путем символа, можно застрять на полпути с самим символом. «О, горе тем, кто любит не тебя, а образ твой и с верного пути собьется»⁴,—говорил св. Августин. Можно поддаться очарованию какого-либо творения, вместо того чтобы «стремиться к чему-то иному», символизируемому им. Ибо красота вещей может быть постигнута двумя способами:

¹ Так говорил, например, Сизезий Киренский. См. В у н д у, p. 149.

² St. Augustine, On the Profit of Believing, «Nicene... Fathers», 1st Ser., Vol. III, p. 363, 364.

³ «Psalms», 45.

⁴ St. Augustine, On the Free Will, Ch. XVI, 43.

как красота картины или символа¹. Если человек восхищается миром как образом бога, то у него верный глаз, а если он задерживает свой взор на красоте самой картины, то глаз у него испорчен, и он напоминает летучую мышь или сову, которая видит лучше всего в темноте и летает ночью. Образцом для нас должно служить отношение к музыке сладкоголосого певца Израиля. Давид был человек искусный в песнях и страстно любил музыкальную гармонию «не вследствие обычной склонности к удовольствиям, а вследствие чисто духовного настроения своего и ею, как мистическим прообразом великой вещи, послужил своему богу, который есть бог истинный. Ибо разумное и соразмеренное сочетание различных звуков лучше всего говорит о единстве благоустроенного града божия»². Нас порочат не сами символы, а пристрастие к символам. Не само по себе чувство и, разумеется, не правильное его использование, а лишь чрезмерное увлечение чувственными восприятиями приводит к подрыву религии.

Разумная защита красоты св. Августином

Но как бы твердо учителя церкви ни настаивали на определенной роли символов, все же стоило только чувственным восприятиям предоставить место в царстве божием, как вслед за этим неизбежно должно было возникнуть и признание их непосредственного значения. Следы такого поворота обратно к чистому эстетизму можно заметить уже в самом начале Средних веков. Св. Августину, по его склонностям, был приятен свет, «царица красок», и мелодичное пение. Он с трудом преодолевает свое пристрастие к красоте древности из-за увлечения ее красками и музыкой. Он зорко подмечает смену красок на поверхности волн, когда смотрит на них с горного склона, и, памятуя, как его собственные чувства пели, соприкасаясь с мелодией и рифмой во времена его обращения, он терпимо относится к внешним формам музыки³. Не удивительно поэтому, что св. Августин занимался проблемой ценности чувственного очарования как такового и пытался найти ему разумное оправдание. «Почему так,— спрашиваю я,— если кто-либо скажет, что есть святые и праведные люди, чью жизнь и слова христианская церковь использует как средство для того, чтобы спасти тех, кто пришел к ней со всякого рода суевериями, и сделать их путем подражания хорошим людям членами своего братства...

¹ St. Bonaventura, Commentary on the Four Books of Sentences of Peter Lombard, Commentary on Bk. I, Distinction III, Part I, Question II, Conclusion.

² «Nicene... Fathers», Vol. II, p. 352; «City of God», Bk. XVII, Ch. 14.

³ «Confessions», Ch. XXXIII, ed. Loeb, Vol. II, p. 167.

почему, повторяю я, если человек говорит это, то он не увлечет своих слушателей в такой степени, как если сделает тот же вывод из отрывка Песни песней, где говорится о церкви, которую славят под видом прекрасной женщины: «Зубы твои подобны стаду остриженных овец, выходящих из воды после купания; во чреве каждой из них лежат близнецы, и нет ни одной из них бесплодной»? Разве слушатель почерпнет из этого больше знаний, чем услышав ту же самую мысль, выраженную простейшим языком, без помощи такого образа? И все же, не знаю почему, но я испытываю гораздо большее удовольствие, когда, созерцая святых отцов, представляю их в виде зубов церкви, отрывающих людей от их ошибок и увлекающих их в лоно церкви, при этом вся грубость этих людей смягчается именно так, точно их откусили и разжевали зубами. Точно так же с величайшим удовольствием узнаю я их в образе остриженных овец, снимающих с себя под видом шерсти тяготы этого мира, выходящих из воды после купания, то есть после крещения, и носящих во чреве своем близнецов, то есть двойные заповеди любви, причем ни одна из них не бесплодна от этих святых плодов. Почему я представляю их себе с большим удовольствием в таком виде, чем без этого образа, заимствованного из священных книг, хотя существо дела остается тем же самым, — это уже другой вопрос, и на него очень трудно ответить. Никто, однако, не может сомневаться в том, что, во-первых, в некоторых случаях приятнее приобретать знания с помощью образов и что, во-вторых, найденное с трудом всегда доставляет больше радости¹.

Здесь, как и во многих других местах, Августин изобретает остроумное оправдание для чувственного удовольствия. Иносказательные выражения в священном писании, говорит он, прогоняют скуку и, создавая препятствие для нашего ума, внушают к себе уважение². Эта мысль теплилась в течение ряда веков, до тех пор, пока аббат Дюбо в XVIII веке не положил ее в основу своей известной эстетической теории. В другом отрывке, относящемся к той же проблеме, Августин излагает то же самое объяснение несколько более тонко. Почему, спрашивает он, нас больше волнуют аллегории и образы, чем простые слова? И он приводит объяснение, напоминающее нам теорию Платона о происхождении искусства: живые существа любят движение³. Мы испытываем потребность мысленно двигаться от загадки к ответу, от картины, представшей нашему

¹ «Nicene... Fathers», 1st Ser., Vol. II, p. 537; «On Christian Doctrine», II: VI, 7.

² «Ad Consentium Contra Mendacium»; S v o b o d a, p. 166.

³ «Nicene... Fathers», 1st Ser., Vol. I; «Epistle», 55, Ch. XI, Sec. 21.

воображению, к духовной истине, и такие мысленные экскурсии сами по себе доставляют нам удовольствие. Как факел горит более ярко, когда находится в движении, так и наши чувства радостно пламенеют, когда наша мысль активна.

То, на что св. Августин лишь намекал, **Отдаленные символы** было развито в остроумную теорию Псевдо-Дионисием. Он ставит перед собой проблему ценности отдаленных символов, таких, например, как образ червя при изображении природы Христа. Нам кажется, что это граничит с абсурдом или злостным искажением священных понятий, говорит он. Но это осуждение использования для священных предметов непохожих и якобы неуместных символов, таких, как лев, пантера, леопард и разъяренный медведь, является необдуманым. Если мы поразмыслим, то увидим, что удивление, вызванное неуместностью таких символов, побуждает наш ум разгадывать тайну их значения лучше, чем применение более близких по смыслу и, казалось бы, более подходящих символов, таких, как *слово, сущность, свет*. Все символы очень далеки от того, чтобы быть подлинными образами. Поэтому лучше пользоваться символами, резко отличающимися от оригинала, чем смягчать недостатки символики, прибегая к сравнениям, близким к тождеству¹.

Время и красота Св. Августин нашел удачные способы для оправдания применения музыки и риторических приемов. Хотя музыкальная ткань и не отличается осмысленностью и членораздельностью, как разумная человеческая речь, все же в ее звеньях есть привлекательность, говорит Августин. *Искусство* музыки не связано с временем, но ее *конкретные проявления* происходят во времени и зависят от нашего умения охватить сразу и прошлое, и настоящее, и будущее. Поэтому, как гласит греческий миф, она является дочерью Юпитера и богини памяти Мемории². Ведя свое начало от Юпитера, музыка не нуждается в защите перед религией, так как благодаря своему происхождению связана с числами, поддается измерению и единообразна. «Вещи, исчезающие и вновь возникающие, обладают некоей своеобразной временной красотой, и поэтому ни одна из таких вещей, которые умирают или изменяются, не нарушает и не портит формы, внешнего вида и порядка всех творений во вселенной; так, например, правильно построенная речь всегда прекрасна, хотя в ней слоги и звуки сменяются, рождаясь

¹ «On the Heavenly Hierarchy», Ch. II, «That Divine and Heavenly Things Are Appropriately Revealed, Even Through Dissimilar Symbols». *Michigan*, Series Graeca, Tom. 3, Cols.

² «De Ordine», II, 41; см. S v o b o d a, p. 27.

и умирая»¹. Быстротечность музыки, говорит св. Августин, не портит ее. Стихотворение по-своему прекрасно, хотя и нельзя произнести два слога одновременно; его прелесть объясняется переходом одного слога в другой.

Мы уже отмечали, что св. Августин в молодости оправдывал поэтический вымысел и театральные зрелища на том основании, что они преследуют эстетическую цель. Истина, говорил

Завеса иногда пытается играть независимую роль

Августин в своей ранней работе, подобна Протею—она многообразна². Философия не должна пренебрегать поэзией, так как поэзия может выражать истину образами³. Но были и другие мыслители и иные концепции, отражавшие борьбу между теорией о символическом изображении божества и увлечением внешней стороной вещей. Слово «символ», как мы отмечали, означало покров, ограду или завесу. Была тенденция придавать завесе значение независимой эстетической категории, вместо того чтобы держать ее в рамках прямой ее задачи—создавать внешнюю сторону христианского учения. Средневековые писатели не слишком строго придерживались правила укрываться за завесой; завеса для них могла служить просто входом или подступом извне; она могла быть и приманкой того, что скрывалось внутри. Писатели постоянно колебались между этими идеями. В конце концов в представлении мыслителей эпохи Возрождения завеса стала эстетическим свойством утонченности (*delicatesse*), и некоторые симптомы, подготовляющие эту перемену, можно найти в отношении мистиков к создающему завесу символу. Гуго из школы Сен-Виктора говорит, что внешний видимый знак, заслоняющий идею от разума мистика, возбуждает его активность и пробуждает своим присутствием его спящую душу. Очнувшись от сна, в который она была погружена, душа устремляет свой взор на эту прозрачную завесу, озаренную истиной, с тем чтобы созерцать ее уже более свободно, во всей ее красоте и блеске⁴.

Таким образом, как бы настойчиво ни пыталась средневековая христианская мысль заклеить прекрасную внешность, якобы присущую миру, плоти и дьяволу, непреборимая сила человечности помешала подавить ее окончательно. Церковь стремилась влиять на людские массы, и риторика с музыкой и витиеватой речью была в этом случае ее инструментом. Цер-

¹ «Against the Manicheans»; «Nicene... Fathers», 1st Ser., Vol. I, p. 353.

² «Contra Academicus», III, 1, 13; S v o b o d a, p. 20.

³ Там же, III, 1, 7; S v o b o d a, loc. cit.

⁴ H u g o n i n, Essai sur la Fondation de l'Ecole de Saint-Victor de Paris, в кн. M i g n e, Series Latina, Tom. 175, p. 70.

ковь использовала риторические приемы и гармоничную музыку, чтобы привлечь грубую массу к созерцанию божественной истины; при этом голос церкви звучал устами духовных лиц, которые сами на себе испытывали чувственный соблазн. Ради удовлетворения собственных эмоциональных потребностей, а также в своих практических интересах они объясняли влияние чувственных восприятий таким способом, чтобы реабилитировать их в глазах религии. Так голос чувства, подержанный общечеловеческой природой епископов и мистиков, время от времени вырывался на свободу. И тогда образ и символ, их природа и свойства начинали интересовать людей сами по себе.

В Средние века не было
«изящного искусства»

То, что относится ко всей области внешних чувственных ощущений, целиком касается и искусства. Эстетика в Средние века была связана с теорией искусства не больше, чем с теорией драматургии и символик. Поэзия и живопись в нашем понимании ценились мало; более важным делом считалось изготовление доспехов и сооружение церквей и замков. Слово «искусство», в его прямом смысле, в Средние века не имело ничего общего с эстетикой. Общая концепция искусства того времени выражена в определении, данном Квинтилианом и цитированном Клеанфом: «Искусство—это методическое мастерство». Или более точно: «Искусство—это умение работать по какому-либо способу, то есть в определенном порядке»¹. В Энциклопедии Марциана Капеллы названо семь «свободных искусств»: грамматика, риторика, диалектика, музыка, арифметика, геометрия и астрономия. Там нет упоминания о поэзии и живописи. По существу, поэзия рассматривалась иногда как придаток логики или риторики. Голландские мастерзингеры именовали себя риториками, потому что поэзия считалась тогда только «второсортной риторикой», и, поскольку Аристотель утверждал, что люди неспособны логически мыслить, не прибегая к образности, поэзия иногда давалась как вводный курс к логике². Художников нередко относили к разряду шорников, потому что седла в то время раскрашивались. Сохранился также рассказ об одном придворном художнике Эдуарда II, получившем награду за то, что он протанцевал на столе и заставил короля от души смеяться; это достаточно ясно показывает, в чем заключались главные функции художника³.

¹ Borinski, op. cit., p. 30.

² Там же, стр. 33.

³ G. G. Coulton, Art and the Reformation, Oxford, 1925, p. 74.

Но низкое искусство
приближается к уровню
изящного

Эстетические свойства не связывались тогда с понятием искусства, и из него не было выделено особой категории, которую можно было бы назвать «изящным искусством» в современном смысле

этого слова. Тем не менее техническое мастерство, которое, по средневековым понятиям, являлось искусством, привело другим путем к красоте. Когда какой-либо материал в руках сапожника или скульптора приобретал определенную форму благодаря работе над ним опытного и умного мастера, он становился прекрасным. Звуки, лишенные размера и ритма и не вызывающие у слушателя представления о единстве идеального цифрового порядка, не являются «изящными»: в них нет красоты. Искусство риторики и музыки превращает сырой голосовой и инструментальный материал в фигуры и такты и, таким образом, служит эстетическим целям. Архитектура, хотя и является таким же низким искусством, как скульптура и живопись, служит, однако, эстетическим целям, если арки, двери и окна располагаются симметрично.

Механические, или низкие, виды искусства—это те, которые требуют для работы твердой материальной основы. Если после проделанной работы остается нечто такое, что может быть показано и оцупано, это значит, что форма потерпела поражение в своей попытке переделать материю и управлять ею, и профессия, связанная с этим искусством, не подходит для свободных людей.

«Механические виды искусства называются так от слова «*μοεσχο*» (подделывать),— пишет св. Антоний Флорентийский,—ибо в них разум человека как бы подделывается, поскольку он создан главным образом для восприятия духовных вещей, а в этих механических искусствах он занимается материальными вещами (*factibilia*). Есть семь видов таких искусств: шерстепрядение, строительство, мореплавание, сельское хозяйство, охота, медицина и театр...»¹

Гуго из школы Сен-Виктора дает точно такое же толкование слову «механическое» в связи с искусством. Люди, занимающиеся этим искусством, говорит он, должны пользоваться материалом, заимствованным из природы, тогда как приверженцы свободных искусств заслуженно именуются «свободными»—либо потому, что им нужен свободный ум для размышлений, либо потому, что лица, обычно занятые этим искусством,—благородные люди².

¹ Coulton, op. cit., p. 83, 84.

² Там же.

Иногда механические виды искусства назывались поэтическими, потому что были направлены на создание какого-либо материального предмета, хотя бы такого, как дом, скамья или блюдо, и тем самым отличались от теоретического и практического искусств, которые исследовались Аристотелем.

В этом понимании живопись становится формой поэзии, потому что картина—это предмет, сделанный кем-то и сохранивший видимость для органов чувств после своего изготовления.

Св. Августин объединил практические виды искусств, чья цель—личное действие, а не создание предмета, с поэтическими видами искусства и назвал те и другие, как не приближающие человека к сфере духа и действующие вне этой сферы, механическими. Но красота может спуститься ступенью ниже, чем сфера «свободы» в искусстве, и сделать прекрасными все те предметы и действия, в которых проявляется энергия созидательного начала. Подобно Плотину, св. Августин учил, что искусство художника—это частица сверхразумного начала и благороднее, чем создаваемое им произведение. И, следуя Аристотелю, он говорит, что художники творят в соответствии с формой, которую носят в своей душе.

Новый, христианский элемент, внесенный св. Августином, заключается в истолковании «формы» и «искусства» как божьих даров, делающих художников богоподобными в отношении того, что они видят и создают. Искусство творца заключается в определенном состоянии духа, в обладании теми числами, которые, подобно дирижеру оркестра, как бы отбивают такт для формирования образов и для мускульных движений. Художник проникает своим оком внутрь света, ниспосланного богом, и переносит действие этого света в дерево, камень, струну или натянутую кожу. Свет и число, с помощью которых работает художник, являются бессмертным его элементом. Хотя цель, поставленная себе художником, движет им самим, видоизменяет дерево или камень, но сама по себе она неподвижна и находится вне текущего времени. Бог—художник всей природы, а человек-художник лишь подражает ему, созерцая образец, который вечная мудрость зародила в нем. Но человек-художник ограничен условиями окружающей его материальной среды, тогда как всемогущий бог не ограничен ею. Следовательно, в отличие от бога-творца художник создает материю из материи в соответствии с идеей, которая заложена в его душе, в то время как бог создает форму из формы.

Красота может одуше-
влять искусство, но не
заложена в нем

Для эстетики Средних веков произведе-
ния искусства не были образцами красо-
ты, из которых можно было бы вывести
общее определение красоты. Наоборот.

Общие свойства красоты были определены заранее, а искус-
ство в целом или в отдельных его образцах могло проявлять
свойства, дающие ему право именоваться «прекрасным». Не-
которые из поэтических, механических или «поддельных»
видов искусств—скульптура, архитектура, живопись и т. д.—
очень близко подходят к нашему сегодняшнему представле-
нию об «изящном» искусстве и вправе, по современным
нам понятиям, претендовать на родство с красотой; но так
не было в Средние века. «Свободные» виды искусства, будучи
более духовными, в большей степени подчиненными числам
и порядку, считались ближе к эстетическому идеалу. Но
была еще одна, третья группа искусств, стоявших еще ближе
к цели красоты. Это были теологические виды искусств,
связанные со сверхъестественными способностями человека.
Те виды искусств, которые вносили методическое умение в
элементы, общие у человека с богом, были больше всего свя-
заны со светом и формой, как стоящие ближе к первоисточнику.
«Душа человека, наделенная благородным даром высшей спо-
собности, то есть разума, является участником божественной
природы под видом вечного духа. Ибо человеческая душа при
проявлении своей высшей способности достигает такого благо-
родства и столь полно освобождается от бремени материи,
что божественный свет струится в нее, как в ангела, и поэтому
философы называют человека божественным существом»¹. Со-
гласно этой концепции, удовольствие и роскошь, украшение
и материальная польза делают вещи некрасивыми. Св. Бер-
нардин из Сиены высказывал такое мнение: «Мастера укра-
шений впадают в грех, изобретая ненужные и вычурные вещи;
вот почему св. Хрисостом говорит, что «мы должны изъять
многое из искусства сапожников и ткачей...» В отношении же тех,
кто пишет изысканную церковную музыку, св. Бернардин
говорит словами канонического права: «Такой певец-священ-
ник искушает бога своим моральным обликом, услаждая людей
своим голосом»². Св. Августин дал определение коренной
разнице между полезными и необходимыми видами искусства
и ненужным искусством.

¹ Dante, *Convivio*, III, II, 14, trans. Jackson, Oxford, 1909, p. 131.

² Works, ed. de la Haye, Vol. I, p. 161; Vol. III, p. 160; цит. в Coulton, *op. cit.*, p. 85.

Таким образом, с точки зрения средневековых теоретиков, связь какого-либо искусства с эстетическими ценностями является делом пропорции. Есть искусство, представляющее собой образец для всех самых разнообразных видов искусств, как имеется и высшая красота, которая дарует эстетическое совершенство отдельным видам красоты. Высшее искусство—это искусство созерцания, в котором душа зрит бога отраженным во внутреннем зеркале ума. В этой концепции Плотина о единстве отражаемого и отражающего, которое достигается путем приспособления духа к его основной функции, дается идеал искусства в равной мере и для сапожника и для музыканта. Их произведения в своей многочисленности должны отражать простое единство блаженного созерцания; их действительность должна отражать полную самоотреченность и божественную щедрость, присущие первоединому; их связь с физической средой должна привести к превращению грубой материи и тьмы в форму и свет. Любое искусство может заимствовать какую-то долю действительности у высшего искусства, и в соответствии с этим оно становится искусством, направленным на то, чтобы доставлять людям удовольствие, наслаждение и блаженство, душевную удовлетворенность и довольство своим существованием. Тем самым музы искусства объединяются с христианскими добродетелями.

ВОЗРОЖДЕНИЕ

(1300—1600)

Что нового дало Возрождение?

Те, кто рассматривает историю с драматической точки зрения и видит в ней только яркий свет или мрачные тени, считают Возрождение эпохой чудесного возвращения человечеству эстетической мысли, которая была подавлена аскетизмом Средних веков. Для них Петрарка, «первый современный человек», является провозвестником света в противоположность св. Августину, «типичному представителю Средних веков», стоявшему на пороге мрачного времени. Их взору рисуется Петрарка, собирающий медали и монеты среди развалин Рима, оплакивающий крушение древней классической красоты и декламирующий с восторгом стихи Гомера, которых он еще не мог переводить; Брунеллески, делающий чертежи с каждой найденной архитектурной детали, чтобы восстановить «добрую старую манеру» простого, изящного и пропорционального строительства; Джотто, рисующий коз на открытом воздухе и отказывающийся слепо подчиняться церковным предписаниям. И с этим пробудившимся у человечества тяготением к искусству утраченного «золотого века» и к очарованию естественных форм, непосредственно воспринимаемых органами чувств, они сопоставляют умыш-

ленное разрушение папой Григорием языческих храмов и дворцов, унижительное преклонение перед нищетой египетских отшельников и представление Боэция о музах как о жестоких обманщицах-сиренах.

Зеркало

Ученый, изучающий историю эстетики, может до определенного момента соглашаться с таким искусственно созданным контрастом между эпохой Возрождения и Средними веками, заметив благодаря удачно подобранным примерам разницу в смысловом значении некоторых терминов, часто применяемых и в ту, и в другую эпоху, но отражающих различное отношение к красоте. Для средневекового человека естественный мир—это зеркало; рисунки и статуи в церквях и рукописях—тоже зеркала; и даже энциклопедия знаний называлась тогда «Speculum» [зеркало]. Но каково было назначение этих зеркал? Что они отражали? Они отражали совершенство, содержавшееся в беспредельной божественной сущности. Природа—Живая книга и Библия—Написанная книга—обе были «подлинно сокровенными зеркалами высшей премудрости». Но какой смысл приобретает сравнение с зеркалом в устах современного человека? Во времена Медичи, Максимилиана II и Елизаветы Английской священное писание рассматривается уже не как сокровищница божественных тайн, а скорее как зеркало повседневной жизни и природы. Им пользуются не столько для иллюстрации взаимосвязи между естественным и сверхъестественным, или видимым и невидимым, миром, сколько для того, чтобы уточнить функцию какого-либо светского искусства, например живописи или поэзии. Основное внимание переносится с вопроса о способе, каким божественное слово проникает в отражающую его наподобие зеркала среду, на представление о живописи или поэзии как о «живом изображении вещей». Говоря о техническом мастерстве художника, Леон Альберти задает вопрос: чем можно назвать живопись, если не зеркалом, которое держат перед оригиналом, как и требуется в искусстве?¹ Леонардо да Винчи часто прибегает к такой же аналогии с чисто практической целью:

«Если ты хочешь видеть, соответствует ли твоя картина в целом предмету, срисованному с природы, то возьми зеркало... И прежде всего потому следует брать зеркало себе в учителя, и именно плоское зеркало, что на его поверхности вещи подобны картине во многих отношениях... картина, исполненная на плоскости, показывает предметы так, что они кажутся

¹ Behn, Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph, Strassburg, 1911, S. 13; J a n i t s c h e k, Kleinere Kunsttheoretische Schriften, Vienna, 1877, S. 93.

выпуклыми... картина—это всего лишь только поверхность... картина неосязаема, поскольку то, что кажется круглым и отделяющимся, нельзя обхватить руками... и если у тебя есть среди твоих красок, теней и светов более сильные, чем краски, тени и света зеркала, то, конечно, если ты умеешь хорошо скомпоновать их друг с другом, твоя картина будет тоже казаться природной вещью, видимой в большое зеркало»¹. Далее: ты должен изображать природу такой, как она выглядит в твоём зеркале, когда ты смотришь на него только одним глазом². В других местах Леонардо да Винчи сопоставляет зеркало с умом художника, а не с самой картиной. Но и в этом случае зеркало должно отражать природу, а не нечто сверхчувственное. «Ум живописца должен быть подобен зеркалу, которое всегда превращается в цвет того предмета, который оно имеет в качестве объекта, и наполняется столькими образами, сколько существует предметов, ему противопоставленных. Итак... ты не можешь быть хорошим живописцем, если ты не являешься универсальным мастером в подражании своим искусством всем качествам форм, производимых природой»³. И еще: художнику необходимо «прежде всего иметь душу, подобную поверхности зеркала, которая преобразуется во столько разных цветов, сколько цветов у противостоящих ей предметов...»⁴ И наконец: художник, «бродя по полям, поступаай так, чтобы твое суждение обращалось на различные объекты, и последовательно рассматривай сначала один предмет, потом другой, составляя сборник из различных вещей, отобранных и выбранных из менее хороших»⁵. При таком методе работы ум художника уподобится зеркалу, правильно отражающему любой предмет, поставленный перед ним, и станет как бы второй природой. И у Альбрехта Дюрера мы находим подобное сравнение: «Наше зрение подобно зеркалу, ибо оно воспринимает все фигуры, которые появляются перед нами»⁶. Джордж Путтенхэм в своем произведении «Искусство английской поэзии» (1589) пространно возражает в том же духе против «истолкования в худшую сторону» слова «фантаст» или «обладающий воображением» в применении к поэту. Ум, обладающий воображением, подобен зеркалу, говорит он, а зеркала изготавливаются из различных видов стекла в зависимости от их качества.

¹ Леонардо да Винчи, Избр. прозв. т. II, М., Academia, 1935, стр. 114—115.

² Там же, стр. 113, 115.

³ Там же, стр. 88.

⁴ Там же, стр. 100.

⁵ Там же, стр. 88.

⁶ А. Дюрер, Дневники, письма, трактаты, Изд. «Искусство», Л.—М., 1957 т. II, стр. 26.

Зеркало или воображение настоящего поэта «озаряется ярчайшим блеском знания, правдивости и должной пропорции вещей... такого рода воображение... совершенно необходимо для трезвого и правильного суждения человека». Поэтов, как обладающих волшебным стеклом или зеркалом, он относит не к легкомысленным людям, «как теперь принято в великосветском обществе», а к тем, «кто пригоден для деятельности любого рода, гражданской и военной»¹.

Завеса

Стремление к секуляризации сказалось далее в практическом изменении понятия «завеса». В представлении средневекового человека истинное бытие скрыто за завесой, или символом, а само истинное бытие—окультурно, духовно. Олимпиодор (конец VI века) сравнивает воображение со скрывающей истину завесой: завеса фантазии препятствует истинному познанию и служит, так сказать, покровом для смутного желания. Вот почему мы говорим, что фантазия облачена в свободное ниспадающее одеяние. Нимфа Калипсо, околдовавшая спутников Одиссея, была олицетворением обманчивой фантазии, и как Одиссей нуждался в противоядии из волшебной травы, чтобы устоять против козней Калипсо, так и нам требуется известная пронизательность ума, чтобы видеть сквозь завесу². Гильберт Голландский (умер в 1172 году) также не доверяет завесе воображения³. Фантазию, созданную воображением, то есть аллегорическую поэзию, средневековые поэты называли завесой, скрывающей истину. Данте говорит, что его аллегория прозрачна, как тонкая вуаль⁴. Боккаччо, с его все еще средневековым образом мышления, в своей «Генеалогии богов» 24 раза употребляет термин «завеса» или «покрывало» для обозначения свойства поэтической формы—затемнять смысл сказанного⁵. Это типично средневековое понятие завесы используется мистически настроенными людьми, конечно, не только непосредственно в послесредневековый период. Петер Стерри говорит, что бог видим сквозь вуаль создан-

¹ «Elizabethan Critical Essays», ed. Gregory Smith, 2 Vols., Oxford, 1904, Vol. II, p. 19.

² O l y m p i o d o r u s, In Plat. Phaed. Comm., ed. Norvin, Leipzig, p. 34, 35, 38; цит. у B u n d y, «The Theory of the Imagination in Classical and Medieval Thought», «Univ. Ill., Studies in Language and Literature», Vol. XII, p. 144.

³ A b b a s G i l l e b e r t u s, In Cantica Sermo, XIV; цит. у B u n d y, op. cit., p. 210.

⁴ Д а н т е А л и гь е р и, Божественная комедия, «Чистилище», песнь VIII, строки 19—21.

⁵ «Boccaccio on Poetry», ed. Charles Osgood, Princeton, 1930. См. указатель под заголовком «Поэзия, завеса вымысла», стр. 211; краткое изложение предмета см. также в примечании 8 на стр. 157.

ного им мира так же смутно, «как солнце в утреннем тумане». А в XIX веке Шелли воспевает узорную завесу жизни.

Контраст с этим составляет отношение к «завесе» со стороны Джордано Бруно (1548—1600), подлинного сына Возрождения. Называя себя «пробуждающим спящие умы» (*Excubitor*), он восклицает: «И вот Ноланец, пересекший воздушное пространство, проникнувши в небо, пройдя меж звездами за границы мира, заставил исчезнуть фантастические стены... он ключом тщательнейших исследований открыл те убежища истины, которые могут быть нами обнаружены, обнажил скрытую под покровом природу...»¹. И снова: «Ноланец освободил человеческий дух и познание, которые были заключены в теснейшей тюрьме мятущегося воздуха, откуда с трудом, как через несколько отверстий, можно было всматриваться в отдаленнейшие звезды; при этом крылья у человеческого духа были обрезаны, чтобы не мог он взлететь, раздвинуть завесу этих туч...»². Иными словами, ту «правду вещей», которая для средневекового человека была «украшена прекрасными завесами» чарующей музыки и фантазии, новый человек с помощью разума и науки видит и осязает непосредственно.

От ремесла к профессии

Высказывания, подобные вышеприведенным, действительно отражают движение к свободе и свежему воздуху, постепенно менявшее отношение людей к жизни и искусству, однако этот поворот взглядов изображен в них слишком крутым. Мистицизм и непререкаемый авторитет церкви не сразу были заменены природой и разумом. Назревала другая, более сознательная и определенная перемена: переход живописи и поэзии из категории низших ремесел в категорию свободных профессий. Это изменение иллюстрируется очерком о живописи Альберти (1404—1472), написанным, как он заявил, с той целью, чтобы возвысить искусство живописи, поставленное в низкое положение ремесла, до положения защитника и глашатая современной ему мысли³. Мнение отца и дядей Микеланджело, считавших для себя позором, что младший член их семьи предпочел заниматься рисованием, вместо того чтобы пройти нормальный курс литературного образования, типично для отношения к живописи, уже уходящего в прошлое. В конце жизни Микеланджело просил своего племянника Лионардо не адресовать ему больше писем как «Микеланджело-скульптору», потому что этот

¹ Джордано Бруно, Диалоги, М., Госполитиздат, 1949, стр. 59.

² Там же, стр. 58.

³ Janitschek, *op. cit.*, S. XXIX.

эпитет ставил его в один ряд с хозяевами ремесленных мастерских. Он перестал принимать заказы под именем скульптора, и к нему обращались просто как к Микеланджело Буонарроти¹.

Однако, хотя в эпоху Возрождения Полнота и сложность постепенно сложился новый взгляд на искусство поэзии, живописи и скульптуры—которые стали относиться к категории свободных искусств—и возникла новая вера в человеческие силы и в возможности непосредственного наблюдения природы, в XIV столетии в области эстетики не произошло никакого поворота, подобного военному по своей внезапности и точности. Скорее можно сказать, что Возрождение до самого конца протекало между двух миров: один еще не умер, но уже гибнет; другой уже зародился, но находится еще в зачаточном состоянии. И в самом деле, одной из главных характерных черт всей эпохи Возрождения была ее сложность и полнота устремлений, ее нежелание расставаться со старыми формами, даже создавая новые. Поэтому, хотя тогда и встречались примеры ожесточенной борьбы между священниками, блюстителями теологического идеала божественной мудрости и красоты, и сторонниками новой науки и искусства, средневековое благочестие продолжало жить не только в реформаторах и проповедниках, подобных Савонароле, но также и в новом поколении поэтов и художников: Петрарке и Боккаччо, Альберти и Дюрере. Библия утратила своего значения из-за того, что престиж классических авторитетов стал постепенно возрастать. Даже новые гуманисты, считавшие себя обязанными защищать свое искусство поэзии и живописи от тех, кто наследовал св. Августина как хранителю религии и морали, пользовались аргументами самого св. Августина, а Петрарка посвятил свою исповедь своему умершему, но избранному им самим и так ярко изображенному им духовному ментору—св. Августину². Одним из обычных возражений против поэзии было то, что она представляет собой сплетение лжи. Св. Августин защищал «ложность» фантазии и театральных иллюзий на основании общепринятой их условности. Актер, чтобы быть подлинным актером, должен быть вымышленным персонажем, говорил он³. Боккаччо вторит св. Августину в этой защите, говоря, что поэты—не лжецы, поскольку у них нет намерения обманывать. Их

¹ «Переписка Микеланджело Буонарроти», СПб, 1914, Письмо СХХIV, 2 мая 1548 года, стр. 189.

² J. N. R o b i n s o n, H. W. R o l f e, Petrarch, New York, 1898, p. 93.

³ См. гл. V, стр. 144.

свободное обращение с историческим материалом никому не причиняет вреда; это обычный метод поэтического творчества¹. Боккаччо также повторяет мысль Августина, одобряя риторические обороты священного писания и призыв к чувству в церковной проповеди². То, что образно или аллегорично,—приятнее, потому что «трудное и запутанное» требует каких-то усилий³ и «развивает ум ученого, заставляя его разгадывать скрытые истины»⁴. «Пылкая выразительность» поэзии направлена на то, чтобы «подтолкнуть ленивых, расшевелить вялых... и обуздать дурные наклонности»⁵, точно так же как красноречие проповедника, по утверждению Августина, имеет целью смягчать и воодушевлять аудиторию⁶.

**Искусство возвышается,
проявляя свое благо-
честие**

Но подражание и ссылки на отцов церкви в произведениях новых защитников искусства поэзии менее существенны, чем распространенное тогда мнение, согласно которому поэзия благородна якобы потому, что является видом теологии, или потому, что теология—это род поэзии, или, наконец, потому, что поэзия исходит из «чрева бога»⁷. Светский человек мог сознательно заимствовать те или иные доводы из произведений святых отцов и применять их, искусно комбинируя, для мирских целей, как в свое время Августин учил отцов церкви «грабить врагов»⁸, заимствуя их литературные сокровища, чтобы с их помощью победить других врагов, то есть еретиков. Но связь между Петраркой, Боккаччо, а также целым рядом итальянских и английских критиков, вдохновленных ими, с одной стороны, и средневековыми апологетами богословских наук—с другой, в действительности основывалась не на букве, а на духовной общности. Петрарка писал своему брату Герардо: «Поэзия отнюдь не противоречит теологии... Можно с известным правом сказать, что теология фактически та же поэзия, но относящаяся к богу. Называть Христа то львом, то агнцем, то червем—разве это не поэтический прием? И ты найдешь сотни таких примеров в священном писании; их так много, что я даже и не пытаюсь их перечислять. В самом деле, что такое притчи нашего спасителя в евангелиях, как не слова, звучание которых отлично от их смысла, как не аллегии, если выражаться научно? Но аллего-

¹ Osgood, op. cit., p. 62, 63; XIV, 13.

² Там же, стр. 49, 50; XIV, 9.

³ Там же, стр. 61, 62; XIV, 12.

⁴ Там же, стр. 51; XIV, 9.

⁵ Там же, стр. 39, 40; XIV, 7.

⁶ См. гл. V, стр. 145.

⁷ Osgood, op. cit., p. 41; XIV, 7.

⁸ См. гл. V, стр. 147.

рия как раз и является самой сущностью и основой поэзии»¹. Далее Петрарка доказывает, что псалмы—это поэзия и что отцы церкви разделяли его мнение по этому вопросу; более того, сами отцы пользовались поэтической формой. «Поэтому, дорогой брат, не смотри подозрительно на занятие, одобренное, как ты сам видишь, святыми людьми, которых возлюбил Христос. Ищи только в произведении скрытый смысл и, если он окажется разумным и правдивым, охотно согласишься с ним, независимо от того, какова его внешняя форма. Хвалить пиршественный стол, накрытый глиняной посудой, и поносить его, когда он убран золотом, слишком похоже на безрассудство или лицемерие»². Если это высказывание покажется неубедительным, как адресованное члену религиозного ордена,—а на него, естественно, могут подействовать только такие доводы в пользу поэзии, которые подчеркивают ее моральный и религиозный характер,—то в длинном списке произведений писателей, начиная с Боккаччо, можно найти другие примеры, где поэзия называется сестрой теологии, органической частью Библии и приятным методом достижения высокоморальной цели. Задача поэзии состоит в том, чтобы «направить мысль людей к божественным вещам»³. Осудить поэзию—значит осудить метод Христа и сущность Ветхого завета; поэзия полезна тем, что «отвлекает благородные души от морально неустойчивых душ»⁴. Парнас влечет нас к истине, пишет Тассо, как сахарный сироп, которым намазан край чашки, заставляет ребенка выпить горькое лекарство⁵. Сэр Филипп Сидней (1554—1586), впервые применивший в Англии итальянский способ защиты поэзии и создавший тем самым прецедент для множества последующих «защит», называет поэзию «наслаждением, рождающим добродетель», и «успокаивающим душу лекарством»⁶.

Итак, еще далекие от решительного разрыва со средневековыми понятиями, ставящими превыше всего служение богу, деятели Возрождения, причастные к изящному искусству, сумели сделать только один шаг на пути к его возвеличению, а именно превратили его в орудие службы богу и сосуд его мудрости. Иногда говорят, что наиболее характерной чертой эстетики в эпоху Возрождения было не признание роли искусства, а

¹ J. H. Robinson, H. W. Rolfe, op. cit., p. 261, 262.

² Там же, стр. 264, 265.

³ Osgood, op. cit., p. 39, XIV, 6.

⁴ Там же, стр. 78, XIV, 16.

⁵ Торквато Тассо, Освобожденный Иерусалим, СПб, 1899, стр. 1. Сравнение прямо или косвенно заимствовано из трактата Лукреция «О природе вещей» (I, 236 и далее).

⁶ «Sidney's Apologie for Poetrie», ed. Collins, Oxford, 1907, p. 26, 27.

соединение искусства с красотой. Но это соединение искусства с красотой должно было пройти стадию заимствования сияния у божественного лика. Для ранних мыслителей эпохи Возрождения, как и для средневековых отцов церкви, высшее совершенство проистекало от бога, и путь к раскрепощению искусства лежал через показ в первую очередь тех качеств, которые должны приблизить технические возможности искусства к источнику блага. Это одинаково верно и в отношении ранних художников, и в отношении поэтов. По мнению Альберти и Леонардо да Винчи, художник должен быть своего рода священником¹. Благочестие и добродетель, как правило, считались тогда неперемненными качествами будущего художника. Сама живопись называлась божественной, и в результате изучения искусства художника, а также внимательного обозрения его произведений люди должны были проникаться любовью к богу². Леонардо да Винчи повторяет слова Данте, что в искусстве нас можно назвать «внуками бога»³. Альберти говорит в защиту живописи, что она изображает предметы религиозных верований человечества и тем самым оказывает очень большую помощь благочестию⁴.

Однако новый светский дух требует также и интеллектуальности

Таким образом, светское направление в искусстве в эпоху Возрождения появилось не сразу и не путем всеобщего отказа от божественной цели искусства. Оно возникло скорее благодаря постепенному вторжению в сферу религиозного духа научных запросов и интереса к классическому наследию, которые приобретали теперь все более важное значение для художника. Поэт и художник ясно видели, что они должны поднять свой авторитет среди представителей свободных профессий, приобретая обширные и глубокие познания и проявляя то «методическое мастерство» и умение работать «по определенному способу», которые составляли общую концепцию искусства, выдвинутую Квинтилианом⁵. Они стремились завоевать уважение к себе с помощью своих не только моральных, но и интеллектуальных достоинств. Живопись — «это музыкальная мелодия, которую может понимать только разум», говорил Микеланджело⁶. Чтобы поднять свой авторитет, поэту или художнику нужно

¹ J. Wolf, Leonardo da Vinci als Ästhetiker, Jena, 1901, S. 142.

² Леонардо да Винчи, Избр. произв., т. II, стр. 70.

³ Там же, стр. 64.

⁴ Леон Баттиста Альберти, Десять книг о зодчестве, т. I—II, т. II, «Три книги о живописи», М., 1935, стр. 39.

⁵ См. гл. V, стр. 175.

⁶ De Hollanda, Dialogues sur la peinture, où il est question de Michel-Ange et de Vittoria Colonna в кн. «Art en Portugal», Paris, 1846, p. 16.

было приобретать различного рода знания как в области общепhilosophической культуры, так и в области глубокого понимания технических проблем своего искусства. Рост их престижа достигался отчасти путем причисления их к категории ученых людей и отчасти путем предпочтительного внимания к ним как к лицам, преодолевшим большие трудности.

Труд. То, что трудно вложено в создание вещи, тем она совершеннее, не была оригинальной идеей эпохи Возрождения. Св. Августин объяснял ценность непонятных библейских образов тем удовольствием, которое мы

испытываем, преодолевая трудность правильного их истолкования¹, и эта мысль уже встречалась раньше у классических писателей. В настоящее время мы, я полагаю, рассуждали бы по-другому и сказали бы, что трудная работа становится ценной, когда направлена к определенной цели, уже показавшей себя достойной затрачиваемых усилий. Но в эпоху Возрождения считалось аксиомой, что ценность предмета определяется количеством затраченного на него труда. «Понимание искусства — это понимание преодоленных трудностей; картина привлекает внимание зрителей очевидной трудностью исполнения»². В данном случае затраченный труд и необходимые научные знания становятся критерием искусства. «Художественно то, на создание чего художник затрачивает много труда и гениальной изобретательности, а нехудожественно то, во что он не вкладывает в должной степени искусства своего гения, так как нехудожественное само по себе доступно обыкновенному уму»³. Подобное восхваление процесса труда наблюдается и в высказывании скульпторов. Например, есть сведения, что Микеланджело заявлял, будто искусство великого художника проявляется в том, что его сомнения в успехе равны его знаниям. Неужественность «других проявляется в самонадеянности, с какой они применяют свое ничего не стоящее мастерство»⁴. В частых спорах о том, какое искусство является самым важным — живопись или скульптура, живопись или поэзия, — довод о трудности того или другого играл важную роль. Альберти, например, пользуется этим доводом, чтобы доказать превосходство живописи над поэзией⁵. Гений художника обладает

¹ См. гл. V, стр. 172.

² Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, p. 350, цит. в Charloton, *Castelvetro's Theory of Poetry*, Manchester, 1913, p. 28.

³ Там же.

⁴ De Hollanda, *op. cit.*, p. 70, 71.

⁵ Behn, *op. cit.*, p. 60.

наибольшей ценностью, так как изобразительные средства живописи наиболее сложные.

Область трудоемких знаний, требуемых от мастеров искусств, которые хотели быть достойными завоеванных ими в обществе уважения и славы, была обширна: она простиралась от философского понимания космических законов, кодекса морали и законов движения до компетентности в таких технических вопросах, как мастерство рисунка, риторические фигуры и ритм. Наблюдалась тенденция придавать особое значение внешним проявлениям глубоких познаний художника и его тяжелого труда. Хотя, например, Боккаччо настаивает на аллегорическом характере поэзии («она облачает правду в прекрасное и отлично гармонирующее с ней одеяние вымысла»), но сам придумывает свою этимологию слова «поэзия», придавая ему основное значение: «тщательно отработанная речь» (*exquisita locutio*)¹. При всем своем благочестии он принадлежит к новой эпохе и уделяет большую часть своего внимания красоте стиля и внешней занимательности сюжета. Однако погоня за привлекательностью внешней стороны не является следствием секуляризации общественных вкусов. Только у немногих смелых еретиков эпохи Возрождения произошел разрыв между научным пониманием объективного порядка и техническим умением изображать данный объект на соответствующем материале. В целом же поддерживался параллелизм между подлинным и правильно понимаемым философским содержанием, с одной стороны, и умелым и привлекательным его изложением—с другой. Такое сосуществование двух наук: одной, касающейся содержания, а другой—формы, свидетельствовало о значительно более разумном и сознательном отношении к искусству, чем средневековое преклонение перед символом, главным образом за его роль в мистической связи человека с богом. Но это привело скорее к утвердившемуся в течение XVII—XVIII столетий среди неоклассицистов стремлению считать искусство выражением разума, чем к современной концепции искусства, рассматривающей его как выражение красоты.

**Умственный багаж
художника**

Итак, возвышение поэта и художника от роли обычного ремесленника, просто рассказчика или праздного болтуна до равноправного положения с теологом и философом объяснялось главным образом ростом его литературных и технических знаний. Его образование должно было быть полным и разносторонним. Настоящий поэт, говорил Боккаччо, должен обладать знанием грамматики,

¹ Osgood, *op. cit.*, p. 39, 40, 42, XIV, 7.

риторики и по крайней мере основных принципов других наиболее распространенных видов искусства, как духовных, так и материальных. Кроме того, у него должен быть яркий, выразительный язык и обширный запас слов, знакомство с археологическими данными, хорошее знание истории и географии¹. А Дю Белле (1524—1560) обращается к будущему поэту, как к «человеку, компетентному во всех общепризнанных искусствах и науках, главным образом естественных и математических, начитанному в области самой разнообразной и ценной литературы, греческой и латинской, знающему «обычай» и «обязанности» человеческой жизни»². И действительно, у ранних итальянских защитников искусства поэзии (см., например, у Скалигера и Минтурно)³ было принято считать, что солидная эрудиция является необходимой предпосылкой для творческой литературной работы. Каstellветро, который по целому ряду важных пунктов охотно выступает против установившихся у защитников поэзии взглядов, в вопросе о свободном образовании настроен менее критически, чем кажется с первого взгляда. Он, правда, настаивает на том, что поэзия по своей задаче—доставлять людям удовольствие—должна отличаться от науки, целью которой является истина⁴. Но он не соглашается с доктриной Платона о том, что источником поэзии является ниспосланное богом безумие⁵. Ибо поэзия создается не безрассудством гения, а с помощью сознательно выработанного мастерства и упорных занятий наукой⁶. Он даже не хочет верить, что у самого Платона было серьезное намерение отстаивать такой нерациональный источник возникновения поэзии⁷.

Мы находим также частые ссылки на необходимость глубокого и разностороннего образования для художника. Художник должен быть «развитым человеком, хорошо начитанным и обученным полезным наукам. Он должен знать геометрию, а также поэзию и риторику, что даст ему широкий кругозор»⁸. «Живопись требует... разностороннего образования; упорных,

¹ Osgood, op. cit., стр. 40, XIV, 7.

² Du Bellay, La Défense et l'Illustration de la Langue Française, Paris, 1903, p. 31.

³ J. E. Spingarn, A History of Literary Criticism in the Renaissance, New York, 1908, p. 43.

⁴ Castelvetro, Poetica d'Aristotele, p. 29, 586, trans. Gilbert; цит. в Charlton, op. cit. p. 42, notes 1, 2.

⁵ Там же, стр. 67, 511; стр. 310—311; стр. 22, прим. 2, 3.

⁶ Там же, стр. 67; стр. 310—311; стр. 22, прим. 3.

⁷ Там же, 65; стр. 310—311; стр. 20, 21, прим. 1.

⁸ Janitschek, op. cit., S. 143, 145.

тщательных, систематических», сознательных занятий¹. По мнению Дюрера, художник является столь ценным членом общества, что забота о его образовании должна начинаться уже с раннего детства. Его должны с самого начала приучать к занятиям—поддерживать в нем интерес к учению, но не утомлять. Он должен уметь читать, писать и говорить по-латыни. Дюрер высказывает опасение, что ранние занятия ребенка-художника могут оказаться для него непосильными и вредно отразиться на его здоровье. Если возникнет опасность появления на этой почве меланхолии, следует впредь развлекать его веселой музыкой, чтобы «согреть кровь»².

Таким образом, функция художника на-
Художник как философ столько благородна и важна, что ос-
и критик новой его труда может служить толь-
ко универсальное знание. Его теперь
не противопоставляют как человека чувства или гения челове-
ку, обладающему научными познаниями. Звание, на которое он
претендует,—это не «человек воображения», а философ, то
есть носитель мудрости и истолкователь форм и причин вещей.
Защищая поэзию, Боккаччо опровергает обвинение, будто по-
эты только подражают философам, и заявляет, что «их следует
относить к числу самих философов»³. Разве эти безумцы,
унижающие поэзию, не знают, что Вергилий был философом,
поэтом, который «источал чистый эликсир философии»?⁴ Крити-
ки того времени указывали на различие путей, какими идут
философия и поэзия; у первой из них—путь силлогизмов и про-
стого прозаического стиля, у второй—путь созерцания и укра-
шения речи символическими образами. Кроме того, «дело фило-
софа дискутировано в лекционном зале, а дело поэта—сочинять
стихи в одиночестве»⁵. Но эти различия, как бы они ни
были существенны, не исключают лежащего в основе их сход-
ства—общего для поэта и философа знания скрытых причин
вещей. «Я никогда не мог считать изучение мудрости привиле-
гией философа»⁶,—пишет Бен Джонсон (1573?—1637), отражая
новую критическую точку зрения; ибо тот, кто может успешно
подражать мудрости, сам обладает ею. Живопись—это филосо-
фия, заявляет Леонардо да Винчи; она полна глубокого раз-
мышления над движением и формой. Ее темой служат вырази-

¹ Janitschek, op. cit., S. XXV, XXVI.

² А. Дюрер, Дневники, письма, трактаты, т. II, стр. 10.

³ Osgood, op. cit., p. 79, XIV, 17.

⁴ Там же, p. 52, XIV, 10; p. 79, XIV, 17.

⁵ Там же, p. 79, XIV, 17.

⁶ «Critical Essays of the Seventeenth Century», ed. Spingarn, 3 Vols., Oxford, 1908, Vol. I, p. 281.

тельность и разнообразие движения и истинная сущность всех явлений природы—морей и полей, деревьев, животных, растений и цветов. Это и есть подлинное знание¹. Если поэзия имеет дело с моральной философией, то живопись—с философией естественной; если одна отражает умственную работу, то другая показывает, что совершает ум, двигая тело². Так как художник не только внимательно рассматривает природу глазами, но много и глубоко размышляет над всем, что видит, то, в конце концов, из его размышлений в целом вытекает скорее критический взгляд на природу, чем ее точное воспроизведение. Художник в силу необходимости должен объединять свой ум с самим разумом природы и быть посредником между природой и искусством, поясняя с помощью искусства причины явлений природы, представляющие собой неизбежный результат ее законов.

В своем новом, столь заманчивом звании философа художник эпохи Возрождения проявляет двойственность своей натуры: средневековое уважение к теологии и широкую светскую мудрость, направленную на выяснение внутренних причин вещей, в сочетании с возникшим у него интересом к специальным знаниям. Между функциями нового, философски настроенного художника или поэта как соперника божественного художника, с одной стороны, и как специалиста в области математики, перспективы и философии—с другой, нет резкой разницы. Метод, с помощью которого художники надеются раскрыть божественные тайны,—это тщательное наблюдение рыб, оживленных сборищ на уличных перекрестках или жестов глухонемых, вскрытие трупов, измерение пропорций у лошадей и рассматривание предметов сквозь завесу на различных расстояниях; для поэтов—это комментарии к «Поэтике» Горация или Аристотеля и показ того, как любая истина, изложенная ими, иллюстрируется Вергилием или Гомером; изучение характерных образов из классики, таких, как Лукреция, Катон, Ахиллес, Одиссей, или поиски «фабул» в классических мифах.

Таким образом, то исключительное трудолюбие, которое должно было сделать живопись, скульптуру и поэзию свободными искусствами, достойными свободных людей, было сопряжено со множеством разнообразных задач. Оно побуждало свободных художников соревноваться с богом в совершенстве своих созданий и в то же самое время неустанно тренироваться в пользовании рукой и глазом, впитывать в себя свод

¹ Леонардо да Винчи, Избр. произв., т. II, стр. 57.

² Там же, стр. 64.

классических правил и проявлять в произведениях искусства свои разносторонние познания.

Искусство — это природа, только на одну ступень выше

Итак, изучение природы художником эпохи Возрождения и использование средневековым мастером символизма не противоречат одно другому. В самом деле, художник надеется постигнуть премудрость путем своеобразного страстного внимания к окраске и форме индивидуальных предметов природы и неутомимой тренировки в их изображении. Но честолюбие художника не позволяет ему ограничиться созданием правильной копии. Он не считает природу, которой подражает, совокупностью независимых сущностей, содержание которых исчерпывается знакомством с их внешним видом. Правда, имеются высказывания великих итальянских художников, которые как будто оправдывают узкую задачу простого дублирования как назначение их искусства. Наиболее достойно похвалы то живописное произведение, которое имеет наибольшее сходство с тем, чему оно должно подражать. Такого рода сравнение во многих случаях окажется невыгодным для известной категории художников, претендующих на то, что они могут улучшить произведения природы. И художник «никогда не должен подражать манере другого» художника, потому что в таком случае его нельзя назвать детищем природы, — он будет только ее внуком. Самое лучшее — всегда прибегать к природе, копирующей предметами, а не к произведению других мастеров, которые узнают все от нее¹. Такое же восхваление свободы в противоположность слепому подчинению правилам и мастерам более образно выражено в следующих словах: тот, «кто может идти к источнику, не должен идти к кувшину»². Леонардо да Винчи заявляет также о превосходстве искусства живописи над искусством поэзии вследствие большей близости его к природе. Живопись для него «более правдива», чем поэзия, которая в качестве материала использует знаки, а не прямые образы³. Точно так же и для Дюрера искусство заключено в природе, и кто способен ее читать, тот только и владеет им. Чем точнее произведение живописца «соответствует жизни, тем оно лучше и более истинно»⁴.

Отдельные отрывки вроде вышеприведенных и «скорее занимательное, чем практически полезное», описание явления

¹ Леонардо да Винчи, Избранное, М., 1952, стр. 77.

² Леонардо да Винчи, Избр. произв., т. II стр. 200.

³ Там же, стр. 54—55.

⁴ А. Дюрер, Дневники, письма, трактаты, т. II, стр. 232.

иллюзии в итальянской живописи, сделанное Вазари: муха на картине Джотто, очки на носу епископа у Гирландайо, перепел на гравюре Полайоло, змеиное гнездо у Филиппо и собака у Бонсиньори—все это могло бы на какой-то момент убедить читателя, что натурализм эпохи Возрождения означал слепое подражание и что спекулятивная философия имела с ним мало общего. Но это было не так. Правда, первоначально все умственные способности человека, начиная с памяти и кончая созерцанием порядка, созданного богом, были направлены к тому, чтобы создать и правильно объяснить копию существующего в природе предмета. Однако по мере своего интеллектуального развития натуралисты все чаще и чаще старались совместить свой художественный замысел со строгим идеалом формы и гармоничностью рисунка. Природа для них была уже не моделью для копирования, а комплексом законов или скрытой сущностью, которую требовалось «прочесть».

Таким образом, использование органов чувств для точного наблюдения природы было для художников эпохи Возрождения только начальной ступенью художественного метода. Движение человеческой руки или цвет плавника у рыбы вошли в науку о живописи вследствие ее подчинения математике и анатомии. Из совокупности специальных разделов знаний—перспективы, анатомии, психологии,—примененных к данным органов чувств, возникает в дальнейшем целая философская теория отношения к природе, позволяющая художнику создавать вторую природу, следуя, таким образом, по стопам бога и приближаясь к его совершенству.

То, что в течение XV и XVI веков математика могла содействовать созданию правдивой живописи, не должно вызывать удивления, если мы подумаем о той роли, какую она играла вообще в перестройке всех наук. Рассказ Дюрера о его первом знакомстве с трактатом Якобуса из Венеции о пропорции человеческого тела свидетельствует о том, с каким интересом и надеждами восприняли художники математический подход к своему предмету. Дюрер рассказывает, что Якобус показал ему фигуры мужчины и женщины, нарисованные Якобусом в соответствии с каноном пропорций, и что в то время Дюрер «более желал узнать, в чем состоит его способ», чем лицезреть царство небесное. Дюрер говорит, что, будь он, этот канон, у него, он напечатал бы его в честь Якобуса¹. Дюрер и на самом деле почтил Якобуса: он предпринял путешествие в Италию, чтобы изучить новую науку о пропорциях, затем счел себя обязанным преподавать и распространять новое учение по

¹ А, Дюрер, Дневники, письма, трактаты, т. II, стр. 219.

возможности везде, и прежде всего в Германии, где, как он чувствовал, художникам не доставало научных знаний, и, наконец, сочинил трактат о пропорциях, в котором дал схемы шестисот пропорций. Он также исследовал пропорции лошадей и зданий и математическую сущность перспективы.

Роль математики

Книга о природе перспективы была написана Альберти до работы Дюрера.

В 1509 году была опубликована работа Луки Пачоли «О божественной пропорции» («De Divina Proportione»), в которой предвосхищался закон золотого сечения, экспериментально установленный Цейзингом в середине XIX века. Еще один, очень популярный в то время трактат о пропорции был написан Пьеро делла Франческа. Союз искусства с математикой в Италии носил в себе, помимо нового увлечения измерениями и механикой, следы влияния мистического пифагореизма. Федерико Цуккарри (1539—1609) связывал высоту фигур, выраженную в длине головы, с их достоинством и божественностью: высота, равная длине семи голов, — для Сибелы и сивилл; восьми голов — для Юноны и Мадонны; девяти — для Дианы. У Ломатццо мы находим странное смешение теории пропорции с древней доктриной настроений и небесных влияний. Рафаэль, говорил он, обладал схемой пропорций, внушенной ему Венерой; Микеланджело — схемой, внушенной Сатурном¹. Леонардо да Винчи отводил перспективе выдающееся место среди тех знаний, которые должен иметь художник, если он не хочет плавать «без руля или компаса». Практика всегда должна быть основана на здоровой теории, а для такой теории руководящим принципом является перспектива². И он пытался сопоставить пропорции в живописи с музыкальными размерами.

Мистическое направление

Анатомическое вскрытие в лаборатории также было одним из видов помощи художникам в превращении сырого природного материала их профессии в науку. Рафаэль и Дюрер пользовались скальпелем, а Микеланджело зашел в своих исследованиях так далеко, что даже намеревался написать научный труд об анатомической основе движений человека. Работа Леонардо да Винчи в области анатомии сохранилась в виде многих ценных рисунков, которыми он внес значительный вклад в анатомическую науку. Книгу его эскизов иногда можно встретить в качестве наглядного пособия в медицинских учебных заведениях. Во взглядах

¹ Schlosser, Die Kunstliteratur, Vienna, 1924, S. 398.

² Леонардо да Винчи, Избр. прозв., М.—Л., Изд. «Academia», т. I, стр. 53.

Микеланджело не было противоречия между научным эмпиризмом и почитанием классиков. Он вскрывал человеческое тело своими медицинскими инструментами, как любой студент-медик. Но тело человека, которое он вскрывал и наблюдал как анатом, было для него вместе с тем образцом симметрии и пропорциональности для здания, создаваемого архитектором. А об этих качествах человеческого тела Микеланджело узнал у Витрувия. «Совершенно очевидно, что составные элементы архитектурного сооружения должны отвечать тем же требованиям, что и части человеческого тела,—писал он кардиналу Карпийскому Родольфо Пио.—Тот, кто не изучил и не изучает человеческую фигуру, и в особенности ее анатомию, никогда не сможет понять этого»¹. Но, помимо интереса к анатомии и преданности классической традиции, Микеланджело питал еще большое уважение к достоинству человека. Как член Платоновской академии Лоренцо Медичи, он вращался в кругу лиц, обладавших почти универсальными способностями и знаниями. В духе этой плеяды философски образованных людей Микеланджело сочетал в себе почитание божественных вещей с живым ощущением благородства и талантливости человека. Его близким другом по академии был высокообразованный и благородный Пико делла Мирандола, сочинивший возвышенную речь во славу достоинства и величия человека—богоподобного человека, центра и связующего звена всего мира и истолкователя природы. Микеланджело точно так же считал, что это высшее творение в божьем мире—благороднейший объект для художника. «Та живопись, которая изображает благороднейший предмет, будет самой благородной и совершенной... И кто может быть настолько косным, чтобы не понимать, что нога человека благороднее, чем его обувь, и что кожа его благороднее, чем шкура овцы, в которую он одет»².

Полученные с помощью математики и анатомии правильные и точные изображения должны войти в постоянный фонд профессиональных навыков, умственных привычек и рассуждений художника. Выражаясь языком, принятым в анатомии мозга того времени, можно сказать, что впечатления, воспринятые органами чувств и глубоко осмысленные художником, должны откладываться им в переднюю клетку мозга, где господствует память. Леонардо да Винчи советует человеку, изучающему живопись, использовать свой досуг для повторного просмотра коллекции своих этюдов, чтобы лучше их запомнить и оценить.

¹ Michelangelo, trans. and ed. R. W. Carden, London, 1913, p. 315.

² De Hollanda, op. cit., p. 69, 70.

Зимними вечерами все рисунки с обнаженной натуры, которые живописец сделал летом, должны быть собраны вместе; живописец должен выбрать из них наилучшие зарисовки конечностей и торсов, чтобы затем тренироваться в воспроизведении их на память. Таким образом, Леонардо да Винчи предлагает превращать их в неотъемлемую принадлежность художника. Ум художника, согласно Леонардо да Винчи, должен систематически извлекать для себя уроки из строения характерных предметов, которые ему встречаются, закреплять их в памяти, классифицировать и выводить из них соответствующие правила, учитывая место, обстоятельства, свет и тень¹.

Достоинство человека Таким образом, натурализм художников Возрождения, их горячее стремление понять в совершенстве предмет, находящийся перед ними, расширялся и углублялся в их теоретических произведениях. Их непосредственный энтузиазм в отношении первоисточника природы не паивен. Их живопись сама по себе была своеобразным истолкованием природы, точно так же, как переводы произведений Платона и Аристотеля, опубликованные гуманистами того времени, были интерпретациями великих оригиналов. Когда Микеланджело заявляет, что фламандскую живопись едва ли можно назвать подлинным искусством, то один из выдвигаемых им в этом случае доводов заключается в том, что фламандцы ограничиваются точным повторением внешнего вида лужаек, мостов, рек, шерстяных материй и т. д. и что они делают это «бессмысленно и неискусно»². Его собственные творения разумны не только потому, что основаны на анатомии, но и потому, что приближаются к совершенству, имитируя тот способ, которым бог создавал мир.

Изучение доктрины поэзии раннего периода Возрождения с целью выяснить ее философское значение дает аналогичную картину. В целом искусство живописи считалось философией движения или физической природы, а искусство поэзии—философией морали. Одним из разногласий того времени был спор относительно достоинств обоих этих видов искусства. Но сколько бы художник ни претендовал для себя на большую универсальность или большую близость к природе, а поэт—на более высокую интеллектуальность, расхождение между обоими искусствами начиналось только после выполнения ими общей функции—взаимодополняющего отражения природы. «Живопись—это немая поэзия, поэзия—это говор-

¹ Леонардо да Винчи, Избр. произв., т. II, стр. 190—200.

² De Hollanda, op. cit., p. 15, 16.

щая картина». В самой ранней и значительной «Апологии поэзии», написанной Боккаччо, которая во многих отношениях послужила образцом для большинства аналогичных работ, созданных в течение последующих двух веков, автор рассматривает свое искусство как общее подражание природе, подводя, таким образом, задачу поэзии очень близко к целям живописи. «Этот термин [подражание природе], возможно, вызовет меньше возражений [чем подражание философам], поскольку поэт всячески старается отразить в благозвучных стихах либо влияние самой природы, либо ее вечные и неизменные проявления—... формы, привычки, речи и действия всех одушевленных вещей, движение неба и звезд, разрушительную силу ветра, шум и потрескивание пламени, грохот морского прибоя, высокие горы, тенистые рощи и течение реки... все они так живо изображены, что кажутся реальными в ... написанной поэме»¹.

Это широкое истолкование того, чему должна подражать поэзия, господствовало в критике примерно до середины XVI столетия, когда стало сказываться влияние «Поэтики» Аристотеля благодаря переводам ее на разные языки². С этого времени, начиная с Кастельветро, итальянским критикам пришлось бороться против точного и ограниченного определения, сформулированного в изречении Аристотеля: поэзия—это подражание действиям, страстям и характерам людей. Перед ними возникла проблема: как при таком определении отличить поэзию от истории, повествующей, как это совершенно очевидно, о поведении людей, от моральной философии, излагающей также с помощью слов то же самое содержание, и от живописи, явно воспроизводящей в историческом жанре действия, страсти и характеры людей?

У литературных критиков эпохи Возрождения также имелся свой первоисточник характеров, действий и страстей людей (аналогичный первоисточнику—природе, который Леонардо да Винчи рекомендует для художников³), откуда они черпали образцы для подражательной литературы. Для них таким источником моральных образов были вновь переведенные классические поэты, и прежде всего Вергилий. Это, казалось бы, не означало непосредственных наблюдений над действиями, страстями и характерами людей, однако следует помнить, что Эней и Дидона были настолько реальными фигурами для Минтурно и Види,

¹ Osgood, op. cit., p. 79—80; XIV, 17.

² Charlton, op. cit., p. 13.

³ Леонардо да Винчи, Избр. прозв., т. II, стр. 84—86.

что нам это трудно себе даже представить. В 1527 году Вида заявляет, что несчастен тот,

Кто с безрассудством юности доверится лишь самому себе...
Пренебрежительно откажется последовать великому примеру
И не пойдет путем, который указали нам издревле.

И Вида предрекает:

Судьба его труда короче собственной его судьбы.
Он сам переживает тот тленный монумент, что создан им при жизни,
И явится свидетелем живым гибели своих творений;
 Что слава для него — она короче пяди,
 Сначала автор к праотцам уйдет, а после — человек¹.

Характеры и события, изображенные в «Энеиде», казались тогда картиной природы, наблюдаемой более ясным и проникающим взглядом, чем невооруженный взор человека эпохи Возрождения, охваченного восторгом при виде вновь открытых для него классических древностей. Когда гуманисты эпохи Возрождения пытались наблюдать течение жизни в ее первоначальном совершенстве, они не доверяли своей способности разбираться в смене окружавших их явлений и вместо этого читали произведения древних, «которые знали, как поступать».

На первый взгляд кажется, что ссылки художников на связь их искусства с природой говорят о более примитивной аналогии, чем их более полные и серьезные заявления. Так и у критиков поэзии под литературным подражанием действиям, манерам и морали людей часто подразумевается нечто более упорядоченное и методически обоснованное, чем можно судить по отдельному термину. «Поэтики» Аристотеля и Горация стали литературными орудиями, равными по своему значению наукам анатомии, перспективы и пропорции, с помощью которых великие итальянские художники превращали сырой материал, полученный зрительным восприятием, в соответствующую образительную форму. Но со словом «подражание» в обоих видах искусства связывалось растяжимое, гибкое понятие². От поэтов требовалось быть «правдивыми», и часто изображение подлинного исторического события или, наоборот, чисто сценический эффект рекомендовались как лучший способ соблюсти видимую верность природе. Например, Кастельветро рекомендовал использовать в драматургии стихотворную форму, потому что при поэтической декламации на сцене легче повышать голос,

¹ V i d a, De Poeta, Bk. III, trans. Pett в кн. «The Art of Poetry», ed. Albert S. Cook, Boston, 1892, p. 133, 134.

² S p i n g a r n, op. cit., p. 37 и далее.

чем при обычном прозаическом разговоре, и этим стимулировать эмоциональное состояние зрителей¹.

Знание технической стороны в искусстве поэзии, заимствованное у Аристотеля и Горация, превращало поэтов и критиков в «моральных философов». Но слово «философия» означало нечто большее, чем просто техническое знание. Поэт должен был стать учителем добродетели и наставником по части гражданских доблестей. Чтение поэтов, как полагали, ведет к добродетельной жизни. Их произведения полны завуалированных и откровенных наставлений и поучений, трогательных и увлекательных иллюстраций к примерам добродетели, образов отважных героев, целомудренных героинь, верных соратников и справедливых императоров.

Моральное и метафизическое значение искусства характеризовалось как совершенствование природы или стремление превзойти творческую активность бога.

Для ортодоксального же образа мыслей сущность любого искусства составляло подражание. Простое подражание перерастало в подражание природе, а она в свою очередь—в подражание божественному творению. Поэт—это второй бог, смело говорил Скалигер, ибо он может создавать то, что должно быть². При этом считали, что природа как бы скрывается за или под видимой внешней оболочкой. Ченнино Ченнини говорит: «Для того чтобы владеть искусством живописи, мы должны быть одарены не только ловкостью руки, но и воображением, чтобы находить невидимые вещи, скрытые в тени естественных предметов, и воспроизводить их своей рукой, являя взору то, чего, казалось, ранее не существовало»³. Но поиски этого сокровенного закона или метода были полны религиозного смысла. Это были поиски божественного метода, а такой метод гипотетически совершенен. Альбрехт Дюрер (1471—1528) писал, что люди утратили следы божественной красоты из-за грехопадения Адама, так же как лишились тогда других, первоначально свойственных им добродетелей. «Некогда творец создал людей такими, какими они должны быть»,—считает Альбрехт Дюрер, и совершенство формы и красоты содержится в человечестве в целом. Живописец должен уметь находить следы утраченной совершенной формы.

¹ Castelvetro, La Poetica d'Aristotele, p. 30.

² Scaliger, Poetics, Bk. I, Ch. I; цит. у F. M. Padelford. The Great Critics, ed. Smith and Parks, N. Y., 1932, p. 113.

³ «The Book of the Art of Cennino Cennini», trans. Herringham, London, 1899, p. 4.

Красота как скрытая
природа

Таким образом, требование к художнику дать правду изображения, доведенное до своего логического конца, означает требование прекрасного изображения. Ибо копирование методов божественного творения будет отражать какую-то долю красоты, свойственной этим методам. Дюрер убежденно заявляет, что хотя следы божественной красоты в природе обнаружить очень трудно, но долг каждого порядочного человека приложить к этому руку. Дюрер признается, что он не знает, что такое красота; ему доподлинно не известно, что является точным мериллом истинной красоты, и он не может правильно ее определить¹. Нет такого человека на земле, который мог бы окончательно решить, какая человеческая фигура совершенна; только бог знает это². Дюрер все же добавляет, что, пожалуй, в этом случае может оказаться полезной математика. Во всяком случае, стоит попытаться. Разве из-за того, что мы пока не в силах достичь высшего совершенства, нам надо полностью прекратить наше учение? Ни в коем случае, говорит Дюрер, если именно таким способом (математически) мы сможем найти часть красоты, данной нам, и намного приблизиться к совершенной цели³. Для Дюрера красота в виде искусства «заключена в природе», а природа — в боге. Следовательно, художник должен с помощью науки и наблюдения постигать бога, ибо только этим путем — ведущим к подражанию — человек сможет создать прекрасную форму. «Кто может извлечь ее из природы, тот владеет ею»⁴. Микеланджело иногда называл искусство устранением внешних масс, которые скрывают внутреннюю прекрасную форму.⁵ Для него ваяние было искусством удаления или срезания с куска мрамора того, что скрывает прекрасную статую, находящуюся внутри. При таком направлении мыслей, явно представляющем собой наследие средневековой набожности, «совершенство» художественной работы связано с открытием идеального порядка или сущности, уже присутствующей, по милости бога, в существующем порядке вещей, и художник считает себя прежде всего последователем или открывателем, а не творцом или изобретателем. Таким образом, в той мере, в какой красота скрывается в природе, подражание природе представляет собой одновременно путь к красоте и путь к правдоподобию и жизненности, а художник стремится достигнуть идеала, преобразовывая уже данное.

¹ А. Дюрер, Дневники, письма, трактаты, т. II, стр. 14.

² Там же, стр. 28.

³ Там же, стр. 190.

⁴ Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, Munich, 1928, S. 369.

⁵ Michelangelo, ed. Carden, p. 251.

Альберти в большинстве случаев отделяет подражание природе от красоты, но иногда показывает и их взаимосвязь. Он утверждал, что к красоте следует идти через природу, однако, хотя необходимо тщательное и точное наблюдение всей природы, из нее должны быть взяты лишь те предметы, которые увлекут воображение наблюдателя значительно дальше того предмета, на который он смотрит¹. Хотя художник должен учиться у природы, это ни в малейшей степени не мешает изображению им совершенных вещей. Ибо красота хотя и пассивна, но объемлет всю природу. В представлении Альберти существует тождество между подражанием природе и подражанием первоисточнику, абсолютному первоначальному единству и красоте, из которых берет свое начало природа.

Те, кто писал по вопросам теории поэзии, основывали свои критические высказывания на таком же туманном философском положении об отношении красоты к искусству. Одним из вариантов на тему об искусстве как подражании внутренней истине и как создателе красоты является образ идеального поэта, нарисованный сэром Филиппом Сиднейем. Он «содружествует с природой» и «в результате этого создает вторую природу»². Сидней доказывает, что вся система свободных искусств связана с одним объектом—природой и подчинена ей. Только поэт способен пойти дальше и выше всех творений природы, потому что небесный творец сделал его в свою очередь творцом. «Природа никогда не может создать на земле столь богатой расцветки, как это делают в стихах различные поэты,—ни своими красивыми реками, ни плодоносными деревьями, ни приятно пахнущими цветами, ни чем-либо еще, что может сделать нашу чудесную землю еще прекрасней»³. Поэт создает идеального любовника Теагина, идеального друга Пилада, идеального солдата Орландо, идеального царя Кира. «Возвышенный ум» поэта помогает нам понять, что является совершенством. Поэт является творцом искусства архитектоники, которое господствует над всеми остальными, так как то, что астрономы, историки и морализирующие философы преподносят нам в виде единичных, не связанных между собой деталей или «многословных описаний» и «голых правил», поэт подает в виде совершенной картины, которая может поразить нас, пронзить душу и овладеть ею больше, чем философия, и является более гибким и совершенным

¹ Леон Баттиста Альберти, цит. соч., т. II, стр. 50.

² Sidney, op. cit., p. 8.

³ Там же.

способом выражения, чем история «с ее голыми фактами». Имея все, от неба и до ада, воспетых Данте, во власти своего пера, поэт мысленно создает природу, стоящую выше обычной природы. И хотя поэт пользуется в этом случае «подражанием и фантазией», он строит не воздушный замок, так как созданные им идеальные типы порождают подобных себе. Поэт «вводит в мир одного Кира, чтобы создать множество Киров»¹.

С моральной точки зрения здесь получается не отрыв поэзии от действительности, а увеличение количества моральных фактов. Совершенство художественного произведения в том и заключается, что оно придает с божественной помощью новую силу и славу явлениям природы.

Искусство — уже не
космическая энергия,
а человеческая сила

Задача художника в его творчестве незаметно передвигается от выявления того, что уже есть, хотя и в скрытом состоянии, в направлении отбора, формирования или создания мысленного образа силой одного только гения человека. И Дюрер, и Фракасторо (1483—1553) утверждали, что сила искусства, в отвлеченном виде, создает прекрасную форму. Дюрер говорил, что само искусство, а не человек пускает в ход магию искусства; Фракасторо — что искусство, а не бог вдохновляет безумие гения. «Бог—это не причина, а только музыка, полная своего рода великих, непостижимых чудес, которая заставляет пульс биться таким ритмом, словно его возбуждает какое-то яростное безумие, и лишает человека самообладания, доводя его до состояния экстаза»². Фракасторо далее говорит, что поэты называются божественными, потому что одержимы этим божественным безумием. Но он признает уже постепенную эволюцию искусства, имеющего человеческое происхождение. В этот период граница между вкладом человека в искусство и божественным вмешательством в творчество гения была слабо заметна и нестойка.

Основной красоты стал не столько дар бога, сколько выбор человека. Джотто положил начало новой эпохе в истории живописи не просто потому, что обратился к природе, вместо того чтобы слепо отображать ученые формулы, а именно потому, что он обратился к природе, опираясь на присущую человеку решимость. Он выбирал в природе «ярчайшие элементы из ее лучших и прекраснейших форм». Свобода человеческой воли сияет

¹ Sidney, op. cit., p. 9.

² Girolamo Fracastoro, Naugerius, sive de Poetica Dialogus, trans. Kelso, in Univ. of Ill. «Studies in Language and Literature», Urbana, 1924, Vol. IX, № 3, p. 65.

здесь не как моральный постулат, а как необходимая основа художественного творчества. Надо брать лучшие черты от многих прекрасных лиц—таков был распространенный лозунг.

**Возрастает значение
гармонии**

Далее, выбирать—это значит подходить к любой ситуации с тем умением, которое свойственно только человеку.

Но уметь выбрать ярчайшие и прекраснейшие образцы из бесчисленных сокровищ природы означало для теоретиков искусства сделать только первый шаг в деле гуманизации произведений искусства. Из того, что художник выбрал, он должен был создать гармонию. Гармония, как мы знаем, была признанным синонимом красоты или цели художника на протяжении всех веков существования философии искусства. Но неизменным оставался только общий термин. Гармония для средневекового человека означала, как мы помним, максимальную степень подражания человека божественному единству. Мир творения, которому суждено по самим его свойствам быть с самого начала многообразным, вырастает в гармонию, в «разумно созданный град», в хор созвучных голосов благодаря его усилию как можно больше походить на простое единство бога.

В наше время гармония, как и раньше, представляет собой эстетическое понятие. Но ведущей наукой сейчас является скорее психология, чем теология. Поэтому эстетическая гармония в настоящее время определяется иногда как гармония импульсов: синестезис. Отсюда наша задача—выяснить, что означала для Альберти, Дюрера или Леонардо да Винчи созданная человеком гармония хорошего живописного произведения или поэмы. Эта гармония означала полное соответствие отдельных элементов художественного предмета друг другу и всему целому. Глубокая и полная композиция— вот что должны были дать ум и рука человека, его выдумка и изобретательность отобранными им элементам природы. Для того чтобы выразить понятие полного соответствия, применялись различные слова и формулы: соотношение, пропорция, изящество, согласованность, композиция. Математический расчет был одним из средств, применяемых для превращения мужчины, женщины, ребенка, лошади, здания или статуи в одно согласованное целое. Но правила, наставления и мудреные чертежи, состоящие из сотен точно измеренных и похожих одна на другую линий и площадей, давали только то, что может дать количественное соотношение органическому единству. Учитывались «назначение и функция» каждой детали, чтобы произведение в целом производило должный эмоциональный эффект. Если на картине вы изображаете мертвого чело-

века, он должен казаться весь мертвым—до самых ногтей, а живой—весь живым¹. Альберти сообщает о вызвавшей огромное восхищение в Риме картине. В изображенном на ней мертвом теле каждая деталь казалась дряблой и увядшей, да и не только в самом теле. Катафалки, несшие мертвого Мелеагра, тоже казались скорбящими и испытывающими боль в каждом своем члене². Правила композиции запрещали такие несоответствия, как упитанная фигура с костлявой рукой или большой человек в очень маленьком доме, как будто он заключен в футляр³. Таким образом, все детали должны соответствовать одна другой не только в математических пропорциях, размерах и порядке, но также в цвете, функции, значимости и во всем прочем, что может вести к красоте и гармонии⁴. Значение гармонии возрастает. Понятие гармонии уже требует широты взгляда, чтобы охватить все аспекты работы. Оно также предусматривает глубину анализа, чтобы обеспечить координацию всех частей единого целого. Части картины—это «тела, части тел—их члены; части членов—поверхности»⁵. В одинаковой мере важно и то, чтобы на поверхностях яркий свет переходил в мягкие тени, и то, чтобы положение всех тел соответствовало действию⁶.

**Проект. Рационализи-
рованное постижение
гармонии**

Понятие гармонии, возникающей из отбора человеком элементов природы и из взаимного соответствия отдельных частей целого, воплощается для художников эпохи Возрождения в искусстве проекта. Искусство проекта, основа и источник трех видов искусств—архитектуры, скульптуры и живописи,—символизировалось формой арки. Характеризуя это искусство, построенное на идеале гармонии, Вазари вспоминает Микеланджело. Проект исходит из опыта и возвращается к опыту. И действительно, он возникает в уме в результате анализа многих специфических опытов в целях создания одного совершенного образца. «Проект—это как бы форма или идея всех вещей в природе; это самое замечательное по своей широте понятие, ибо не только на телах людей и животных, но и на растениях, зданиях, в скульптуре и живописи проект показывает отношение целого к отдельным частям и каждой части к другой и к целому. . . Из этих данных возникает определенная концепция и сужде-

¹ Леон Баттиста Альберти, цит. соч., т. II, стр. 47.

² Там же.

³ Там же, стр. 48.

⁴ Там же, стр. 46—47.

⁵ Там же, стр. 46.

⁶ Там же.

ние»¹. А затем этот первоначальный план, или проект, гармоничный и единственный, претворяется с помощью карандаша или пастели в наглядную действительность.

Проектирование—это наука: абстрагирование и сочетание элементов, найденных в природе; это также сила, посредством которой человек создает новые предметы, отражающие собой правильные и ласкающие глаз пропорции, существующие в природе. Благодаря проекту человек может построить «изящное и красивое сооружение вместо безобразного, несимметричного здания». Но это прекрасное строение, если автор его, архитектор эпохи Возрождения, является учеником Витрувия, заимствовало свои пропорции из пропорций живого человеческого тела. С человеческого тела начинается мысль художника; в мозгу художника происходит отбор нужных пропорций; от сложившейся в уме схемы прямой путь к выработанному методу и мастерству [искусству]; от искусства—к руке и от руки—к обтесыванию, полировке, распределению и сочетанию каменных блоков, которые создадут дворец.

Но великая сила этого искусства проектировки иногда уводила самоуверенного художника за пределы данных пропорций человеческого тела. Отбор и композиция перестали зависеть от природного источника. Как бы прочно ни связывал Микеланджело свое искусство с пропорциями живого человеческого тела, «он создавал фигуры длиной в 9, 10 и даже 12 голов с одной только целью—обнаружить определенную гармонию в сочетании частей, какой нельзя найти в природных условиях, и говорил, что художник должен иметь свои измерительные инструменты не в руке, а в глазу, потому что рука только действует, а судит именно глаз»². Здесь стремление умышленно изменить и переделать природу ради большей красоты направлено от одного человеческого метода к другому, а не от человека к богу и даже не от человека к природе.

Тенденция искусства проекта стать богатой и широко разветвленной наукой иллюстрируется списком противоположных понятий который был составлен Дюрером. Дюрер придерживался в основном канона идеальной фигуры, подобного тому, какого придерживался и Альберти, но в третьей из своих «Четырех книг о пропорциях человеческого тела» он учит молодого немецкого художника, как свободно модулировать от основного ключа. Во власти человека, говорит Дюрер, отклоняться от золотой середины в сторону большого, длинного, маленького, плотного, широ-

¹ Vasari, *On Technique*, trans. Macle hose, ed. G. B. Brown, London, 1907, p. 205, Ch. I, § 74, «Of Painting».

² J. A. Symonds, *The Life of Michelangelo Buonarroti*, 2 Vols., New York, 1925, Vol. I, p. 204, 205.

кого, толстого, узкого, тонкого, молодого, старого, жирного, худого, красивого, безобразного, твердого, мягкого и т. д.¹, — и все это может быть проделано с помощью сознательно выработанного метода и искусства. Умный художник имеет на своем луке много тетив, хотя среди них есть одна, самая лучшая. У него должны быть готовые образцы для людей различного типа и темперамента. Используя телесные пропорции, можно показать особенности самых различных людей: кто из них обладает пылким, вялым или умеренным темпераментом; ибо сила искусства, говорит Дюрер, господствует в каждом произведении². Как бы Дюрер ни был увлечен новой итальянской системой, которая всю сложность природных фактов сводит к науке, он все же никогда не забывает, что искусство прочно опирается на природу и что природа никогда не повторяет себя. Был определенный канон, но в противовес ему существовала также и разница в критериях красоты.

Красота сконцентрирована в людях, но наше суждение о ней так неопределенно, что, пожалуй, можно найти двух людей, одинаково красивых и приятных для взгляда, и все же ни один из них ни в малейшей степени не будет напоминать другого по своим пропорциям и прочим внешним качествам³. Искусство проекта, низринутое с небес на землю, начало свое плавание по широкому, беспредельному морю.

Фракасторо описывает, как в области поэтического энтузиазма поэзии происходило последовательное движение к человеческой свободе с помощью отбора, отказа от ненужного материала и синтезирующего вдохновения: поэт сначала «стал модулировать звуки, отбирать из них музыкальные и отвергать немзыкальные, соединяя наиболее близкие по звучанию, стал особенно увлекаться метафорами, обращать внимание на звучность и гладкость стиха и, короче говоря, на все другие красоты языка. Затем поэт решил заняться строфами и тактами, составлять стихи и выбирать наиболее подходящие для каждой мысли слова. Он стремился выбирать для своих тем, насколько это было возможно, только прекрасные и совершенные предметы и приписывать им только наилучшие и достойные восхищения качества. Если таких качеств не оказывалось, поэт старался создавать их с помощью метафор, находить отступления и сравнения, не упуская при этом ни одного из других приемов, делающих речь совершенной, — умелого расположения слов, переходов, фигур.

¹ А. Дюрер, Дневники, письма, трактаты, т. II, стр. 158.

² Там же, стр. 194.

³ Там же.

и других языковых украшений, не применяемых теперь в обычной речи. И когда поэт соединил все красоты языка и темы и придал им стихотворную форму, он почувствовал, как в нем возникает ощущение необыкновенной, почти божественной гармонии, равной которой он до этого не знал. И затем его охватил и унес порыв вдохновения. Он не мог сдержаться себя и исторгал восторженные возгласы, подобно тем, кто участвует в мистериях Бахуса и Сибелы, когда поют трубы и гремят барабаны»¹.

Фракасторо. Усиление природы

В диалоге «Наугерий», в котором Фракасторо пытается воспроизвести многогранность и динамичность сократовского диалога, обсуждаются различные возможные цели поэта, причем, когда высказывается убеждение, что цель поэзии заключается в том, как говорит Аристотель, чтобы подражать всеобщему, а не частному, музыка, сопровождающая беседу, смолкает и раздаются одобрителльные возгласы слушателей. Фракасторо искусно превращает это аристотелевское всеобщее в платоновскую идею прекрасного — единую и абсолютную сущность. «Поэт подобен художнику, который не хочет изображать того или иного конкретного человека таким, каков он есть, со всеми его недостатками, а, созерцая всеобщую и совершеннейшую по своей красоте идею творца, показывает вещи такими, какими они должны быть»².

Природа как стимул для творчества, а не предмет для копирования

Но этот идеал, которому «должны» соответствовать вещи, у Фракасторо не исчезает из поля зрения, удаляясь в духовную сферу, а иллюстрируется с помощью поэтических приемов Вергилия. Обыкновенный человек ограничился бы простыми словами: «Там, где растет роща». Но Вергилий, который, очевидно, созерцал высшую идею, сумел нарисовать лес более образно и красиво:

...Там, где роща,

Темная от густолиственных дубов, лежит в священной тени.

Поэт обладает научными знаниями и может преподавать их. Но когда он излагает науку о сельском хозяйстве, или навигацию, или философию, то материал преподносится нам «живым, улучшенным и украшенным», а не «грубым» и «голым». Например, «если какой-либо философ, пользуясь простым языком, будет проповедовать, что некий разум пронизывает всю вселен-

¹ Girolamo Fracastoro, Naugerius, sive De Poetica Dialogus, Vol. IX, № 3, p. 65.

² Там же, стр. 60.

ную, я увлекусь этой идеей как благородной идеей. Но если бы этот философ изложил мне ту же самую мысль в поэтической форме и сказал бы:

Так знай, что небо, и земля, и океан,
И бледный лик луны, и звездный караван
Питаются одной всемирною душой,
Тем ярким разумом, что людям всем сияет,
На малое и на великое влияет,
Объемля всю вселенную собой.

Если, повторяю, он изложит мне ту же мысль поэтическим способом, то я не только увлекусь, но буду поражен этим чудом и почувствую, как нечто божественное вошло в мою душу¹. В своей типичной для эпохи Возрождения попытке охватить различные противоречивые, недостаточно разработанные идеалы Фракасторо считает возможным пазывать поэтические украшения и добавления то развитием оригинального содержания, то риторическими приемами.

Литературная теория Фракасторо отражает, таким образом, определенное влияние растущего гуманизма. В этом гуманизме идеал художника, совершенная картина или «преконцепция», которая сложилась в его уме относительно предполагаемой работы, позволяет ему соперничать с природой в интересах красоты. Почувствовав свою собственную силу, художник вступает на путь подмены божественной природы человеческого разумом и ориентации не на добродетель и благочестие, а на удовольствие людей. Все больше и больше внимания уделяется теперь украшению «завесы», равновесию речевых периодов и введению причудливо выраженных образов, эвфуизму, нарушенным строфам и изысканным ритмам, игре красок и различным внешним эффектам, то есть тому, что составляет стиль барокко. В конце концов более смелые люди стали говорить, что единственным критерием для оценки произведения искусства является то удовольствие, которое оно доставляет. Его правдивость и назидательность, увязка его смыслового содержания с явлениями природы—все это отошло на задний план, оказавшись изолированным на противоположном удовольствию полюсе.

Но вопрос о значении удовольствия смущал умы критиков эпохи Возрождения в такой же мере, как и вопрос о значении гармонии. Чье удовольствие следует принимать во внимание? И почему удовольствие должно быть критерием красоты?

¹ Girolamo Fracastoro, op. cit., p. 60.

Такие вопросы возникали у наиболее серьезных мыслителей. На них давался уклончивый ответ: то признавался лучшим критерием вкус большинства людей, то высказывалась мысль, что только сам художник может считать испытываемое им удовольствие истинным мерилом в искусстве, то прямо заявлялось, что удовольствие, подобно красоте, представляет собой загадку. Только сам художник может судить о живописи, говорил Дюрер и тут же добавлял: «Каждый может дать хороший совет». Даже невежды могут иногда сказать что-нибудь полезное¹. А Леонардо да Винчи говорит еще более скромно: художник должен приветствовать критику со стороны любого человека. Ведь даже не будучи художником, можно иметь правильное представление о внешнем виде другого человека². И Альберти считает, что искусство сбивается с истинного пути не тогда, когда оно отказывается от традиций, а когда перестает считать своей целью удовольствие всех людей.

Снова возродилась теория Аристотеля о том, что между чувством и объектом чувства существует пропорция, — ею пытались объяснить отношение между красотой и удовольствием. Пропорциональность может составлять красоту не только в рамках самого произведения, она может устанавливать благоприятную связь между зрителем и тем, что он видит. Дюрер считал, что следует отказаться от удовольствия как эстетического критерия в пользу золотой середины. Но этот идеал золотой середины может быть превращен в соотношение между субъектом и объектом или просто в требование избегать слишком многого и слишком малого.

Известно, что принцип пропорциональности был применен в этой области Декартом (1596—1650) в начале XVII века. Он, так же как и Дюрер, утверждал, что критерий красоты может варьироваться и практически должен соответствовать степени всеобщего удовольствия. Но для философа с математическим складом ума в этой изменчивости есть и свой постоянный элемент. Вообще говоря, заявляет Декарт, и красота, и удовольствие означают только отношение нашего суждения к предмету³. Далее Декарт ссылается на разработку этого вопроса в его «Компендиуме музыки», где он объясняет, почему один звук приятнее другого. Наслаждение, говорит он, «требуется опре-

¹ А. Дюрер, Дневники, письма, трактаты, т. II, стр. 195.

² Леонардо да Винчи, Избр. произв., т. II, стр. 93.

³ «Oeuvres de Descartes», ed. Adam and Tannery, II Vols., Paris, 1902, Vol. I, p. 132—134.

деленной пропорции между предметом и чувством... Среди чувственных предметов не тот является самым приятным для ума, который наиболее легко воспринимается чувством, и не тот, с другой стороны, который воспринимается труднее всего, а тот, который воспринимается чувством не очень легко (так что естественное желание, в силу которого чувства влекутся к приятным для них предметам, не получает полного удовлетворения), но все же не так труден для восприятия, как тот, который утомляет чувство¹. Гармония красоты здесь означает не пропорцию линий, масс или членов, а пропорцию стимула и отклика².

Хотя ни в ортодоксальных эстетических взглядах мыслителей эпохи Возрождения, ни в отдельных попытках философских размышлений со стороны некоторых художников и критиков не наблюдается резкого разрыва со средневековой философией, тем не менее исподволь, мало-помалу, то здесь, то там в эстетику проникает новое веяние. Оно проявляется в том, что красота формы становится все в большей степени той красотой, которую может создать добытая упорным трудом наука, красота света становится знаком отличия или «похвалой из похвал», которой искусство может наградить выдающихся людей, а красота символа—изящным украшением и приятной гармонией внешней оболочки. Осуществлению этой перемены способствовало почти религиозное преклонение перед авторитетом вновь обретенных классиков—Платона, Аристотеля, Горация, Вергилия.

Интеллектуальный и языческий авторитет, как бы высок он ни был, влияет на ум человека иначе, чем религиозный авторитет, ибо, когда человек сталкивается с тем, что тоже создано человеком, всегда возможна дискуссия. Так доводы и мотивы целиком заимствовались из Платона и Аристотеля, но вместе с тем из того же самого источника заимствовалась и привычка рассуждать. Сам Платон дает лучший пример саморазрушающей силы, которая может проистекать от интеллектуального авторитета. Все «Апологии поэзии», которые насчитываются

¹ «Oeuvres de Descartes», Vol. X, p. 133.

² Ср:

...ум

Неотделим от цели той, которую перед собою созерцает,
Как жажда связана с вином для тех, кто страсть к вину питает.
Кто пьет, тот знает — в удовольствии заключена его отрада.
Но удовольствие откуда? От желания его или вкуса винограда?

(Роберт Бриджес, Завет красоты.)

сотнями и которые по ряду вопросов опирались на авторитет Платона, оказались, к великому удивлению нашедших их исследователей, антиплатоническими. Хотя метафизическая доктрина красоты, оправдывавшая чувственные вымыслы и светскую поэзию, была на самом деле почерпнута в большой степени из диалогов, все же сам Платон был «гонителем поэтов». Он изгонял «подржающую массу», хотя и увенчанную лаврами, из своего идеального государства. Этот парадокс был наиболее трудной проблемой, которая беспокоила и затрудняла «апологетов поэзии». Платон стал их «любимым врагом». Твердая независимость Сиднея в решении этой трудности отражает не единичный протест, а независимость суждений целой группы критиков. Это было характерным явлением в тот период, когда все авторитеты, сколь бы близкими сердцу и солидными они ни были, отступали перед авторитетностью собственного суждения человека. «Если Платон,—говорил Сидней,—опорочил источник, из которого берут начало его ручьи, то давайте смело рассмотрим, по какой причине он сделал это»¹. Он пришел к выводу, что Платон осуждал скорее неправильное использование, чем самую сущность, поэзии и что даже критику поэзии следует рассматривать в контексте всех трудов Платона, взятых вместе. Почему книга X «Государства» должна перечеркивать смысл, заключающийся в диалогах «Федр» и «Пир»?

Эта полемика с Платоном с помощью заимствований у самого же Платона— только один из примеров независимого отношения к классике, которое все более и более четко вырисовывается в эпоху Возрождения. И все же усматривать в данном случае нечто новое в эстетической теории и считать определенное оживление в изучении классиков причиной этой новизны было бы ошибочным. Ибо Боккаччо использовал Платона для своих собственных целей как апологета поэзии еще до того, как Марсилио Фичино (1433—1499), переведя Платона, познакомил с его подлинными идеями Платоновскую академию Лоренцо, а корни Боккаччо ведут прямо к Августину и Лактанцию. На критику поэзии со стороны отцов церкви, указывавших, что сам Платон изгнал поэтов из своей идеальной республики, Боккаччо отвечает, что изгонялись «только те поэты, которые писали плохие вещи». «Я не могу себе представить, чтобы Гомер был изгнан»². Но голоса протеста против религиозных авторите-

¹ Sidney, op. cit., p. 44.

² Osgood, op. cit., p. 89, XIV, 19.

тов и даже авторитета классиков в XVI веке звучали все сильнее. В 1536 году Петр Рамус (1515—1572) успешно защищал в Парижском университете тезис, что «все высказывания Аристотеля являются лживыми и пустыми вымыслами»¹. Конечно, Рамус представлял взгляды меньшинства, его работы запрещались королевской властью, и его неоднократно высылали из страны. Все же он имел ряд последователей, и брошенный им вызов в дальнейшем скорее рос, чем затихал. Раскол в рядах последователей Аристотеля был явным признаком протестантизма в те времена. 19 сентября 1512 года Джованни Пико уже писал литературному критику Бембо в духе современной ему большей независимости суждений: «Мне кажется, мы более велики, чем древние». И далее (в изложении профессора Буллока): «Если бы они были более великими, чем мы, разве могли бы мы надеяться превзойти их? Если же (как полагает Пико) мы более велики, то не будем ли мы нелепо спотыкаться, если станем убавлять наш шаг, применяясь к их походке? Риторический стиль должен изменяться по мере того, как меняются времена»². В 1543 году Ортенсио Ланди высмеивал раболепство итальянцев перед «этим гнусным животным Аристотелем»³.

Это «смелое исследование», с которым Сидней подошел к своему «любимому врагу» Платону, а Рамус—к «мастеру тех, кто все знает», и Пико—к классическим авторитетам вообще, вылилось в умах людей эпохи Возрождения в ряд проблем, касающихся поэзии, искусства и воображения. Хотя ортодоксальное направление того времени создало целую серию обоснованных определений, касающихся назначения, сущности, средств, образцов и материалов искусства, и хотя оно считало моральную цель оправданием искусства и доказательством его неземного происхождения, все же имелось живое еретическое направление, которое сулило появление новой ориентации, хотя бы и в отдаленном будущем.

Радикальный протест против моральной цели поэзии кратко выражен Кастельветро: «Разве имеют значение в поэме начало, середина и конец, если она доставляет наслаждение?»⁴ А Бернардо Тассо (1493—1569) признается: «Я потратил очень много усилий, стремясь доставлять людям удовольствие, так

¹ Spingarn, op. cit., p. 317.

² Bullock, The Precept of Plagiarism in the Cinqucento, «Modern Philology», Vol. XXV, № 3, February, 1928.

³ Spingarn, op. cit., p. 164.

⁴ «Poetica d'Aristotele», p. 158. As Englished by Saintsbury, «History of Criticism», Vol. II, p. 87.

как мне кажется, что это им более необходимо и что этого более трудно достигнуть; ведь мы знаем по опыту, что многие поэты способны поучать нас и приносить нам большую пользу, но, безусловно, доставляют нам очень мало удовольствия»¹.

Утверждение Кастельветро, что удовольствие, а не поучение или призыв к добродетели является целью поэзии, — самое крайнее из всех, что мы находим в теориях поэзии того времени; оно является отголоском протеста, пронизывающего всю его теорию поэзии. Поэт не должен смешивать своего дела с философией, естественными науками или сатирой, потому что от него требуется только одно — «доставлять удовольствие и освежать умы косного большинства и простых людей»². Пусть поэт предоставит поиски скрытой истины философам и ученым, которые очень далеки от поэзии. Его слепое повиновение правилам искусства, его случайные ошибки — все должно прощаться, если он удовлетворяет требованию народа доставлять ему удовольствие. В подтверждение своей концепции Кастельветро ссылается на Аристотеля, так же как другие деятели Возрождения часто использовали цитаты из произведений Платона, по-своему интерпретируя их. Если про Платона говорили, что на самом деле он не хотел изгонять поэтов, то в отношении Аристотеля доказывали, будто он и не думал утверждать, что цель поэзии — очищение души с помощью сострадания и страха³. Удовольствие, доставляемое толпе, достигается тем, что поэт вводит элемент чудесного, и той настойчивостью, с какой он преодолевает трудности. Если Кастельветро более упорно, чем большинство его современников, настаивает на том, что удовольствие — цель искусства, то он столь же решительно утверждает, что в работе поэта необходима новизна. Поэт не должен подражать древним, потому что в таком случае он не будет творить нового. Поэтическое творчество для Кастельветро — не выявление чего-то скрытого в природе или в классических трудах, а нечто, созданное самим поэтом. Он прямо квалифицирует поэта как создателя или творца. Художник копирует, а поэт «создает нечто совершенно оригинальное, полностью отличное от того, что было создано до него»⁴.

¹ Spingarn, op. cit., p. 55.

² Castelvetro, op. cit., p. 29; trans. Gilbert, p. 307; цит. в кн. Charlton, op. cit., p. 60.

³ Там же, стр. 275; англ. перев. — Gilbert, p. 315—316; цит. в кн. Charlton, op. cit., p. 66.

⁴ Там же, стр. 68; цит. в кн. Charlton, op. cit., p. 35.

Дюрер о гении

Свободолюбивые и мятежные ноты в произведениях «остроумнейшего Капельветро» часто отмечались критиками.

Но не так часто отмечались высказывания Дюрера, — появившиеся несколько ранее в том же веке, — что гений художника необъясним и неисчерпаем. Хотя Дюрер горел желанием познакомить германских художников с итальянской наукой и образцами, он понимал, что никакое количество полезных поучений не может заменить природы. Большая практика для руки и овладение искусством измерения ценны только для того, кто обладает «естественной склонностью». «Естественная склонность» художника означает воображение, полное образов, и плодовитость, столь богатую и самобытную, что если бы он жил сотни лет, то и тогда смог бы каждый день создавать фигуры, каких никто до него не видел и не мог придумать. Бог действительно дает некоторым людям великий талант! Такой изумительный талант может проявиться даже, в противоположность ходячему мнению, в маленьком грубом наброске. В какие-нибудь полдня, если на него найдет гениальное вдохновение, художник сможет осуществить то, на что другому потребуется год. Человек, обладающий таким талантом, принадлежит не только своему веку. Его работа часто не имеет себе равной на протяжении веков до и после него.

Поэзия как чистый вымысел

Дюрер никогда не отделял человеческого гения от божественного вдохновения или необходимости развития с помощью учения. Поэтому плодовитая,

буйная фантазия, по его мнению, все же во многом обязана богу и изучению природы и математики. Имелась, однако, тенденция в литературной критике того времени проводить резкую грань между поэзией и природой и между поэзией и классическими образцами. Некоторые критики объявляли сущностью поэзии чистый вымысел. Этот взгляд противоречил ортодоксальной доктрине, что поэзия — это подражание всеобщему, то есть что творческий гений поэта занят изображением платонических идей, созданных на небесах образцов более совершенного блага, героических поступков и гражданских добродетелей. Это истолкование подражания как копирования, хотя бы даже связанного с проникновением в тайну божественного закона или в аристотелевское всеобщее, придавало поэзии напыщенности и в известной степени сковывало творчество поэта. Рассудочный анализ понятия «подражание», который ускорила интеллектуальная сила литературной критики эпохи Возрождения, привел, в конце концов, к утверждению, что «подражание» — это воображение, или фантазия в современ-

ном смысле этого слова. Так, например, в самом начале XV века Леонардо Бруни заявляет, что поэзия не оказывает на нас никакого морального воздействия, так как мы понимаем, что она «вымышлена»¹. А около середины века Баттиста Гварини уже говорит, что трагические и отрицательные явления в поэзии не возмущают нас так, как они ужасали бы в «реальной жизни», потому что в поэзии нас интересует только успех или неуспех художника в удачном сочетании действующих лиц и самого действия. «Мы критикуем художника, но не моралиста»², — говорит он. И велика ли разница между замечанием Сиднея, что «поэт ничего не утверждает и поэтому никогда не жжет» (по существу, повторившего изречение Минтурно: «Nunquam ne fallit, qui omnia confingit»)³, и замечанием, что поэт ничего не утверждает и поэтому никогда не выносит каких-либо моральных приговоров? Паллавичино (1607—1667) спрашивает, разумно ли предположить, что неугомонная толпа людей, которая забывает о нас ради того, чтобы видеть представление на сцене романтических историй, принимает за чистую монету то, что видит и слышит. Верят ли эти люди, что Фортуна — реальная женщина? И что камни действительно превращаются в лошадей?⁴ Поэзия существует для одной цели, и только для одной, говорит он: питать наш ум новыми и прекрасными видениями. Хотя эти эстетические образы и не дают истинно научных знаний, человечество ценит их создателей выше мастеров всех других областей искусства. Ни к одной книге не относятся так бережно, как к сборнику стихов. Никакой другой вид умственного труда не именуется божественным⁵.

Бунт в критике Живое еретическое направление в критике продолжало развиваться. Со стороны представителей спекулятивной философии в декларации о независимости художественной критики прозвучали резкие ноты. Апостол свободомыслия в науке и религии, Джордано Бруно был также сторонником свободы поэтического выражения. Он говорил: есть столько же разновидностей поэтов, сколько человеческих чувств. Тупые педанты ограничили число поэтов теми, кто носит лавровый или миртовый венок, но есть еще поэты белого вина, которые носят виноградные листья; поэты вакханалии, которые посят плющ;

¹ Spingarn, op. cit., p. 10.

² Там же.

³ Antonio Sebastiano Minturno, De Poeta, 1559, p. 68.

⁴ «Antologia Storica della Critica Letteraria Italiana», ed. Andreoli, Vol. I, p. 263.

⁵ Там же, стр. 263, 264.

певцы закона и самопожертвования, которые носят оливковые ветви; певцы земледелия, которые носят листья тополя, вяза и колосья пшеницы; и есть веселая простая компания поэтов, которые вяжут венки, составленные из салата, сосисок и стручков перца¹. Таким же образом строгие порабителители гения измеряют поэтическое мастерство по степени соответствия «правилам». «Знай же, братец что это сущие животные»². Не поэзия рождается в правилах, а правила—в поэзии. Настоящие поэты узнаются не по мерке педантов, а по песням. «Правила Аристотеля» полезны только для обезьян, а критики, выдумывающие множество правил: такие-то и этикие метафоры, обращения, единство фабулы, отсутствие пролога или эпилога, — не кто иные, как черви, которые сами ничего хорошего делать не умеют, а рождены только для того, чтобы подрывать и порочить исследования и труды других³. Возмущение Франческо Патрицци против аристотелевского кодекса было менее страстным, но более последовательным. В трактате «О поэзии» (1586) он утверждал, что критические правила Аристотеля построены на слишком шатком основании, запутанны и туманны. Взамен этих правил он предложил другие, выработанные им на основе всего развития литературы вплоть до его времени⁴.

¹ Джордано Бруно, О героическом энтузиазме, М., Госполитиздат, 1953, стр. 32. World's Best Literature, Vol. V, p. 2617.

² Там же, стр. 30.

³ Там же, стр., 31.

⁴ Springarn, op. cit., p. 165, 166.

XVII ВЕК И НЕОКЛАССИЦИЗМ ДО 1750 ГОДА

Господство разума, процветавшее во Франции в XVII веке и еще наблюдавшееся там и в Англии в XVIII веке, получило свое типическое выражение в философии Декарта (1596—1650). Декарт поражался, что философия так долго прозябала в беспомощности вследствие пренебрежения математическим методом мышления, и решил со своей стороны не признавать никакую идею истинной, если она не представляется его уму с такой же бесспорной очевидностью, какую он находил в непосредственно испытываемых им самим чувствах, или если она не может быть выведена из аксиом и основных положений путем строгого логического рассуждения¹. В области критики и художественного творчества XVII век нашел свое отражение в произведениях Корнеля (1609—1684), первой жертвы идеала строгих правил среди драматургов, который добровольно нес свой крест и тем самым подал всем поэтам пример героизма². В трех критических

¹ Рене Декарт, Избр. произв., М., Госполитиздат, 1950, стр. 264, 272, 282, 283.

² Karl Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie 2 Bände, Leipzig, 1914, Bd. II, S. 163.

предисловиях — «О функциях и частях драматической поэмы», «О трагедии» и «О трех единствах» — он задался целью показать, что надлежащая форма, изящество и порядок могут быть введены в театр только строгим соблюдением аристотелевских правил. Исследователи отмечают тесную связь между идеалом ясного и четкого мышления у Декарта и идеалом порядка, законченности и связности в искусстве у таких писателей, как Корнель, Расин и Буало: «Литература XVII века осуществляла по всем пунктам декартовскую эстетику, в которой Декарт не написал первого слова»¹. Выработка научного метода в искусстве со ссылками на авторитет Аристотеля происходила в Италии в течение более чем столетия. Одной из характерных черт эпохи Возрождения была апология поэзии, живописи и скульптуры и соперничество между ними, а также заимствование у Аристотеля, Горация, Платона и Витрувия концепций, примеров и доказательств. Французские критики пошли дальше итальянских в холодной ясности мысли, четкости анализа и понимании методики, но их мысль в общих чертах была та же, так как имела общее происхождение с концепцией итальянцев.

Демокрит вытесняет
Аристотеля

Несомненно, что развитие философии XVII века шло параллельно развитию неоклассицизма в искусстве. Но философы в основном выступали против аристотелевского влияния, из которого искусство черпало свое новое вдохновение. Их излюбленным греческим философом был Демокрит, а не Аристотель или Платон. Они подходили к политике, психологии, оптике, физике, к общему методу и метафизике с позиций разума и в этом отношении были близки по духу Копернику и Галилею, Кеплеру и Ньютону. В целом следует признать, что французские драматурги и критики создали новую рационалистическую школу для своего века и своей страны без помощи философии и лишь при снисходительном отношении с ее стороны. Занятые вопросами научно-познавательного характера и новым математическим методом, философы не следили систематически за изменениями, происходившими в литературном и художественном мире. Более того, имея перед глазами свободные, не упорядоченные еще формы раннего периода и не будучи в состоянии большей частью изменить свое традиционное представление о пагубных свойствах фантазии, они даже подчеркивали контраст между сферами философии и искусства. Чем больше философии удавалось усилить и упорядочить себя в соответствии с новым научным методом, с помо-

¹ E m i l e K r a n t z, L'Esthétique de Descartes, Paris, 1882, p. iii
Вся книга представляет собой разработку этого тезиса.

щью которого Гоббс превратил все вещи в материю и движение, а Спиноза сделал процессы духа автоматическими и механическими, тем больше она отвергала фантастичность и красочность образного мышления. Положение философии можно сравнить с положением женщины, которая, желая снискать расположение своего возлюбленного, порочит свою соперницу; так же и философия, казалось, добивалась расположения математики пренебрежительными отзывами о поэзии и фантазии. Взаимоотношения между сферами философского ума и воображения стали строиться на ряде антитез: одно против множества; определенное против текучего и непостоянного; правдивое зеркало природы против кривого ее зеркала; объективный порядок и истина против выражения личного настроения и случайных обстоятельств. Великие философы того периода—Декарт, Спиноза, Лейбниц, Бэкон, Локк и Паскаль—были людьми, обладавшими здравым смыслом и практическими интересами, а некоторые из них—и большими научными дарованиями, но их высокодисциплинированный ум был всегда настроен против соблазна легкомысленных увлечений и приятных сердцу причудливых образов и фантазий. Локк (1632—1704), пожалуй, больше, чем кто-либо другой, выражал свое недовольство по поводу произведений, блещущих остроумием и фантазией. «Я согласен,—писал он,—что в беседах, от которых мы ждем удовольствия и услады, а не научных знаний и моральных поучений... словесные украшения... вряд ли можно осуждать. И все же если говорить откровенно, то следует признать, что все искусство риторики, кроме вопросов порядка и ясности, вся деланность и вычурность речи, придуманная во имя красноречия, направлены лишь к тому, чтобы внушать людям ложные понятия, разжигать страсти и тем самым создавать неправильное мнение, и что поэтому они действительно ведут к обману»¹. Фантазию он сравнивает с костюмером придворного театра, который с помощью своих «цветных декораций, красивых костюмов и умелого грима» пытается поймать неосторожных и отвлечь их от истины, а красноречие сравнивает с царствующей красавицей, относительно прелестей которой все мужчины предпочитают заблуждаться. Образование и вкусы Лейбница (1646—1716) склоняли его в сторону более широких интересов, но все же мы видим, что в личной переписке, где Лейбниц высказывается откровенно, он говорит как представитель философского рационализма: «Я в самом деле рад, что Драйден получил

¹ «Locke's Philosophical Works», ed. St. John, 2 Vols., London, 1913, Vol. II, p. 112. «An Essay Concerning Human Understanding», Bk. III, Ch. 10, § 34. (Дж Локк, Опыт о человеческом разуме, М., 1898.) Цитаты из английских источников даются в нашем переводе.— *Перев.*

тысячу фунтов стерлингов за своего Вергилия, но хотел бы, чтобы Галлей мог иметь в четыре раза больше, а Ньютон — в десять раз»¹. Иными словами, ценность поэзии по отношению к науке составляет пропорцию примерно 1 : 7. В другом письме он столь же ясно выражает свое мнение о сравнительной ценности произведений искусства и науки: «Я очень сожалею о погибших во время пожара в Уайтхолле картинах Гольбейна. И все же я склонен согласиться с русским царем, сказавшим мне, что он больше восхищается некоторыми хорошими машинами, чем собранием прекрасных картин, которые ему показывали в королевском дворце»².

Типичное философское высокомерие по отношению к творениям фантазии временами исчезало, и как раз там, где этого меньше всего можно было ожидать, например в оценке поэзии и фантазии таким последовательным материалистом, как Гоббс. Но в целом творческая фантазия и ее плоды ценились философами только тогда, когда воображение неразрывно связывалось с разумом. У критиков-искусствоведов того периода было больше понимания философии, чем у философов — чуткости к искусству. Именно поэтому отдельные эстетические высказывания Бэкона, Декарта, Гоббса и Лейбница, даже осторожные и двусмысленные, представляют особенный интерес.

Бэкон (1561—1626) делит сферу интеллектуальной деятельности на три части и каждой из них отводит определенную умственную способность: память — истории, воображение — поэзии, рассудок — философии³. Рассматривая область поэзии, он, на первый взгляд, казалось бы, полностью отдает должное независимости фантазии поэта и высокой степени его изобретательности. «Если внимательно исследовать этот вопрос, то можно найти веский аргумент в пользу поэзии, который покажет, что в ней имеется нечто созвучное человеческой душе, более совершенный порядок и более красивое разнообразие, чем можно найти где-либо в природе... Поэтому с полным основанием можно полагать, что она заимствует нечто от божественной природы, так как возвышает ум человека и уносит его ввысь, приспособляя внешний вид вещей к желаниям ума, а не [подобно философии и истории] сгибая и снижая ум до природы вещей»⁴. Но призна-

¹ Leibniz, Die philosophischen Schriften, hrsg. Gerhardt, 7 Bände, Berlin, 1890, Bd. III, S. 222.

² Там же, стр. 223.

³ Bacon, op. cit., Vol. VIII, p. 407. (Бэкон, Собр. соч., т. I, СПб, 1874).

⁴ Там же, стр. 440, 441, «О достоинстве и усовершенствовании наук».

вая умение поэта создавать золотой мир фантазии, Бэкон в то же время ставит науку и философию явно выше поэзии. Он говорит: «Однако мы слишком долго находились в театре [местопребывание поэзии]; давайте же направимся теперь ко дворцу ума, куда мы должны приблизиться и войти с большим почтением и вниманием»¹. В другом разделе своего труда, где речь идет о науке и философии, Бэкон начинает с того, что называет поэзию «мечтой науки», и говорит, что, хотя она не божественного происхождения, все же, «по-видимому, имеет в себе нечто божественное». И он прямо заявляет о большем реалистическом значении следующей—научной—темы, говоря: «А теперь наступило время для меня очнуться и, поднявшись над землей, парить в чистом воздухе Философии и Науки»². Хотя, перечисляя способности ума, Бэкон в одном разделе отводит воображению такое же место, как памяти и рассудку³, зато в другом случае оставляет только память и рассудок, а воображение переводит на положение связующего звена между ними⁴. Он также дважды повторяет, что целью воображения является скорее развлечение или игра ума, чем работа или долг⁵. Этим он как бы предвосхищает будущее определение искусства как игры воображения. Типичное отношение Бэкона к свободной игре воображения—мягкая терпимость, проявляемая свысока. По его мнению, красоты слова и перлы красноречия никому не нужны. В своем очерке «О красоте» Бэкон объявляет необычность в пропорции неотъемлемым свойством красоты и высмеивает безрассудную попытку Дюрера свести красоту к математическим отношениям. Однако в «Новой Атлантиде» Бэкона, в уставе Дома Соломона, подчеркнутая необычность, излишние украшения и всякие преувеличения строго запрещаются «под страхом бесчестия и штрафа»⁶. Из трех видов поэзии—повествовательной, драматической и иносказательной—последняя, служащая интересам религии и пользующаяся символами и аллегориями, является, по мнению Бэкона, наилучшей. Итак, Бэкон принадлежит к новому веку науки. Положительная оценка им поэзии оказывается в духе уходящего уже в прошлое века, в котором искусство прославлялось не как свободное творчество прекрасных форм, а как способ выражения научных истин или моральных идеалов.

¹ Bacon, op. cit., Vol. VIII, p. 469.

² Там же, стр. 470.

³ Там же, стр. 407.

⁴ Там же, т. IX, стр. 61.

⁵ Там же, т. IX, p. 62; т. X, стр. 404.

⁶ Там же, т. V, стр. 409 (Ф. Бэкон, Новая Атлантида, изд. АН СССР, М., 1954).

Хотя Декарт пытался дать определение красоты, написал трактат о музыке и неоднократно отмечал величие или благозвучие того или иного литературного стиля, интересные эстетические высказывания в его произведениях встречаются редко, играют вспомогательную роль в системе его рационалистической философии и не представляют собой крупного вклада в эстетическую теорию. В своем «Рассуждении о методе» он говорит о несравненной силе и красоте красноречия и восхитительной прелести и сладости поэзии. Все же, подобно Бэкону, Декарт пробуждается от своего состояния мечтательного очарования и входит «с бóльшим почтением и вниманием» во дворец математической науки и новой философии, которая должна быть основана на математической ясности и четкости¹. В нескольких письмах он выражает восхищение силой, чистотой и гармоничностью литературного стиля Жана Луи Бальзака. Однажды он дошел даже до признания, «что подлинно значительные мысли встречаются скорее в сочинениях поэтов, чем философов». И это потому, что поэты пишут «в состоянии экстаза и с помощью воображения»². В этой связи Декарт описывает сон, в котором ему предложили выбрать либо словарь, символизирующий энциклопедию знаний, либо собрание поэтических произведений. Он выбрал второе. В сочинениях поэтов, говорит он, несмотря на некоторую долю легкомыслия, есть и серьезность, и чувствительность, и бóльшая способность зажигать искры мудрости в людях, чем у философов³. Однако, как бы охотно Декарт ни признавал иногда сладость и зажигательную силу искусства, он постоянно восхищался логично обоснованными научными выводами. Эстетические взгляды Декарта, судя по его переписке и по таким произведениям, как «Компендиум музыки» и трактат «О страстях души», пройдя через области индивидуальной психологии и нервного возбуждения, возвращаются в конце концов к математическому и логическому идеалу. В ответ на просьбу Мерсенна дать определение красоты Декарт писал в 1630 году, что восприятие красоты во многих отношениях сходно с предпочтением одного звука другому. Оба относительны, так как зависят от различных индивидуальных мнений. То, что вызывает у одного веселье, заставляет другого плакать, потому что предпочтение в области эстетики во многом зависит от случайных ассоциаций. Если человеку приходилось слышать веселую мелодию исклю-

¹ Рене Декарт, Избр. произв., стр. 262, 264.

² «Oeuvres de Descartes», Vol. X, p. 217.

³ Там же, стр. 182—184.

чительно в периоды бедствий, то ее ритм и сама мелодия окажутся неразрывно связаны с болезненным ощущением¹. В этом письме и вообще в своей переписке Декарт часто возвращается к мыслям, высказанным в его «Компендиуме музыки» (1618), повторяя и углубляя их как нечто близкое его интересам и отвечающее его зрелым убеждениям. В «Компендиуме музыки» красота связывается с приятным ощущением, а приятность—это близость или приспособление стимула к отклику. Человеческий голос—самый приятный из звуков, «потому что он наиболее близок нашему духу»², а среди человеческих голосов наиболее приятен голос друга. Точно так же общая тенденция музыкальных ритмов заключается в том, чтобы вызвать в душе чувство или страсть, аналогичные духу музыки: медленный ритм вызывает нежное и томное чувство, такое, как задумчивость и печаль, а живой и быстрый ритм—веселые или яркие страсти, такие, как радость или гнев. Так, всякое движение в эстетическом стимуле стремится вызвать аналогичный процесс в душе. Закон природы «подобный стремится к подобному» пригоден в общих чертах для объяснения влияния музыки и предпочтения в области звуков³.

Но этот туманный закон Эмпедокла связывается Декартом с идеалом золотой середины. То ощущение, или состояние, интервал, или ритм, доставляет удовольствие, которое не надоедает и не утомляет⁴. В эстетической практике следует избегать крайностей: с одной стороны, запутанных, сложных фигур, трудных и утомительных, а с другой—монотонности и незавершенности. Раскаты грома или ослепительное сияние солнца вызывают неприятные ощущения, так как они непропорционально сильны для воспринимающих их органов чувств. «Мать в «Астролябии» неприятна, потому что это «слишком сложная фигура» для естественной способности глаза⁵. Если мы обратимся к исследованию Декарта о душевных страстях и к его правилам руководства умственной деятельностью, чтобы получить лучшее представление о его эстетических взглядах, то увидим, что, по его мнению, хороши только те страсти и чувства, которые способствуют благополучию, сохраняют здоровье, предохраняют от опасности и легко тренируют человека⁶. Таким образом, физиология объясняет то, что математика

¹ Oeuvres de Descartes, Vol. I, p. 132—134.

² Там же, т. X, стр. 90; «Renatus Descartes Excellent Compendium of Musick», trans. by A Person of Honour, London, 1653, p. 1.

³ Там же, т. X, стр. 91, 92; стр. 2, 3.

⁴ Там же, стр. 92; стр. 3.

⁵ Там же, стр. 91; стр. 2.

⁶ Там же, т. XI, стр. 383.

анализирует и доказывает. Высказывание Декарта в пользу простых соотношений в музыкальных интервалах, квинт и октав, двухтактных и трехтактных темпов, а также осуждение им искусственного контрапункта и акростихов в шаблонных стихах связаны с его теорией физиологических процессов. Эстетический опыт начинается с ощущения; ощущение вызывает возбуждение нервов; это возбуждение, при соблюдении определенной меры и пропорции, которые стабилизируют организм в целом, приятно и благотворно. Зрелище тяжелых душевных переживаний на сцене именно потому и ценно, что для нервов всегда полезно легкое упражнение, хотя душевная боль, изображаемая актером, и способна вызвать чувство боли у зрителя. Мы не получаем никакого вреда от спектакля, а стимул сам по себе доставляет нам удовольствие.

Высшим критерием даже для красоты служит демонстрационная способность

Но, в конце концов, красота определенных соотношений и пропорций в музыке зависит, по мнению Декарта, от их высшей демонстрационной способности в математическом смысле. Хотя Декарт и говорит, что человек, легче всего подверженный одновременно телесным и душевным страстям, может испытывать наивысшее наслаждение в этой жизни¹, все же выше здоровья и удовлетворенности, вызванной исполнением желаний, он ставит интеллектуальную радость, которая проистекает из духовной деятельности человека и из добровольного союза его духовной стороны с бестелесным началом. В конце концов он считает воображение просто чем-то вспомогательным для разума. Даже расчеты пропорций, составляющие сущность «Компендиума музыки», связаны в основном с арифметическими аналогиями, а не с аналогией между звуком и чувством. Декарт решительно отвергает роль чувства слуха в музыке, отдавая предпочтение ее надежным демонстрационным свойствам². Он говорит, что, по его мнению, доводы музыкантов, не признающих пропорциональности созвучий, слишком нелепы, чтобы на них отвечать. Это все равно, говорит он, как если бы человек выступал против системы математических пропорций в архитектуре, мотивируя тем, что глаз не в силах охватить какую-либо тысячную долю их точности³. Диаграммы в «Компендиуме музыки», с помощью которых Декарт графически изображает порядок звуков и интервалов и связь между ними, являются лишь одной из иллюстраций его

¹ Рене Декарт, Избр. произв., стр. 700.

² «Oeuvres de Descartes», Vol. I, p. 227, 228.

³ Там же, стр. 286.

рационалистического подхода ко всем видам знаний. Все вопросы, подлежащие изучению, говорил он, должны анализироваться в своих простейших элементах, а возникшие при этом мысли должны систематизироваться по все возрастающей их сложности так, чтобы ум мог переходить с полной уверенностью от одной очевидной истины к другой. Не следует заниматься ничем, что было бы менее достоверно, чем арифметика и геометрия¹.

В то самое время, когда Декарт возражал против замысловатого характера фуг, Гоббс (1588—1679) возражал против «претенциозной гуманности» поэзии, «стремящейся выразить больше того, что является совершенно понятным», и против тех поэтических строф, которые кажутся некоторым людям глубокомысленными, а ему—просто «головоломками»². Декарт написал книгу по музыке, в целом просто второсортный учебник; излагающий теорию Царлино, без особо оригинальных идей. Гоббс же со своей стороны написал два литературно-критических произведения: ответ на предисловие к «Гондиберту», написанное Давенантом, и предисловие к своему собственному переводу Гомера; оба этих произведения дали повод говорить, что его «теория эстетики вполне последовательна и логична и является первой в своем роде в английской литературе»³.

Гоббс и в самом деле был первым англичанином, который исследовал концепцию творческой фантазии с интеллектуальной точки зрения. Он высказывает свое несогласие с современным ему общепринятым взглядом на страсти и склонности человека и претендует на то, чтобы быть первым, кто скажет в этом вопросе разумное слово. Говоря об умственных процессах, сетует он, люди тратят много слов и ничего не объясняют. Они говорят, что «чувства воспринимают образы вещей и передают их рассудку, рассудок—фантазии, фантазия—памяти, а память—способности суждения, подобно тому как вещи переходят от одного человека к другому»⁴. Логический ум Гоббса восставал против этой картины умственной жизни, выглядевшей как игрушечный обмен товарами у маленьких торговцев в мозгу. Его собственное представление о фантазии только наполовину освобождается от тра-

¹ «Oeuvres de Descartes», Vol. I, p. 362—366.

² «Critical Essays of the Seventeenth Century», Vol. II, 63, «Answer to the Preface to Gondibert».

³ Spingarn, Jacobean and Caroline Criticism, Cambridge, «History of English Literature», New York, 1911, Vol. VII, Ch. 2, p. 302.

⁴ «The English Works of Thomas Hobbs», ed. Molesworth, 11 Vols., London, 1839, Vol. III, p. 10, «Leviathan», I, II (Т. Гоббс, Левиафан, М., Соцэкгиз, 1936).

диционных аллегорий, но его попытка ввести «сумбурное творчество» поэта в четкие рамки своей механистической философии является смелым и интересным опытом соединения и примирения внешне непримиримых вещей.

Пытаясь навести порядок в психологическом хаосе, Гоббс опирался на предпосылку всей своей философии, что в действительности существует только материя и движение и что вся философия в идеальном представлении является не чем иным, как сложением и вычитанием. Ощущение—это движение, полученное извне; создание нами образа из ощущения—это контрдвижение, или движение изнутри наружу. Память—кладовая ослабленных движений. Соприкасаясь с новыми впечатлениями, память присоединяет их к прежним. Потеря темпа при замедляющемся ходе первоначального движения превращает образы в явления духовного упадка; это пассивные, слабые и затухающие вибрации. Движения внутри нас могут подвергаться сложению, вычитанию, умножению и делению. Писатель-романист, актер или драматург «объединяют свой собственный образ с образом действий другого человека, как это бывает, когда человек воображает себя Геркулесом или Александром Македонским»¹. Ничего нового не возникает в мозгу, пока какой-либо внешний объект не вызовет в нем новые вибрации, «если только мы не вздумаем назвать новым то, что состоит из старых [вибраций], таких, как химера, золотой мираж и т. п.»² Сны возникают от смешанных движений внутри организма. Постоянное движение или сильное первоначальное впечатление могут стать господствующим и контролирующим движением или страстью. Движения происходят в «цепном порядке» и, таким образом, составляют связанное мышление или фантазию.

Как же могло случиться, что при таких механистических взглядах на действие ума Гоббс проделал конструктивную и оригинальную работу по вопросу о свойствах фантазии поэта? Один ответ таков: значение фантазии он поднял тем, что отчасти приписывал ей функции, не укладывавшиеся в его основную механистическую теорию и отражавшие традиционную склонность мыслить аллегорически, а не благодаря особой теоретической концепции, которой была бы внутренне присуща положительная оценка творческого воображения. В различных случаях Гоббс включает в область фантазии движущую силу страстей, организующую способность философского суждения, а также природную возвышенность и динамичность одаренного темперамента.

¹ «The English Works of Thomas Hobbs», op. cit., p. 6.

² Там же, т. I, стр. 400, «Основы философии», IV, XXV.

Однако фантазия целеустремленна, квазирациональна, синоптична

Как создатель умственных образов фантазия работает хорошо, говорит Гоббс, когда стремится к какой-либо ясно видимой цели. В этом случае фантазия содержит в себе страсть и желание, которые делают ум активным и не дают ему стать пошлым и скучным. Умственная динамика, таким образом, становится для фантазии частью умственной архитектоники. Вся быстрота и неуклонность движения ума благодаря страстному усилию направлена к задуманной цели. Кроме того, фантазия может включать тонкость восприятия в смежной области. Человек с сильно развитой фантазией находит сходство там, где другие не видят никаких интересных аналогий, и его суждение отличается быстротой и внезапностью, а также пронизательностью. «Отсюда и возникают те меткие сравнения, метафоры и другие риторические фигуры, с помощью которых поэты и ораторы имеют возможность придавать вещам приятный или неприятный вид и показывать другим хорошее или плохое по своему выбору»¹.

Далее, фантазия может содержать в себе рассудок, то есть интеллектуальную способность распознавать предметы. Временами Гоббс придерживается различия между фантазией, выявляющей сходство, и рассудком, устанавливающим разницу, но в других случаях его тенденция наделять художественный гений всеми функциями ума заставляет его отказаться от такого различия.

Как и большинство современных ему писателей, занимавшихся проблемой умственных способностей, Гоббс оспаривает временами особое значение рассудка как отдельной функции и отдает предпочтение творческому воображению. Вообще говоря, заявляет он, излишек фантазии не может восполнить дефектов рассудка. Но в любом виде поэзии, хотя там нужны и рассудок и фантазия, «фантазия призвана играть более видную роль»². Возвышенность души поэта основывается на его способности к фантазии. Фантазия как раз и является тем, что большинство читателей любит в поэзии и что они называют экстазом. Иными словами, в обычных случаях рассудок лучше, чем воображение. Но к поэзии неприменима полностью эта общая мерка. Энтузиазм—это волнующее и привлекательное свойство поэзии.

В одном сложном и глубокомысленном отрывке Гоббс называет фантазию поэта созидательной и философской. Он говорит, что в тех случаях—благоприятных для поэта,—когда

¹ «The English Works of Thomas Hobbs», Vol. IV, p. 55, «Human Nature».

² Там же, т. III, стр. 58; «Левифан», I, VIII.

философия уже внесла порядок и систему в опытные данные, фантазия получает субстанцию для обработки почти в готовом виде, и ей остается только «быстро пробежать» по этому материалу, чтобы получить возможность «петь и танцевать». Но там, где философия не выполнила своей роли, и в особенности в области моральной философии, там фантазия должна наводить порядок и организовывать, поставлять одновременно и субстанцию и слова, не упуская при этом из виду украшения и привлекательности¹. Это очень высокая оценка значения поэтической способности. Она очень далека от взгляда на воображение как на простую машину для сохранения и размножения предыдущих впечатлений. Она подразумевает, что фантазия не только воспламеняется и витает в небесах, но также мыслит и классифицирует. Однако даже в этой вершине эстетических взглядов Гоббса заключено меньше эмоциональности, чем кажется. Философия, о которой он говорит и отсутствие которой ощущает,—это арифметический расчет. Он, собственно, и не имеет в виду, что поэзия способна выполнять высокое назначение философии. Скорее всего он хочет сказать, что, пока философия все еще отстает, а механистическое толкование еще не охватывает всех сторон бытия, поэзия может функционировать как паллиатив. Под философией, в известной мере расчистившей дорогу поэзии для «песни и танца», подразумеваются физические науки, астрономия и механика. Моральная философия, которая, по мнению Гоббса, еще не получила развития и которую должна заменять пока поэзия,—это механика страстей и симпатий. К тому же называть поэзию моральной философией, а живопись—физической философией было уже не новым приемом в критике искусства.

Эстетическая психология Гоббса между двух миров

Таким образом, в итоге мы встречаемся у Гоббса с ярким примером двух взаимно пересекающихся направлений. Классическая психологическая традиция переплетается у него с новой механистической наукой. Для Гоббса все является материей и движением, в уме или вне его. В своем споре с Декартом он утверждает, что разум зависит от идей, идеи—от воображения, «а воображение, как я полагаю,—от движения телесных органов. Таким образом, функция ума представляет собой лишь движение в определенных частях живого организма»². Быстрота и проникаемость фантазии в ее поисках материала для

¹ «The English Works of Thomas Hobbs», Vol. IV, p. 449, 450, «Answer to the Preface to Gondibert».

² «The Philosophical Works of Descartes», trans. Haldane and Ross, 2 Vols., Cambridge, 1912, Vol. II, p. 65.

поэзии—это отражение быстроты и легкости движения жизненных сил. Таким образом, то замечательное единство, которое Томас Гоббс приписывает уму и которое, казалось бы, превращает Гоббса в человека современных взглядов, покупается ценой непримиримого материализма. Фантазия может охватывать собой память, чувство, рассудок и страсти, потому что все они представляют собой комплекс движений, происходящих в человеческом теле.

Синтез — задача
критиков

Отдельные положительные высказывания со стороны философов в адрес искусства являются в XVII веке скорее исключением, чем правилом. В большинстве случаев искусство окружает холодная, неблагоприятная для него философская среда. Те, кто должен был бы являться его проводником в философии, были поглощены прогрессом науки. Поэтому, если деятели искусства хотели идти в ногу со временем в этот научный, прогрессивный век, они должны были сами заботиться о себе. Философия оказывала им мало прямой поддержки. «Истинная ценность поэзии,— писал в 1673 году Рапен,—так мало известна, что вряд ли было когда-либо высказано правильное суждение о ней»¹. Это правильное суждение пытались высказать сотни критиков во Франции, развивавших высказывания более ранних критиков Италии. Большинство из них при оценке поэзии, не задумываясь, ставили ее в один ряд с новой научной философией. Но они приходили к этому путем весьма своеобразного понимания. Как Фома Аквинский считал возможным быть добрым христианином и в то же время использовать языческую философию Аристотеля для рационального объяснения христианской доктрины, так и критики со спокойной совестью и с благоприятными результатами заимствовали для себя материал как из Аристотеля, так и из новой механистической философии. Ни один из профессиональных философов того времени, за исключением Лейбница, не сознавал возможности такого смешения понятий. Гоббс и Бэкон, хотя и приоткрыли врата разума для посланца воображения, не замечали, что Аристотель, к которому поэты любили прибегать в поисках нужных им принципов, предоставлял лучшую основу для теории воображения, чем Демокрит, и при этом такую, которую было так же легко сочетать с модной точной наукой. Бен Джонсон (1573?—1637) отмечал — и это, казалось бы, должны были видеть все,—что было бы странно, если бы в период быстро развивающихся естественных знаний

¹ «Monsieur Rapin's Reflections on Aristotle's Treatise of Poesie», trans. Rymer, London, 1694, p. 10, I.

часть их не проникла в область теории поэтического творчества. Так и случилось на самом деле. Аристотелевское наследие было изменено и подогнано к умственным представлениям века Ньютона. Не упуская из виду логики Аристотеля, исследователи вновь обратили внимание на его доктрину движения, а его теория действенной случайности приобрела равное значение с его теорией формальных и окончательных причин. В составленном Дю Белле списке наук, которые обязан изучать начинающий поэт, главное место отводилось естественным и математическим наукам. Таким образом, в теоретическую основу неоклассической доктрины искусства были положены разнообразные направления. В соответствии с новым декартовским стремлением к ясности Буало (1636—1711), подобно Декарту, написал «Рассуждение о поэтическом методе», но заимствовал содержание у Аристотеля. Подобно Гоббсу, Ле Боссю (1631—1680) писал о механике и о динамике страстей, связывая их с влиянием поэзии, но заимствовал содержание также у Аристотеля.

Гоббс высказывает смелую и новую, с точки зрения философа, мысль, заявляя, что для создания героической эпопеи воображение и ум должны работать совместно. «В той мере, в какой фантазия человека следовала методам истинной философии, она добилась замечательных результатов на пользу человечеству. Но там, где это влияние [философии] отсутствует... там архитектор, фантазия, должен взять роль философа на себя... и быть не только поэтом, чтобы расставлять и связывать между собой слова, но также и философом, чтобы добывать и систематизировать свой материал»¹. Но, будучи еще слишком радикальной для философии, идея философствующего поэта или художника уже была обычным явлением в критике. Высказывание Ле Боссю звучит почти как иллюстрация к требованию Гоббса, чтобы поэт организовал в философском направлении свой материал, если еще нет материала, уже организованного настоящим философом: поэзия аналогична теологии, науке о божественных предметах, потому что она подробно классифицирует нормы морального поведения человека, чтобы облегчить для людей их восприятие, как теология всесторонне рассматривает божественные лица и их промысл². А общее положение Гоббса, что поэзия добивается хороших результатов, если фантазия следует путем философии, находит себе параллель (и примеры можно было бы умножить) в заявлении Генри Рейнолдса о том, что поэты и философы представляют собой

¹ «The English Works of Thomas Hobbs», Vol. IV, p. 449, 450, «Answer to the Preface to Gondibert».

² Le B o s s u, Traité du Poème Épique, Paris, 1708, p. 7.

одно и то же, как те, «кто является или должен быть профессорами одной и той же науки»¹, хотя одни из них используют стихи, а другие—прозу.

Но признания общего сходства между поэзией и философией не было достаточно для критиков—соотечественников Декарта. Для новых теоретиков искусства требовались более четкие формы, более строгие критерии, отказ от стремления морали парить в облаках. В поисках основных свойств материи Декарт изгонял одно за другим существенные для человека свойства: цвет, запах, вкус—и в конце концов дошел до своего пресловутого куска воска, состоявшего только из чисел и пропорций². Такой же импульс действовал и у критиков. Они стремились стать новыми защитниками рационального порядка в неорганизованной области фантазии. Таким образом, поэзия связала и зашнуровала себя; потребовала строгих правил и декорума; утвердила и сузила единства времени и места; усвоила общий язык прозы и здравого смысла. Литературные критики часто отмечали готское варварство более ранних писателей, недостаток у них тонкости и изящества, незнание ими науки и методики. Указания о том, как добиться умения «уверенно действовать в этом мире», «истинного знания вещей, как они есть», а также строгие правила и предписания, как создавать со вкусом и рационально живопись и поэзию, представляли собой популярный вид научных исследований. Непререкаемые правила кристаллизовались и закреплялись в письменной форме, так чтобы любой интеллигентный человек мог размышлять, сочинять или рисовать, обратившись к помощи книги. Критики признавали, что природа должна дать человеку гений, но человек никогда не пойдет далеко, если будет доверять только природному дарованию, не подчиняясь дисциплине ума и правил. Искусство должно совершенствовать природу. «Ваш гений и счастливая звезда могут поднять вас высоко,—писал Воклен де ля Френе в 1594 году.—С их помощью вы можете написать произведения, способные удивить будущие поколения. Но если вы хотите, чтобы ваше произведение было безукоризненно, вам надо изучить все правила искусства. Более того, эти правила не должны усваиваться наспех, как попало, а должны изучаться методически»³. Целый ряд критиков подчеркивал значение правильного метода, но только Буало (1636—1711) изложил твердые правила. Пожалуй, именно он раньше всех

¹ «Critical Essays of the Seventeenth Century», ed. Spingarn, 3 Vols., Clarendon Press, Oxford, 1908, Vol. I, p. 153.

² «Oeuvres de Descartes», Vol. VII, p. 30—34.

³ Vauquelin de la Fresnaye, L'Art Poétique, ed. Pellissier, Paris, 1885, Bk. II, lines 435—443.

других сочетал поэзию с декартовской ясной и четкой идеей. Влияние разума, писал он, неправильно считали оковами для стихосложения. Наоборот, этот разумный контроль, отнюдь не нанося поэзии ущерба, делает ее божественной.

Так пусть же будет смысл всего дороже вам,
Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам¹.

Музыка и красота слов имеют второстепенное значение по сравнению с ясной мыслью:

Пока неясно вам, что вы сказать хотите,
Простых и точных слов напрасно не ищите;
Но если замысел у вас в уме готов,
Все нужные слова придут на первый зов².

Даже в 1764 году Баттё все еще ищет ясную и четкую идею в качестве основы искусства. Он хочет «развеять туман и выработать истинные правила»³.

Создание правил для поэзии началось в Англии 100 лет спустя; мы видим, что Поп в своем «Очерке о критике» повторяет доктрину Буало. Великий поэт Вергилий, пишет он, сначала воображал, что он может обойтись без правил и образцов и черпать вдохновение непосредственно у природы. Но в более зрелом возрасте Вергилий вскоре уже писал в соответствии с таким строгим методом и такими четкими правилами, точно их разработал организующий ум самого Аристотеля⁴. Французский критик Рапен называл «Поэтическое искусство» Буало с его строгими правилами «орудием гения»⁵. Таким образом, художественный гений имел свое орудие, как философия имела свой «Новый Органон».

Почти в то же самое время и во многом тем же самым путем происходила выработка общей рациональной программы и для живописи. На вновь основанную Французскую академию художеств была возложена обязанность создать правила для живописи, которые были бы простыми, бесспорными и взаимно дополняющими друг друга. Живописцы и теоретики искусства более раннего периода слишком часто действовали в соответствии с практическими навыками и привычками и слишком редко — с помощью теории. «Их наука была у них скорее в пальцах, чем в головах». Де Пиль, «глава критиков французской живописи»,

¹ Буало, Поэтическое искусство, Гослитиздат, М., 1957, стр. 57.

² Там же, стр. 62.

³ B a t t e u x, Principes de la Littérature, 5 Vols., Paris, 1764, Vol. I, p. XVIII, 4.

⁴ R o p e, An Essay on Criticism, Part I, lines 130—139.

⁵ R a p i n, op. cit., p. 26, XVIII.

зашел в своем пристрастии к точному описанию элементов живописи—композиции, цвета, рисунка и выражения, а также уровня мастерства, достигнутого выдающимися живописцами в различных областях искусства,—так далеко, что составил таблицу, в которой математически изображал достижения каждого художника. Для Де Пилля, как для ученого XVII века, было характерно то, что он совмещал применение математического метода для определения художественного мастерства с увлечением классическими образцами в скульптуре.

Таким образом, идеалом искусства было «доставлять удовольствие согласно лежит моральная цель правилам». Правила располагались в определенном порядке; отдельные части подсчитывались и сравнивались между собою. Основным правилом поэзии было наметить моральную цель, которую следует достигнуть. «Будем помнить то, чему нас учил Гораций: мы не можем доставить удовольствие наибольшему числу людей, если не подчиним нашу работу моральной цели»¹. Еще до того, как поэт выбрал для себя тему или фабулу, он намечает цель, к которой должен стремиться, «так как с помощью ее он регулирует всю работу в целом и каждую ее часть в отдельности»². Идеальный поэт, думающий о способе, каким он будет исправлять с помощью поэзии обычаи и нравы, должен быть добродетельным человеком. Это требование высоких моральных качеств, предъявляемое поэту, сближало литературного критика эпохи Возрождения со средневековым мистиком и теперь вновь сближает неоклассического автора правил с его предшественниками—критиками эпохи Возрождения. «Так как Музы не снизойдут в душу, если она не будет хорошей, святой и добродетельной, то поэту следует обладать хорошей натурой, а не плохой, хмурой или унылой; воодушевленный благородным духом, он не допустит в свой ум ничего, кроме возвышенного и божественного. Он должен иметь прежде всего возвышенные, великие и прекрасные, а не низменные мысли»³. Так пишет Ронсар (1524—1585). Атмосфера страха божьего и преклонения перед добродетелью должна окружать и направлять поэзию в целом. За этим требованием добродетели, хорошо понятным и полностью основанным на традиции, следует второе четкое правило, обязывающее поэта или художника подыскивать себе подходящий миф или тезис в качестве темы предполагаемой

¹ Corneille, De l'Utilité et des Parties du Poème Dramatique, 1660, trans. in «European Theories of the Drama», ed. Clark, p. 140.

² Le Bossu, op. cit., p. 37—43.

³ «Oeuvres Complètes de Ronsard», 2 Vols., Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Vol. II, p. 998.

работы. Это называется его «открытием» и означает не что-то созданное им, а подходящий литературный источник, открытый им в его научных поисках у классических авторов. Поскольку живопись этого периода тоже пользовалась литературными источниками, то исходный метод у обеих был один и тот же. Сначала надо было найти тему для картины, а затем подчинить ее основной смысл определенной задаче, какой-то определенной цели, ставящейся в данный момент. «Выбор темы можно назвать удачным,—говорит Шаплен (1595—1674),—если он приспособлен к определенной цели»¹. Шаплен приводит пример. «Выбор фавулой легенды об Адонисе был удачным для нового типа мирной поэмы, потому что действие ее происходит в мирное время; сюжет ее прост, не осложнен интригой; речь в ней идет только о любви, и она сдобрена сладостными, мирными событиями и умеренной дозой остроумных образов». «Открытие», выдвинутое как основная задача художника, означает не просто выбор темы, но и соответствующую ее организацию, обработку и планирование, то есть новое оформление этой темы, с тем чтобы приспособить ее к определенному настроению и событию и, несмотря на то что она стара, все же в известном смысле сделать ее новой и оригинальной. Тот же самый принцип должен применяться и к живописи. Художник может выбрать для своей темы похищение Европы, но это «открытие» будет затем подано в стиле французского двора, чтобы сделать его подходящим к веку, в котором ему суждено красоваться. «Открытие живописца состоит не в изобретении темы, а в способности осмыслить в своем воображении тему таким образом, чтобы она наиболее подходила к его роду искусства, хотя и будет полностью заимствованной из произведений поэтов, историков или народных легенд... Он должен как бы перестроить все целиком и вылепить заново в своем воображении»².

«Открытие» и его источники

Таким образом, «открытие», то есть первая часть, или начальный элемент, неоклассической поэмы или картины, означало преклонение перед античными литературными образцами, использование их в качестве темы и приспособление этой темы к месту, времени и обстоятельствам, а также красивую композицию ее в более узком, формальном смысле. «Из числа элементов этого [поэтического] искусства тема и план должны быть на первом месте, потому

¹ «La Préface de Chapelain a l'Adonis», в «Festschrift»; Heinrich Norf, Halle, 1905, p. 36.

² «The Literary Works of Sir Joshua Reynolds», 2 Vols., London, 1886, Vol. II, p. 307; «Notes on the Art of Painting», Note XII, Verse 109.

что они являются как бы первичной продукцией ума, а план в поэме—то же, что ордонанс в картине. Только такие великие художники, как Рафаэль, Джулио Романо, Пуссен, способны создать великий план для своих картин, и только великие поэты способны отражать великие темы в своей поэзии»¹.

Новое значение термина «открытие» и итальянское влияние на него становятся еще более очевидными, когда сюжет, взятый из античных источников и соответственно видоизмененный, начинает отождествляться с *правдоподобием* или имитацией природы. По новым понятиям удачно заимствовать из античной сокровищницы скульптурную форму или сюжет для произведения и правильно выбрать прекраснейшую из форм природы—это одно и то же; оба этих приема являются первой и главной частью художественного метода или следования правилам искусства. В это же самое время основатели современной философии заявляли, что творческое воображение художника искажает природу. Воображение, говорит Бэкон, «переходит границы природы, совмещая по своему усмотрению предметы, которые в природе никогда бы не соединились, и вводя вещи, которые в природе никогда бы не возникли», совершая тем самым «незаконные браки и разводы вещей»². Одновременно с Бэконом Буало заявлял: «Прекрасно только то, что истинно»³. А вскоре Поп наставлял поэтов такими словами:

Следуй сначала веленьям Природы и меру сужденья
Всегда применяй по ее образцам, неизменным и верным.
Нет никогда у Природы ошибок: она божество отражает,
Сияя, как яркий, немеркнувший свет для всеобщего блага⁴.

Правила поэтического искусства, основные принципы метода, говорит он, это «все та же природа, но метод ей дал совершенство»⁵. Несколько раньше француз Рапен выразил ту же мысль почти в тех же словах: «Я утверждаю, что эти правила хорошо продуманы; вы увидите, что они сделаны только для того, чтобы методически, шаг за шагом наблюдать природу и не позволить ни одному, самому малейшему явлению ее ускользнуть от нашего взора. Только благодаря этим правилам в фантазии сохраняется правдоподобие, которое является душой поэзии»⁶. Еще до наступления века разума Тай пишет в предисловии к своей трагедии «Саул» (1572): «Наконец, я не

¹ R a p i n, op. cit., p. 26, 27, XIX.

² B a c o n, op. cit., VIII, 407, 408; VIII, 439.

³ B o i l e a u, Epitres, IX.

⁴ P o p e, An Essay on Criticism, Part I, lines 68—72.

⁵ Там же, строка 89.

⁶ R a p i n, op. cit., p. 17, 18, XII.

выдумал фантастических историй о безумии Атаманта, о Геркулесе и Роланде, я лишь излагаю истории, которые диктовала сама правда и смысл которых очевиден»¹. Значение истины для поэта подчеркивается снова и снова в таких, например, высказываниях: «Сокровища поэзии не могут быть использованы лучше, чем для украшения истины»². «Подлинный художник не станет избегать природы, словно он боится ее, и не станет отклоняться от жизни и сходства с истиной»³. «Поэт должен заботиться прежде всего о правдоподобию»⁴.

Но требование верности природе, на котором настаивают защитники поэзии с таким же фанатизмом, как и ученые-философы, должно быть объяснено. Оно, как и другие правила, не является случайным. Если выяснить, что скрывается за этим требованием правдоподобия, то близость теории поэзии к философии становится еще более очевидной. Подчиняя ум природе вещей, философы должны были находить то, что в разных случаях они именовали «формой», «законом» или «сущностью» вещей. Философа интересовал не разнообразно окрашенный и организованный чувственный мир в том виде, как он случайно предстает первому взору и запечатлевается им, а внутренние, господствующие в нем причины, которые лежат за этими случайными явлениями и объясняют их порядок и связь.

Точно так же и для поэта или художника подлинным образом природы являлись не живые люди и фактические события с их замысловатой смесью хорошего и плохого, а моральные типы и логически очищенные фабулы, ведущие аналогичным силлогизму способом к равновесию ума и добродетельным поступкам. Опираясь на авторитет Аристотеля и цитируя его высказывание, что хороший поэт изображает вещи не такими, каковы они есть, а какими должны быть, неаристотелевские критики учили поэтов изображать моральный порядок природы, те причины, которые пронизательный умственный взор вскрывает за видимой совокупностью вещей. Например, Шаплен, в отличие от других критиков оказывавший предпочтение эпической поэме перед драмой, ясно излагает общепринятую точку зрения на соотношение между поэзией и историей. Когда я

¹ Jean de la Taille, Saul, Paris, 1598, p. 5.

² «Critical Essays of the Seventeenth Century», ed. Springarn, Vol. I, p. 186, Sir William Alexander, Anacrisis.

³ Там же, т. I, стр. 23. Ben J o n s o n, Preface to the Alchemist.

⁴ Le Bossu, op. cit., p. 11.

читаю историю, говорит он, то не убеждаюсь в том, что хорошие люди вознаграждаются, а плохие наказываются, ибо там судьбу людей решают случайность и счастье. Но в поэзии (высшей науке, равной философии) моральная справедливость всегда сопутствует определенному типу людей. Я не извлекаю нравоучительных уроков, читая в истории о Цезаре или Помпее. С другой стороны, «читая поэзию, я узнаю на примере того, что произошло с Одиссеем и Полифемом, разумный порядок вещей и то, что бывает вообще со всеми людьми, действующими подобным образом». Я узнаю не просто о благочестии Энея и гнев Ахиллеса, а вообще о «благочестии и о том, что вытекает из него, и о гнев и его последствиях, так что природа этих чувств становится мне полностью ясной». Классические авторы, видя, что нравоучение может иметь место только при условии изменения вещей так, чтобы они отвечали поставленной цели, «изгнали истину со своего Парнаса» и придерживались лучшего и более выгодного «правдоподобия». Если верить народным преданиям, то Ахиллес Гомера и Эней Вергилия были в действительности хуже, чем им следовало быть, но поэты, знающие свое дело, «вывели под их именами» людей, которые вели себя так, как должны вести себя люди¹.

С современной точки зрения, вряд ли можно допустить, что подмена конкретного человека Энея Благочестием вообще или Ахиллеса — образом Гнева сделает поэму эмоционально более выразительной. Штамп вместо характера, изменение, ограничение и подгонка сюжета под определенный моральный образец, на современный взгляд, лишили бы содержание рассказа того разнообразия, той полноты и конкретности, которые необходимы, чтобы вызвать интерес и удовольствие. Но неоклассические теоретики рассматривали рационалистическую стандартность своих сюжетов и характеров иначе. Именно приспособляя точно, с помощью шаблона, поэтические средства к определенной эмоциональной цели, они могли, по их мнению, затрагивать чувственные струны с расчетливостью и мудростью ученого. Правдоподобие — другое название для «вещей, какими они должны быть», — дает вниманию зрителей только то, «с чем легко согласиться». И, таким образом, «воображение оказывается в плену и позволяет вести себя к цели поэта». В исторический факт не верят так легко, несмотря на то, что он представляет собой «голую правду». Ибо «голая правда» навязывает веру не своей собственной убедительностью и логичностью, а в силу безапелляционного утверждения историка.

¹ Ch a r e l a i n, op. cit., p. 38.

Разумная и моральная цель предписывает «единство»

Та же самая доктрина обобщения природы сквозит и в руководствах для художников. Художник должен искать в безграничной сокровищнице природы наиболее красивые формы. «Рисовать детали — не значит изображать природу, это значит только изображать те или иные обстоятельства. Когда же художник создал в своем воображении образ совершенной красоты, или абстрактную идею форм, о нем можно сказать, что он допущен на великий совет природы»¹. Но создавать общую форму прямо из природы, то есть из «непосредственного и неорганизованного разнообразия действительных форм», слишком трудно. Художник должен воспользоваться объединенными силами всех своих предшественников, то есть должен изучать античность и, таким образом, подойти к природе через искусство.

Из этих основных правил, регламентирующих творчество художника, — о правильном выборе темы, правильном отношении к природе и правильной моральной цели — вытекают другие правила, служащие для очищения искусства, направленного к желаемой цели, от плохого влияния на воображение человека. Влияние искусства на человеческие сердца должно быть целительным. Запрещается все, что может вызвать нарушение последовательности в изложении событий в рассказе, что может оказаться диссонирующим в композиции картины, что будет казаться грубым или вульгарным в отдельных словах или стихах, потому что, как говорит Корнель, аудитория должна покинуть театр, или окончить чтение поэмы, или уйти от картины, не имея в душе сомнений и в хорошем настроении. Искусное использование всех средств для этой цели является частью дисциплины художника. Краски в картине должны быть «дружественными». Если они, будто по собственному влечению, согласуются одна с другой, то это гармоничное сочетание будет легко восприниматься зрителями. Изящная форма или импозантный вид рекомендуются лишь для того, чтобы добиться должного воздействия на зрителя: доставить ему удовольствие, которое должно «приносить» пользу. Это мед, намазанный на хлеб, содержащий статьи закона. Доктрина Аристотеля об органическом единстве хорошей поэмы (в совершенном произведении искусства ничего нельзя добавить или отнять) теперь, в этот более энергичный век науки, стала толковаться с меньшей свободой и широтой. Необходимо, чтобы действие было законченным, но автор не должен добавлять и ничего

¹ Reynolds, op. cit., Vol. II, p. 300, «Notes on «The Art of Painting», Note III, Verse 51.

лишнего, потому что, когда желаемый эффект уже достигнут, слушатель ничего больше не хочет, и все остальное его утомляет. Поэтому выражение радости, которую проявляют два любовника, соединившись вновь после многих препятствий, должно быть очень коротким, говорит Корнель. «Единство времени и места»—это уже не рекомендация, как у Аристотеля, а предписание в духе века рационалистической науки. «Раз сцена, на которой идет представление,—одно и то же место, то неестественно изображать ее как множество мест»¹,—говорит Драйден. Все новые ограничения, касающиеся подходящих для стихов слов, правильного рифмования, соответствующих риторических фигур, направлены к тому, чтобы удовлетворять ухо и глаз и поднимать дух, потому что таким способом тайники человеческой души легче открываются и становятся более восприимчивыми к извечным моральным истинам.

Характерное высказывание по поводу Ле Боссю. Эмоциональная алхимия писателя умелого приспособления художественных средств к заранее намеченным эмоциональным результатам можно найти у Ле Боссю: «Эпическое повествование... должно быть также трогательным и страстным, чтобы оно могло увлечь читателя, взволновать его, вызвать у него радость или повергнуть в ужас, заставить его вновь пережить драматичность всех событий, хотя он и знает, что все это притворство и выдумка...

Следовательно, для великих поэм нужны страсти, но не все они необходимы и не для всех стихов подходят. На долю комедии приходится радость и приятное изумление. С другой стороны, трагедия вызывает ужас и сострадание. Эпическая поэма составляет как бы середину, для которой пригодны все эти чувства: мы видим печаль в четвертой книге «Энеиды» и радость и веселье—в пятой книге. Чувство, наиболее подходящее к этому типу поэмы,—восхищение. Оно меньше противоречит чувствам двух других видов. Мы радостно восхищаемся теми явлениями и событиями, которые нас приятно поражают, и восхищаемся со страхом и печалью теми, которые ужасают и огорчают нас.

Помимо чувства восхищения, которое в основном отличает эпическую поэму от драматической, каждое эпическое произведение имеет еще свою особую страсть, которая отличает его от других эпических произведений и проводит специфическую и индивидуальную грань между поэмами одного и того же вида. Эти индивидуальные страсти соответствуют характеру героя.

¹ «The Prose Works of Dryden», 4 Vols., London, 1800, Vol. I, part. II, p. 48.

Гнев и ужас царят в «Илиаде», потому что Ахиллес обладает холерическим темпераментом и является «самым грозным из всех мужей». В «Энеиде» все чувства мягкие и нежные, потому что таков характер Энея... Говоря о страстях, нам остается коснуться еще двух сторон: во-первых, способа сделать их приемлемыми для слушателей; во-вторых, средства сделать их более осязаемыми. В первом случае задача заключается в том, чтобы расположить к ним слушателей; во втором она сводится к тому, чтобы не смешивать вместе несколько несовместимых страстей»¹.

Ле Боссю продолжает свое рассуждение, объясняя, каким образом можно добиться от слушателей желаемой реакции. Если вы хотите передвинуть какой-либо предмет с его настоящего места на другое, вы прежде всего подходите к нему и, так сказать, пассивно принимаете его настоящее положение. Так же надо действовать и с аудиторией. Нужно начать с того, чтобы принять ее в том эмоциональном состоянии, в каком она находится. Если она спокойна, вы тоже должны сначала соблюдать спокойствие. Только при этом условии вы можете увлечь ее куда-либо за собой. «Человек находится в состоянии отдыха и покоя, а вы хотите специально начатой беседой вызвать гнев. В таком случае вы должны начинать вашу беседу в спокойной манере; этим вы расположите его к себе. Затем, идя с вами, так сказать, в ногу, он неизбежно придет к тем страстям, к которым вы его постепенно приведете»².

Другой психологический закон для руководства эмоциями заключается в том, чтобы сохранять их в чистоте. Душа сильно чувствует эффект лишь тогда, когда этот эффект свободен от всех мешающих ему элементов. Никогда не возбуждайте сразу несовместимых эмоций. Если вы хотите успокоить взволнованную душу—насилно прервать ее деятельность, как, например, в момент восхищения,—вы можете сделать это, изучив законы «движения крови и жизненных сил». Таким образом, критики изучали вопрос, как надо тянуть за соответствующие нити, чтобы получить нужную реакцию. В этом случае наука была особенно необходима, ибо когда приходится возбуждать и регулировать чувства путем подражания,

То нельзя не коснуться последней и главной задачи —

Как волнения души отражать и умело показывать чувство.

Главная задача или цель искусства, «первая в мыслях, по исполнению—последняя», стала тогда предметом тщательного исследования. Рассматривая страсти с точки зрения резуль-

¹ Ле Б о с с у, *op. cit.*, p. 346—349.

² Там же, стр. 349.

татов, которые должны быть достигнуты соответствующим соединением или выделением духовных элементов, критики сочетали свои собственные литературные взгляды и свое преклонение перед правилами Аристотеля с современным им уровнем науки о человеческих страстях. Это движение имело несколько направлений, но характерным признаком всех их было приравнение умственного процесса к процессу телесному. Этот видимый и поддающийся учету процесс мог быть механическим или химическим. Но главное заключалось в требовании, чтобы туманные, и, казалось, непостоянные и игривые душевные явления были поставлены в рамки определенного контроля и расчета, аналогичного тому, который давал в руки мореплавателям компас и выражал орбиты небесных тел в доказуемых математических формулах.

Спиноза (1632—1677) представляет крайнюю механистическую тенденцию. Он поставил себе целью писать так же объективно о душевных эмоциях, как писал бы о линиях, поверхностях и телах¹. Спинозе казалось, что в теории страстей, разработанной Декартом, есть иррациональные элементы. Но Декарт и Гоббс также хотели сделать из страстей и функций души лишь более точный часовой механизм. Психология строилась у них на основе соотношения покоя и движения, беспокойства и равновесия, давления внутрь и изнутри, подъема и упадка энергии, глубоких и мелких извилин в мозгу, парообразных и жидких частиц, каналов и фибров души.

Хотя философы гордились своим ультра-Динамика удовольствия—современным методом исследования одновременно нова и ума, их теории были не так уж новы, традиционна как им казалось. Они чувствовали сходство между открытием Гарвея о кровообращении и своей теорией самодовлеющего физического напряжения. Но взгляды Спинозы и Гоббса были построены по традиционному аристотелевскому образцу, хотя и не признавали авторитета Аристотеля. Литературным критикам, которыми руководил дух «красоты», было легче заимствовать одновременно и от Аристотеля и от Гарвея, чем тем, кто следовал более строгим законам геометрии. Но Аристотель в своем анализе умственных функций в конце концов пришел назад—к движениям и впечатлениям и к влиянию жары и холода. Поэтому, когда Ле Боссу описывал действие поэзии с помощью таких понятий, как остановка, движение и торможение, он не расходился ни с научной модой XVII века, ни с великим примером Аристотеля. И почти непрерывная традиция связывает

¹ Б. Спиноза, Избр. произв., М., Госполитиздат, 1957, т. I, стр. 455.

учение Цицерона о том, что простая быстрота дискуссии уже делает мысль привлекательной, и теорию Дюбо в XVIII веке, что истинным источником нашей любви к прекрасному является наше инстинктивное стремление быть всегда в движении, чтобы избежать скуки. Когда в новом просвещенном веке «остроумие» и «фантазию» стали объяснять поэтическим «экстазом», а поэтический «экстаз» — дисциплинацией, пузырьками и вихрями, обильными и разнообразными впечатлениями, отражающимися во внутреннем зеркале ума, то в основе таких взглядов лежало типичное представление о действии черной желчи в меланхолическом темпераменте, описанном Аристотелем. Несомненно, что более научно мыслящие среди философов хотели в описании умственных процессов отойти от химических аналогий ферментации. Литературные деятели были менее разборчивы. Опираясь на длинный список своих авторитетов — греческих, римских и итальянских, они утверждали, что функцией поэзии является не только поучать и развлекать, но также *волновать* слушателей. Для того чтобы *волновать* других, считали они, сам гений должен находиться в движении и создавать с помощью своих художественных средств соответствующие правдоподобные движения. Теории движения приветствовались тогда как приверженцами Галилея, так и последователями Аристотеля. Если воображение «живое», значит, здесь подразумевается свойство физической энергии; пусть оно будет «дуновением» очень легкого ветра или скоростью движения частиц души, разреженных и очень подвижных. Пусть остроумие будет подобно пламени, а суждение — «холодным и тяжелым». Если термины, которые обозначают физические движения, можно использовать с целью объяснить влияние и возникновение искусства, значит, весь вопрос может быть поставлен под рациональный контроль.

Лейбниц. Научная картина мира — это лишь часть истины

То, что критики поэзии и живописи, интуитивно понимая, применяли на практике, — а именно что, используя учение Аристотеля, можно все же в результате получить научные выводы, —

Лейбниц понимал вполне сознательно. В этом состояло его отличие от остальных философов того времени. Он признавал не только практические и материальные, но и духовные цели, в то время как философская мода заключалась в том, чтобы отметить «цель» как плод воображения. Подобно Гоббсу, Лейбниц объединил в одной шкале различные функции ума в частности воображение и рассудок. Но Гоббс составлял свою шкалу, считая, что более сложным механизмам соответствуют более высокие функции. Лейбниц же, перенося в условия

XVII века идею Аристотеля о том, что форма—это просто реализованная материя, то есть иными словами, что цель—это просто объяснение механической основы вещей, утверждал: «Природа всегда должна объясняться математически и механически при условии, если мы будем помнить, что принципы законов механики и силы не зависят от одних только математических вычислений, а имеют определенные метафизические причины»¹. Следовательно, с точки зрения Лейбница, метафизические причины поэтических, или душевных, движений представляют собой не просто физический стимул, давление внутрь и изнутри, или «кипение духа». Основные метафизические причины проявляются в хороших целях или в гармоничном порядке, которые раскрывают значение этих движений. Лейбниц говорит типичным неоклассическим языком о движущей силе поэзии и музыки. Они обладают «изумительной способностью волновать людей». Под их воздействием человек может быть «доведен до сумасшествия... успокоен, возбужден, он может смеяться, плакать, испытывать любое чувство»². В чем тогда заключается для Лейбница эстетическое значение этой движущей силы искусства? Чтобы ответить на этот вопрос, придется рассматривать то или иное художественное явление с двух сторон и говорить на двух различных языках. Механическое объяснение приведет нас к математической основе музыки; выяснение конечной метафизической причины—к интуитивному познанию гармоничности вселенной, созданной богом. «Музыка, математическая в своей сущности, является интуитивной в своем проявлении»³. Интуитивное проявление музыкальной гармонии—это ясный символ, раскрывающий самый совершенный из возможных планов сотворения мира, божественное Провидение, создавшее мир, где величайшее разнообразие совмещено с величайшим порядком. Это, говорят нам, не туманная метафора. Одна вещь объясняет другую или символизируется ею, если между ними имеется такое постоянное и правильное соотношение, какое существует между проекцией в перспективе, созданной архитектором, и законченным им зданием⁴. Так, хотя математическое выражение и живая форма, чувственный образ и разумный мир, природа и красота несоизмеримы. Потому что между ними не может быть установлено точных мате-

¹ Leibniz, Discourse on Metaphysics, Correspondence with Arnauld, and Monadology («Монадология», см. Лейбниц, Избр. филос. соч.), Chicago, 1927, p. 135, 136.

² Leibniz, Opera Omnia, 6 Vols., Geneva, 1768, Vol. 6, p. 306.

³ Jean Baruzi, Leibniz, avec de Nombreux Textes Inédits, Paris, 1900, p. 102, 103.

⁴ Leibniz, Discourse on Metaphysics, p. 212.

матических отношений, все же для них существуют «практически понятные эквиваленты». «Точно так же, как нет почти ничего сладостнее для чувства человека, чем музыкальная гармония, так нет вообще ничего приятнее чудесной гармонии природы, в которой музыка—это только прелюдия и незначительное явление»¹. Живопись и музыка, пишет Лейбниц далее,—это фрагменты совершенного порядка, пропорции и гармонии, сотворенной богом. «Вся красота—это эманация из его света»².

Вкус и разум не тождественны, но и не различны

Лейбниц различал четыре категории знаний³: 1) неясное, темное знание, состоящее из «мелких ощущений», таких, например, как смутные сновидения или бессознательно воспринятое ощущение волн, бьющихся о берег; 2) ясное, но недостаточное знание, в котором такие явления, как цвета, сознаются, но интеллектуально не могут быть объяснены; 3) отчетливое знание, в котором возможно определение или научное объяснение; 4) достаточное или интуитивное знание, в котором все признаки предметов точно известны и собраны в одно законченное целое. Далее: эстетические знания относятся в основном ко второй категории знаний. Мы чувствуем нечто («Я не знаю, что»), вызывающее у нас симпатию. «Вкус в отличие от понимания состоит из неясных ощущений, в которых мы не можем отдать себе полный отчет. Это нечто приближающееся к инстинкту»⁴. «Человек не всегда разбирается, в чем состоит привлекательность того или иного предмета и какому виду нашего совершенства она отвечает, так как мы ощущаем это скорее душой, чем умом»⁵. В подобных высказываниях Лейбница видна его близость к Шефтсбери и Хетчесону в Англии, которые основывали стремление к красоте на смутной склонности души, а не на разуме и здравом смысле; его точка зрения близка также к взглядам швейцарских литературных критиков Бодмера и Брейтингера, подчеркивавших значение примитивной поэзии в истории эстетики. Но «вкус» Лейбница—это не инстинкт или симпатия, которые действуют произвольно. Скорее он формируется по образцу того, что ум и традиция уже объявили хоро-

¹ Leibniz, Philosophische Werke, trans. Buchenau, ed. Cassirer, 4 Vols., Leipzig, 1906, Vol. II, S. 132.

² Leibniz, Oeuvres, ed. Jacques, 2 Vols., Paris, 1842, Vol. II, p. 3, Preface to «Theodicy».

³ Leibniz, Discourse on Metaphysics, p. 41, Sec. 24.

⁴ Цит. в кн. Cassirer, Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen, Marburg, 1902, S. 459. (From ed. Gerhardt, Vol. III, p. 430 и далее.)

⁵ Там же, S. 462. (From «Opera Philosophica», ed. Erdmann, Berlin, 1840.)

шим. Лейбниц всегда считал, что более низкие и смутные ощущения чреватые своим собственным рациональным содержанием, так что вкус может начать с «Je ne sais quoi», а кончить моральным поучением или рациональной демонстрацией. Произведение музыки или живописи никогда не может быть отделено от импульса ума, который вынашивал его, стремясь придать ему, помимо чисто внешних свойств, метафизическое значение, а также четкие соотношения и пропорции. Поэтому ни одно из высказываний Лейбница, в которых он учит, что наслаждение музыкой—это бессознательная реакция, что вкус—это инстинкт, что поэзия существует, чтобы подавать пример благоразумия, не может быть взято вне связи с другими его высказываниями. Лейбниц постоянно видоизменяет и усложняет простую абстрактную идею, подчиняя ее контролю других аспектов всей проблемы в целом. Лейбниц проявляет свою приверженность к рационализму, когда учит, что математика объясняет чувство и что красота—это результат пропорций; он делает уступку философии инстинкта, заявляя, что смутные предчувствия удовольствия предшествуют полному рациональному восприятию красоты, а также, что рациональное понимание возникает, в конце концов, из интуитивного видения; он впадает в мистицизм, допуская возможность того, что оккультная симпатия невидимо сближает воедино все части вселенной и заставляет зеркало каждой индивидуальной души отражать «великое целое»; он делает уступку моралистам, соглашаясь с ними, что искусство дает уроки благочестия и должно быть использовано в этом направлении, чтобы среди людей могли процветать добродетели и религия, но Лейбниц высказывает свое одобрение и противоположной доктрине о бескорыстном удовольствии в искусстве: «Созерцание прекрасное вещей приятно само по себе, и... картина Рафаэля трогает того, кто смотрит на нее просвещенным взором, хотя он не извлекает из этого никакой выгоды»¹.

Нотка мятежа

Лейбниц кажется самым передовым мыслителем своего времени благодаря своей способности к синтезу. В нем, безусловно, зрели зародыши мысли, которые сделали Баумгартена в 1750 году официальным основателем эстетики. У Лейбница есть нечто общее с Шефстбери, основателем английской эмпирической школы XVIII столетия. Полагают даже, что он отчасти предвосхитил учение Канта. Но это еще вопрос, у кого проявляются более передовые идеи: у таких ли мыслителей, как Лейбниц, кто видит все стороны вопроса, но не раз-

¹ Цит. в кн. Cassirer, op. cit., S. 467.

вивает ни одной из них до конца, или у людей более узкого кругозора, но зато более смелых новаторов, которые придерживаются одного аспекта какой-либо забытой всеми идеи и всесторонне развивают ее? Среди литературных критиков XVII века было двое: испанец Хуан де ла Куэва (около 1650—около 1708) и француз Ожье, которые ополчились против поклонения перед авторитетом Аристотеля и против создания твердого канона правил для поэтической композиции. Оба они доказывали, что различные условия и обычаи временного или национального характера требуют различных литературных форм. «Вкусы всех наций различны как в вопросах умственного порядка, так и в вопросах физической красоты, и... подобно тому, как... испанцы мысленно создают и фактически предпочитают тип красоты, совершенно отличный от того, какой ценим мы во Франции, и желают, чтобы их дамы сердца имели совершенно иную фигуру и черты лица, чем мы хотим видеть у наших возлюбленных, причем эта разница вкусов настолько велика, что некоторые из них создают себе идеал красоты из тех черт, которые мы считаем некрасивыми,—точно так же, несомненно, и в умственном отношении люди разных наций предпочитают различные вещи и испытывают совершенно различные чувства к красоте интеллектуального характера, такой, как поэзия»¹. Ожье подробно развивает свою мысль, объясняя, что доктрина Аристотеля о единстве времени, заставляющая вестников появляться внезапно и всегда вовремя, не подходит для современной сцены. Греки, говорит Ожье, придерживались единых образцов, потому что их драматургия носила религиозный характер и, следовательно, была консервативной; кроме того, народные вкусы довольно медленно приспосаблиются к изменениям, а греческие трагики соревновались друг с другом ради получения приза².

Историческая интуиция
Спинозы

Существовал ли тогда какой-либо философ, который смог выразить новую тенденцию в более научной форме?

Как это ни странно, мы встречаем сочувствие к этому требованию об историческом истолковании символической формы у Спинозы, философа геометрического направления. Спиноза придерживался геометрического идеала еще более последовательно, чем Декарт, а красоту относил к числу случайных вещей, которым мы придаем ценность только потому, что их желаем³. Кроме того, он не интересовался

¹ «European Theories of the Drama», ed. Clark, Cincinnati, 1918, p. 121, Preface to «Tyrus and Sidon».

² Там же, p. 120—122.

³ Б. Спиноза, Избр. произв., т. I, «Этика», ч. I, прибавление.

ни одним из видов искусств, даже математическим искусством музыки; правда, в его замечательном исследовании Библии как литературы¹ содержались отдельные принципиальные высказывания, применимые ко всей литературе в целом. Эти принципы имели очень важное значение, но высказывались в такой форме, которая не была приспособлена к сознанию той эпохи, и поэтому не нашли последователей. Спиноза доказывает, что уважение к священному писанию и верность религии не уменьшаются, а возрастают благодаря свободе мысли в отношении к ним². Свобода мысли в отношении Библии, утверждал он, приводит к представлению о ее различных частях и символах как о плодах человеческой фантазии, окрашенных природным темпераментом авторов и свойственными данной нации и эпохе особенностями речи и поведения. Если пророк был по природе оптимистичен, он писал о победах, если происходил из сельской местности, то пользовался для пояснения своей мысли образами быка и коров, если был солдатом—военными образами³. Воображение применяет язык, совершенно отличный по форме от математического рассуждения, и хотя его образы и символы отражают правду, но эта правда образной речи может быть понята только при хорошем знании исторических и индивидуальных условий, в каких создавалось литературное произведение. Желая понять, например, что означает у Иезекииля символ колеса, вы не должны заранее размышлять над сокровенной премудростью, содержащейся во всех колесах, а должны исследовать конкретно, что мог означать именно этот образ для Иезекииля, если учесть присущую ему культуру и опыт. Таким образом, Спиноза провел более резкую грань между рассудком и воображением, чем кто-либо в его время, и заодно указал на возможность нового подхода к многокрасочной завесе, сотканной воображением,—такого подхода, который не исказил бы ее, превратив в мистический дар, и не уничтожил, применив к ней несвойственный ей математический стандарт.

¹ Б. Спиноза, Избр. произв., т. II, «Богословско-политический трактат».

² Полное заглавие работы таково: «Богословско-политический трактат, содержащий несколько рассуждений, показывающих, что свобода философствования не только может быть допущена без вреда благочестию и спокойствию государства, но что она может быть отменена не иначе, как вместе со спокойствием государства и самим благочестием».

³ Б. Спиноза, Избр. произв., т. II, стр. 35.

АНГЛИЙСКАЯ ШКОЛА XVIII ВЕКА

Английская эстетика
опирается на Локка

Несомненной иронией судьбы в истории эстетики можно считать тот факт, что именно Джон Локк (1632—1710), который из всех великих философов XVII века от-носился к поэзии наиболее пренебрежи-

тельно, положил начало новому эстетическому направлению. Когда Давид Юм заявил, что все критики после Аристотеля говорили много, а сказали мало, так как им не удалось подчинить свой вкус или чувство благотворному влиянию философии, он под этим своим высокопарным выражением «благотворное влияние философии»¹ подразумевал новую доктрину ассоциации идей, связанную с «новым научным методом» Локка. Новый метод Локка состоял в том, что исходной точкой в любом научном исследовании делалась не всеобщая разумная истина, а конкретное психологическое явление. Для последователя Локка слово «объяснить» означало, помимо всякого иного смысла, указать первопричину любого процесса в области чувственного

¹ H u m e, *Essays Moral, Political and Literary*, ed. Green and Grose, 2 Vols., London, 1898, Vol. II, p. 19; «Enquiry Concerning Human Understanding», (Д. Ю м, Исследование о человеческом уме, М., 1916). Part I, Sec. 2.

восприятия. Именно методу Локка следовал Аддисон (1672—1719), когда он писал свои известные 11 очерков для журнала «Спектейтор» о «Радостях воображения»¹. И все же, в конце концов, ирония судьбы затронула, пожалуй, не столько самого Локка, сколько так называемое «благотворное влияние философии». Конечно, было бы неправильно преуменьшать влияние Локка на Аддисона, Хетчесона, Кеймса, Юма и Бёрка, но эстетические системы, выросшие с их легкой руки, имели тенденцию возвращаться после короткого независимого путешествия обратно на проторенный путь рационализма XVII века и неоклассического «вкуса». Можно было бы, пожалуй, даже сказать, что эстетическое кредо новой школы «внутреннего ощущения», возникшей на основе учения Локка, никогда серьезно не отличалось от кредо рационалистов. Если, как часто говорят радикальные эмпиристы, чувство многозначно, а разум единичен, чувство индивидуально и конкретно, а разум всеобщ и типичен, чувство индуктивно, а разум дедуктивен, то можно было бы ожидать, что на сенсуалистской основе вырастет теория, противоположная рационализму, реалистичная по своим устремлениям и уделяющая большое внимание специфическим различиям в индивидуальных и общенациональных вкусах. Но отмечая все разнообразие высказываний и явные ноты протеста против «правил» в новой английской школе, мы вынуждены признать, что «вкус», который они основывают на внутреннем ощущении, чувстве, страсти или интуиции, куда ближе к неоклассическим правилам Буало, чем к относительности времени и места Ожье. Эти писатели работали с новым механизмом—системой

человеческой природы, но они выпускали продукцию, почти ничем не отличавшуюся от той, которая соответствовала рационализму Декарта. Почему радикальное начало не завершилось радикальным концом? Отчасти потому, что практически влияние французского вкуса—наследие века Буало—господствовало в Великобритании по крайней мере всю первую половину XVIII века. Английский перевод Витрувия давал нужные планы для домов джентльменов; Палладио, Айниго Джонс и Кристофер Рен были крупнейшими авторитетами в архитектуре; школа Попа царила в поэзии до тех пор, пока в шестом десятилетии ее стиль не подвергся резким нападкам со стороны литературных критиков Джозефа Уортона и Эдварда Юнга; сэр Джошуа Рейнолдс, переводчик

¹ Addison, Works, 3 Vols., New York, 1854, Vol. II, Nos. 411—422.

«Искусства живописи» Дюфренуа, был первым президентом Королевской Академии художеств.

**Благородная разумность
во всех видах искусства**

В этот период практическая деятельность в области искусства более строго регулировалась канонами правильного вкуса и представляла собой картину большей сплоченности и ортодоксальности, чем в течение многих других веков. Художественная атмосфера того времени хорошо описана Лоренсом Биньоном. «При всех своих подспудных движениях, он [XVIII век] представляет для нас, когда мы оглядываемся назад, картину периода с совершенно ясными целями и вкусами... Интерьер XVIII века до сих пор восхищает нас своей цельностью. Все в комнате, как и сама комната, отличается строгой планировкой, пропорциональностью и законченностью, одинаковым стремлением к порядку, эlegantности и красоте. Во всем этом господствует рациональность. Что-либо тяжелое или экстравагантное прозвучало бы здесь как резкий диссонанс. Это столько же относится к архитектуре, как и к обстановке и более мелким видам изделий. А обратившись к более интимной области поэзии и живописи, мы увидим, что каждая из них дополняет и подкрепляет другую. Никакой другой период не отличался такой смелостью в проявлении своего вкуса. Как бы ни был велик гений, ему не прощались излишества и вольности. Ни Шекспир, ни Милтон не пугали доктора Джонсона; каждый должен был подчиняться суду разума. Царство рационализма произвело на свет еще раз нечто похожее на систематичность и последовательность, отличавшие средневековый ум»¹.

**Даже Юм ограничивает
свой эмпиризм**

Следовательно, содержание эстетической теории, каков бы ни был ее механизм, было связано в известной мере с традицией. Философия, какой бы «точной» она ни была и как бы ни обновлялась свежими соками, неизбежно подвергалась влиянию практической деятельности окружающей культурной среды. Даже Давид Юм (1711—1776) был во многих отношениях консервативен. Хотя он и заявлял в духе нового эмпиризма, что величайший гений, когда природа изменяет ему, «отбрасывает в сторону лиру и не надеется с помощью законов искусства достигнуть той божественной гармонии, которая должна проистекать из одного только вдохновения»², и что критерий вкуса возникает из природной основы, он все же верил, как до него в течение двух и более веков

¹ B i n y o n, English Poetry in Its Relation to Painting and Other Arts, 1918, в «Proceedings of the British Academy», Vol. VIII, p. 391.

² H u m e, op. cit., Vol. I, p. 15, «The Epicurean».

верили деятели классической литературы, в аристотелевское единство времени, места и действия. Разница заключалась главным образом в том, что он по-новому объяснял действие аристотелевского единства. «Узы, или связи», которые придают единство трагедии,—это, по мнению Юма, не разумная необходимость, а ассоциация идей. Ассоциация идей по признаку причины и следствия объясняет единство драматического действия; более слабая ассоциация по сходству объясняет единство такого произведения, как «Метаморфозы» Овидия, для которого потребовалось только одно обстоятельство—фантастическое превращение, совершенное богами,—чтобы связать вместе его части; историки, эпические поэты и трагики—все применяют ассоциацию по смежности¹. Юм действовал более смело, чем большинство философов его века и его страны. Он оспаривал, что первое место в трагедии принадлежит фабуле, как гласили аристотелевские правила², рекомендовал сочетание романтических направлений с классическими³ и заявлял, что разница между историей и поэзией скорее количественная, чем качественная⁴. И все же его пристрастие к Вергилию и Расину⁵, к изяществу и простоте стиля, а также признание им в значительной степени классических стандартов наглядно подтверждает тот факт, что школа Локка ставила скорее своей целью разбить вдребезги неоклассический разум, чтобы увидеть, из чего он состоит и как действует, чем опровергнуть его ценность. Изучая эстетические трактаты английской школы этого периода, мы снова и снова убеждаемся в следующем: то, что казалось сначала ограниченной эмпирической функцией, ощущением или чувством, постепенно развивалось и расширялось, чтобы включить в себя либо математическое правило, либо подтверждение господствующей морали, либо абстрактную идею.

«Ощущение» Шефтсбери отражает в большей степени идею Плотина, чем Локка

На создание свободного и широкого понятия эстетического «внутреннего ощущения» оказал отчасти влияние лорд Шефтсбери (1671—1713). В какой-то мере Шефтсбери принадлежал к новому направлению и даже мог благодаря своему влиянию на Фрэнсиса Хетчесона (1694—1746), первого четкого и последовательного пропагандиста этого

¹ Hume, *Essays Moral Political and Literary*, Vol. II, p. 17—23, «Исследование о человеческом уме».

² «The Critical Review», April 7, 1759, p. 331.

³ Hume, *Letters*, ed. Grieg, 2 Vols., Oxford, 1932, Vol. I, p. 253, § 135, July 2, 1757.

⁴ Hume, *Essays Moral, Political and Literary*, loc. cit.

⁵ Там же, Vol. I, p. 241, «О простоте и изысканности стиля».

направления, быть назван его инициатором. Но хотя Шефтсбери впервые и применил термин «ощущение» к критерию опыта, он в то же время выступал против доктрины Локка. Шефтсбери пользовался словом «ощущение», чтобы выразить непосредственность и правильность проявлений нашего сознания и нашего вкуса. Этот мотив—стремление доказать значительность и серьезность нашего понимания красоты и блага, сделав его близким по духу всему нашему существу,—был ведущим в течение всего рассматриваемого периода истории эстетики. Разум не может действовать без помощи зрения и слуха¹, говорил Шефтсбери. Но его философские склонности были в основном на стороне Плотина и Марка Аврелия; так, чувство гармонии у человека имеет, по его мнению, духовную близость с гармонией вселенной и «внутренними числами» добродетельной жизни. Внутреннее ощущение Шефтсбери напоминает симпатию Лейбница: это магическая связь, которая создает условия для вибрации хорошо настроенной души в унисон божественной гармонии.

Итак, это был период, когда неоплатоник Шефтсбери, испытывая исключительно сильное миссионерское рвение, заявлял, что «если надо пробудить у людей интерес и направить исследования этим путем [к правильному вкусу], то, должно быть, именно мне придется пустить в ход колесо и помочь поднять дух»², и отделял себя от компрометирующего учения «физиолога» Локка; период, когда даровитый архитектор Ванбруг не смог добиться признания своего таланта, потому что пренебрегал классическими правилами. Не приходится удивляться, что в такой период ум и мораль оказались каким-то образом связанными с эстетической функцией, хотя в сфере чувства зрения уже была создана новая концепция.

А Addison начинает с фактического опыта, расширяя понятие самого близкого к подлинному ощущения у Addisona: «первичных радостей воображения», вызванных фактическим зрелищем чего-либо. Он заявляет, что великое, новое, прекрасное зрение—это самое совершенное и приятное из наших чувств и что первичные радости воображения возникают от видимых и находящихся тут же предметов, а вторичные—от видимых и фактически отсутствующих, но сохранившихся в памяти предметов. Какого рода вещи

¹ Shaftesbury, Characteristics, ed. J. M. Robertson, 2 Vols., London, 1900, Vol. I, p. 216, Treatise, III, «Advice to an Author», Part III. Sec. 3.

² «The Life, Unpublished Letters and Philosophical Regimen of Lord Shaftesbury», ed. Rand, New York, 1900, p. 468, 469.

приятно видеть?—спрашивает он. И отвечает: есть «три источника всех радостей нашего воображения при обзоре внешних предметов... то, что является великим... что является новым... что является прекрасным в подобных нам существах... [и] вообще»¹. В качестве примеров великого, обширного или грандиозного он приводит огромную неводеланную пустыню, громадные массивы гор, высокие скалы и глубокие пропасти, безграничное водное пространство. Как примеры нового, он приводит поразительные элементы в различных картинах природы и несовершенство самой природы в виде всяких уродств. К прекрасному он относит, во-первых, красоту представителей нашей собственной расы и рода, а во-вторых, яркость и разнообразие красок, симметрию и пропорциональность частей, удачные позы и положения тел и правильное сочетание и совмещение всего существующего.

**Красота как предва-
рение богом нашего
равнодушия**

Сначала это выглядит как простое перечисление элементарных эстетических опытов. Однако Аддисон сразу же предупреждает нас, что, хотя он и называет физические, внешние источники удовольствия и, казалось бы, считает, что радости воображения являются прямыми, не требующими дальнейшего анализа отношениями между этими предметами и нами самими, положение дел фактически не таково. Источники удовольствия находятся не во внешних отношениях с нами, как могло казаться, а целиком внутри нас. Более того, значение этих удовольствий оказывается более оккультным, чем можно предположить по безобидному описательному началу рассуждения. Аддисон заявляет: «Пожалуй, настоящей красоты или безобразия в одной части материи не больше, чем в другой, потому что мы ведь так созданы: что сейчас кажется нам отвратительным, могло бы в других условиях показаться приятным»². То, что нас притягивает в великом, обширном или грандиозном, оказывается в действительности «чувством любви, которое должно быть заполнено каким-либо предметом или стремлением объять что-либо, что слишком велико для [наших] возможностей». Он говорит—и его высказывание повторяется бесчисленное количество раз мыслителями того времени,—что удовольствие, доставляемое нам возвышенным или великим, является, по существу, беспокойством, обычно испытываемым нами от какого-либо стеснения нашей свободы³. Далее, новое или необычное

¹ «The Works of Addison», 3 Vols., New York, 1854, Vol. II, p. 138, «The Spectator», № 412.

² Там же, стр. 139.

³ Там же.

нравится нам главным образом потому, что удовлетворяет наше любопытство. А чувство красоты—это не просто интуитивное восприятие приятного внешнего вида, но своего рода общественный инстинкт. С удивительной скромностью Аддисон утверждает, что при исследовании радостей воображения он может перечислить только те, которые оказываются приятными по опыту, потому что «не знает ни природы идеи, ни сущности человеческой души»¹. Но что же он перечисляет? Он перечисляет различные приятные чувства с их предположительными причинами, которые прямо или косвенно связаны с опытом познания красоты. Как далеко, с точки зрения Аддисона, зрительная форма опыта может отстоять от его истинного значения, становится ясно из одного пояснительного отрывка. В нем говорится, что идеи, возникающие у нас при виде предметов, настолько отличаются от всех свойств, присущих самим предметам, что «наши души, наслаждающиеся приятной иллюзией, испытывают в этот момент растерянность и замешательство, и мы бродим вокруг, подобно зачарованному герою романа»². Затем, оказывается, то, что мы познаём точно и осмысленно,— это не опыт, основанный на внешних явлениях, а божье изволение в отношении людей. Конечные цели, говорит Аддисон, «лежат более явно и открыто для нашего наблюдения. Высший гворец нашего бытия... создал нас так, что мы по своей природе восхищаемся великим, новым и прекрасным в подобных нам существах, так как его природа велика и безгранична, его творения новы и вызывают у нас любознательность, а его цель заключается в том, чтобы мы наполняли мир, созданный его промыслом... В конце концов он создал нас так, чтобы мы находили мир вообще прекрасным, и поэтому мы не можем смотреть на его творения холодно и равнодушно»³.

Радости воображения — моральные, умственные, религиозные

Обсуждая вторичные радости воображения, то есть радости, получаемые «от скульптуры, живописи, литературы и музыки», и говоря о том, какое влияние оказывает наслаждение искусством

на наше чувство к природе, Аддисон, следуя психологии Локка, обращается к «той функции ума, которая сравнивает... идеи»⁴. Мы наслаждаемся произведением искусства тем больше, чем больше, по нашему мнению, оно имеет сходства с природой, и наслаждаемся природой тем больше, чем больше находим сходства между ней и искусством. Мы наслаждаемся видом

¹ «The Works of Addison», op. cit., Vol. II, p. 140.

² Там же, т. II, стр. 141.

³ Там же, т. II, стр. 140, 141.

⁴ Там же, т. II, стр. 145.

статуй и портретов как искусным подражанием даже тогда, когда сам оригинал «неприятен, посредствен или ничтожен...» «вследствие сравнения, которое делает наш ум»¹. Далее, процесс размышления и сравнения лежит в основе удовольствия, получаемого нами от трагедий и явлений, ужасных или достойных сожаления. Наше восхищение вызывается не описанием ужасного, а нашим размышлением по поводу сложившихся обстоятельств. «Нам очень отрадно сознавать, что мы не подвергаемся никакой опасности»² со стороны того предмета, на который смотрим. Итак, подводя итоги, можно сказать, что для Аддисона радости воображения, хотя и чувственные по своему происхождению, носят в своих проявлениях моральный, умственный или религиозный характер. Восприятие красоты означает, что нам приятно испытывать высокие чувства, что мы любим перемену, любим наших родных и близких и нам нравится делать сравнения. А любим мы все эти вещи потому, что в этом состоит воля бога, заставляющая нас восхищаться им и его творениями.

Расширение понятия «ощущение» у Шефтсбери; его платонизм

У Шефтсбери аналогичный процесс перерастания ощущения красоты в чувство predetermined гармонии происходит более прямым путем. Хотя внутреннее ощущение, по его мнению, связано с «определенной легкостью зрительного восприятия», которое реагирует на «красоту композиции, единство замысла, правдивость характеров и правильное подражание природе»³, функция зрительного опыта заключается в том, чтобы вести нас от внешней оболочки к ее моральной стороне и божественной основе. Автор должен «иметь перед своим мысленным взором модель или образец той природной красоты, которая придает неотразимую привлекательность всякому действию. Если он от природы не имеет зрения или слуха на эти внутренние качества, то вряд ли сможет судить... о тех внешних свойствах симметрии или композиции, которые присущи совершенному образцу... Ощущение внутренних свойств предметов, знание и применение на практике общественных добродетелей, привычка и любовь к моральным благам являются необходимыми качествами характера серьезного художника и признанного любимца муз. Так между искусством и добродетелями устанавливается тесная взаимосвязь и так искусствоведческая наука и наука добродетели»

¹ «The Works of Addison», op. cit., Vol. II, p. 148.

² Там же, т. II, стр. 149.

³ Shaftesbury, Characteristics, Vol. I, p. 158, Treatise, III: «Advice to an Author», Part 2, Sec. 2.

тели сливаются как бы в одну»¹. Хотя Шефтсбери и призывал своих читателей развивать в себе восприимчивость к сокровищам классического искусства, он в то же время еще настойчивее предлагал им «помнить всегда сады и рощи внутри нас»². Он советовал молодому человеку, с которым вел переписку, изучать «ту великую и искусную руку, которая создала все вещи и показывает нам великий шедевр природы, этот мир, или вселенную»³. В его «Совете автору» (1710)—та же мистическая идея. «Хотя цель его [художника] заключается в том, чтобы доставлять миру удовольствие, он тем не менее должен быть в известном смысле выше этого и устремлять свой взор к той высшей красоте, красоте природы, и к тому совершенству чисел, со стороны которых остальное человечество... испытывает... только влияние, не понимая самой их причины»⁴. Именно к этой таинственной причине Шефтсбери хотел бы вести через последовательные стадии новое поколение английских ценителей искусства—тех благородных джентльменов и граждан мира, формировать которых он считал своей прямой обязанностью. Он утверждает, что ценитель искусства поднимается по эстетической лестнице форм. Сначала он должен научиться любить низшую форму или степень красоты—«мертвые формы... которые имеют определенный вид и созданы либо человеком, либо природой... Далее, вторую степень—формы, которые сами творят формы... и, обладая разумом, способны действовать... Здесь... двойная красота... [Затем] тот третий вид красоты... [который] создает не только то, что мы называем просто формами, но даже те формы, которые сами творят формы... [Это] главная причина и источник всей красоты—архитектуры, музыки и всего того, что избрал человек» и что составляет «прекрасный род духовных детищ, то есть «понятия и принципы красивого, справедливого и честного и все прочие идеи»⁵. Это явное использование одной из тем «Пира» Платона.

Таким образом, ощущение красоты у Шефтсбери имеет мало общего с подлинными ощущениями; ощущение красоты является скорее всеобъемлющей функцией. Оно побуждает нас переходить в эстетическом опыте от следствия к причине, от внешнего к внутреннему и от части к целому. Если какая-либо

¹ Shaftesbury, *Characteristics*, Vol. I, p. 216, 217, Treatise III, Part 3, Sec. 3.

² Shaftesbury, *Life, Letters and Phil. Reg.*, p. 179.

³ Shaftesbury, *Several Letters Written by a Noble Lord to a Young Man at the University, London, 1716*, p. 30, Letter V.

⁴ Shaftesbury, *Characteristics*, Vol. I, p. 214, Treatise III, Part 3, Sec. 3.

⁵ Там же, т. II, стр. 132—135, трактат V: «Моралисты. Философская рапсодия», часть 3, разд. 2.

отдельная часть мира кажется нам безобразной, то мы всегда должны спросить, по примеру Марка Аврелия: «А как это выглядит в большем объеме?»¹

Сложное соотношение
Хетчесона

Фрэнсис Хетчесон, ученик Шефтсбери, отстаивает уместность термина «ощущение» по отношению к эстетическому опыту. Восприятие красоты и гармонии, говорит он, справедливо называется ощущением, потому что в нем отсутствует сознательный элемент—размышление о принципах и причинах². Оно также не имеет ничего общего с желанием, потому что желание—«это радость, которая вызывается себялюбием», предвкушающим какое-либо преимущество³. Подлинная красота—это восприятие, вызванное у нас приятным сочетанием форм и в первую очередь наличием единообразия на фоне разнообразия. Эта прекрасная пропорция присуща всем видам геометрических фигур и животным, а также теоремам, метафизическим аксиомам и общим истинам. Хетчесон заявляет, что он нашел важный математический закон, определяющий присутствие красоты во всех этих случаях. Он называет этот закон сложным соотношением между единообразием и разнообразием. «Там, где тела единообразны, красота проявляется в виде разнообразия»⁴. Например, в геометрических фигурах (треугольники, квадраты, пятиугольники, шестиугольники), где единообразию создается равенством сторон, красота возрастает в определенных пределах с увеличением числа сторон, то есть благодаря элементу разнообразия. Идя в обратную сторону, Хетчесон называет грубыми все фигуры, в которых нет единства или сходства между частями. Единообразие частей проявляется в таких правильных фигурах, как цилиндры, призмы, пирамиды и обелиски. Как характерный пример прекрасной теоремы, основанной на таком сложном соотношении, Хетчесон приводит 47-ю теорему из первой книги геометрии Эвклида, а среди философских истин—закон тяготения Ньютона и теорию права, «откуда может быть почерпнута большая часть моральных обязанностей»⁵.

Хетчесон обосновывает свое право называть восприятие этого математического соотношения «ощущением», указывая, что красота воспринимается без понимания ее причины. Ричард Прайс (1723—1791) позже выразил свое согласие с Хетче-

¹ Shaftesbury, *Life, Letters and Phil. Reg.*, p. 59.

² Hutcheson, *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, London, 1725, p. 10, Sec. 1, § 13.

³ Там же, стр. 11, разд. I, § 15.

⁴ Там же, стр. 15, разд. II, § 3.

⁵ Там же, стр. 27—30, разд. III, § 2, 4, 5.

соном в отношении закона о правильном сочетании единообразия с разнообразием, но разошелся с ним в определении связи этого закона с внутренним ощущением. Измеряемые соотношения, утверждал Прайс, существуют в предмете независимо от того, замечает их человек или нет. Из всех духовных свойств человека именно разум воспринимает красоту равновесия в предмете¹. Помимо подлинной или абсолютной красоты, которая, по мнению Хетчесона, проявляется в единообразии и разнообразии, существует относительная или сравнительная красота. Относительная красота связана с удовольствием, которое мы испытываем при виде сходства между копией и оригиналом и при точном соответствии инструмента своему назначению. Хетчесон говорит, что подражание «будет прекрасным даже в том случае, когда оригинал совершенно лишен красоты; так, уродливая старость на картине, первобытные скалы или горы на ландшафте, если они хорошо изображены, будут отличаться большой красотой»².

**Беркли. «Прогресс
внутреннего ощу-
щения»**

Платоновский диалог был подходящей литературной формой для изображения спора, происходившего в этот период между сторонниками «внутреннего ощущения» и «разумного понимания». Джордж Беркли, епископ Клойна (1685—1753), использует гибкость и драматическую силу диалога, чтобы противопоставить Алкифрона, «мелкого философа» и защитника эстетического чувства, говорящего «je ne sais quoi», Эвфранору, последователю Платона, защищающему эстетический разум. Алкифрон говорит, что красота—это «мимолетное очарование», которое мы чувствуем, и ничего больше. Но какое качество мы ощущаем?—спрашивает Алкифрон. Симметрию и пропорцию, потому что они радуют глаз,—таков ответ. Но является ли красота просто симметрией и пропорцией или это симметрия и пропорция применительно к определенному предмету? Дальнейшие доводы развиваются в таком направлении, чтобы показать, что симметрия и пропорция означают у лошади одно, у стула—другое, у платья—третье. Разум и ум, таким образом, вводятся в понятие «je ne sais quoi», ибо пропорции и соотношения должны быть так уравновешены, чтобы целое представляло своего рода совершенство, а «вещь совершенна, когда она отвечает цели, для которой ее сделали»³. Таким образом, очарование направ-

¹ «Review of the Principal Questions and Difficulties in Morals», 1758, p. 105.

² Hutcheson, op. cit., p. 35, 36. Sec. IV, § 1.

³ «The Works of George Berkeley», ed. Fraser, 4 Vols., Oxford, 1901, Vol. II, p. 133, «Alciphron», Dialogue III, 8.

ляется в конечном итоге не к чувству, а с помощью зрения— к разуму. Красота отсутствует там, где отсутствуют удобство и здравый смысл, например в тяжелом, негнущемся платье с кринолином у модницы или в готическом, длиннополом одеянии и огромном парике судьи. Значение разума прослеживается в диалоге еще дальше, вплоть до его источника—великого творца и создателя всего существующего. «Ибо как без мысли не может быть цели или плана, а без цели не может быть практического применения, а без применения не может быть соответствующих пропорций, из которых проистекает красота»¹, так и без божественного провидения, поддерживающего все разумное в мире, не может быть первоисточников красоты. На этих немногих страницах диалога Беркли мы находим то, что можно было бы назвать «прогрессом внутреннего ощущения», совершающимся по мере того, как оно переходит (подобно пилигриму Бенъяна, пришедшему от телесной боли к радостям небесного Иерусалима) от чувственной простоты к интеллектуальной и моральной всеобъемлемости.

Иерархия духовных удовольствий у Кеймса

Генри Хоум, лорд Кеймс (1696—1782), как верный последователь школы внутреннего ощущения, начинает с того, что рисует шкалу различных удовольствий, получаемых от духовных процессов; причем те радости, которые возникают от физических ощущений, он помещает внизу, как грубые и быстро ведущие к пресыщению, те, что происходят от интеллекта,—на самом верху, как утонченные, и те, которые проистекают от внутренних ощущений,—в середине². Зрение, говорит он, связано с красотой, слух—с гармонией или с тем, что нам приятно. Но Кеймс, как и большинство последователей этой школы, ведет нас с большой тщательностью и тонкостью дальше ощущений—к реализации божественной цели, заключенной в действиях этих ощущений. Наша любовь к порядку, единообразию и регулярности—это благодетельный дар, способствующий быстроте нашего понимания; любовь к перемене, разнообразию и движению дана нам для того, чтобы сделать нас трудолюбивыми; испытываемое нами чувство удовольствия от новизны существует для того, чтобы сделать нас бдительными в предупреждении грозящей нам опасности; наша любовь к трагедии развивает в нас благоприятные для общества страсти, в особенности сочувствие к другим. Кеймс говорит, что, вникая в эстетические вопросы, мы должны понимать механизм наших чувств и знать органы,

¹ «The Works of George Berkeley», Vol. II, p. 138, Dialogue III, 10.

² Home, Elements of Criticism, ed. Mills, New York, 1833, p. 11—13, Introduction.

с помощью которых они действуют. И в этом мы узнаем истинного последователя Локка. Подобно Локку, Кеймс строил свою теорию на данных, полученных из опыта.

Юм. Эмоция
и чувство—это пути,
по которым приходит
к нам красота

У Юма яснее видна метафора, связанная с применением слова «ощущение». Он прямо говорит, что в психологических источниках поэзии нет ничего сверхъестественного. «Огонь [поэзии] не зажигается с небес. Он—земного происхождения»¹. Надо изучать сущность и структуру человеческой природы, чтобы вскрыть внутренние источники искусства. Юм, подобно другим философам, ссылается на «некое чувство, которое действует без размышления»², и на «некое внутреннее чувство или ощущение»³, определяющее значение вещей. Но он мало интересуется данными, полученными непосредственно от зрения или слуха как составными факторами эстетического вкуса. Его скорее интересует связанное с ними чувство, страсть или удовольствие. «Красота и ценность состоят в приятном чувстве»⁴. Ощущения в целом являются лишь пассивными проводниками. Юм отождествляет красоту с удовольствием, а удовольствие—с основным источником нашего активного существования. «Удовольствие и страдание... это не только непременные спутники красоты и безобразия, но они составляют их самую сущность»⁵. Далее, красоту он называет чувством или страстью, свойственной человеческой натуре, заставляющей человека наслаждаться «красотой пропорциональной статуи или симметрией стройного обелиска»⁶. Не отрицая тесной связи между симметрией, пропорцией и умом, он все же немедленно добавляет, что если мы предпочитаем хорошо сложенные фигуры, то этот факт еще не доказывает сознательности нашего выбора. Другими словами, в большинстве своих сочинений он ясно утверждает, что наш вкус зависит от природной, эмоциональной части нашего живого организма. По существу, он проводит прямое сравнение между разумом и вкусом, резко противопоставляя их друг другу:

¹ H u m e, Essays Moral, Political and Literary, Vol. I, p. 177, «The Rise and Progress of the Arts and Sciences».

² H u m e, A Treatise of Human Nature, Oxford, 1888, p. 612.

³ H u m e, Enquiries Concerning the Human Understanding, and Concerning the Principles of Morals, ed. Selby-Bigge, Oxford, 1902, p. 173. (Д. Юм, Исследование о человеческом уме.)

⁴ H u m e, Essays Moral, Political and Literary, Vol. I, p. 217, «The Sceptic».

⁵ H u m e, A Treatise of Human Nature, p. 299.

⁶ H u m e, Essays Moral, Political and Literary, Vol. I, p. 212, «The Platonist».

«Первый [разум] дает знание истины и лжи; второй [вкус] дает понимание красоты и безобразия, греха и добродетели. Один рассматривает предметы, как они есть на самом деле в природе, ничего не преувеличивая и не преуменьшая; другой же обладает творческой способностью и украшает или пачкает все естественные предметы теми или иными красками, заимствованными из внутреннего чувства, создавая в известной мере новое творение. Разум, будучи холодным и незаинтересованным, не дает повода к действию... Вкус, поскольку он приносит радость или страдание и тем самым составляет счастье или несчастье, становится причиной действия...»¹ Юм показывает разницу между разумом и вкусом на конкретном примере: «Математик, читающий Вергилия только ради удовольствия, которое он получает, следя за путешествием Энея по карте, может превосходно понимать значение каждого латинского слова... и, следовательно, может получить ясное представление о поэме в целом. Он может получить о ней даже лучшее представление, чем те, кто не изучал столь точно географию поэмы. Он, таким образом, усвоил всю поэму, но не понимает ее красоты, потому что красота, собственно говоря, заключается не в самой поэме, а в чувстве или вкусе читателя. И когда человек лишен той чуткости темперамента, которая позволила бы ему испытывать это чувство, он неспособен понимать красоту, хотя бы был всесторонне образован и отличался ангельским разумом»². «Критерий одного [то есть разума], основанный на природе вещей, вечен и неизменен... Критерий другого [то есть вкуса]...»³ Тут мы вправе ожидать дальнейшего противопоставления. Если один единообразен и объективен, то другой, именуемый «слепым», должен быть, казалось бы, настолько разнообразным, насколько он субъективен. Но нет, даже для скептика Юма критерий вкуса устанавливается богом, который создал различные порядки и формы существования и дал каждому предмету его характерные свойства.

Вкус, несмотря на всю его слепоту, отличается известной закономерностью, которая может быть изучена и видоизменена. Юм говорит, что «некоторые виды красоты... с первого взгляда привлекают наше внимание и получают признание... но для других видов красоты,

¹ H u m e, Enquiries Concerning the Human Understanding, and Concerning the Principles of Morals, p. 294.

² H u m e, Essays Moral, Political and Literary, Vol. I, p. 218, «The Sceptic».

³ H u m e, Enquiries Concerning the Human Understanding, and Concerning the Principles of Morals, p. 294.

в особенности связанных с изящными искусствами, требуется многое обдумать, чтобы испытать соответствующее чувство. И неправильный вкус часто может быть исправлен с помощью доводов и размышлений¹. Именно эти виды красоты требуют активности наших интеллектуальных способностей. Мы должны «прокладывать путь» для правильного чувства. Это утверждение, что правильный вкус можно привить, характерно для всей английской школы. Внутреннее ощущение поддается изменению, так как даже внешние ощущения могут быть улучшены, каждое в своей области, путем систематических упражнений. Но тут возникает вопрос: если «глаз» натренируется так, что начинает лучше различать цвета и более точно определять расстояния, то не значит ли это, что понятие зрения расширяется и сливается с функцией ума, использующего глаз как свой инструмент? Строго говоря, разве при этом улучшается зрение? Как бы там ни было, но для английских эмпириков это внутреннее ощущение поддается воспитанию. Шефтсбери чувствовал в себе святое призвание к тому, чтобы прививать своим соотечественникам лучшие вкусы. «Все мои личные планы, как вы знаете, связаны с моральными символами и с вопросами древнеримской и греческой истории, философии и добродетели. Современные живописцы ко всему этому имеют мало вкуса. И если надо пробудить у людей интерес и направить исследования этим путем, то, должно быть, именно мне придется пустить в ход колесо и способствовать поднятию духа... Мои обязанности целиком направлены, как вы видите, к повышению уровня искусства и к насаждению добродетели как у нынешнего, так и у грядущего поколения»².

Пока что в понятие внутреннего ощущения были включены или проскользнули в него из изгнанного разума следующие интеллектуальные элементы: а) тяготение, или влечение, к интеллектуальному объекту, такому, как математическое соотношение или совершенная пропорция элементов; б) восприимчивость к интеллектуальному обучению, к аргументам и спорам; в) вообще растяжимость самого понятия ощущения, позволяющая включить в него способность суждения. Такое расширенное толкование первоначальной концепции внутреннего ощущения находит свое яркое выражение в заявлении Джерарда. Он говорит, что суждение должно слиться с внутренними ощущениями, чтобы создать правильный вкус. Под этим правильным вкусом он подразумевает «быстрое и точное восприятие

¹ Hume, Enquires Concerning the Human Nature Understanding, and Concerning the Principles of Morals, p. 173.

² Shaftesbury, Life, Letters and Phil. Reg., p. 468, 469.

вещей, как они есть... [сравнение и оценку] восприятий и выражений самих чувств [и] окончательный вывод о предмете в целом». Джерард заявлял, что если суждение всегда является главным компонентом истинного вкуса, то соотношение функций суждения и чувств варьируется в зависимости от индивидуальных свойств человека. «Один человек *чувствует*, что ему нравится или не нравится; другой *знает*, что должно доставлять удовлетворение или вызывать отвращение»¹. Он ссылается на Аристотеля—из древних мыслителей и на Ле Боссю—среди современников как на критиков, которые скорее знали, чем чувствовали, что правильно с эстетической точки зрения².

Есть еще один довод, опираясь на который английские мыслители XVIII века допускают наличие разумного элемента в эстетическом чувстве. Кеймс говорит о нашей склонности к порядку и взаимосвязи, под которой он, по-видимому, подразумевает некую силу, оказывающую влияние на цепь образов, приводя их в логически стройный вид. Он говорит, что мы не в состоянии нарушить автоматическое, непрерывное течение мыслей, но можем делать выбор—«заняться одними мыслями и отогнать другие или усилием нашей воли, или благодаря определенному направлению ума»³. Когда мы таким образом регулируем или направляем естественный поток мыслей в уме, то тем самым подтверждаем истину, говорит Кеймс, что «мы созданы природой так, чтобы тяготеть к порядку и взаимосвязи»⁴. Мысли, предоставленные самостоятельному течению, порождают простую последовательность, мысли же, направленные вкусом, производят нечто выше простой последовательности—порядок. Доказательство—наша «любовь» к изложению исторических фактов в виде перехода от причины к следствию во временной последовательности; в естественных науках—от частных к общему, в виде восхождения от следствия к причине. Самое яркое высказывание Кеймса в этой связи—ссылка на «живость» аналитического метода. Мы любим величие и подъем, говорит он. Нам они нравятся больше всего, если гармонируют с ходом природы. «Отсюда своеобразная красота дыма, поднимающегося к небу ясным утром»⁵.

Склонность человека к порядку и взаимосвязи Кеймс рассматривает, по-видимому, как непосредственное, первичное

¹ G e r a r d, op. cit., p. 85—92, Sec. II.

² Там же.

³ H o m e, op. cit., p. 20, Ch. I.

⁴ Там же, стр. 22.

⁵ Там же, стр. 22, 23.

чувство человеческой природы. Но порядок, стоящий выше простой последовательности, проявляется в той части умственного механизма, которая называется способностью к ассоциации идей, а не в той, которая представляет собой главную основу чувств или страстей. Следует помнить, что Юм также показал, как все то, что неоклассический разум подводит под понятие «единство действия», может быть осуществлено механизмом ассоциации идей. Таким образом, это последнее изменение чувственной формы в сторону разумности происходит в туманной средней области, где-то между внутренними ощущениями и «непрерывным течением мыслей». Английские эмпиристы начали с оппозиции к разуму и мало-помалу различными способами позволили чувственной форме снова овладеть разумом, взять на себя его функции и нести его знамя.

Красота и добродетель Не было необходимости особенно расширять первоначальное понятие «внутреннее ощущение», чтобы оно охватило склонность к добру. Достаточно было Шефтсбери и Беркли обратиться к своему вдохновителю Платону, как они сразу же нашли у него двух близнецов—добродетель и красоту. Однако не только влияние Платона, но и общая научная атмосфера способствовали тому, что эти мыслители не проводили четкой грани между моральными и эстетическими благами. Красота и моральные свойства характера ценились больше, чем красота и соразмерность материальных предметов, но и те и другие были разновидностями одного и того же рода, и ценитель одного легко мог быть ценителем и другого. «Вкус в изящном искусстве действует рука об руку с моральным чувством, с которым он, по существу, тесно связан»¹,—говорит Кеймс. Размышление, согласно разумным принципам, в области изящных искусств, говорит он далее, «способно совершенствовать сердце не меньше, чем ум»². «Смягчая и гармонически совершенствуя характер, оно является сильным противоядием от бурных страстей... Гордость и зависть—две отвратительные страсти—не находят в конституции человека более страшного врага, чем тонкий и изящный вкус... Я с полной ответственностью утверждаю, что никакое занятие не прививает человеку сознание долга в такой степени, как развитие вкуса в области изящных искусств; правильное понимание того, что прекрасно, гармонично, элегантно и служит украшению в литературе или живописи, в архитектуре или садоводстве, является отличной подготовкой к столь же правильному представлению о тех

¹ Н о м е, *op. cit.*, p. 13, Introduction.

² Там же, стр. 15.

же самых качествах в характере и поведении человека»¹. В другом месте в форме эпиграммы Кеймс говорит, что любовь к искусству удерживает молодого человека от азартных игр, человека среднего возраста — от честолюбия, а старика — от жадности². Пожалуй, ни один из писателей не настаивал больше, чем Шефтсбери, на тесной взаимосвязи между красотой, доступной для внешних ощущений, и «красотой садов и рощ внутри нас». «Будь восприимчив к добру, и все вещи покажутся тебе красивыми и хорошими»³, — говорил он.

Гоббс и МанDEVИЛЛ учили, что человек по своей природе эгоистичен и что все более высокие и добрые импульсы его натуры являются вторичными и основаны скорее на привычке, чем на природе. Учение Гоббса было настолько глубоким и логичным, что возражать ему в области философии было вначале трудно. Но Шефтсбери и его последователи все же доказывали, что первичная структура чувств человека более сложна, чем это допускал Гоббс, и что «моральное чувство», которое побуждает человека к благотворительности и добрым поступкам, и «внутреннее ощущение», которое влечет его к гармонии звука и красоте формы, являются его врожденными душевными свойствами. Шефтсбери упоминает в своей переписке о вредных взглядах Гоббса, но заявляет, что Гоббс искоренил вред в своем «характере и в низких, холопских взглядах на метод правления». Шефтсбери обвинял Локка в нанесении наиболее сильного удара рационализму. Ведь Локк, говорил он, сделал порядок и добродетель искусственно созданными элементами, «не зависящими от наших душевных свойств». По его мнению, Локк считает, что простая привычка и катехизис учат нас всей имеющейся у нас морали. Если мы случайно лишимся нашего катехизиса с его произвольными правилами, тогда правильное может стать для нас неправильным, а красота — уродством, потому что в природе нет ничего, что гарантировало бы постоянство этих свойств. Насмехаясь над этой доктриной «опыта», Шефтсбери шутливо замечает, что если бы человечество лишилось катехизиса, который определяет значение «идеи женщины» (и то, чего мы ищем в женщинах), «тогда мы не имели бы представления об этом... и человеческий род, ставший трезвым и солидным, мог бы прекратиться»⁴.

¹ Home, op. cit., p. 15, Introduction.

² Home, Elements of Criticism, 3 Vols., London, 1795, Vol. I, p. 10.

³ Shaftesbury, Letters to a Young Man, p. 32, Letter, VI.

⁴ Shaftesbury, Life, Letters and Phil. Reg., p. 404, Letter to Michael Ainsworth, June 3, 1709.

Его последователь Хетчесон в своей теории смеха, направленной против концепции Гоббса, дает замечательный пример такой же последовательной защиты своих взглядов. «Старые представления, — пишет он, — о естественных привязанностях и добрых инстинктах... порядочности и честности почти целиком изъяты из нашего свода моральных правил; мы впредь не должны слышать о них в каких-либо лекциях из страха заразиться врожденными идеями; все это считается себялюбием и эгоизмом; самый смех объявляется радостью из того же источника»¹. Затем Хетчесон указывает случаи, в которых наш смех не носит в себе и тени злобы или высокомерия: шутливые пародии, бурлески. Мы можем наслаждаться карикатурой на гомеровский «*deus ex machina*» в «Гудибрасе» Батлера, не испытывая никакого внутреннего «превосходства» ни над Гомером, ни над Батлером. Это соединение чувства смешного с симпатией и благожелательством было типично для новой школы, которая не только стремилась к тому, чтобы доказать непосредственность эстетического чувства и его независимость от каких-либо правил, но и сделать человека, вместе с тем, благородным созданием, а не эгоистичным животным.

В то же время подчеркивалось моральное значение эстетического опыта как своего рода «критерия свободы» в обществе и государстве. Когда Аддисон говорил, что красота необозримого горизонта — это «символ свободы»², он выражал образ мыслей, который был очень дорог людям того времени. «Народ играет немаловажную роль» в деле искусства, писал Шефтсбери. Каков образ правления, таков и вкус. «Ничто так не способствует прогрессу... и так не благоприятствует свободному искусству, как господствующая в государстве свобода... народа, которая... делает его свободным судьей... творений человека... в искусстве и науке»³.

Шефтсбери не только устанавливал прямую и тесную связь между образом правления и искусством нации, но с усердием евангелиста применял эту доктрину к политическим условиям современной ему Англии. В одном из произведений, созданных в период войны между Францией и Испанией, во времена Мальборо, он заявлял: «Если мы доживем до того момента, когда

¹ Hutcheson, *Reflections upon Laughter and Remarks upon the Fable of the Bees*, Glasgow, 1750, p. 6, «To Hibernicus».

² «Spectator», № 412.

³ Shaftesbury, *Second Characters*, ed. Rand. Cambridge, 1914, p. 22, 23.

увидим мир, в какой-то мере отвечающий тому благородному духу, в котором была начата и велась эта война во имя нашей собственной свободы и свободы Европы... то рост наших знаний в области науки, промышленности и человеческих чувств сделает... Англию центром искусства...» Шефтсбери полагал, что находит оправдание своему оптимизму в недавних событиях истории: вкус английской публики в области музыки во времена прогнившего режима реставрации был низок, «но когда дух нации стал более вольным... мы в один момент обогнали наших соседей французов, значительно превзошли их в талантливости и выработали у себя музыкальный слух и вкус, не уступающие лучшим в мире»¹.

Рид. Пусть красота—
чувство, но что за-
ставляет нас чувст-
вовать?

Влияние Локка на эту группу мыслителей вызвало у них стремление не только основывать опыт красоты на чувстве, происхождение и история которого поддаются научному изучению, но и отождествлять самое красоту

с ощущением. То, что провозглашал Локк о вторичных качествах вещей, их цвете, сладости, аромате, было перенесено на третичные свойства предметов—очарование и великолепие, то есть на эстетические свойства. Если сладость и горечь заключаются не в самом куске, а в нашем ощущении, то и величие и гармония могут быть не в предметах, а в нашем чувстве. Главным критиком этого локковского направления в эстетике XVIII века был Томас Рид (1710—1796), шотландский философ, принадлежавший к школе «здравого смысла». Он говорит, что разум и мышление позволяют нам различать в наших внешних ощущениях то, что мы чувствуем внутри себя, и то, что является внешней причиной этого чувства. Так мы должны поступать, наблюдая красоту. Но современные философы, говорит он, «сводят все наши восприятия просто к чувствам или ощущениям воспринимающего лица, не находя ничего соответствующего этим чувствам во внешнем предмете». Затем он продолжает критиковать слабость мышления, которая ведет к такому субъективизму. «Для него [субъективизма] нет достаточного основания в том случае, когда речь идет о вторичных качествах тела; и те же самые доводы убеждают нас, что нет достаточных оснований к субъективизму и в том случае, когда вопрос касается красоты предметов или каких-либо других свойств, воспринимаемых хорошим вкусом»². Правда, признает Рид, что в отношении цвета и сладости иногда трудно понять точно, что именно во внешнем теле вызывает данное ощущение. То же

¹ Shaftesbury, *Second Characters*, p. 20, «Письмо о замысле».

² Reid, *op. cit.*, p. 516.

следует сказать и в отношении красоты. Но из-за того только, что некоторые причины нашего чувства неясны, мы не вправе предполагать, будто внешних причин вообще нет. Так представители школы «здравого смысла» отделяли эстетический объект от эстетического субъекта и утверждали, что Локк в этом вопросе ошибался.

Но наиболее известные мыслители того времени говорили, что красота, по крайней мере частично, есть атрибут самого ощущения. Юма обвиняли в том, что он придал законченную форму этому ошибочному методу превращения реальной, объективно существующей материи—даже самой истины—в «функцию эмоциональной стороны нашей натуры»¹. Но люди, обладающие пронизательностью Хетчесона и Юма, вряд ли могут быть обвинены в том, что они брали истины, интеллектуальные или эстетические, и просто переносили их с внешней стороны объекта на внутреннюю. Даже Хетчесон, хотя он и говорил, что красота означает лишь умственную идею и что он не может представить себе, как предметы могли бы быть названы прекрасными, если бы не было разума, наделенного способностью воспринимать это качество, все же склонен считать красоту отношением между воспринимающим субъектом и воспринимаемым объектом. А у Юма более сложное решение вопроса. У него имеется два ясных высказывания, согласно которым красота зависит от чувств человека: «Безусловно, красота и уродство, в отличие от сладкого и горького, не являются свойствами предметов, а полностью относятся к чувствам, внутренним или внешним»². И снова: «Если бы я не боялся показаться слишком философски настроенным, я бы напомнил моему читателю о той знаменитой доктрине, которую в настоящее время считают полностью доказанной, что *вкус, цвет и все другие чувственные качества предметов находятся не в самих предметах, а только в чувствах*. То же самое можно сказать в отношении красоты и уродства»³. Но в том и другом случае Юм возражает против предположения, что такая локализация красоты внутри ума снижает ее ценность или лишает ее твердой реальной основы. Это размещение свойств человека, говорит он, не наносит никакого ущерба их реальности; «не должно это задевать и критиков... Если даже цвета находятся только в глазу, разве от этого живописцы и художники будут пользоваться меньшим уважением?»⁴ Но концепция Юма начинает усложняться, когда он признает, что, хотя свойства предметов заложены

¹ Reid, op. cit., p. 526.

² Hume, Essays Moral, Political and Literary, Vol. I, p. 273.

³ Там же, т. I, стр. 218, «Скептик».

⁴ Там же.

Симпатическая магия в уме, тем не менее некоторые свойства, находящиеся в самих предметах, «приспособлены природой вызывать определенные чувства»¹. Слово «приспособлены» кажется туманным и вызывает вопрос, как работает механизм эстетического опыта. Он как бы пробуждает некую симпатическую магию. И в самом деле, когда мы читаем между строк в поисках основных принципов этой школы, то убеждаемся, что вышеупомянутый принцип—это одно из проявлений таинственного тяготения сходного к сходному. Для Аддисона, Юма и Бёрка главным, наиболее существенным эстетическим опытом является природное влечение, испытываемое нами к красоте нашего собственного рода. Эта красота более теплая и живая, говорит Аддисон, чем красота, которую мы находим в форме и цвете произведений искусства. Но что такое красота своего собственного рода, если не магическое чувство, связывающее воедино определенный класс существ? Юм исследует это чувство в обратном направлении—до сходства. Все вещи в природе, говорит он, имеют природную симпатию к сходным с ними вещам. Старая эмпедокловская магия представляет собой последний таинственный принцип, который связывает организм воспринимающего субъекта с воспринимаемым «событием», или с видимой «причиной», или, наконец, с сопутствующим обстоятельством во внешнем мире.

Эдмунд Бёрк (1729—1797), будучи более резко выраженным антирационалистом, чем большинство его группы, сводил весь эстетический процесс к страсти и прямо приписывал красоте «разжигание» общественного инстинкта человечества. Как немногие из его современников, он был убежден, что если для эстетической функции требуется мгновенность действия, то в таком случае следует доверить эту роль инстинкту, совершенно независимому от разума. «Красота,—пишет он,—не требует помощи от нашего разума; даже наша воля здесь не причём; внешняя красота столь же эффективно вызывает в нас определенную степень любви, как вид льда или огня вызывает представления о жаре или холоде»². Бёрк считает, что все те мыслители, по мнению которых красота состоит из порядка и пропорции, в действительности опирались на разум, а не на непосредственное чувство. «Всякая идея порядка...—это плод разума, а не первичная причина, действующая на чувства и

¹ Hume, *Essays Moral, Political and Literary*, Vol. I, p. 273.

² Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, 1823, p. 127, Part III, Sec. 2.

воображение»¹. Если Бёрк полагает, что подсознательное чувство пробуждает наш инстинкт самосохранения перед лицом боли или опасности, то более мягкие и нежные эстетические свойства он считает результатом нашего врожденного общественного чувства. «Я называю красоту общественным свойством, ибо, когда женщины и мужчины, а также некоторые животные доставляют нам чувство радости и удовольствия при взгляде на них... они вызывают у нас чувство нежности и симпатии к себе, нам нравится иметь их около себя»².

Поскольку для Бёрка данный общественный инстинкт равняется всему нашему чувству красоты, он, естественно, подразделяет этот инстинкт на виды, которые должны соответствовать видам красоты. Таких подразделений оказывается три: сочувствие, которым объясняется удовольствие, получаемое от трагедии; подражание, на котором основано удовольствие, доставляемое нам живописью, скульптурой и поэзией, и честолюбие или соревнование, связанные с чувством возвышенного.

Первый вид симпатической магии при Трагедия трогает нас, вызывая сочувствие
менялся Бёрком для решения вечно- вечной проблемы удовольствия, получаемого от трагедии. «Сострадание—это чувство, вызывающее удовольствие, потому что оно возникает в силу любви и сочувствия к ближнему... Поскольку наш творец желал, чтобы все мы были связаны друг с другом узами симпатии, он подкрепил эти узы соразмерным удовольствием, а симпатия с нашей стороны больше всего нужна в случае несчастья других... Испытываемое от трагедии наслаждение не дает нам избегать сцен несчастья; боль побуждает нас облегчать положение тех, кто страдает... И все это совершается без рассуждения, благодаря инстинкту, который направляет нас к своей цели без нашего согласия»³.

Бёрк полагал, что извечная проблема удовольствия, которое мы получаем, смотря трагические спектакли, решается этим природным инстинктом, этим врожденным стремлением сочувствовать ближнему. Сочувствие заставляет нас вникать в то, что чувствуют другие люди. Отсюда Бёрк делает вывод, что там, где наши ближние особенно сильно нуждаются в нашем сочувствии, мы испытываем его наиболее полно. В реальном зрелище пожара или казни таится больше живости, больше непосредственности и быстроты действия, чем в представлении таких событий на сцене. Следовательно, наибольшее чувство

¹ Burke, *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p. 127, Part III, Sec. 2.

² Там же, стр. 51, часть I, разд. 10.

³ Там же, стр. 57, 58, часть I, разд. 14.

симпатии вызывает у нас не художественная форма трагедии, а реальное явление. Любая аудитория покинет пьесу при известии о совершаемой рядом на площади казни¹. Если все же хотят доказать, что трагедия в искусстве более впечатляюща, чем трагедия в жизни, то чувство симпатии нужно дополнить каким-либо другим душевным свойством.

Живопись и поэзия заставляют нас разделять переживания других, но и побуждают подражать тому, что они делают. Тенденция к подражанию, считает он, столь же естественна для нас, как и тенденция к сочувствию. Этот инстинкт поэтому является основой так называемого подражательного искусства. Своеобразное стремление к подражанию движениям и позам других людей и внешнему виду разных предметов лежит в основе живописи, скульптуры и поэзии.

Возвышенное вызывает к самоуважению Третий вид сочувствия, лежащий в основе эстетического опыта,—это «честолюбие» или «соревнование». Мы склонны много мнить о себе, и всякое обстоятельство, которое способствует нашему самолюбванию и самовозвеличению, приятно нам. «Этот эгоцентризм никогда не проявляется яснее и с большей силой, чем когда, будучи вне опасности, мы сталкиваемся со страшными явлениями; разум всегда относит к себе какую-то часть достоинства и важности наблюдаемых им явлений»².

Естественное избирание Подчеркивая непосредственность действия этих общественных инстинктов, Бёрк решительно отвергает все более или менее рациональные объяснения. Его не беспокоит, что читатель найдет в его взглядах явное указание на действие некоего магического естественного избирания. Он открыто проповедует влечение души к другим душам и к окружающему миру вследствие неудержимой естественной силы, магической эманации или тенденции сливаться с родственной силой или формой. Ум в своей эстетической практике, говорит он, тяготеет не прямо к прекрасной пропорции, совершенству или симметрии, а к некоему основному сходству.

Эта ссылка на естественное избирание встречается и у других писателей того времени, хотя и не с такой ясностью и строгой последовательностью, как у Бёрка. Юм, например, объясняет чувство удовольствия, возникающего при виде пропорционально

¹ Burke, op. cit., p. 58, 59, Part I, Sec. 15.

² Там же, стр. 64, ч. I, разд. 17.

изваянной статуи, тем удовлетворением, какое мы испытываем, симпатизируя хорошо сложенной, крепко стоящей на ногах фигуре, а наше недовольство отсутствием пропорциональности и равновесия в живописи и скульптуре—чувством огорчения, которое мы испытываем, воображая возможное падение фигуры. Здесь опять-таки тот же самый принцип симпатической магии, связывающей нас с предметами, которые мы созерцаем. Мы чувствуем себя как бы одним целым с изображенными лицами и предметами, и их видимые чувства становятся нашими подлинными чувствами. «Неправильно рассчитанная фигура неприятна, потому что она вызывает представление о своем падении, повреждении и боли. Эти мысли причиняют страдание, когда они вследствие испытываемого нами сочувствия приобретают определенную степень силы и жизненности. Добавьте к этому, что основное в личной красоте—это здоровый и крепкий вид и такое сочетание членов, которое обещает силу и активность фигуры. Такая идея красоты может быть объяснена только симпатией»¹.

Это обращение к симпатической магии проявляется более ясно у Кеймса и Джерарда, в учении которых смутно проглядывает доктрина, предвосхищающая теорию «вчувствования» конца XIX века. Кеймс озаглавливает один из разделов шестой части своих «Элементов критики»: «Сходство эмоций с их причинами». Он считает себя пионером в исследовании этого вида сходства. Он говорит: «Медлительные движения... вызывают тягостное неприятное чувство; размеренное и однообразное движение—спокойное и приятное чувство, а быстрое движение—жизнерадостное чувство, поднимающее настроение и способствующее активности...»².

«Соответствие», «сходство» или «чувство рода», которое объединяет в эстетическом опыте разум и объект, прямо приравнивается Джерардом к действию магнетизма. «Как магнит извлекает из различных материалов вкрапленные в них железные частицы, не оказывая влияния на другие вещества, так и воображение в силу аналогичного свойства, также необъяснимого для нас, извлекает из всей совокупности природы такие идеи, которые требуются нам в данный момент, не затрагивая других»³. «Магическая сила» фантазии, говорит Джерард, так направляет и размещает сырой и беспорядочный хаос наших первых восприятий, что гений, действующий после нее,

¹ Hume, A. Treatise of Human Nature, p. 364, 365.

² Hume, op. cit., p. 94.

³ Gerard, op. cit., p. 168, 169.

может легко создать «правильное, пропорциональное целое»¹. Эта же самая необъяснимая симпатия становится естественным двигателем, не только связывающим воспринимающего с тем, что он радостно воспринимает, но и объединяющим все элементы духовного или художественного целого. Юм говорит, что сюжет—это наименее существенная часть поэмы. Мы хотим только быстроты движения и теплоты чувства, которые подняли бы наши ощущения на определенную высоту. И этот подъем достигается не реальностью и единством хорошо задуманного сюжета, а обеспечением непрерывного наплыва чувств. В переживаниях зрителя не должно быть никакого перерыва или пустоты. Первое правило искусства заключается не в том, чтобы, как говорил Аристотель, сочинить фэбулу с хорошей завязкой, а в том, чтобы создать нечто одинаково захватывающее и жизнерадостное. Чувство симпатии к героям пьесы должно увлекать зрителя от одной сцены к другой.

**Простое движение
ума доставляет эстети-
ческое удовольствие**

Когда симпатическую магию начинают связывать с движением и основной упор в эстетическом опыте переносится с соответствия вещи уму на активность чувств, на свободный переход внимания при наслаждении поэмой от одного эпизода к другому, тогда действительно мантия рационализма начинает спадать. В самом деле, наряду с прямым рационализмом в течение всего периода неоклассической критики существовало убеждение, что одним из источников эстетического удовольствия является радость движения. Выступая сознательно против последователей Буало, которые все еще настаивали, хотя и несколько иным способом, на тесной связи между искусством и разумом, французский критик аббат Дюбо утверждал, что поэзия, живопись и музыка хороши потому, что прогоняют скуку. Наша душа требует движения и перемены, и «искусство поэзии и живописи больше всего нравится нам тогда, когда оно огорчает нас, потому что, огорчая, оно нас волнует»².

**Хогарт. Разнообразие
в единообразии**

В XVIII веке в Великобритании не существовало такого явного преклонения перед силой душевного движения. Но эмпирист Хогарт, который, подобно Бёрку, решительно порвал с неоклассической доктриной и вкусом, придавал большое значение самой эмоции. В лице Уильяма Хогарта (1697—1764), художника и автора «Анализа красоты», мы находим мыслителя, обладавшего

¹ Gerard, op. cit., p. 169.

² Dubos, Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture, Paris, 1719, Part I.

радикальными взглядами не в одном каком-либо частном вопросе, а в эстетической теории в целом. Вся школа вкуса XVIII века была сатирически представлена им в картине, изображавшей Берлингтон-Хауз, где Поп белил дом и брызгал краской на карету герцога Чэндосского. В этой карикатуре Хогарт хотел высмеять весь тот академизм, который олицетворял собой Берлингтон-Хауз как резиденция Королевской академии и шедевр «древнеримской» архитектуры мистера Кента. Протестуя против надуманного ортодоксального «вкуса», Хогарт возмущался также моралистическим тоном в эстетических произведениях того времени. Он говорил, что те, кто писал о грации, скоро свернули «на широкую и более исхоженную дорожку моральной красоты»¹. Он также возражал против путаной эстетической теории своих предшественников. В своей собственной теории Хогарт предлагает определенный—не моральный и не литературный—абсолютный ключ к загадке, которую представляет собой природа красоты. Хотя Хогарт преподносит этот ключ в качестве собственного изобретения, он все же с серьезным видом снабжает его санкцией древних, говоря, что открыл секрет силы Микеланджело и величия греческого искусства. Он заявляет, что у Ломатцо в его «Трактате о живописи» есть рассказ о том, будто Микеланджело внушал своему ученику, «что он всегда должен делать фигуру пирамидообразной, змеевидной и увеличенной в один, два и три раза»². Ломатцо отмечал, что, по его мнению, «весь секрет искусства заключается в этом правиле»³. В число иллюстраций к его книге, где воспроизводится множество рисунков, подтверждающих его теорию, Хогарт включает нарисованный Микеланджело торс, который якобы олицетворяет эту «тайну искусства». Выбрав Микеланджело в покровители своей теории, Хогарт претендует еще на солидарность с ней умнейших из греков. Приводя много имен и дат, он объявляет, что нашел в одной из книг ссылку на «великий ключ знания», на сущность «прекрасного идеала», с помощью которого грекам удалось превзойти по красоте искусства другие нации. Этот секрет, переданный им Пифагором, назывался «аналогией» и имел определенное математическое значение. Но, говорит Хогарт, читая с жадностью все дальше и дальше, чтобы обнаружить, что означает конкретно эта аналогия, он увидел, что автор книги внезапно скрылся за туманностью фразы «je ne sais quoi». Такие выражения, как «трога-

¹ Hogarth, The Analysis of Beauty, London, 1772, p. IV, Preface.

² Там же, стр. V.

³ Там же, стр. VI.

тельное или патетическое единство» и «бесконечное разнообразие частей», были единственными определенными намеками, которые Хогарту удалось найти относительно «аналогии» у древних греков, но он полагал, что прочел достаточно, чтобы убедиться, что его собственное магическое решение было идентично пифагоровской аналогии. Он говорит: «Я ставлю своей задачей показать, что это было ключом к исчерпывающему познанию разнообразия как в форме, так и в движении»¹.

Линия красоты Эстетическая идея, которую, таким образом, проводит Хогарт,—это его «точная змеевидная линия». Многие искусствоведы, отмечает он, говорили о различных видах красивых линий и видели в хорошо нарисованной линии безошибочный критерий наивысшего художественного мастерства. Дюфренуа и Роже де Пиль недавно писали, что красота и изящество во многом зависят от непрерывных, волнообразных, змеевидных линий. Но подобно тому, как книга о греческой аналогии стала неясной в тот момент, когда потребовалось точное определение, так и эти французские писатели не в силах были определить или обрисовать этот линейный источник грации. Опять появилась сбивающая с толку фраза «je ne sais quoi». Хогарт говорит, что точная змеевидная линия—это высшая степень красоты, однако спиралеобразные линии, такие, которые подошли бы под описание французских авторов, так же часто бывают безобразными, как и прекрасными. Все зависит, по мнению Хогарта, от правильной глубины изгиба и соотношений между изгибами в идеальной линии. Линия красоты, говорит он, состоит из двух контрастирующих изгибов. Эти изгибы должны быть направлены в противоположные стороны и иметь среднюю глубину, то есть не должны быть ни слишком выпуклыми и широкими, ни слишком мелкими и узкими². Он рисует образцы семи таких линий в форме буквы «S», причем форма изгиба варьируется от почти прямой до почти круглой. Четвертая, или средняя,—наилучшая. Это—линия красоты, и «точная змеевидная линия» напоминает ее, только еще красивее. Это такая линия, какую можно сделать из тонкой проволоки, свитой в одну спираль вокруг конуса, причем один конец касается основания, а другой—вершины. Хогарт сравнивает ее вид с конусообразным движением пламени.

Указав нам ключ, Хогарт тут же сам пользуется им для определения красоты линий целого ряда предметов, естественных и искусственных, например линий лепестка ириса, раз-

¹ Hogarth, op. cit., p. XVI.

² Там же, стр. 49.

личных костей в теле, колоколов, подсвечников, ножек кресел, корсетов, рога изобилия, змей и лошадей. Хогарт приводит иногда множество, а иногда всего несколько примеров, относящихся к этим предметам, чтобы показать результат применения правильной линии и отказа от нее. Далее легко заметить, что Хогарт мог применить свой принцип там, где имеется явный контур, как, например, в человеческом профиле, но не совсем ясно, как он мог решить с его помощью проблему красоты в отношении твердых тел. Он ищет выход из этого затруднения, указывая, что все твердые тела следует рассматривать как находящиеся в раковине или луковой шелухе и что раковину или шелуху надо в свою очередь рассматривать как состоящие из линий или жилок¹.

Принято думать о твердом предмете, что он сделан из поверхностей, о поверхности — что она состоит из линий; так что основным геометрическим элементом во всех случаях будет линия. Интересный пример гибкого применения этого критерия линии можно найти в подходе Хогарта к цвету. Самый верный способ проверить, насколько успешно пользуется художник цветом, — это убедиться в его умении рисовать человеческое тело, говорит Хогарт. Художник, который хочет достигнуть совершенства в оттенках кожи, должен задуматься над тем, как сама природа создает цвет кожи в живом существе. Тогда он замечает, что прозрачный верхний слой кожи, «тонкий, как кишечная пленка золотобита», устроен так, что под ним виднеется кожа внизу, а эта кожа в свою очередь содержит бесконечную сетку тончайших нитей, наполненных различно окрашенными соками. Таким образом, благодаря нитям, сплетенным в сетки, из которых образуются слои кожи, природа создает свои прекрасные цвета. Художник должен следовать ее примеру. Он должен взять нежный, как бы девственный тон каждой основной краски и осторожно закрасить легкими линиями область шеи, щек и лба².

Но линии нужны не только для окраски тканей; эмоциональное значение картины имеет ту же техническую основу. Прямые линии, говорит Хогарт, придают людям глупый и смешной вид. Выпуклые линии лица и тела Силена делают его похожим на свинью³. Так с большой изобретательностью Хогарт подводит под свой излюбленный стандарт те аспекты искусства, которые с первого взгляда, казалось бы, имеют мало общего с линией.

¹ Hogarth, op. cit., p. 7.

² Там же, гл. 14.

³ Там же, стр. 128.

Разнообразие—главное
абстрактное свойство
красоты

Излагая свою теорию линии красоты, Хогарт склонен верить, что он открыл правильный стандарт, причастный к вечным и неизменным математическим принципам. В истории эстетики

его имя обычно связывают с линией как геометрическим принципом и высшим эстетическим критерием. Но это еще вопрос, был ли Хогарт заинтересован в линии как в твердом геометрическом принципе эстетики в такой же степени, как в осуществлении максимального линейного *разнообразия*. «Те линии, в которых содержится наибольшее разнообразие, больше всего способствуют появлению красоты»¹,—говорит он. Нескладная фигура—это фигура, составленная из однообразных линий. И перечисляя отвлеченные признаки красоты, такие, как соответствие, разнообразие, простота, симметрия, четкость, сложность, единообразие и величие, он отдает пальму первенства разнообразию. «Уметь хорошо творить—это значит уметь хорошо разнообразить»². Подчеркивая эстетическое значение разнообразия, Хогарт опирается на авторитет великих имен, как он уже делал это ранее для обоснования своей теории линии. Он цитирует Мильтона:

Так дух беспрестанно меняет движенья,
Роскошными кольцами хвост извивая.
Желает привлечь к себе взоры он Евы...

И охотно приводит цитату из «Антония и Клеопатры» Шекспира:

Ее разнообразье бесконечно:
Привычкой его не истощить³.

Простота без разнообразия, говорит он, порождает скуку, а симметрия прекрасна только тогда, когда служит соответствию. Для обиходных предметов, таких, как стулья и столы, соответствие цели является важным эстетическим качеством. «Когда корабль имеет хороший ход, моряки называют его красивцем; так связаны между собой оба понятия»⁴. Но чаще всего Хогарт обращается к разнообразию и сложности как к стимулам физического и душевного движения. «Активный ум всегда стремится к действию»⁵,—говорит он, подходя в этом пункте очень близко к главной мысли Дюбо. И его змеевидная линия

¹ Hogarth, op. cit., p. 39.

² Там же, стр. 40.

³ Там же, стр. XVI.

⁴ Там же, стр. 14.

⁵ Там же, стр. 24.

также выражает движение. «Величайшие красота и жизненность, которые могут содержаться в картине, заключаются в том, что они выражают движение; художники называют его душой картины. Далее, самый подходящий символ для выражения этого движения—форма пламени, которое, по мнению Аристотеля и других философов, является самым активным элементом из всех, потому что форма пламени наиболее приспособлена к движению: у него есть конус, или острый конец, с помощью которого оно как бы разрезает воздух и в силу этого может подниматься на нужную ему высоту. Поэтому картина, отражающая такую форму, будет самой прекрасной»¹. Глаз получает наслаждение, следя за изгибами, рука испытывает удовольствие, делая быстрые движения пером или карандашом. Движение, которое совершает наш глаз, наблюдая деревенский танец, Хогарт называет развлечением. Вертящиеся фигуры заставляют глаз «проворно следовать за ними»². Очарование лица Хогарт остроумно объясняет разнообразием его выражений, а очарование тела—разнообразием искусно сшитой одежды и украшений, благодаря которому избегают пресыщения. Этот взгляд Хогарта почти совпадает с мнением Дюбо, что искусство больше всего развлекает нас тогда, когда оно возбуждает нас и предотвращает скуку. В складках и цветах одежды, говорит Хогарт, «ум при каждом повороте фигуры возобновляет свое мысленное преследование его [человеческого тела]. Так, если допустимо сравнение, рыболов предпочитает не видеть рыбу, которую он удит, до тех пор, пока ее не поймает»³.

Подобно многим другим авторам магических формул, Хогарт полагал, что признание его принципа змеевидной линии, со всеми вытекающими из него последствиями, может принести художникам большую практическую пользу. Он говорил, что, руководствуясь этим принципом, можно создать новые формы архитектуры. «Благодаря умелому подбору форм в каждом отдельном случае можно более удачно, чем теперь, строить церкви, дворцы, больницы, тюрьмы, жилые дома и дачные постройки»⁴. Только таким путем, говорил он, можно освободиться от влияния Палладио, рабски подражать которому считал для себя обязательным каждый архитектор того времени, независимо от того, требовалось ли строить дворец в Лапландии или в Вест-Индии.

Но Хогарт был прозван «лжепророком красоты» Англии XVIII века. Во многих отношениях он не был типичен для сво-

¹ Hogarth, op. cit., p. VI, цит. по кн. Ломаццо.

² Там же, стр. 25.

³ Там же, стр. 36, 37.

⁴ Там же, стр. 45.

его времени. Его взгляды, пожалуй, были ближе к идеям французского критика Дидро, чем к общепринятым понятиям о красоте и искусстве живописи того времени в его собственной стране. Эти своеобразные взгляды с их неразрешимым противоречием между рациональным классическим содержанием и иррациональным чувственным происхождением превосходно отражены в «Беседах» сэра Джошуа Рейнолдса. Но симпатии Рейнолдса сильно склоняются в сторону традиционного разума и здравого смысла. Девять десятых его идей—на стороне Дюфренуа и де Пиля, которые значили для французской живописи то, что Буало—для поэзии, и только одна десятая связывает его с Локком и Юмом.

Как Давид Юм отстаивал традиционную доктрину аристотелевского единства, опираясь на новую философию человеческой природы, то есть на теорию ассоциации идей, так и сэр Джошуа Рейнолдс поддерживал традиционную доктрину подражания идеальной красоте и совершенству природы на основе новой философии человеческой природы, пользуясь, как и Юм, теорией ассоциации идей.

Рейнолдс. Без правил нет искусства классицистский упор на правила. Он говорит, что это «ложное и вульгарное мнение, будто правила являются оковами для гения: они служат оковами только для людей, лишенных гения»¹. Излагая в своей «Первой беседе» метод, которому должен следовать начинающий художник, Рейнолдс говорит: «Я бы особенно рекомендовал, чтобы от молодого студента требовали безоговорочного подчинения «Правилам искусства» в соответствии с практикой великих мастеров; чтобы те произведения, которые выдержали испытание временем в течение столетий, рассматривались студентами как совершенные и безупречные образцы, как предметы для подражания, а не для критики»². Такое требование в отношении правил и образцов всегда влечет за собой преклонение перед авторитетами и недоверие к самостоятельному мнению. И это недоверие ясно выражено у Рейнолдса: «Следуй лучше мнению окружающего тебя общества, чем своему собственному. Ты не должен полагаться на свой талант»³. И еще: «Можно считать аксиомой, что тот, кто слишком полагается на свой собственный разум, кончает свое учение, не успев его начать»⁴.

¹ «The Literary Works of Sir Joshua Reynolds», 2 Vols., London, 1852, Vol. I, p. 309.

² Там же, т. I, стр. 308.

³ Там же, стр. 322.

⁴ Там же, стр. 309.

Вечная природа,
а не смена впечатле-
ний—вот материал
для художника

Уже знакомая нам мысль, что лучшие правила основаны на законах природы, встречается также и у Рейнолдса. В области красок его лозунг таков: «Неизменно обращайся к самой природе, которая всегда под рукой; в сравнении с ее подлинным великолепием картины, сделанные самыми лучшими красками, всегда слабы и бледны»¹. И, обобщая свои мысли, он говорит: «Совершенство природы с ее же помощью»². Но, как и следовало ожидать, та природа, которая является образцом для искусного художника,—это природа обобщенная. В своих заметках на цитату из «Искусства живописи» Дюфренуа:

Из безграничного богатства форм природы
Художник должен взять прекраснейшие — те,
Что соответствуют и новому искусству,
И древней красоте³.

Рейнолдс пишет: «Для художника абсолютно необходимо обобщать свои мысли; рисовать детали—не значит изображать природу, это значит только изображать те или иные обстоятельства. Когда же художник создал в своем воображении образец совершенной красоты, или абстрактную идею форм, о нем можно сказать, что он допущен на великий совет природы»⁴. «Наблюдай творения природы»,—говорит он и тут же добавляет: «Выбирай, переделывай, применяй свой метод, сравнивай». С его точки зрения, «вся красота и величие искусства заключаются в умении подняться выше всех индивидуальных форм, местных обычаев, частных и деталей любого вида»⁵. Тот «высокий стиль», которым восхищался Рейнолдс и который он стремился сделать модным в Англии, был неизмеримо далек от точного подражания природе, характерного для голландской живописи. Кошка или скрипка, изображенные на картине так искусно, «что кажется, будто вы можете взять их», не характерны для Рафаэля или Микеланджело⁶. Именно этих великих итальянцев, «занимавшихся только неизменными, великими и общими идеями, которые присущи универсальной природе», Рейнолдс считал образцами идеального отношения художника к природе⁷.

¹ «The Literary Works of Sir Joshua Reynolds», Vol. I, p. 320.

² Там же, т. I, стр. 333.

³ Там же, т. II, стр. 257.

⁴ Там же, стр. 300.

⁵ Там же, т. I, стр. 333.

⁶ Там же, т. II, стр. 130.

⁷ Там же, стр. 128.

Живопись, говорил он, находится в том же соотношении с механическим подражанием природе, как поэзия — с детальным изложением фактов в учебнике истории¹.

Насколько теория Рейнолдса об обобщенном подражании природе близка поэтической концепции доктора Джонсона (1709—1784), можно судить по следующей цитате из моралистической повести «Расселас»: «Дело поэта рассматривать не индивидуум, а виды; отмечать общие свойства и выдающиеся явления; он не должен перечислять прожилки тюльпана или описывать различные оттенки лесной зелени».

**Относительность
вкуса не исключает
правил**

Этот путь к идеальному подражанию природе, говорит Рейнолдс, может быть сокращен изучением античных статуй и картин великих итальянских художников. Молодой студент должен изучать эти образцы, но ему рекомендуется рассматривать их аналитически, а не механически их копировать. Следует изучать концепцию, положенную в основу произведений искусства, а не детали на полотно или мраморе. В результате, стремясь пройти тем творческим путем, какой уже пройден греческим скульптором или итальянским живописцем, молодой художник, по мнению Рейнолдса, может стать оригинальным мастером, вместо того чтобы рабски подражать другим. Отсюда ясно видно, как настойчиво Рейнолдс рекомендует литературный, научный или аналитический подход к живописи, а не подход простого ремесленника. Далее, хотя Рейнолдс создал в своей теории природы разновидность платоновского идеализма, он пользуется эмпиризмом Локка для объяснения психологических мотивов предпочтения, которое оказывается тому или иному типу красоты. «Привычка или обычай не могут считаться причиной красоты, — пишет он, — но они, несомненно, являются причиной нашей любви к ней»². Сопоставив два различных вида красоты, мы увидим, что они одинаково прекрасны. Предпочтение оказывается в силу обычая или какой-либо ассоциации идей; у существ одного и того же рода красота является посредником или центром всех его различных форм. Так, говорит он, богиня красоты, которую рисует негритянка, будет иметь толстые губы, потому что в силу привычки и обычая каждая определенная группа людей любит то, что для них наиболее привычно³. Рейнолдс использует метафору для наглядного подтверждения своей теории предпочтения на основе ассоциации идей. Он говорит, что маятник, как бы много точек он ни пересекал вне центра, при каждом

¹ «The Literary Works of Sir Joshua Reynolds», Vol. II, p. 128.

² Там же, т. II, стр. 133.

³ Там же, стр. 134.

своим колебанием обязательно задевает центральную точку. Эта центральная точка, через которую проходит маятник, и есть эстетическая привычка, сложившаяся благодаря многократно повторяемому опыту¹.

Есть еще одна область эстетики, в отношении которой Рейнолдс отходит от своего требования точного соблюдения правил. Те, кто обладает выдающимся талантом или дисциплинировал себя долгой и упорной тренировкой, могут не признавать правил. Вернее, правила для людей, обладающих талантом, выше обычных: «Или такие, какие они создают сами—на основе личных наблюдений, или состоящие из таких тонких деталей, которые нелегко выразить словами»². «Если бы мы могли обучать вкусу и таланту с помощью правил,—говорит он,—то больше не было бы ни вкуса, ни таланта»³. В этих высказываниях Рейнолдса—в объяснении им психологических причин эстетического предпочтения и в признании им области эстетики, выходящей за пределы строгих правил,—можно видеть нечто большее, чем просто условный характер его неоклассических взглядов.

¹ «The Literary Works of Sir Joshua Reynolds», Vol. II, p. 132.

² Там же, т. I, стр. 387.

³ Там же, стр. 332.

XVIII СТОЛЕТИЕ
В ИТАЛИИ И ФРАНЦИИ

**Вико не был первым
поборником теории
воображения**

Крупнейшим в Южной Европе событием начала XVIII века, имевшим важное значение для развития философии воображения, было появление в 1725 году работы Джамбаттисты Вико «Основания новой науки об общей природе наций». Основная эстетическая идея этой книги заключается в том, что воображение поэта представляет собой естественное отражение детства человечества и что поэтому нужно понимать и уважать его своеобразное мышление, отличающееся непосредственностью и конкретностью. Однако эстетическая прозорливость Вико, давшая ему возможность понять, что художественный вымысел и миф являются естественным языком, свойственным живому уму, языком, к которому неуместно прилагать стандарты логики, — эта поразительная прозорливость явилась завершением ряда серьезных, хотя и менее смелых и последовательных попыток отстоять теорию воображения. Ибо в течение всего века разума находились люди, защищавшие чувства и признававшие полет фантазии.

Еще в 1575 году испанский писатель Хуан Урте заявил в своем «Испытании умов»: «Тот, кто хочет стать великим поэ-

том, должен забыть о всех умозрительных науках»¹. Ибо между природой поэта и природой мыслителя существует большое различие. Ум одного и ум другого обладает разной степенью «жара, сухости и влаги». История подтверждает это различие. «Демокрит достиг к старости такого умственного совершенства, что полностью утратил способность воображения»², говорит Уарте. Фрэнсис Бэкон заявил в первой четверти XVII столетия, что композитор, сочиняющий превосходную мелодию, подобно художнику, «изображающему лицо невиданной красоты», делает это не по каким-либо правилам, а повинуюсь «счастливому наитию», и что Альбрехт Дюрер поступал в высшей степени глупо, предприняв попытку найти математический закон для своих эскизов³. А еще раньше Кастельветро отмечал, что цель поэзии — ублажать толпу, удовлетворяя ее жажду наслаждений⁴. Джордано Бруно заявил: единственное правило в поэзии — это песнь поэта⁵; а Паллавичино своим трактатом «Del Bene» («О добре»), написанным в 1644 году, освободил поэзию от необходимости следовать правде, считая, что сладостные мечтания, роскошные образы и причудливые кадризы фантазии существуют в поэзии независимо, сами по себе⁶.

Гравина. Моральное значение фантазии

Итальянец Джованни Винченцо Гравина (1664—1718) произвел коренной переворот в современном ему литературоведении и эстетике. Насколько нам

известно, он был первым литературным критиком в Европе, который окончательно и бесповоротно отверг слепое подражание Аристотелю и попытался применить декартовский метод к произведениям искусства⁷. Его значение для развития эстетики заключается в истолковании им роли воображения. Он подчеркивает влияние и распространение образов в жизни большинства людей. «Грубые умы» не могут непосредственно постигать всеобщие истины, они — вечные жертвы собственных страстей⁸. Например, человек, обуреваемый честолюбием или

¹ Juan Huarte, Examen De Ingenios, capitulo IX. (In Biblioteca de Autores Españoles, obras escodigas De Filósofos, Madrid, 1929, Vol. 65, p. 442.)

² Там же.

³ «The Works of Francis Bacon», ed. Spedding. Ellis and Heath, 15 Vols., London, 1857—1859, Vol. XII, p. 226.

⁴ Castelvetro, Poetica d'Aristotele, p. 679.

⁵ Джордано Бруно, О героическом энтузиазме, стр. 30.

⁶ Croce, Aesthetic, London, 1909, p. 267.

⁷ J. G. Robertson, Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century, Cambridge, 1923, p. 24.

⁸ Gravina, Della Ragion Poetica, ed. Natali, Lanciano, 1933, p. 62.

одержимый похотью,—в сущности, безумец, так как страсти заполняют его душу, вытесняя все сдерживающие и направляющие начала¹. Поэт должен использовать этот воспламеняющийся материал страстей и образов и употребить его для добрых целей. Как же должен он действовать, чтобы разумно распорядиться таким материалом? Поэт может подражать божьим и человеческим законам, работая на своем специфическом материале, и благодаря новшествам и чудесам своего языка столь искусно расположить и украсить находящееся в его руках сырье, что созданное им творение, вместо того чтобы вызвать дурные мысли, всецело завладеет умами людей. Используя ту способность приковывать к себе внимание, которой обладают страсти и фантастические образы, поэт может сознательно сочетать с достоинствами, присущими самой поэзии, преимущества религиозного и правдивого учения².

Таким образом, мастерское использование свойств воображения будет успешно служить высшим интересам человека и одновременно явится ярким доказательством необычайной власти, которой обладает поэзия. Поэзия—это полезная фантазия, изгоняющая дурной бред³.

**Эстетическая дистанция
и цикличность эстетических взглядов**

Какова же в свете этой теории воображения истинная сущность поэтической фантазии, которую отметил, хотя и недостаточно разработал, Гравина? Наиболее интересная мысль, высказанная им в связи с концепцией поэтической фантазии, заключается в том, что подражание, по его словам, будет удачным лишь в том случае, если оно отдаляет объект и сосредоточивает на себе внимание наблюдателя. Мы почти не замечаем те предметы, которые чересчур близки к нам или слишком нам знакомы.

Поэтому хороший мастер, работая над образами, должен использовать то, что может произвести впечатление на человеческий ум, заставить его напрячься и мгновенно вызвать в нем реакцию⁴. Чтобы уметь вызывать такие чары, поэту нужно вдохновиться вечной идеей красоты, первоисточника всего прекрасного, и в то же время приспособить свое творчество, невзирая на жесткость и негибкость правил, к изменяющимся потребностям каждой новой эпохи. Эти ссылки Гравины на отмеченные выше психологический момент интереса и исторически обусловленное изменение эстетических вкусов пред-

¹ G r a v i n a, Della Ragion Poetica, p. 52.

² Там же, стр. 70.

³ Там же, стр. 61.

⁴ Там же, стр. 72.

ставляли собой новшество. Однако основная его мысль относительно способности поэзии использовать благотворные страсти, чтобы изгонять дурные, восходит еще к Аристотелю. Гравина всегда так и полагал, что использование фантазии представляет собой в худшем случае зло, а в лучшем—средство, служащее для достижения интеллектуальных и моральных целей. В этом отношении Гравина не принадлежит к новой эпохе, а следует основным традициям двух предшествующих эпох — средневековья и эпохи Возрождения.

Муратори. Воображение как способность «тактического» отбор а

Более интересное и яркое истолкование сущности поэтического воображения дал Лодовико Антонио Муратори (1672—1750) в своей «Совершенной поэзии» («Perfetta Poesia»).

По его мнению, образы, картины и ощущения, воспринимаемые человеком с помощью пяти каналов чувств, походят на товары, разложенные на ярмарке, из которых воображение отбирает нужные ему образы. Богатое и живое воображение, стремясь придать приятное правдоподобие создаваемым им образам — что является главной его целью, — отбирает сначала те образы, которые наиболее отдалены во времени и пространстве, необычайно точны и живописны, как, например, метафоры, сравнения и другие риторические фигуры.

Эта сторона деятельности поэта, где он выступает как «садовник, лелеющий цветы», должна уравниваться способностью суждения, являющейся «владыкой его души». Благодаря этой способности поэт не применяет общих истин в конкретных случаях, а к каждому из них находит особую мерку; таким образом, эта способность суждения скорее такт, чем декартовский «разум». Законов суждения бесчисленное множество, ибо обстоятельства, требующие применения способности суждения, неизмеримо разнообразны, и предметом ее изучения всегда является частное, нетипичное. Способность суждения—это то, что побуждает нас выбирать приличествующее и подобающее моменту, это «свет, открывающий нам соответственно с обстоятельствами те крайности, между которыми находится красота»¹. Итак, если Гравина отметил тот факт, что истинные эстетические вкусы должны меняться с изменением эпохи, то Муратори заметил их взаимосвязь с данными обстоятельствами. Однако Муратори, как и Гравина, считал, что фантазия подчинена моральным и интеллектуальным способностям человека. Подобно средневековому мистиком, он утверждал,

¹ Carritt, *Philosophies of Beauty*, p. 64; Lodovico Antonio Muratori, *The Perfection of Italian Poetry*.

что интеллекту доступна бестелесная красота и что поэтическому стилю должны быть присущи те качества, которые помогут поэту донести до людей свет и чары вечной истины¹.

**Вико освобождает
воображение. Новый
генетический метод**

В то время как в работах авторов, о которых только что шла речь, лишь кое-где проблескивает новая мысль, в труде Джамбаттисты Вико (1668—1744) видна прозорливость «смелого, революционного ума». Суть его открытия в том, что фантазия не является ни составной, ни вспомогательной частью какой бы то ни было способности человека, а существует сама по себе и обладает самостоятельной ценностью. И это ее значение доказывается историческими примерами. Вико заявлял, что наряду с ошибкой сторонников теории воображения существует ошибка рационалистов. Эта их ошибка состоит в том, что они наделяют всех людей той же способностью анализа, которая присуща умудренным философам. Большинство ученых, занимавшихся вопросами поведения людей в обществе, проблемами нравственности, юриспруденции и древней истории, не избежали этого заблуждения. Возникла необходимость, чтобы эту методическую ошибку исправили с помощью хорошо обоснованной теории, объясняющей историю развития человека в связи со всей мировой историей. В науке правильный метод означает умение исследовать явления от самых их истоков². Представьте вселенную как постепенно развивающийся процесс. Затем проследите, как возникнет цивилизация, как она станет двигаться вперед. Начните изучение людских обычаев, возникающих по предначертаниям бога, с наблюдения жизни грубых дикарей, населявших землю после всемирного потопа. Новая наука может взять за исходный пункт не библейские события, а эпоху, когда Девкалион бросал камни, когда Кадам посеял зубы дракона или когда из дуба произошло могучее племя, упомянутое Вергилием. Или, если повествование о жизни примитивных существ, населявших землю, лучше позаимствовать не у классических поэтов, а у философов, новая наука может начать с лягушек Эпикура, цикад Гоббса, «простых и глупых» людей, о которых говорил Гроций, или неведомых существ, брошенных в мир без поддержки и помощи бога, о которых рассказывал Пуфендорф³.

¹ Carritt, *Philosophies of Beauty*, pp. 60—64. Lodovico Antonio Muratori, *The Perfection of Italian Poetry*.

² Дж. Вико, *Основания новой науки об общей природе наций*, Л., Гослитиздат, 1940, стр. 117.

³ Там же.

Воображение—
первая характерная
для человека черта

Божественная природа проникла сквозь толстую кожу этих первых гигантов и, пробудив их от животной спячки, вдохнула в них человечность. Удары грома, подобно молоту, обрушивались на их грубые чувства; молния ослепляла их. Они испытали страх и восторг и, словно по мановению волшебного жезла, превратились в человеческую расу.

Воображение—это первая черта, характерная для человека, еще недавно обладавшего лишь животными инстинктами. Гиганты могли только вообразить, что гром и молния—это устрашающий знак¹, жест или слово другого гиганта, подобного им самим, но более могучего и великого. Так поэтическая мудрость создала теологию. Возникла каста жрецов, которые умели истолковывать знаки, подаваемые ужасными божествами. Острому ощущению того, что небеса населены богами, что око провидения бдит неустанно, сопутствовали чувство стыда и мысль о бессмертии. Это сочетание древних верований представляет собой одновременно поэзию, религию и зачатки философии. Но характерной психологической чертой этих верований является овеществленная фантазия, отсутствие абстрактных идей и всякой рациональной критики². Верования эти породило коллективное чувство людей, всегда испытывавших в душе страх божий, который проявился, однако, лишь благодаря воздействию внешнего стимула.

Гомер—это Греция

Джамбаттиста Вико пришел к выводу, что история развития человека циклична, ибо факты возникают благодаря непрерывному акту творения, осуществляемому богом, и что первой стадией цикла была эпоха гигантов или героев, обладавших примитивным воображением; символом этой эпохи коллективного мышления Вико избрал Гомера. Гомер, по словам Вико,—это идеальный представитель греческого народа, поведавший нам историю своего народа и сохранивший его национальную поэзию. Гомер был молод, как «Илиада», и древен, как «Одиссея». Он восхищался силой, гордостью и щедростью Ахиллеса и благоразумием Одиссея, потому что воплощал в себе все греческое. Олицетворяя яркую фантазию младенчества человеческого рода, Гомер явился создателем греческой цивилизации, первым из поэтов, источником, откуда взяли свое начало различные философские учения Греции³.

¹ Дж. Вико, Основания новой науки об общей природе наций, стр. 138.

² Там же, стр. 138—139.

³ Там же, стр. 363—368.

Новизна взглядов
Вико—еще не подлин-
ный синтез

Сила и слабость позиции, занятой Вико, имеют едва ли не одни и те же причины. Он совершил подвиг, приравняв в 1721 году роль поэтического творчества к роли, которую играют логические науки, и отождествив поэзию с мифологией и примитивным языком. Однако в энтузиазме по поводу своего открытия Вико ушел не далее афористических определений этих различий и сходств. Поэтому в его взглядах преобладает негативный аспект. Философия более правдива, более всеобъемлюща; поэзия более определена, более индивидуальна. «Изучение Метафизики по природе своей противоположно изучению Поэзии, ибо первая очищает разум от детских заблуждений, вторая же погружает, затопляет его в них; первая противостоит суждению чувств, в то время как для второй основным мерилом являются чувства; первая разрушает чары воображения, вторая их усиливает; первая черпает гордость в том, что не делает дух телесным, вторая прилагает всяческие усилия к тому, чтобы овеществить дух; оттого понятия метафизики должны быть непременно абстрактными, в то время как концепции поэзии наиболее выразительны тогда, когда они наиболее конкретны. Короче говоря, первая прилагает усилия к тому, чтобы ученые познали суть явлений, лишенных какой бы то ни было эмоциональной окраски; вторая—чтобы люди простые могли поступать правильно под влиянием чувственного возбуждения... Поэтому-то ни одна эпоха, ни одно племя не порождало еще титана, который был бы в равной степени велик как философ и как поэт,—такого поэта, каким был Гомер, провозвестник и яркий светоч поэзии»¹.

Кондильяк. Искусство и речь, по существу, родственны

В промежуток времени между появлением «Perfetta Poesia» (1706) Муратори и первыми работами Вико (1721), в которых наметились его дальнейшие взгляды, во Франции появилось

два трактата, заслуживающих нашего внимания: «Опыт о происхождении человеческих знаний» (1716) Кондильяка и «Критические размышления о поэзии и живописи» (1719) Дюбо. В первом излагалась теория происхождения языка, поразительно напоминавшая концепцию Вико; во втором трактате, где разрыв с прошлым был не столь очевиден, а поэтическое воображение не так резко обособлялось от остальных видов проявления человеческого духа, излагалась логически обоснованная и глубоко продуманная теория искусств, в основе кото-

¹ «Scienza Nuova», Vol. I, Bk. III, Ch. 26, цит. в кн. Croce, Aesthetic, London, 1909, pp. 220, 221 (см. также Д. Ж. Вико, Основания новой науки об общей природе наций, стр. 357—359).

рой лежало не воображение, а эмоциональность, то есть вторая человеческая способность из тех, что еще со времен Платона связывались со специфической сферой поэзии.

К исследованию происхождения языка и знаний Кондильяка привело изучение трудов Локка¹, подобно тому как Вико, установивший, что в основе знаний лежит личный опыт, а не общие идеи, руководствовался идеями Бэкона. Кондильяк считал, что первой попыткой человека сообщить свои мысли другому явились примитивные танцы. Эти танцевальные пантомимы были наиболее точными воспроизведениями той или иной сцены посредством языка жестов. Например, если первобытный человек хотел показать, что кто-то перепуган, он подражал звукам и движениям человека, объятых страхом, и таким образом сообщал собеседникам о случившемся. Однако по мере развития умственных способностей человека этот неуклюжий способ сношений должен был упроститься. Таким образом, язык слов возник из первоначальной стадии всеобщего подражания, пройдя вторую стадию подражания. Некоторые элементы случившегося факта можно было воспроизвести лишь звуками голоса. А созданные таким образом слова неизбежно оказывались живописными, многозначными и насыщенными образностью и живостью оригинала. Из этих неумелых попыток найти личные способы сообщения о случившемся или выражения чувств возникли искусства танца, музыки, живописи и драмы. Сначала использовались все части тела: с помощью рта и горла издавались звуки, ноги и руки использовались для подражания. Затем возник танец шагов, представлявший собой улучшенную форму танца всеобщего жеста. Что же касается музыки и драмы, то они возникли путем выделения из первобытных стонов, похожих на обезьяньи, наиболее приятных сочетаний звуков и ритмов. Живопись возникла из подражания, пройдя стадию пиктографического письма.

Характерным признаком искусства Дюбо счел движение, а не изображение. Платон некогда осудил поэзию, потому что ее образы слишком смутны и далеки от оригинала, а также и потому, что она вызывает слишком много эмоций². Дюбо рассмотрев второй из недостатков поэзии, ее родство со страстью, стал утверждать, что страсти, связанные с истинной поэзией и живописью, не только являются естественным их результатом, но способность трогать и волновать людей представляет

¹ E. B. de Condillac, *Essai sur l'Origine des Connaissances Humaines*, Paris, 1798, p. 175.

² L'Abbé Dubois, *Réflexions Critiques sur la Poésie et sur Peinture*, Vols., Paris, 1719, Vol. I, Part I, Sec. 5.

собой достоинство с биологической точки зрения¹. Своей идеей полезного движения, вызываемого поэзией и способного сдерживать вредное чувственное движение, Дюбо в известном смысле лишь вторил непосредственному последователю Платона—Аристотелю, который заявлял, что поэзия соткана из движения и оттого находится в своеобразном родстве с нашими чувствами и обладает способностью «очипщать» наше страдание и страх. Ясно, что Дюбо ссылается на это положение Аристотеля². Однако в теории Дюбо есть и нечто новое, благодаря чему его идеи перекликаются как с мыслями глашатаев грядущей эпохи науки (например, Тэна), так и с идеями века классического искусства—с идеями Аристотеля и его эпигона Лессинга. Для Дюбо основным признаком человеческой природы является движение. Главные формы движения разума состоят из потребностей, чувств и ощущений. Наши чувства настолько составляют органическую часть нас самих, что мы сохраняем их, несмотря на противодействие разума. Нас можно убедить отказаться от каких-то теорий, но только не от наших симпатий или антипатий³. И все-таки если что-либо трогает наши чувства, то реакция происходит удивительно быстро. Достаточно малейшего повода, чтобы тронуть человеческое сердце, если налицо эмоциональный стимул. Эта живучесть эмоций, которые способны в то же время быстро сменяться другими, происходит от первой потребности человека—потребности избежать скуки⁴. Самый мощный и стихийный инстинкт заставляет нас идти по пути страстей и велений сердца; жажда новых ощущений и приключений как раз и представляет собой проявление этой первобытной, не знающей удержу потребности⁵.

Поскольку человек устроен таким образом, то искусство является для него лекарством, средством от скуки. Искусство должно быть динамичным, с тем чтобы волновать и трогать человеческую природу, которая всегда находится в движении. Следовательно, сущность искусства объясняется природой человека. «Только тот заслуживает звания поэта, кто изображает такое действие, которое может растрогать»⁶. Именно потому, что искусство существует для того, чтобы трогать человеческое сердце, лучшим судьей искус-

¹ L'Abbé Dubos, op. cit., Vol. I, Part I, Sec. 1, 3.

² Там же, т. I, ч. I, разд. 7.

³ Там же, разд. 4.

⁴ Там же, разд. 1. Ср. у Вольтера: «Все виды искусства хороши, кроме тех, что навевают скуку».

⁵ Там же, разд. 1, 3, 5, 40, 50.

⁶ Там же, т. I, стр. 199, ч. I, разд. 24.

ства является публика, а не знатоки, посвященные во все тонкости ремесла. Шестое чувство возникает в нас рефлексивно, под воздействием произведений искусства, трогательно воспроизводящих естественные предметы; логическое начало тут отсутствует. Люди называют это чувство «сентиментальностью», или «чувствительностью». Для такого именно восприятия прекрасного и существует душа. «Если человек лишен этого качества, то бесполезно воздействовать на него с помощью искусства, как бесполезно показывать слепому изображения предметов»¹. Более того, высшей похвалы удостоивается подчас тот художник или поэт, который трогает до того, что повергает нас в печаль. Отсюда, из этой основной истины о связи между искусством и эмоцией, следуют важные выводы.

Во-первых, сам предмет важнее, чем умение изобразить его, хотя это больше относится к поэзии, чем к живописи, и выбор стиля во всяком искусстве должен определяться его эмоциональной целью. Иными словами, главная забота художника — не следовать строгим правилам, а доставлять людям наслаждение. Чудесное должно сочетаться с вероятным. Однако художественное мастерство всегда находится на втором месте, главным же в искусстве является умелый отбор материала, тематики, ибо опыт, приобретаемый нами при созерцании произведения искусства, как бы копирует тот опыт, который мы накапливаем при наблюдении действительности; именно в этом главная сила искусства². При прочих равных условиях трагедия воздействует на зрителя сильнее, чем комедия, так как в действительности трагические стороны жизни преобладают над комическими³. По этой же причине натуралистический стиль предпочтительнее аллегорического украшения. Дюбо высказывает мысль, что картина Рубенса, изображающая разрешение Марии Медичи от бремени, произвела бы большее впечатление, если бы вместо аллегорической фигуры Гения художник поместил возле постели роженицы живых женщин, ее современниц⁴. Подобным же образом Корнель, блестяще передающий слова Цезаря, действительно произнесенные им по поводу смерти Помпея, слаб в аллегорических прологах. Поскольку в искусстве «нас покоряет правдоподобность»⁵, темы трагедий следует искать в древней истории, чтобы усилить эффект, производимый серьезными и возвышенными моментами действия; темы же комедий нужно брать из современной жизни, так как легче

¹ L'Abbé Dubos, op. cit., Vol. II, p. 308, Part II, Sec. 22.

² Там же, т. I, ч. I, разд. 10, 11.

³ Там же, разд. 7.

⁴ Там же, т. I, стр. 177, ч. I, разд. 24.

⁵ Там же, т. I, стр. 176.

высмеивать те нравы, которые мы наблюдаем повседневно, чем нравы отдаленных времен. По этой же причине достойна похвалы и современная опера. Умелым сочетанием звуков и ритмов Люлли выражает подлинные человеческие чувства.

Хотя жизненная правда необходима для эстетической дистанция эмоционального воздействия искусства, она не вызовет специфического и целебность искусства художественного эффекта, если не произведет соответствующее реальное чувство в более слабой форме. Качественная функция искусства — взволновать, растрогать зрителя, но с количественной стороны его воздействие должно быть умеренным. Произведение искусства доставляет нам перемену и развлечение, не сопряженные с неприятными последствиями: приключения без сопутствующих им опасностей, движение без усталости. Ибо единственная разница между движущей силой искусства и силой изображаемого им оригинала заключается в том, что первая слабее второй. Эта умеренность воздействия и представляет собой преимущество искусства, при неперемennom условии сохранения эмоциональной ценности произведения. Следовательно, главная трудность для художника заключается в том, чтобы найти занимательный материал, который обязательно заинтересует, взволнует и тронет зрителя, но в то же время вызовет в нем не пагубные, а благотворные чувства. Значит, ощущать искусственность художественного произведения столь же важно, как ощущать его сходство с жизнью. Нам нужен натурализм, но не иллюзионизм. Когда мы идем в театр, сотня вещей напоминает нам, кто мы такие и где находимся; «здравый смысл» помогает нам оставаться хладнокровными и не позволяет терять голову даже тогда, когда наши чувства взволнованы эмоциональностью пьесы¹.

Чтобы создать такое произведение искусства, которое берedit и в то же время залечивает душу, нужен гений с пламенным воображением, обладающий в то же время способностью правдиво отражать жизнь². Когда поэты говорят о «божественном вдохновении, наполняющем их сердца» и заставляющем их петь, под этим образным выражением они понимают благоприятный состав текущей в их жилах крови, которая бьет обильным ключом в мозгу у источников воображения, и удачное расположение органов самого мозга, благодаря чему свободно возникающие в нем

¹ L'Abbé Dubos, op. cit., Vol. I, Part I, Sec. 44.

² Там же, т. II, ч. II, разд. 2.

образы делаются ясными и четкими и отражаются правдиво. Но «существуют гении, возвышающиеся над эпохами и нациями, которые в силу своей природы легко и непринужденно создают прекрасные творения, каких не в состоянии создать остальные, даже приложив к этому неимоверные усилия»¹. Возникновение гения отчасти обуславливается физическими условиями: благоприятным временем и местом, а также поддержкой и оценкой со стороны публики. Гений не только обладает кипучим духом и ясным, верным воображением, он должен дышать известным составом воздуха. Душа определяется составом крови, кровь определяется воздухом, воздух определяется испарениями, исходящими от земли. Так что гениальный художник представляет собой плод духа, созреванию которого способствуют или мешают время и место. Так, те же самые семена, брошенные в землю в одну пору, произрастают лучше, чем посаженные в другое время, и в тучной почве станут расти лучше, чем в каменистом грунте. Наш ум, по словам Дюбо, запечатлевает состояние атмосферы почти с такой же точностью, как термометр. Как правило, великие художники, принадлежащие к различным видам искусства, рождаются в один и тот же период истории человечества, то есть когда сочетание объективных условий благоприятствует их гению. Однако можно сказать, что, хотя холод и жара воздействуют на талант и живописца и поэта, «поэзия не столь страшится холода, как живопись»².

Своими замечаниями о влиянии климата и эпохи на появление гениальных художников Дюбо в известной степени предвосхищает основную мысль мадам де Сталь, Стендаля и Ипполита Тэна, а в определении различия между поэзией и живописью он примыкает к Шефтсбери и Лессингу. «Поэт может медленно идти к завершению действия, живописец должен схватить его мгновенно»³. Поэтому живописец ограничен в выборе темы: ему приходится изображать лишь такие чувства, которые находят свое естественное выражение в каком-то конкретном жесте или движении. Фактор времени дает поэту и другие преимущества, помимо возможности показывать действие или характер в развитии; так, он может устранить незначительные недостатки своего произведения, ослабляя старый и усиливая новый образ. Кроме того, последовательное эмоциональное воздействие, продолжающееся в течение определенного периода, где используется заново отточенное оружие слова, дает поэту возможность произвести сильное впечатление на свою аудиторию, хотя в каждый данный момент это воздей-

¹ L'Abbé Dubos, op. cit., Vol. II, p. 11, Part II, Sec. 1.

² Там же, т. II, стр. 140, ч. II, разд. 13.

³ Там же, т. I, стр. 79, ч. I, разд. 13.

стве слабее, чем у живописца. Ибо живописец использует символы, которые более естественны, более похожи на оригинал и оттого обладают большим эмоциональным воздействием. Другое преимущество живописца перед поэтом заключается в том, что он воздействует на зрение—чувство, преобладающее над остальными чувствами человека.

Основная мысль Дюбо о том, что искусство должно трогать людей и поэтому должно быть как можно ближе к природе, продолжала жить и распространяться во Франции, находя свое отражение в ряде искусствоведческих работ. Баттё издал в 1746 году книгу, где заявлял, что он свел все виды искусства к одному принципу. Каков же был этот принцип? Он заключался в «подражании природе»¹, почти в том же смысле, какой придавал этому термину Дюбо. То, что Дюбо ставил на второе место, исходя при решении проблемы из психологической предпосылки, что искусство должно волновать зрителя,— Баттё считает главным. На первый взгляд в определении искусства как подражания природе вовсе не содержится признания его эмоциональной ценности. Однако, по словам Баттё, существует два основных вида отношения человека к природе. Во-первых, он может рассматривать природу как нечто обособленно существующее. Тогда это—человек, обладающий чистым разумом. Затем он может рассматривать ту же природу не как нечто самостоятельное, а во взаимосвязи с нами. Тогда это—человек, обладающий эстетическим вкусом, он воспринимает природу не умозрительно, а с помощью ощущений. А когда природу воспроизводят, учитывая при этом ее связь с человеком, такая природа будет «прекрасной природой», ибо она совершенна сама по себе и одновременно более близка нашему собственному идеалу совершенства, отвечает нашим симпатиям и склонностям. Поэтому (тут взгляды Баттё совпадают со взглядами Дюбо) «цель сего подражания—нравиться, приводить в движение, трогать, одним словом, доставлять удовольствие»². Можно идти и дальше. Эстетический вкус не просто беспристрастное зеркало, он основывается на эгоизме. Поэтому искусство должно изображать близкие нам предметы, например собаку, а не скалу, а главное, оно должно показывать людские страсти и льстить человеческим слабостям.

Однако, в конце концов, формула Баттё— «подражание природе», —предложенная как ключ к пониманию искусства, становится пустой, ничего не значащей фразой. Ведь природа не

¹ B a t t e a u x, Les Beaux Arts Réduits à un Même Principe, Paris, 1746, pp. XXII, XXIII.

² Б а т т ё, Начальные правила словесности, М., 1806, т. I, стр. 85.

только становится благодаря искусству прекрасной, вызывающей любопытство, совершенной природой, притягательной для человека; ей, кроме того, могут быть приданы любые формы, основанные на элементах самой природы. «Гений подобен земле, которая, не получивши семян, ничего не производит»¹. У него нет иного материала для работы, кроме того, что дает ему вселенная. Природа—это все то, что мы легко можем считать возможным: не только мир существующих физических, моральных и политических факторов, но и область исторического, сказочного и идеального. Баттё простирает владения природы еще дальше. Поскольку функция искусства—пересаживать семена, заложенные в природе, в инородную почву, а именно в сферу искусства, то подражание природе—лишь нечто кажущееся, а не реальное и поэзия—это вечная ложь, хоть она и имеет все признаки правды. Напрашивается вопрос: почему же Баттё называл искусство подражанием природе, если искусство, как мы видим, отнюдь не ограничивается той функцией, какую подразумевает данный термин? Отчасти он сам отвечает на это, говоря, что термин «подражание» означает более широкое понятие, чем три других термина, используемых для определения природы поэзии: стихосложение, вымысел, экстаз. Но весь ход его рассуждения наводит на мысль, что он имел в виду нечто другое: а именно что искусство должно быть естественным [то есть подражать природе] в том смысле, что оно не должно оскорблять нормальных человеческих чувств.

Дидро. Красота как
соотношение

Если судить о концепции красоты в представлении Дидро (1713—1784) по его длинной статье, озаглавленной «Beau» («Прекрасное»)², написанной им для

Энциклопедии, главным редактором которой он являлся, то сначала вы едва ли заметите какую-либо связь с распространенным в то время во Франции мнением, что основная задача искусства—трогать и волновать людей, причем делать это, приближаясь к «природе». Ибо Дидро определяет красоту загадочным и неясным словом «соотношение». Однако тщательное исследование критических работ Дидро, с целью пролить свет на его отношение к этому абстрактному эстетическому вопросу, доказывает, что он ставил себе задачей подвести прочный философский фундамент под теорию, недостаточно глубоко обоснованную и развитую Дюбо и Баттё, теорию, согласно которой искусство должно воздействовать на наши чувства своей есте-

¹ Баттё, Начальные правила словесности, стр. 16.

² Д. Дидро, Избр. произв., М.—Л., Гослитиздат, 1951, стр. 376—386.

ственностью. Прежде чем сделать странное утверждение, что красота — это «то, от чего пробуждается в . . . уме идея отношений»¹, Дидро кратко излагает остальные концепции красоты, которые он считает достойными внимания.

Однако, по мнению Дидро, все прежние авторы страдали одним недостатком: никто из них не пытался определить *происхождения* идей о связи, порядке и симметрии, в которых, как они полагали, заключается красота. Дидро тотчас же сам принимается за решение этой проблемы. Он заявляет, что наш эстетический опыт, подобно всякому другому, начинается с чувственных восприятий. Эти первоначальные чувственные впечатления, или моторные раздражители, сочетаясь, вызывают в нас то приятные, то неприятные ощущения. Кроме того, в основе нашего опыта лежат определенные примитивные потребности, и мы изобретаем орудия и средства для того, чтобы удовлетворять их. И если определяемые нами связи и находимые нами средства встречают наше одобрение, мы называем их прекрасными. «Наши потребности и упражнение наших способностей... помогают нам получить понятия порядка, расположения, симметрии, слаженности, пропорциональности, единства... Указанные понятия, как и все остальные, имеют опытное происхождение... Они столь же реальные, как и понятия длины, величины, глубины, качества, числа»².

Внутреннее чувство и разум
Ошибка Хетчесона и его последователей заключалась в том, говорит Дидро, что они отделяли таинственное внутреннее ощущение, воспринимающее красоту, от способности созерцания, благодаря которой в нас постепенно развиваются конкретные идеи гармонии и симметрии. Ибо эстетический опыт не имеет никакого отношения к священной области шестого чувства, а возникает прагматически из тех же обыкновенных источников, как и всякое ремесло или наука. Столь же естественно мы приобретаем элементы критики и способности к размышлению. Понятия порядка, единства, симметрии и пропорции «столь же положительны, столь же отчетливы, столь же ясны, столь же реальны, как и понятия длины, величины, глубины, качества, числа». Поскольку они возникают из наших потребностей и опыта... то к каким бы высоким сферам они ни восходили, как ни были бы различны, они всегда «представляют собой лишь абстракции, созданные нашим умом»³.

¹ Д. Дидро, Избр. произв., стр. 377.

² Там же, стр. 376.

³ Там же.

Эстетическое чувство,
как и знание, выражает
истину

Поскольку наука и эстетика берут свое начало у одних и тех же истоков, они в дальнейшем развиваются аналогичным путем. Поэт должен быть философом, заявляет Дидро. Ему должны быть ведомы пути человеческого духа, светлые и темные стороны, добрые и дурные явления человеческого общества¹. Он не только должен быть превосходным знатоком моральной философии человека и общества, он, кроме того, должен быть логичен. «И вымышляющий поэт, и рассуждающий философ в равной мере и в том же смысле последовательны или непоследовательны; ибо быть последовательным или обладать опытом в закономерном связывании явлений — одно и то же. Этого, мне кажется, достаточно, чтобы показать сходство правды и вымысла, охарактеризовать поэта и философа»². Дидро, подобно большинству философов своего времени и более ранней эпохи, почти не делает различия между добрым и прекрасным. Но зато он тесно сближает понятия прекрасного и истинного. Философ, задавшийся целью воспроизвести истину, прослеживает связи, реально существующие в предметах; поэт, беря природу за исходный пункт, прослеживает посредством научного воображения связи, возможные в этих предметах.

Насколько правдоподобно искусство? Отличается ли эстетическое чувство от знания?

Теперь возникает два вопроса, связанных с теорией эстетики Дидро: 1) Как же применить это универсальное положение о происхождении и развитии опыта к специфической области искусства? 2) Поскольку сходство

между путями накопления эстетического опыта, с одной стороны, и научных и философских знаний — с другой, столь велико, по каким признакам можно выделить из целого ряда особь, отвечающую эстетическим идеалам? Оба этих вопроса, в сущности, направлены одинаково. Оба требуют более конкретного определения красоты, чем всеобъемлющий термин «соотношение». Дидро, по-видимому, выбрал этот растяжимый термин отчасти для того, чтобы восполнить пробел, оставленный прежними эстетиками, упустившими, как ему казалось, какой-то важный момент. Он хотел найти термин достаточно объемный, чтобы включить в себя, во-первых, отношение удовольствия и восхищения, возникающее между наблюдателем и предметом; во-вторых, различные типы отношений, как-то: отношение средства

¹ Д. Дидро, Собр. соч., М., «Academia», 1935 — 1947, т. V, стр. 345.

² Там же, стр. 372.

и цели, математического коэффициента и пропорции, символа и детали, обозначенной им внутри предмета; и, в-третьих, те отношения, которые не принадлежат к узкой области эстетики, но выражают родственные ей духовные ценности, например моральные отношения. Можно ли тогда найти какое-либо иное слово, достаточно объемное, чтобы охватить все эти состояния и условия, кроме простого слова «соотношения»? Дидро, по-видимому, остановился на этом термине еще и потому, что хотел подчеркнуть бесконечно условный характер эстетического опыта. Понятием «соотношение» Дидро определяет такой умственный процесс, посредством которого одно существо или качество соприкасается с другим существом или качеством¹. Есть тринадцать различных форм подобного рода связей. В каждой из них по-разному сочетаются элементы интереса, страсти, невежества, предрассудков, обычаев, манер, климата. Так, например, какой-то определенный цвет может показаться неприятным, потому что для данного наблюдателя он ассоциируется с одеждой крестьянина. Помимо различия субъективных восприятий таких соотношений, возникают осложнения «реального» или объективного порядка. Например, величина, как один из признаков красоты, должна соответствовать естественному виду и возрасту объекта искусства. Так, прекрасный ребенок должен быть мал ростом, прекрасный мужчина — высок, женщина же должна быть среднего роста.

Насколько удачно определение Дидро и насколько разработанные им положения применимы к эстетике, лучше всего видно из двух примеров. Элементарным трактатом о музыке² Дидро поясняет свою теорию, согласно которой эстетический вкус заключается в восприятии сложных соотношений.

Музыкальные вкусы наций разнятся в значительной степени, если сравнить, например, Италию и Францию. И все же, несмотря на это различие, можно проследить известное единообразие в оценке музыкальных произведений. Простейшие соотношения в музыке, как правило, наиболее доступны пониманию, из всех же соотношений наиболее простым является равенство, которое дает октава. Квинты, терции по своей мелодичности следуют за нею. Колебания высоких звуков более часты, чем низкие колебания, и соотношения между ними воспринимаются легче. Музыканты втайне руководствуются этим

¹ Д. Дидро, Избр. прозв., стр. 380.

² «Oeuvres Complètes de Diderot», Vol. IX, p. 83—131 («Общие принципы акустики»).

законом и оттого воспроизводят высокие ноты в быстрой последовательности, делая низкие ноты более длительными.

Пифагор разработал общие научные положения, на которых основывается теория музыки, выведя аналитическим путем из наблюдений над самой природой математические абстрактные единства, объясняющие всеобщее предпочтение простым аккордам. Однако Пифагор изучал лишь «реальную» музыкальную красоту и пренебрег «относительной красотой», зависящей от того, каким образом человеческий слух воспринимает колебания струн лиры. Для того чтобы изучить реакцию человеческого организма на музыку, Дидро мысленно создает себе идеального слушателя, хорошо образованного и обладающего здоровыми органами чувств. Ведь красота в музыке воспринимается слушателем в зависимости от состояния его органов слуха, от запечатленного образа и передачи его разуму, от состояния самого мозга в момент получения этого образа и от способности суждения. Идеальный слушатель должен обладать максимальным умением схватывать и мгновенно оценивать сложные соотношения высоты тона, силы и тембра, зависящие от длины, количества и формы воспринимаемых им колебаний воздуха. Крестьянин даже с хорошим от природы слухом не сможет понять и оценить дуэт флейтистов, в то время как мелодия каждой из флейт, довольно несложная для его восприятия, возможно, его очаровала бы. Для того чтобы судить о соотношениях звуков, необходимы опыт и образование, так как высота звука по мере его затухания изменяется, нарушая, таким образом, его связь с соседними звуками.

Таким путем Дидро термином «соотношение» определяет то, что подразумевает под красотой в музыке. В «Очерке о драматической поэзии» он касается искусства скульптуры. Дидро представляет себе ученого, стремящегося выработать точные определения истины, добра и красоты. Как и ученого, занятого исследованием прекрасного в музыке, его с самого начала поражает ошеломляющее разнообразие мнений и чувств. Как же найти некое среднее мерило, если у каждого человека — различная физическая конституция, разум и воображение, привычки, образование, среда, если даже внутри него самого что-то всегда растет, а другое отмирает? Ему советуют следовать примеру живописцев и скульпторов, которые никогда не пытались создать нереальный, бесплотный идеал человека — некое сусальное отражение общей идеи, — а видоизменяли свой идеал сообразно обстоятельствам, создав образ человека, соответствующий конкретным условиям и состоянию человека.

«Работа сгибает стан литератора. Упражнения укрепляют походку и поднимают голову солдата... Горбун иначе двигает конечностями, чем стройный человек. Вот те наблюдения, которые, умножаясь до бесконечности, образуют ваятеля, учат его изменять, усиливать, ослаблять, уродовать свой идеальный образ и приводить его из состояния естественного в такое, какое нужно художнику».

«Изучение страстей, нравов, характеров, эмоциональный элемент обычаев научит живописателя людей в эстетике отделяет ее от знания изменять свой образ и превращать его из человека вообще в человека доброго или злого, спокойного или разгневанного. Так из одного призрака возникает бесконечное разнообразие представлений»¹.

Эти два примера наглядно показывают, что имел в виду Дидро, определяя красоту как «соотношение», а эстетический вкус как восприятие этих соотношений. Но хочется еще выделить тот элемент, благодаря которому относительность в эстетике отличается от относительности в науке. Дидро дает нам такой критерий, когда говорит: «Прекрасное—это лишь истина, возвышенная благодаря обстоятельствам возможным, но редким и чудесным»². Ибо красота, как бы ни была она, в сущности, близка к порядку и связи подлинных событий, должна трогать и волновать людей. «Впадать в крайности—правило поэта. Сохранять во всем золотую середину—правило счастья. Не подобает творить поэзию в жизни. Герои, романтические любовники, великие патриоты, непреклонные судьи, апостолы религии, непримиримые философы—все эти редкие и божественные безумцы творят поэзию в жизни, и в этом их несчастье. После своей смерти они вдохновляют на великие картины»³. Дидро неустанно восхваляет тех писателей и художников, которые умеют растрогать и взволновать нас. «Ричардсоновы романы, возвышая разум, питают душу»⁴. Десе, «первый живописец нации... приковывает к себе ваше внимание и трогает: его картины исполнены величия, пафоса и мощи»⁵. Трогательные полотна Грёза обладают способностью исправлять нравы⁶. Однако, по словам Дидро, ни природа, ни подражающее ей искусство ничего не

¹ Д. Дидро, Собр. соч., т. V, стр. 436.

² Там же, т. VI, стр. 594.

³ Там же, стр. 359.

⁴ Д. Дидро, Жизнь Самуила Ричардсона с приобщением похвального ему слова, Смоленск, 1803, стр. 15.

⁵ «Oeuvres Complètes de Diderot», Vol. X, p. 122 (Салон 1761 г.).

⁶ Д. Дидро, Собр. соч., т. VI, стр. 252.

скажут холодному сердцу. Правила композиции сами по себе хороши, но самое главное заключается во вдохновении, жизнеутверждающей идее. Первый вопрос, обращенный к поэту, таков: «Умеете ли вы создавать те страстные и сладостные песни, которые, едва коснувшись моего слуха, вселяют в сердце любовь и ужас, повергают в смятение чувства или потрясают дух?»¹

Дидро призывал юных студентов-парижан, изучавших искусства, оставить Академию с ее закоснелыми профессорами, навевающими скуку, и унылыми моделями и пойти учиться на рыночную площадь, в сад и харчевню. Если они хотят познать истинное выражение благочестивости или раскаяния, пусть побродят среди богомольцев в Шартре; если хотят узнать, каковы проявления и жесты гнева, пусть понаблюдают уличную драку. Хотят понять сущность закона разнообразия и контраста — нечто совершенно отличное от прививаемых им правил, — пусть отметят, сколь самобытны монахи, длинными рядами стоящие в алтарях соборов, — все они, несмотря на одинаковое одеяние, одинаковые обязанности, одинаковое сложение, никогда не походят один на другого². Сопротивление Дидро всяким канонам было упорным и последовательным. Утверждение Дидро этой независимости от традиционных правил, этого призыва следовать самой природе, характерного для его теории драмы, по существу, означало защиту только что возникавшей тогда драмы нравов, серьезной комедии. Он полагал, что в драме должны показываться не типические характеры, не всем известные истории, а люди в конкретных условиях и ситуациях; не герои и превратности рока, а добродетели простых людей и их быт.

Подобно Баттё, Дидро выдвигал девиз «подражание природе». Он даже заявлял, что «в природе нет ничего неправильного»³. Несомненно, существуют приемлемые пропорции в отношении произведений искусства, однако следует подчеркнуть, что эти пропорции ни на йоту не выдерживают деспотизма природы и что при определенных обстоятельствах возникает необходимость сотни раз жертвовать этими пропорциями.

«Кто скажет, что фигура плохо нарисована, если внешний ее вид отражает возраст и привычку, или приспособленность к выполнению своих привычных функций. Эти функции и предопределяют как величину фигуры, так и правильные пропорции каждого их члена и их целое: это определяет, на мой взгляд,

¹ Д. Дидро, Собр. соч., т. VI, стр. 440.

² Там же, стр. 216—217.

³ Там же, стр. 212.

и ребенка, и человека взрослого, и старца, и дикаря, и ученого, и должностное лицо, и военного, и грузчика»¹.

Живописец должен учиться находить для своих произведений эффективные сочетания тени и света путем тщательных наблюдений различного времени дня, года, климата, состояния погоды, расположения источника света, — принципы, которые Дидро мог извлечь из бесед с Констеблем. Итак, согласно взглядам Дидро, природа красоты и эстетический вкус наблюдателя должны основываться на бесчисленных чувственных исследованиях проявлений самой природы. Именно таков был, по собственному признанию Дидро, его метод, разработанный им с помощью досконального, тщательного изучения фактов. «Я открыл свою душу действию. Я ждал первых впечатлений. Проникался ими. Я подмечал изречение старца, возглас ребенка, суждение писателя, замечание человека светского, слово народа; если мне и случится ранить художника, то я поражу его тем же оружием, которое он сам и отточил. Я расспрашивал художников и понял, что такое тонкость рисунка и правдивость природы»².

Для Руссо природа — ощущение, а не познание

Если у Дидро загадочный синоним красоты — «соотношение» — можно было понять лишь после ознакомления с его работами, где защищалось подражание природе в музыке, драме и живописи, то у Жан-Жака Руссо (1712—1778) это же стремление к связи искусства с природой было явным, четко и сильно выраженным, а не завуалированным в некие таинственные абстрактные определения. Руссо не создал нового учения о красоте. Его интерес к эстетике проявлялся лишь в том, что Руссо всячески подчеркивал новое значение «природы» как модели для искусства. Он неустанно боролся со всем, что, по его мнению, делало неестественным, развращало вкусы французов, будь то одежда, театр или музыка. Но в его идеях прежде всего ощущался пыл реформатора и лишь потом рассудочность теоретика. Лучше всего взгляды Руссо можно понять из его диспута с Рамо по поводу различия между французской и итальянской музыкой. Руссо, сторонник восприятия искусства «сердцем», превозносил итальянскую музыку как непосредственное выражение простых страстей народа, проявляющего свои чувства в звуках голоса, народа, который перенес свою природную музыкальность в лирическую оперу³. Кроме того, он отрицал возможность существования

¹ Д. Дидро, Собр. соч., т. VI, стр. 214.

² Там же, стр. 93.

³ «Oeuvres», Paris, 1839, Vol. VI, p. 150, «Lettre sur la Musique Française».

подлинно французской музыки¹. Он даже полагал, что во Франции трудно создать настоящую поэзию, так как разговорный французский язык, необходимый, по его мнению, как основа для музыкальной мелодии, слишком монотонен и сух. Музыкальная гармония, утверждал он, не зависит от акцентации и ритмики национальной речи, но эффект гармонии проявляется лишь в физической форме, а медленный хорал воздействует только на эстетический вкус: он воздействует на человеческие чувства как абстрактная схема тембров, которая не вызывает в нас эмоций. Главное, в конечном счете,—ария. Она аналогична действию или сюжету пьесы и придает единство и смысл всему произведению. Правда, он отмечал, что гармония представляет собой один из элементов музыки и является основой гаммы, на которую нанизывается мелодия, однако эти уступки со стороны Руссо были непоследовательными. Спустя двадцать лет после появления его «Письма о французской музыке» (1753) он отрекся от своего выпада в адрес французской музыки.

¹ Там же, т. VI, стр. 153.

НЕМЕЦКИЙ РАЦИОНАЛИЗМ И НОВОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Баумгартен дает название эстетики, определяет ее главную психологическую проблему

Издавна повелось, что заслуги Александра Готлиба Баумгартена (1714—1762), основателя школы немецкой эстетики, оставались в тени, хотя именно он дал определение эстетики как науки.

А ведь со времен Адама и до наших дней люди, дающие определения понятиям, пользуются репутацией мудрецов. Но сформулировать определение—еще не значит создать предмет. Правда, Гердер превозносил Баумгартена за его определение поэтического произведения, назвав это определение лучшим из всех, что до того времени было найдено¹. Однако большинство авторов считало незначительным сделанный Баумгартеном вклад в эстетическую науку. По их мнению, его сухие, рационалистические рассуждения явились формой, в которой застыла напряженная мысль, но эстетики как науки он не создал. В этой связи хочется заметить, что, возможно, Гердер ярким светом собственного воображения вдохнул жизнь в те пять латинских слов, которыми он восхищался: «Oratio

¹ «Herders Sämtliche Werke», hrsg. v. Bernard Suphan, 33 Bände, Berlin, 1877—1889, Bd. 4, S. 132

sensitiva perfecta est poema» («Стихотворение—это изысканное чувственное реченье»)¹. Однако позднейшие исследования по-новому освещают труды Баумгартена². Теперь его вклад в эстетику рассматривают не как церемонию крещения новой науки, ни даже как вдохновенное определение, данное ей, а как признания интеллектуальной проблемы, заключенной в сфере четких эстетических категорий. Его предшественник Лейбниц—великий немецкий рационалист, обладавший значительно более мощным и всеобъемлющим умом,—определил такие понятия, как индивидуальность и *petites perceptions* (полусознательные образы),—понятия, необходимые для той работы, которую предстояло впоследствии выполнить Баумгартену. Однако Лейбниц не сумел или не смог в силу господствовавших тогда основных эстетических концепций выделить эстетику в отдельную область знаний. Более поздний предшественник Баумгартена, школьный учитель Вольф, оставил в наследие своему преемнику не более, чем метод педанта и тщательность исследования. Что касается Баумгартена, то именно он подтвердил право на независимое существование теории воображения, то есть того предмета, который отразился в названии его ранней работы «О некоторых вопросах, касающихся поэтических произведений» (1735). Кроме того, Баумгартен постарался доказать, что выделение им эстетики в отдельную науку явилось крупным событием в истории человеческого духа.

Заслуга Баумгартена для истории развития человеческой мысли в том, что он поднял на пьедестал эстетику, считавшуюся прежде заурядной наукой. Парируя четвертое возражение к своей диссертации, Баумгартен отвечал словами, прозвучавшими точь-в-точь как крылатая фраза, произнесенная Теренцием в защиту созданной им комедии нравов: «Я—человек, и ничто человеческое мне не чуждо». Баумгартен пишет: «Нашу науку могут упрекнуть в том, что она недостойна внимания философа, что изображение человеческих чувств, грез, преданий и страстей принижает философский кругозор. Мой ответ таков: «Философ—тоже человек». И он просто не смеет отгораживаться от столь обширной области человеческого познания»³. Этим превосходным заявлением о дальновидности и гуманности

¹ «Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus», § 9.

² Alfred Baeumler, Kants Kritik der Urteilskraft, Bd. I, Halle, 1923. Hans Georg Peters, Die Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens und ihre Beziehungen zum Ethischen, Berlin, 1934. Albert Riemann, Die Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens, Halle, 1928.

³ Baumgarten, Aesthetica, Frankfurt a. Oder., Bd. I, 1750, § 6.

истинного философа Баумгартен не только определил предмет философии, но и дал пищу критике и искусству, которому суждено было развиваться в Германии в течение последующих пятидесяти лет. В тот переломный момент в словах Баумгартена невольно звучали извиняющиеся нотки, объяснявшиеся новизной его точки зрения. Оппоненты утверждают, писал он, отвечая на пятое возражение к тезисам своей «Эстетики», что смешение эстетического опыта—мать всех ошибок. Я же заявляю, что невозможно одним прыжком из темноты перенестись в сияние дня. Из темноты неведения к свету ясной мысли тоже следует идти с помощью добрых проводников—поэтов с их нестройным, но живым воображением¹. Приписывая поэтам свойство предвидения, умения заглядывать в вечность, Баумгартен не был ни романтиком, ни пророком. Он просто верил в постепенность процессов, происходящих в человеческом разуме. Он пришел к выводу, что в поэзии и прочих искусствах обособленно существует своеобразный и достойный преклонения порядок и гармония; что этот порядок и гармония, возможно, не столь совершенны, как достоинства разума, однако они *sui generis* [своеобразны] и требуют выделения в особую науку; их можно методически объединить в единое логическое целое, которому следует отвести место в философских науках. Иностранные философы начала XVIII века—Вико и Бёрк, Дюбо и Хетчесон—стали замечать и признавать полет воображения и чувство прекрасного. Немцам же предстояло проделывать часть работы, выполнить которую могли только немцы. Разрозненные наблюдения были сведены Баумгартеном в тщательно продуманную систему, на которую смогли интеллектуально опереться менее эрудированные философы и критики и которая предвосхитила появление «Критики способности суждения» Канта, увенчавшей XVIII век. Эта его система впоследствии не только легла в основу теоретических исследований понятия красоты. Можно сказать (и это говорилось не раз), что немецкая эстетика проложила путь великой эпохе немецкой поэзии и драмы, эпохе расцвета национальной немецкой литературы.

Баумгартен четко представлял двойственность стоявшей перед ним задачи. Он понимал, что: а) искусство пользуется материалом уникальным и совершенно свободным от всего умственного; б) искусство имеет свои ценности, или, по его словам, обладает «совершенством», отличным от совершенства всякого другого рода и не имеющим в себе рационального начала, хотя

Эстетика не должна
смешивать вкус с про-
чими восприятиями

¹ Baumgarten, Aesthetica, Frankfurt a. Oder., Bd. I, 1750, § 7.

и аналогичным совершенству рационального порядка. Прежде всего Баумгартен должен был очертить границы исследуемого предмета. Он указывал, что разум имеет высшую и низшую ступени. «Высшее восприятие» — это способность четкого и конкретного мышления, благодаря чему создаются наука и философия. Логически законченные идеи, свойственные науке, неуместны в поэзии. Следовательно, поэзия должна черпать свой материал в низшей ступени.

Баумгартен доказывает необходимость такого разделения сфер восприятия на примере ложно ориентированного поэтического произведения¹. Получивший философское образование человек, наделенный, кроме того, известной способностью ощущать поэзию, не сочтет за поэтическое произведение ниже следующие строки, как бы мы ни старались сохранить в них стихотворный размер:

Опровергает тот, кто показать сумеет,
Сколь ошибается другой
Нельзя опровергать, ошибка коль не найдена.
Уж если ты намерен доказать, будь в логике силен,
Иначе тщетны все доказательства твои.

Здесь стихотворный размер, прикрывающий эти строки, находится в вопиющем противоречии с содержанием; перед нами не что иное, как смешение жанров. Среди произведений поэзии не место математическим или лжематематическим проверкам, определениям, софизмам, единствам и таблицам.

Баумгартен заявляет, что изящные искусства принадлежат к низшему восприятию — области, где живут подчас яркие, но всегда сумбурные, то есть неподдающиеся анализу, образы. Пункт за пунктом он перечисляет понятия, относящиеся к поэзии и кроющиеся в недрах нижней ступени разума. К ним принадлежат отдельные предметы — уникальные и конкретные, а также те предметы, которые стоят ближе всего к ним. Между тем наука и логика, атрибуты высшей ступени, служат для всеобъемлющего обобщения. Иногда даже перечисление отдельных предметов, такое, как перечень кораблей во второй книге «Илиады» Гомера, отвечает канонам поэзии, и критические замечания захудалых поэтов относительно подобных приемов бьют мимо цели. Баумгартен находит примеры у древних авторов, начиная с Горация и кончая Тибуллом и Персием, чтобы показать, в чем заключается подлинная поэзия.

¹ «Philosophical Meditations», § 14.

Так, Гораций употребляет слова «олимпийская пыль» вместо «поле состязаний», говорит «пальмовая ветвь» вместо «награда победителю», заменяя, таким образом, абстрактное конкретным¹. Отдельные примеры бывают более поэтичны, чем общие истины. Например, Кампанелла образно назвал лихорадку битвой человеческого духа с недугом.

Необходимы известная ясность и четкость Поэт использует в своем творчестве перемены, происходящие внутри души: определенные ощущения, чувства удовольствия или боли. Ведь образ, окрашенный страстью, более поэтичен, чем обыкновенный, прозаический образ. Спускаясь в глубины человеческой души, мы находим там какие-то предчувствия и мечты, смутные предвосхищения будущего и призрачные видения, являющиеся во сне. Эти неясные, таинственные ощущения могут в любую минуту раствориться в крошечной тьме. Баумгартен указывает на нежелательность использования непонятных, нечетких образов. «Неясные образы не обладают достаточным числом признаков, необходимых нам для того, чтобы запомнить какой-то факт и отличить его от прочих... Поэтому поэзия более понятна тогда, когда создаваемые ею ассоциации ясны, и менее понятна, когда они затемнены. Поэтому более совершенно то произведение, где образы отчетливы, а не то, где образы смутны»².

Природа — наилучший образец, в ней — идеал Вымысел — это тоже материал, используемый поэтом. Художнику дозволено расчленять свои представления о данном мире и, сочетая их в новых формах, успешно использовать в поэзии, однако он должен избегать сочетания противоречивых элементов. Это правило направляет фантазию поэта, почти ничем не ущемляя его свободы. И все-таки Баумгартен считает, что наиболее мудр тот художник, который подражает природе, не увлекаясь опрометчиво комплексами, созданными по образцу, принадлежащему к другому миру, то есть «гетерокосмически». Известный девиз того времени — «искусство — это подражание природе» — полностью совпадает в данном случае с логикой доводов Баумгартена. В этом мире существуют всевозможные формы, которые могут мирно уживаться друг с другом. Подобно Лейбницу, хотя и по другой причине, Баумгартен заявлял, что мы обитаем в лучшем из миров. Пусть же художник подражает природе, природе этого реального мира, ибо тем самым он стремится приблизиться к идеалу.

¹ «Philosophical Meditations», § 20, p. 111.

² Там же, § 13, стр. 118.

Но почему именно к идеалу? Зачем всесторонняя «ясность» дожнику принимать за образец явление, содержащее в себе необычайное изобилие форм, не противоречащих одна другой? Задавая такой вопрос, мы приближаемся к теории Баумгартена относительно совершенства или присущей поэзии ценности. Хотя поэту и следует избегать той ясности, что исходит от рациональной оценки и определений, он в то же время должен неукооснительно стремиться к тому, что Баумгартен называет «всесторонней ясностью». Всесторонняя ясность—это количественное богатство образов. «Произведение искусства совершенно в своих пропорциях в том случае, если составные его части вызывают многочисленные чувственные ассоциации»¹. Если изобилие деталей не препятствует человеческому уму охватывать сущность явления, то чем больше отдельных элементов сконцентрировано в данный момент, тем лучше. «Блеск и слава», *nitore et splendor* поэтического произведения зависит от степени этой «всесторонней ясности». Однако это изобилие не должно превращаться в некое туманное нагромождение; живость и богатство требуют особенной понятности.

Своеобразное единообразие и порядок в искусстве

Кроме богатства деталей, Баумгартен отмечает различные виды порядка как элементы, необходимые для совершенства поэтического произведения.

Ибо в высшей степени индивидуальное содержание поэзии должно быть подготовлено к восприятию в нижних сферах разума. И тут мы подходим к самой сути учения Баумгартена. В зависимости от того, как он разрешит проблему порядка, можно будет сказать, есть ли что существенно новое в гипотезе Баумгартена или нет. Предложенные им типы порядка аналогичны типам, обнаруженным разумом, однако сами по себе они не являются результатом умозрительных заключений. Так, Баумгартен пытается сохранить свое царство четких образов, сменяющихся один другим, отмежевываясь от царства, где обитают логические выводы и математически четкие определения. Он говорит, что понятие поэта о морали в известной мере отличается от понятия философа и что пастух смотрит на солнечное затмение иначе, чем астроном². Что же тогда в эстетике является эквивалентом для тех разнородностей порядка, какие находит разум? Совершенство, если определить его абстрактно,—это единство в многообразии. Если же Баумгартен считал, что красота, в конце концов, не что

¹ «Philosophical Meditations», § 20, p. 106.

² «Aesthetica», §§ 425, 429. Цит. в кн.: Croce, Aesthetic, p. 216.

иное, как некое смутное понятие этого единства в многообразии, лучше всего осознаваемое четким мышлением, то ему совершенно не удалось ни определить области эстетики, ни отстоять свою мысль относительно независимого эстетического совершенства. По его словам, существует несколько видов поэтического порядка: один из них аналогичен выводу заключения из посылки; другой связывает сходное с сходным; третий основывается на фактах истории. Эти поэтические способы интерпретации материи представляют собой нечеткие подражания порядку, устанавливаемому разумом. Если цепь доводов скорее чувствуется, чем понимается, то в этом ценность искусства; если взаимосвязь между сходными явлениями удачно схватывается и кристаллизуется в виде метафоры, а не доказывается аналитически, то это плод остроумия; если исторические факты, всплывающие в памяти, представляются как нечто целое, а не рассматриваются тщательно, звено за звеном, то перед нами плод скорее поэтического, чем исторического, воображения.

Спрашивается, чего же удалось достичь Баумгартену? Являются ли эти структурные ячейки специально эстетическими или же они представляют собой выжимки, оставленные разумом, занятым более необходимой работой? Ответ, по-видимому, таков, что Баумгартен пытается сохранить вид порядка, который он называет специфическим, принадлежащим лишь искусству. Требуемое единство—это не мнимое логическое единство, а функция сочетания ощущаемого и изображаемого. Смешение различных элементов гармонично и образует единство в том случае, если наличествует «пропорция, определяющая совершенство». Причем эта пропорция не представляет собой точное, буквальное совпадение элементов, как это происходит при утверждении умозрительной истины, это такое соотношение, где налицо нужное количество «богатства, широты, жизненности, ясности, определенности, поэтической правды»¹. Баумгартен развивает позднее эту мысль, признавая эстетические связи и ассоциации, производимые самими же смешанными идеями. Красота, говорил он,—это «совершенство явления». И он действительно допускает своеобразное соответствие между поэтической мыслью и тем предметом, к которому она относится, то есть отношение вероятности. Поэзия не должна уноситься в беспочвенные, утопические мечтания. Однако основное правило этого четкого метода таково: сочиняя поэтическое произведение, следует сочетать образы и окрашенные чувством элементы так, чтобы все более усиливались богатство

¹ «Philosophical Meditations», § 22. «Изобилие образов—это благородство и надежный светоч трогательной истины».

и всесторонняя ясность выражения¹. Итак, принцип согласованности между словами, их сочетанием и идеями в идеале допускает максимальное количество впечатлений.

Зульцер об эстетических взглядах и эмоциях Швейцарский искусствовед И. Г. Зульцер (1720—1779) в своей сжатой и авторитетной работе «Общая теория изящных искусств» («Allgemeine Theorie der schönen Künste») (1771—1774), подобно Баумгартену, определял эстетическую идею как менее отчетливую, чем идея познавательная. Однако это различие основывается у него не на природе созерцаемого объекта, а на самом акте созерцания. Один и тот же объект может восприниматься или в виде отчетливой идеи, или как «ощущение» (Empfindung), в зависимости от его действия на наши органы чувств. Так, например, вид драгоценного камня возбуждает различные эмоции у ювелира и у любителя ценностей. Первый сосредоточит свое внимание на определенных деталях, составляющих коммерческую ценность камня. Второй, довольствующийся общим впечатлением, производимым на него предметом, будет восхищаться симметрией форм и мягким блеском камня. Ощущения последнего менее богаты конкретными признаками, зато более богаты «частичными идеями», смутно внушаемыми ему предметом в целом. Наслаждаясь таким эмоциональным богатством, он невольно наслаждается собственными ощущениями и чувствами, возникающими при этом. Причем взволнована вся его душа, до самых ее глубин. В процессе познания наше внимание целиком поглощено объектом; при эстетическом созерцании мы ощущаем не только сам объект, но и состояние собственного ума и наши душевные переживания. Итак, при восприятии красоты сознание и осмысление сочетаются с эмоцией и волевым актом.

Зульцер последовательно разработал вопрос о наличии в искусстве эмоциональных факторов. Он понимал, что искусство, изображающее видимые и осязаемые объекты, отражает и психическое состояние человека. Например, в музыке находят выражение страсти². Кроме того, он полагал, что эстетическая жизнь способствует сохранению целостности человеческой натуры. «Необразованный человек—это всего лишь воплощение грубой чувственности, жаждущей животной жизни; образец человека, о котором мечтали стоики, так и не сумевшие его создать, заключал бы в себе лишь рассудок, он умел бы только познавать, не являясь посредником между внешним миром и соб-

¹ «Philosophical Meditations», § 13, p. 108.

² R. S o m m e r, Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik, 1892, S. 201ff.

ственными чувствами. Но тип человека, сформированный благодаря изящным искусствам, представляет собой золотую середину, где сочетаются оба типа; его чувственность превращается в утонченную чувствительность, делающую человека пригодным к добродетельной жизни¹. В этом отрывке ясно предвосхищается доктрина Шиллера об «эстетическом воспитании».

Мендельсон. Искусство способствует душевному равновесию Взгляды Моисея Мендельсона (1729—1786) на эстетику развиваются в том же направлении. Рассматривая психологические факты с менее рационалистической точки зрения, чем прежние психологи, он указывал на «тройной источник наслаждения»: а) единообразие в многообразии (то есть красота), б) гармонию в многообразии (то есть рациональное совершенство) и в) возбужденное состояние органов восприятия (то есть чувственность). Ощущение человеком совершенства первого рода приписывалось им особой «способностью одобрения»². Подобно Зюльцеру, Мендельсон предвосхищает идеи Шиллера. По его мнению, искусство, используя свойство опосредствования, присущее человеческой душе, способствует превращению моральных принципов в естественные наклонности, создавая таким образом гармоническое равновесие душевных сил³. Эта концепция психологической триады, подготовленная теорией Зюльцера и высказанная Мендельсоном, была тщательно разработана И. Н. Тетенсом (1736—1807) и окончательно введена им в психологию. Тетенс различал три способности: рассудок, чувство и волю. Это деление было принято Кантом, и влияние его ощущается даже в послекантовских философских системах. При всей его сомнительности оно оказалось конструктивным, будучи впервые использовано при определении красоты как явления непревратимого.

Гемстергейс. «Внутреннее чувство» Голландского философа Франца Гемстергейса (1720—1790) нельзя причислять к последователям Баумгартена, хотя его теория и развивается в том же направлении. По его мнению, красота тоже служит посредником. Однако противоположные явления опосредствуются совершенно различным образом. Его теория познания переключи-

¹ Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, II, 252. Искусство, содействующее достижению какой-либо моральной цели, играет, кроме того, определенную роль в общественной и политической жизни. Этот аспект подчеркивается другим последователем школы Баумгартена, Карлом Генрихом Гейденрайхом (Karl Heinrich Heidenreich, System der Ästhetik, Bd. I, 1790).

² «Briefe über die Empfindungen», 1755, Brief 4.

³ R. Sommer, op. cit., стр. 120.

кается с идеями Гроция и английских эмпириков. Все наши знания, утверждает он, — результат чувственных ощущений. Однако он наделяет человека «внутренним чувством», направляющим наши устремления к всеобщему и неделимому. Человек находится между потоком ощущений и непреложной платонической сущностью. Наслаждаясь красотой, он постепенно сознает как преимущество, так и ограниченность своего влюбленного положения. Красота воздействует на наши чувства и поэтому не может передать нам духовного света, исходящего от сверхчувственного источника существования. Но ей удается передать этот призыв свыше сбивчивым языком чувств. Благодаря количественному богатству впечатлений красота в известной мере восполняет вечный недостаток сущности. Она заменяет избытком впечатлений ту интуицию, которой нам не дано никогда обладать. Так Гемстергейс приходит к своему знаменитому определению, гласящему, что красота — это «тот элемент в предмете, который вызывает наибольшее количество идей в кратчайший промежуток времени»¹.

Вслед за работой Баумгартена появилась обширная литература по эстетике. Тут следует упомянуть И. Элиаса Шлегеля², Иоганна Августа Эберхарда³ и Иоганна Иоахима Эшенбурга⁴ как наиболее популярных авторов этой школы. Однако наряду с этим основным философским движением в Германии возникло другое движение, более известное изучающим всеобщую историю культуры. Оно создало новую ориентацию для вкусов, новый канон для критики искусства. Наивное величие греческого искусства и поэзии, произведения Мильтона и Шекспира стали восприниматься как воплощенное опровержение суровых кодексов Буало и Расина. Искусство приобретало свое собственное величие, не довольствуясь величием, заимствованным у философии. Спор между И. К. Готшедом (1700—1776), строгим приверженцем классических правил, и швейцарскими критиками И. Я. Бодмером (1698—1783) и И. Я. Брейтингером (1701—1776) происходил вокруг идеи поэтического воображения. Швейцарцы отстаивали право художника на вымысел. Поэт, доказывали они, вправе видоизменять простую реальность посредством акта, который Брейтингер называет «abstractio imaginationis» (абстрагирование с помощью воображения). Этот акт,

¹ «Oeuvres», ed. Meyboom, 1846—1850, 3 Vols., Vol. I, pp. 14—18, 24, 66 («Lettre sur la sculpture», «Lettre sur les désirs»). Cp. M a x S c h a s l e r, Kritische Geschichte der Ästhetik, 1872, I, 329ff.

² «Von der Nachahmung», 1742.

³ «Theorie der schönen Künste und Wissenschaften», 1783.

⁴ «Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften», 1783.

в отличие от «abstractio rationis» (абстрагирование с помощью разума), позволяет поэту разгадать «возможные миры», скрытые в реальном, доступном для наших ощущений мире. Тут проявляется влияние Лейбница, отразившееся и на мышлении Баумгартена. Грубая действительность возвышается до сверхъестественного и чудесного¹. Непосредственная цель этой доктрины заключалась, несомненно, в том, чтобы оправдать репутацию Мильтона как великого поэта протестантизма. Однако размах нового движения впервые проявляется лишь в творчестве двух великих критиков—Винкельмана и Лессинга.

Новый интерес к Греции Хотя непосредственным поводом для наиболее известной работы Лессинга «Лаокоон» (1766) послужило желание опровергнуть заявление Винкельмана, где тот порицал Вергилия, ставя ему в пример метод ваятелей, создавших группу «Лаокоон», все же во взглядах обоих великих немецких искусствоведов XVIII века было больше сходства, чем различия. Оба горели желанием улучшить эстетические вкусы нации, направив ее внимание к греческому первоисточнику. По их мнению, лишь непосредственное знакомство с классическими образцами—тщательное изучение Аристотеля или детальное ознакомление с руинами классической скульптуры в Риме—могло явиться спасением для немецких эстетических вкусов: они ожидали от этого знакомства такого же обновления чувств и очищения вкусов, к какому призывали во Франции Дидро и Руссо, бросившие лозунг «Назад, к природе». Лессинг и Винкельман не только осудили ознакомление с классическим стилем из вторых и третьих рук, через посредство комментаторов древних авторов или с помощью гравюр; они вообще с отвращением отвергали старомодный метод «парика и косицы», крикливую напыщенность зданий в стиле барокко, а также выспренность, неестественность и мишурную красоту живописи и садовой архитектуры, отвечавшие слащаво-изысканным французским вкусам. Насколько решительный возврат назад, к классическим оригиналам, означал для Винкельмана лозунг «Назад, к природе», ясно видно из совпадения оценок, данных им самим и Руссо творчеству Пигалья. Винкельман потрясен тем, что скульптор, получивший образование в Риме, мог опуститься до такой непристойной чувственности: «Нежность сидящей мраморной Венеры в Потсдаме, работы Пигалья из Парижа, предполагает такое состояние, при котором у нее вот-вот потекут слюнки и она ловит воздух, словом, она должна изображать сладострастное томление. Можно ли поверить, что этот

¹ Cp. Bodmer, Abhandlung vom Wunderbaren, 1740.

человек был послан на несколько лет в Рим для того, чтобы научиться подражать древним»¹. Руссо также возмущен, если не сказать больше, этим протигуированием таланта Пигалья: «А ты, соперник Праксителя и Фидия, ты, чьим резцом древние могли воспользоваться, чтобы изваять богов, способных извинить в наших глазах их идолопоклонство, неподражаемый Пигаль, твоя рука должна ваять живот ленного уродца, или она останется праздною»².

В результате длительных и тщательных исследований остатков античных скульптур в Риме Винкельман пришел к выводу, что идеал прекрасного у греков основывался на атрибутах величественности и покоя, которые он противопоставлял модной в то время тенденции к преувеличению и витиеватости. Винкельман с давних пор был обуреваем желанием увидеть Рим, подобно тому, как набожный пилигрим жаждет попасть в святылице. Он приехал в Рим в том году, когда начались археологические раскопки в Помпее (1755), и сам писал научные отчеты о находках в Геркулануме. Именно ему принадлежит первая систематическая «История искусства древности» (1764). Однако в этом своем рвении осязать и видеть классические статуи, вместо того чтобы полагаться на сообщение из вторых рук, Винкельман представляет собой скорее воплощение давно назревавшего среди ученых интереса к классической археологии, чем первооткрывателя. Еще в XV веке два итальянца, Поджо Браччолини и Чириако д'Анкона, начали собирать античные образцы и копировать античные надписи. Однако всеобщий и постоянный интерес к коллекционированию возник за сто лет до Винкельмана. Два англичанина — Томас Говард, граф Эрэндел, и Джордж Вильерс, герцог Букингемский, — соперничали друг с другом, собирая памятники греческого искусства в турецких владениях (около 1620—1630). Вскоре после этого среди английского дворянства стало модой привозить из Греции и с островов Средиземного моря всевозможные образцы архитектуры и скульптуры, какие только возможно было захватить с собой, и украшать ими свои жилища. Затем по почину француза Жака Карре стали тщательно срисовывать на месте уцелевшие памятники скульптуры и архитектуры. Английское Общество любителей искусства, основанное в 1734 году в целях популяризации античного искусства, финансировало и всячески поощряло работу над «Афинскими древностями», проделанную Джеймсом Стюартом, бедным ремесленником, раскрашивавшим

¹ И. И. Винкельман, Избр. произв. и письма, М.—Л., «Academia», 1935, стр. 209.

² «Жан-Жак Руссо об искусстве», Л.—М., «Искусство», 1959, стр. 79.

веера и ставшим затем поклонником античности, и Николасом Реветтом. Это общество снарядило экспедицию, предназначенную для продолжения работы Стюарта и Реветта, именно в том году, когда Винкельман опубликовал свою «Историю искусства древности». Таким образом, с точки зрения тогдашней археологической науки труд Винкельмана представлял собой развитие и обобщение живого интереса к древности, проявлявшегося в течение ряда лет в Англии, Франции и Германии¹. Сведя воедино материалы, собранные языковедами и антиквариями, авторами «Житий» и моралистами, изучавшими ранние формулы цивилизации, Винкельман заложил основы современной научной истории искусства. Лишь спустя сто лет Карл Шнаазе и Якоб Буркхардт в своих работах, которые были посвящены изучению эллинистического периода искусства, достигли уровня труда Винкельмана.

Каков же новый эстетический идеал, провозглашенный Винкельманом в результате изучения им античных статуй? **Винкельман. Безмятежное совершенство греческого идеала красоты** Наивысшая красота, заявляет он, воплощена в человеческой фигуре. Художник исследует тело человека, подобно философу, исследующему формы проявления духа. Красота человеческого тела заключается в гармонии его частей и во взаимосвязи между ними, выраженной в виде функциональной эллиптической линии. Эта эллиптическая линия одновременно и единообразна и различна, «но... какая именно более или менее эллиптическая линия образует различные составные части красоты, алгебраическим путем определить невозможно. Однако древние ее знали, и мы ее находим у них, начиная с человека и кончая сосудами»². Итак, древние знали «линию красоты» и в силу этого умели располагать складки одежды и драпировки, ваять линии лица и находить пропорции тела так, что их произведения воплощали подлинную красоту. Поэтому, неустанно повторял Винкельман, им и удавалось достигать общего впечатления благородной красоты и спокойного величия. «Подобно воде, которая тем совершеннее, чем меньше в ней вкуса», красота достигает совершенства тогда, когда она наиболее проста, свободна от вычурности, напряженности и суемудрия³. «Поза и жесты античных фигур напоминают человека, который возбуждает к себе уважение и может его требовать и который

¹ Lionel Cust, History of the Society of Dilettanti, London, 1914, Ch. IV; K. Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, 2 Aufl., 1898.

² И. И. Винкельман., Избр. произв. и письма, стр. 195.

³ Там же, стр. 207.

выступает перед лицом мудрых мужей»¹. Кровь, текущая в их жилах, светла и чиста, дух их безмятежен. «У древних фигур радость не раздражается смехом... На лице вакханки лишь как бы заря сладострастия. В горе и негодовании они являют собой образ моря, глубины которого неподвижны, тогда как поверхность начинает волноваться»². И еще: «Движения рук при жестах и вообще манера держать руки у древних статуй таковы, как у людей, полагающих, что их не наблюдают»³. Одежды древних статуй ниспадают легкими, спокойными складками, ибо «боги... изображались как бы стоящими в священных местах, где царит покой». Их одеяниям не подобает быть «игрушкой ветров» или походить на реюющие флаги⁴. Этот идеал сдержанности и гармонического спокойствия Винкельман при всяком удобном случае противопоставляет мятущейся, бурлящей страсти, столь популярной тогда в искусстве. Он говорил, что современным ценителям искусства безмятежная поза кажется скучной и поэтому головы статуй выворачиваются так резко, словно тех, кому они принадлежат, поразила молния. «Выражение... рук так же напряженно, как у начинающего проповедника на кафедре»⁵, а грации разряжены в платья, напоминающие те, что надевают на крестины. Грации не являлись Бернини даже во сне, говорил Винкельман, а Микеланджело, извративший чистый стиль Рафаэля, настолько был околдован «лжеученостью», что позабыл не только об изяществе, но и о простом приличии. Таким образом, после долгого и любовного изучения древних статуй и полотен в Риме, которому Винкельман посвятил всю свою жизнь, он создал эстетический идеал безмятежности и спокойствия, до недавнего времени ассоциировавшийся в нашем представлении с искусством древней Греции.

Винкельман проводил параллель между развитием античного искусства и биологическим процессом, когда живое существо постепенно достигает зрелости, проходит затем несколько фаз развития и, наконец, гибнет. Большая часть выводов, сделанных Винкельманом в его труде, в настоящее время устарела, так как использованный им материал не содержал подлинных образцов, относящихся к раннему периоду греческого искусства. Однако авторитет его до сих пор непреложен, так как именно Винкельман высказал

¹ И. И. Винкельман, Избр. произв. и письма, стр. 207.

² Там же, стр. 208.

³ Там же, стр. 210.

⁴ Там же, стр. 211.

⁵ Там же, стр. 210.

идею эволюции стилей и, кроме того, оставил в наследство свои идеалы, эрудицию и энтузиазм гениям, которым суждено было прийти ему на смену: Гете и Шиллеру, Шеллингу и Гегелю. Он говорил, что «история искусства должна учить о его происхождении, развитии, изменениях и упадке, а также о различных стилях народов, эпох и художников и все это по возможности подтвердить памятниками древности, сохранившимися до нашего времени»¹. Проследивая развитие искусства, Винкельман учитывал влияние климатических условий, а также политические и социальные факторы. В то время в Англии уже существовала тенденция связывать эстетические понятия возвышенного и величественного с политическим идеалом свободы. И когда Винкельман пишет, что свобода, мать великих деяний, наделила греков возвышенными душами (так зрелище необъятного морского простора расширяет и заостряет наш взор), то вполне возможно, что на эту мысль его натолкнули Аддисон своим памфлетом «Необозримый горизонт, как образ свободы» или Шефтсбери, утверждавший, что между развитием эстетических вкусов в Англии и пламенной преданностью англичан делу свободы существует прямая связь. Мысль о влиянии климата на человеческий гений также была уже известна. Впервые такую мысль высказал аббат Дюбо, его идею подхватили другие французские авторы. Наиболее ярким представителем этого направления явился Тэн.

Винкельман различал четыре стадии развития греческого искусства, последовавшие за начальным, аморфным моментом. К первой стадии он относил древнейшее греческое искусство до эпохи Фидия—с суровой и мощной манерой рисунка, подчас насыщенное мельчайшими деталями, но лишенное изящества². Второй период восходил к временам Фидия и Скопаса. Винкельман называл этот период «эпохой возвышенного, или величественного, стиля», который он считал высшим проявлением пластического гения греков, хотя и не применял к нему эпитета «прекрасный». По его словам, для этого стиля были характерны величавая простота и единство. Соответствующим периодом в истории итальянской живописи Винкельман называл эпоху Рафаэля. Третий период у него приходился на эпоху Праксителя, и отличительными его признаками были более утонченная красота и грация³. Этому периоду в итальянской живописи соответствовал стиль Гвидо

¹ И. И. Винкельман, История искусства древности, Л., ОГИЗ—ИЗОГИЗ, 1933, стр. 3.

² Там же, стр. 198—201.

³ Там же, стр. 206—213.

Рени. Четвертый период составляли подражатели, чье творчество эклектично и не представляет особого интереса¹. Последователь, говорил Винкельман, всегда остается позади.

Идеальное и характерное.

Концепция красоты, изложенная Винкельманом в ряде очерков и в отдельных положениях его «Истории», в известной степени противоречит идеалу богатства форм и терпимости в искусстве, вытекающему из его труда в целом. Непоследовательность Винкельмана в употреблении терминов говорит не только о его презрении ко всякому раскладыванию по полочкам и дотошной пунктуальности заурядных писак, но также и о том, что благодаря особому складу ума он умел находить необычайно точные определения для различных степеней совершенства и давать верные, меткие эпитеты различным типам классических произведений. В целом все эти шероховатости, несомненно, являлись доказательством новизны и жизнеспособности его произведений. Хотя Винкельман и называл «прекрасным» третий период, все его симпатии находились явно на стороне второго периода, названного им «возвышенным». Противоречая самому себе, он считал этот период устремленным к «истинной красоте». Винкельман находил, что произведения, относящиеся к этому второму, возвышенному периоду, эпохе Фидия, почти не отражают душевных волнений. Однако Винкельман не может решить, лишены ли эти статуи вообще какого бы то ни было выражения (как чистая вода не имеет вкуса) или же в них выражены самые сильные из всех чувств—спокойствие и сознание могущества, сдерживаемые мощным усилием воли. Он то заставляет нас восхищаться почти бесцветной безмятежностью—симфонией линий и форм, где нет души, то настойчиво твердит, что красота, лишенная выражения, нема. Он считает, что избыток выражения—это переход грани, за которой начинается уродливость. Но, с другой стороны, недостаток выразительности убивает прекрасное. Винкельман полагал, что в искусстве, как и при изготовлении сильнодействующего средства, необходима точная пропорция². Итак, два идеала возникали, сменяясь перед умственным взором Винкельмана, так и не сумевшего установить между ними логической связи. Если художник стремится создать прекрасное произведение, он должен отразить в нем характерные, индивидуальные черты лица изображаемого им человека, пропорции его тела и ясно выразить какое-либо определенное чувство. С другой стороны, художественный идеал

¹ И. И. Винкельман, История искусства древности, стр. 214—223.

² *Bosquet*, op. cit., p. 247—250.

предполагает возвышенное состояние души—величие и спокойствие, а это душевное состояние невольно передается членам тела и выражается мимикой лица.

Именно эту запутанную проблему со-
Лессинг. Сферы поэзии перничества между внешней, формальной и пластических искусств ной красотой, не тронутой какими бы то ни было духовными идеалами и лишенной эмоциональной экспрессии, и красотой, отражающей чувства, и затронул Лессинг (1729—1781) в своей знаменитой работе «Лаокоон», этом «органоне эстетического воспитания», где он разграничил сферы поэзии и живописи. Подобно Винкельману, он хотел разрешить отдельные конкретные вопросы эстетики, избавившись от всех помех, стоявших между его разумом и свидетельством памятников древности. До той поры эстетические взгляды развивались рутинно— по руслу, проложенному французскими теоретиками, скрывавшими и искажавшими античную мысль. Лессинг захотел подняться к чистым истокам оригиналов и тщательно омыт в их прозрачных водах ходульные фразы вроде «что в живописи, то и в поэзии». Непосредственным поводом для создания «Лаокоона» послужило заявление Винкельмана в одной из его ранних работ, будто причиной того, что Лаокоон, изображенный в скульптурной группе, удерживает крик, в то время как у Вергилия он пронзительно кричит, является благородная сдержанность и простота греческого гения, превосходящего гений латинян. Лессинг признавал достоверность изложенных Винкельманом фактов. (Правда, впоследствии, когда стало возможным ознакомиться с подлинниками античной скульптуры, оказалось, что это не так.) Однако он настаивал на ином толковании упомянутого факта. Он утверждал, что греки, равно как и латиняне, следуя призывам самой матери-природы, допускали, что небожители могут неистово выражать свои чувства. Чтобы подкрепить свое утверждение примером, он напоминал, что герои Гомера нередко падали наземь с воплями, что Венера при малейшей царапине громко кричала, энергично выражая испытываемые ею страдания, и что даже «мужественный Марс, почувствовав в теле копьё Диомеда, кричит столь ужасно, как будто разом закричали десять тысяч разъяренных воинов»¹.

Следовательно, поскольку греческие художники вовсе не протестуют против энергичного выражения чувств, необходимо было искать какую-то другую причину, объясняющую сдержанность, наблюдаемую в скульптурной группе «Лаокоон». Эту

¹ Г. Э. Лессинг, Лаокоон, или О границах живописи и поэзии, М., Гослитиздат, 1957, стр. 75.

причину Лессинг узрел в требованиях пластической красоты¹. Он говорил, что в «Лаокооне» «художник стремился к изображению высшей красоты, возможной в данных условиях, при телесной боли»², и поэтому он смягчил крик, превратив его в стон. Художник может изобразить действие, происходящее одно лишь мгновение, но это мгновение в восприятии зрителя длится целую вечность. Поэтому не следует запечатлеть в мраморе какие-либо крайности, а также развитие эмоциональных процессов. Наоборот, поэт, не связанный необходимостью сосредоточивать свои образы в одном кратчайшем отрезке времени, «берет, если хочет, каждое действие в самом его начале и доводит его, всячески видоизменяя, до конца»³, впадая в любые крайности.

Смещение средств недопустимо

Наконец, Лессинг переходит от рассуждений о различии между поэзией и искусством скульптора в конкретных вопросах к неопровержимому, по его мнению, доказательству их различия в вопросах принципиальных. Он говорит: «Я хочу попытаться объяснить предмет из его первопричин... Живопись в своих подражаниях действительности употребляет средства и знаки, совершенно отличные от средств и знаков поэзии, а именно: живопись—тела и краски, взятые в пространстве, поэзия—членораздельные звуки, воспринимаемые во времени; если бесспорно, что средства выражения должны находиться в тесной связи с выражаемым, то отсюда следует, что знаки выражения, располагаемые друг подле друга, должны обозначать только такие предметы..., которые и в действительности представляются расположенными друг подле друга; наоборот, знаки выражения, следующие друг за другом, могут обозначать только... предметы или... их части, которые и в действительности представляются нам во временной последовательности»⁴.

Однако они могут соприкасаться друг с другом в момент кульминации и при динамическом описании

И все же в видимых символах может косвенно выражаться действие, а поэтические символы могут косвенно изображать материальные тела. Ибо тела, обычный объект живописи, существуют и изменяются во времени. Может статься, что художник захочет подчеркнуть в каком-то предмете характерное для него свойство быть центром известного действия, то есть изобразить его так, что в нем

¹ Г. Э. Лессинг, Лаокоон, или О границах живописи и поэзии, стр. 84.

² Там же, стр. 87.

³ Там же, стр. 97.

⁴ Там же, стр. 186—187.

воплотится история самого предмета и отразится его будущая судьба. Закон живописи, вытекающий из этих истин, гласит, что художник должен запечатлеть действие в момент кульминации, выразив его через видимую форму. Подобное правило применимо и в отношении поэзии. Предметы являются подходящим материалом для поэзии, если они производят действие, продолжающееся во времени. Следовательно, поэт должен описывать предметы лишь постольку, поскольку они относятся к этому действию, причем описывать сжато и наиболее образно. Подчас достаточно одного эпитета¹.

Лессинг приводит множество ярких примеров, иллюстрирующих изложенные им принципы². Он убедительно доказывает, что подробнейшее, пункт за пунктом, описание цветка не доставит нам никакого удовольствия, меж тем как великий поэт (он ссылается на Гомера) может углубить и обогатить описание предмета, не применяя неуместные образные эпитеты, а используя динамические средства. Гомер позволяет нам ясно представить красоту Елены и при этом не описывает очарования ее глаз, лба и волос, а лишь напоминает о том ошеломляющем впечатлении, какое произвел ее прелестный облик на старейшин Трои. Поэт обладает еще одним средством, помимо такого умения выразить эффект. Великий поэт может соперничать с Гомером в изображении, скажем, корабля или щита, описав процесс их создания. На нас произведет гораздо большее впечатление, если жезл Агамемнона будет показан нам в кузнице богов и мы увидим, как он украшается, чем если бы нам были перечислены его достоинства уже в готовом виде. Утомительное, скучное описание человеческого тела Гомер, по словам Лессинга, превращает в яркую картину движения. Проведя столь резкую грань между словесным искусством и искусствами изобразительным и пластическим, Лессинг затем смягчает это различие. Живопись и поэзия, говорит Лессинг, не исключают друг друга, это скорее соседи, находящиеся в дружественных отношениях. По мнению Лессинга, в драпировках Рафаэля, хотя и представляющих собой образец пространственного искусства, чувствуется действие, только что совершенное изображаемым лицом, видна активная причина, вызвавшая то или иное движение членов тела, отраженное мягкими или ниспадающими складками одежды. Таким образом, идея «момента кульминации» создает точку соприкосновения для поэзии и живописи.

¹ Г. Э. Лессинг, Лаокоон, или О границах живописи и поэзии, стр. 189.

² Там же, стр. 190 и далее.

Идею момента кульминации, развитую Лессингом, предвосхитил Шефтсбери, проводивший ту же мысль в своем трактате относительно «Геркулесова выбора». Геркулеса останавливают на распутье Добродетель и Ложь. Обе доказывают выгоды, которые он извлечет, идя по тому или иному пути. Какой же момент этой встречи наиболее выразителен? Тот ли, когда Геркулес останавливается, услышав приветствие? Когда он спорит или когда Добродетель завладевает Геркулесом? Или когда борьба закончена? Изобразить ли Геркулеса удивленным, увлеченным, терзаемым сомнением или показать, как он уходит? Шефтсбери говорит, что наиболее насыщенной из всего действия минутой, сценой, достойной кисти художника, является та, когда Геркулес с выражением муки и в то же время торжества раздумывает, готовый принять решение, но лицо его хранит еще следы страстей, на нем предчувствие жизни, полной труда и невзгод¹. Лессинг был большим поклонником Дидро, у которого в раннем трактате о глухонемых (1751) имеется место, где в почти одинаковых фразах высказываются те же самые мысли, что позднее нашли отражение в одной из важнейших работ Лессинга. Почему, вопрошает он, уместное в одном виде искусства бессмысленно в другом? Далее Дидро приводит пример из Вергилия. Поэт описывает, как Нептун высовывается из воды среди бушующих волн. Мог ли то же самое изобразить художник? Нет, ибо тело, погруженное в воду, вследствие преломления лучей света становится уродливым. На тот же самый вопрос Дидро отвечает далее примером из Ариосто. Перечисление достоинств Альцины не дает читателю представления о ее красоте. Но пусть она сделает несколько шагов. Увидев ее поступь и осанку, своим воображением я дополню картину, и мне станет известно все, что я хотел узнать о ее достоинствах. Пойти дальше этого в поэзии—значит, по словам Дидро, смешивать функции поэзии и живописи. Еще один пример—это рассказ о циклопе Полифеме, хрустящем костями спутника Улисса; он допустим в поэзии, но немислим как сюжет для произведения живописи.

Однако основной причиной, побудившей Лессинга написать «Лаокоон», явилось не столько стремление систематизировать свои разрозненные мысли, сколько его борьба с влиятельной тенденцией, возникшей в современной ему поэзии. В эпоху Лессинга как в Англии, так и во Франции принято было толковать классических поэтов на основании уцелевших предметов античного искусства. Назовем, например, «Диалоги о пользе

¹ Shaftesbury, Characteristics, ed. Robertson, 2 Vols., London, 1900, Vol. I, p. 34—39.

древних медалей, особенно в отношении произведений греческих и латинских поэтов» Аддисона (1702) и «Полиметис» Спенса (1747). Лессинг склонялся скорее к тому, чтобы разграничивать виды искусства, а не развивать эту идею их ассимиляции. И он не только ставил себе целью разграничивать их на основе коренных философских принципов, но одновременно выступал против распространенного в ту пору мнения, что живопись—искусство более высокое, чем поэзия, поскольку рамки его шире. Поэзия, возражал он, может использовать не только доброе и прекрасное, но также и безобразное, ужасное, ибо свиток поэзии разворачивается медленно. Мы можем вынести неприятные ощущения как создающие контраст, преходящие впечатления, но отвергаем их в образцах статического искусства. Лессинг полагал, что возможности поэзии простираются еще дальше. Он считал, что в поэзию могут быть с успехом введены даже элементы отвратительного, мерзкого, оттеняющие другие стороны произведения, но тут нужна умелая рука. При этом Лессинг приводит упоминание Гомера о крови и поте, покрывающих тело Гектора, которое волокли вдоль стен Трои.

В своем небольшом изящном очерке «Как древние изображали смерть» Лессинг развивает мысль, высказанную им в «Лаокооне» в одной из сносок к 11 главе книги. В этом очерке ярко проявилась научная точность определений Лессинга, его верность античным источникам, на которых основаны его теории. В своих «Картинах на темы из «Илиады» и «Одиссеи» Гомера и «Энеиды» Вергилия» (Париж, 1757) Кейлюс поднял вопрос относительно того, как следовало бы художнику изобразить Сон в эпизоде из Гомера, где Сон и Смерть уносят бездыханное тело Сарпедона. Кейлюс полагал, что традиционная эмблема сна—венок из цветов мака—была бы неуместна рядом с отталкивающей фигурой мертвеца. Лессинг отвечал, подтверждая это примерами, что у древних смерть изображалась не в виде скелета или отвратительного трупа, а в виде юного гения, часто крылатого, держащего в руках опущенный факел,—родного брата сна. «Такая фигура никому не покажется отталкивающей»¹.

Теория драматургии:
Аристотель, Шекспир,
французы

Другое значительное произведение Лессинга—работа по теории драмы, «Гамбургская драматургия»—интересно для нас тем, что в нем рассматриваются две проблемы: 1) на какой основе может

развиваться современная национальная драма? 2) каково влияние «Поэтики» Аристотеля на направление этого движения и что

¹ Lessing, Sämtliche Schriften, 16 Bände, Stuttgart, Bd. XI, 1895, S. 1, цит. по кн. Беллори.

именно хотел сказать Аристотель различными обобщениями о причинах влияния и сущности хорошей драмы? Кроме восхищения греками, еще одно чувство двигало Лессингом, когда он создавал свою теорию драмы,—его галлофобия. «Сердце его склонялось не к Расину, а к Шекспиру, которого он считал последователем Софокла и Аристотеля»¹. Поистине одним из парадоксов его сложной эстетической доктрины было то, что Лессинг находил отзвуки классических канонов Аристотеля в творчестве великого английского драматурга, вызывавшего его восхищение и бывшего непоследовательным и в известном смысле слова романтичным. Корнеля же, последовательно и сознательно проводившего в своих пьесах идеи, заимствованные у Аристотеля, он при всякой возможности обвинял в непонимании истинного духа великого грека.

Корнель настаивал на соблюдении **Правдивость и единство** так называемых трех аристотелевых действия и характеров единств: места, времени и действия. Лессинг заявлял, что у Аристотеля, а следовательно, и в любой хорошей пьесе существует лишь одно важное единство—единство действия и что идеи ограничения места и времени обуславливались специфическими условиями постановки и сценической композиции у греков. Корнель говорил, что героем Аристотеля должен быть или очень хороший, или очень дурной человек. Лессинг же заявлял, что варварски и против положений Аристотеля поступает драматург, заставляющий положительного героя пьесы страдать без всякой с его стороны вины. Корнель истолковывал «достоверность и необходимость» действия, на которых настаивал Аристотель, как такую связь событий, которая воспринимается как возможная благодаря нашему знанию истории и обычаев. Например, факт убийства Клитемнестрой Агамемнона недостоверен, но мы допускаем его в силу впечатления от хорошо известной нам истории. Лессинг, напротив, в идее достоверности Аристотеля усматривает проявление строго причинной связи. В пьесе не должны изображаться неожиданные смерти,—смерти, прибавляет он с юмором, «от пятого акта». Должно изображаться лишь то, что логически вытекает из предшествующего действия². Волна страсти должна подниматься у нас на глазах явственно, зримо, а не просто описываться. Характер, предполагаемый в действующих лицах, должен подтверждаться их действиями, а не тем, что говорят о

¹ Bosanquet, History of Aesthetic, p. 231.

² Г. Э. Лессинг, Гамбургская драматургия, М.—Л., «Academia», 1936, стр. 11.

них на сцене¹. Лессинг полагал, что идея Аристотеля относительно достоверности исключала создание истинно христианской трагедии. «Быть может, личность истинного христианина совсем не театральна? Быть может, тихая покорность, безмятежная кротость... противоречат самой задаче трагедии?..»² Корнель настоятельно требовал от драмы глубокой морали. Он заявлял, что если в пьесе нет высокой морали, то большинство зрителей остается недовольным, и поэтому, когда Гораций учит, что стихотворение должно приносить пользу, он лишь критически развивает идею Аристотеля. Лессинг также верил в облагораживающее действие драмы, но считал смехотворной ту особую значимость, какую придавали морали Корнель и Готшед. Одно из наиболее любопытных расхождений в истолковании одной и той же мысли Корнелем и Лессингом проявилось в отношении их к известной теории катарсиса. Корнель заявлял, что, согласно Аристотелю, трагедия должна внушать зрителю или чувство жалости, или чувство страха и что быть очищенным—значит испытать желание избежать действия, подобного увиденному на сцене. Лессинг же полагал, что Аристотель хотел вызвать в зрителе не жалость или ужас, а смешанное чувство жалости и боязни, подразумевая под этим, что истинный страх, по Аристотелю,—это чувство трепета перед чем-то страшным и неизбежным, могущим случиться с нами самими и вызывающим в нас сострадание к жертвам рока. Он расширил понятие страха до пределов «всемирного содрогания», то есть сознания такого внушающего трепет устройства мира, когда над каждым из его обитателей висит дамоклов меч судьбы³.

Мы проследили за тем, как Винкельман и Лессинг произвели коренной переворот в критике. Однако эта революция в эстетике была консервативной: каноны классицизма были низвергнуты ради классицизма, освеженного соприкосновением с греческими первоисточниками. Это добровольное подчинение античным авторитетам явилось радостным актом самоосвобождения. И все-таки вполне естественно, что внутренняя сила эстетической революции не позволила этому движению остановиться на обновленном классицизме Винкельмана и Лессинга. Для радикальных умов это не было еще освобождением от оков догмы, против которой поколение, принадлежавшее к середине столетия, начало так называемое движение «бури и натиска». Это движение требовало самобытности, а не изящества и кра-

¹ Г. Э. Лессинг, Гамбургская драматургия, стр. 75—77, 115—126.

² Там же, стр. 12.

³ Г. Э. Лессинг, Избр. произв., М., Гослитиздат, 1953, стр. 569—576.

сивости, требовало богатства и силы чувств, а не слепого следования правилам. Преступая установленные правила, гений исполняет высший закон и выражает самую природу. Это идеологическое течение ушло вглубь, в эпоху классицизма Гете и Шиллера и вновь появилось на поверхности вместе со Шлегелем, Новалисом и их окружением.

В Вильгельме Гейнзе (1746—1804) возродился языческий натурализм итальянского Возрождения. Для него красота являлась природным совершенством, и, поскольку он отрицал всякую действительность, стоящую вне или выше природы, эта оценка была абсолютной и наивысшей. Один из его недавно опубликованных отрывков гласит: «Добро, польза и выгода означают одно и то же; добро—это совершенно относительное понятие, ибо оно не может существовать в себе и ради себя. Красота же в природе повсюду, если только она соответствует своему виду и назначению. Так, лев прекрасен, хотя и бесполезен для человека»¹. Гейнзе не стеснялся восхищаться даже преступлениями Нерона или Цезаре Борджа, если в них проявлялась свирепая мощь разнузданной природы. К разуму он относится с презрением. Страстно желая прежде всего постигнуть смысл единства человеческого существа, тела и духа, Гейнзе представлял его как орудие жизни, достигающее совершенства в красоте. «Всякая красота берет начало в жизни»². Прекрасное мы осознаем благодаря чувствам. Однако ни одно из чувств не представляет собой изолированную функцию: наслаждение, испытываемое органами зрения и слуха, ощущается всем организмом. Подобным образом прекрасная форма является конкретной внешностью предмета во всем его богатстве, а не бледной идеализацией действительности, сравниваемой Винкельманом с чистой, бесцветной водой. «Всякая форма индивидуальна, не существует абстрактных форм; абсолютно идеальной человеческой фигуры невозможно представить, будь то фигура мужчины, женщины или ребенка»³. Отрицание абстрактных эстетических форм предполагает влияние на произведение искусства различных географических и исторических факторов: «Всякая раса в любом климате обладает характерной для нее красотой, подобно тому как она употребляет национальные, особые яства и напитки»⁴. Следовательно, незачем возвра-

¹ W. Brecht, Heine und der ästhetische Immoralismus. Zur Geschichte der italienischen Renaissance in Deutschland, 1911, S. 39.

² «Gesammelte Werke», herausgegeben v. Leitzmann, VII, 115.

³ Там же, стр. 493.

⁴ «Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie» (1776—1777). Kritisch herausgegeben und eingeleitet v. A. Winkler, 2. Aufl., 1914, S. 123.

щаться к грекам. Их время миновало, а с ним и их искусство. И, поскольку только жизнью порождается жизнь, нужно вернуться к природе. Так возникает принцип национального искусства: «Пусть каждый художник творит ради блага людей, в среду которых забросила его судьба и где он провел свою юность; пусть он попытается тронуть их сердца, наполнить их наслаждением и восторгом, пусть внесет в их жизнь еще больше радости, счастья, облагородит ее, пусть заставит их рыдать, если им хочется плакать. Что нам античность или потомки? Античность принадлежит прошлому, а эти юнцы, прежде чем судить нас, должны сначала прийти нам на смену»¹.

Источник красоты —
чувство и половой
инстинкт

Переходя от Баумгартена и его последователей к Гейнзе, мы как бы попадаем из лекционного зала на вакхическую оргию. Осторожное признание чувственного совершенства в идеях уступило утверждению чувственности как высшей эстетической ценности. Жизнь, источник всякой красоты, самоутверждается и продолжается в чувственном наслаждении. Эстетическое удовольствие, согласно Гейнзе, связано главным образом с половым возбуждением. Он так и заявлял: «Живопись и скульптура служат прежде всего на потребу похоти». Находя в поэзии и музыке большую интеллектуальность, он называет изящные искусства «Фринами взора»². В сексуальном истолковании искусства у Гейнзе не было цинизма. Он не был в плену физиологических аспектов искусства. Его теория основывалась на языческом обожествлении природы. Языческая чувственность Гейнзе способствовала проникновению в германскую эстетику свежего чувства первобытных эстетических начал. В описаниях картин и статуй, оставленных Гейнзе, проявилось его умение явственно видеть и осязать предметы — качество столь редкое в современную ему эпоху. Он был призван вызвать к жизни те примитивные силы, которые всегда дают пищу эстетическому чувству, и напомнить своим искушенным и умудренным современникам о животной прелести здорового существа. Вся поэзия и критические произведения Гейнзе пронизаны одним видением — ярким, красочным зрелищем: под солнцем Италии великолепные тела сверкают наготой в пляске в честь Диониса, и нимфы резвятся с фавнами в оливковых рощах.

¹ «Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie» (1776—1777). Kritisch herausgegeben und eingeleitet v. A. Winkler, S. 123.

² «Werke», VIII, 487. Другую попытку связать эстетическое удовольствие с чувственным наслаждением сделал Эрнст Платнер (Ernst Platner, Neue Anthropologie, 1790, S. 814).

Гаманн. Чувство как
богоявление

Противоположных эстетических взглядов придерживался Гаманн (1730—1788), «Северный маг», как называли его современники. Гаманн также придавал чувствам особое значение, но он не ледел их, подобно Гейнзе, ради них самих. Для него чувства—это посланцы божественной истины, которые доносят ее до нас еще более чудесно и непосредственно, чем абстрактная мысль. Религия—это эстетическое кредо. «Мое верование,—признается он,—это любовь к знакам» (читай: к эстетическим символам)¹. Верно, однако, и то, что Гаманн свел всю эстетику к комментированию тайн богоявления и воплощения бога в образе человека. Ссылаясь на слова апостола Павла: «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познаю»²,—Гаманн учил, что не чистый разум, а «чувства и страсти»—внутреннее око души, обитающей в мире юдоли. Под этим понималось не что иное, как образы, в образах же воплощены все сокровища человеческих знаний и счастья³.

По собственному признанию, Гаманн мало интересовался произведениями искусства и был лишен чувства формы и пропорции. Собственная его литературная продукция—это хаотическое нагромождение ученых отступлений, глубокомысленных намеков, необычайных и живописных сравнений и выразительных восклицаний, где подчас вспыхивают проблески гения,—неудобоваримое месиво, в котором сияют разбросанные там и здесь замечания, незабываемые по своей чистоте и простому величию. По существу, язык был для него единственным средством эстетики, вызывавшим в нем искренний, прочувствованный отклик. Сюда, к этому чувству языка и восходит его наполовину религиозное, наполовину эстетическое толкование мира. Согласно Гаманну, наивысшее творение—это слово, передача значения с помощью образов. Оно—ответ человека творцу, воскликнувшему: «Говори, дабы я мог узреть тебя!»⁴ Но язык этот понятен не всякому. Не ученые и не мудрые достойнее всего объяснять «язык ангелов», а непорочные,—те, кто, словно дети, говорят с непосредственной простотой, пренебрегая изящной ритмикой и искусными обра-

¹ «Schriften», herausgegeben von F. Roth und G. A. Wiener, 8 Teile, 1841—1843, V, 278.

² 1 Коринф., 13; 12.

³ «Schriften», II, 258 (Aesthetica in Nuce).

⁴ Там же, стр. 261.

зами. Носящий грубое рубище более всего достоин излагать божественную истину, снисходящую к смертным. Потому-то Гаманн и предпочел архаическую простоту пятикнижия и незамысловатый греческий язык Нового завета великолепию трагического ямба и красноречию древних ораторов. Все эти его мысли и склонности выразились в словах: «Поэзия—родной язык для всей человеческой расы»¹.

Эстетическая доктрина Гаманна в целом—это новое, христианско-протестантское истолкование в духе века Руссо неоплатонической идеи поэтического вдохновения. Гаманн повторил некоторые мысли из «Оснований новой науки об общей природе наций» Вико, хотя сам этой работы не читал, и предвосхитил известные положения романтиков, даже не удостоивших его своим вниманием. С развитием эстетической мысли на смену Гаманну приходит человек, который намного превосходил его и своим литературным талантом, и логикой мышления, и эстетической восприимчивостью. Этим человеком, наследником и преемником Гаманна, явился И. Г. Гердер (1744—1803).

Гердер. В теории нет что заставило одного критика нового
красоты, в искусстве — времени назвать его живым прообра-
логической ясности зом гетевского Фауста². Характерной
для него чертой, как и для Фауста,
было страстное стремление к истине и трагическая борьба
с силами, раздиравшими его душу. Свою деятельность эстетика
и критика он начал с того, что стал проповедовать самые современ-
ные и радикальные идеи. Его нападки на распространенные
тогда взгляды на «изящные искусства и науки» положили конец
путанице, препятствовавшей до того времени дальнейшему
развитию эстетики и в известной степени помешавшей школе
Баумгартена осуществить свои лучшие намерения. Изучение
прекрасного, заявлял Гердер, имеет право называться «прекрас-
ным» не в большей степени, чем изучение квадратных или
овальных фигур может называться квадратным или овальным.
Следует резко отграничить «эстетическое явление» от «эстети-
ческого распознавания». Эстетика—в высшей степени серьез-
ное рассуждение о достойном и весьма трудном пред-
мете—не может довольствоваться «смутными идеями». Но

¹ «Schriften», II, S. 258. Cp. R u d o l f U n g e r, Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert, 1911.

² G u e n t e r J a c o b y, Herder als Faust. Eine Untersuchung, 1911.

если сейчас «она слишком мало рассеивает эту путаницу, то в будущем мы должны ощущать красоту четко, а не смутно»¹.

Так твердой, уверенной рукой была начертана программа эстетики как научной дисциплины. Далее Гердер находит новой науке место в области антропологии. Антропология рассматривает свой предмет—человека как единое целое, неделимое сочетание тела и духа, чувств и интеллекта. Этот предмет, сам являясь живым единством, порождается и существует благодаря другому, большему единству—Природе. В соответствии с такими метафизическими предпосылками дальнейшее развитие эстетических взглядов Гердера приняло сенсуалистическое и физиологическое направление. Он полагал, что три основных чувства—зрение, слух и ощущение—являются инструментами, с помощью которых мы познаем красоту. Каждое из этих чувств владеет особой областью искусства, где существуют определенные требования и правила. Отсюда неясности, возникающие при оценке всех трех видов искусства—живописи, музыки и скульптуры,—объясняются главным образом смешением соответствующих критериев. Например, о произведениях скульптуры обычно судят не по тому, как они осязаются, а по тому, какими они предстают нашему взору.

Эти эмпирические формулы предназначались для создания «эстетической феноменологии», однако сам Гердер смог разработать лишь основные положения этой науки. Он даже отрекся от некоторых своих прежних взглядов. Так, мысль о том, что о произведениях скульптуры следует судить на ощупь, более не повторялась в его работах. Но, имея самостоятельную ценность, идеи Гердера явились, кроме того, выражением нового подхода к эстетике. Гердер выделяется среди немецких критиков как великий мастер, обладавший всеобъемлющей, разносторонней эстетической чувствительностью. Критик Шекспира, собиратель фольклора, переводчик и комментатор зарубежных поэтов, он открывает новую эпоху в духовной жизни Германии. Предложенный Гердером метод оценки произведений искусства, характерный для эстетической феноменологии и основанный на изучении человеческой природы, может по праву называться универсальным. Его метод позволяет нам «ценить красоту, не искаженную национальным или личным вкусом, повсюду, где она существует, во все эпохи, в любой стране, в любом виде искусства и во всяком ее проявлении; красоту, освобожденную от всего чуждого ей, находящую отклик и

¹ «Viertes kritisches Wäldchen», *Sämmtliche Werke*, hrsg. v. B. Suphan, IV, 25.

ощущаемую во всей ее прозрачной чистоте в душе каждого. Счастлив тот, кто воспринимает красоту именно так! Он посвящен в тайнства муз, ему понятны все эпохи, всякие воспоминания и любые произведения искусства; область его ощущений бесконечна, как сама история человечества, она охватывает все века и все школы искусства, и в центре этого необъятного круга—творец и прекрасное»¹.

Человек и его творчество едины

Эстетическая феноменология Гердера наконец возвращается к своему исходному пункту—познанию человека.

Гердер не довольствовался лишь тем, чтобы восхищаться обилием красоты в поэзии и искусстве всех веков и эпох. Он рассматривал это богатство как великое наследие человечества. Слушая народные песни на различных языках, он различал в них «голоса народов». Художественное чутье, безграничное в своей способности к наслаждению и сочувствию людям, открыло перед ним истинный смысл истории. Наиболее ценным из исследований Гердера явился не обещанный им анализ чувств, а труд «Идеи о философии истории человечества»². Утонченный эстетический вкус, которого требовала феноменология Гердера, вовсе не представлялся автором как качество, присущее лишь философу или филологу. Этот дар свойствен внутренней природе человека, его «гуманности». Высшее эстетическое восприятие—это «аромат» человеколюбивой и уравновешенной души. Но не противоречит ли такой идеалистический вывод сенсуалистической основе учения Гердера?

Два решения проблемы двойственности природы и духа

О сенсуализме Гердера не следует судить лишь по внешним признакам. Он гораздо ближе к идеям Гаманна, чем Гейнзе. Гердера интересовало не само чувственное восприятие, а его симво-

лическое значение. Его доктрина, несмотря на сенсуалистический уклон, сосредоточивалась на проблеме выражения. В душе Гердер верил в дух человека. Но в то же время он благоговел перед природой—тем естественным миром, который самостоятельно движется в собственной сфере и обладает своим собственным совершенством. Для того чтобы примирить обе эти противоположные стороны своего учения, Гердер наделил самое существо природы стремлением к союзу с духом. Проблема подобного союза разрешалась им двояко. Сначала он предложил динамическое разрешение ее, истолковывая природу

¹ «Viertes kritisches Wäldchen», S. 41.

² «Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit», 1784—1791. См. также И. Г. Гердер, Избр. соч., М.—Л., Гослитиздат, 1959, стр. 227—274.

как процесс эволюции, проходящий различные стадии и достигающий ясности и совершенства чистого духа. Эта мысль Гердера осталась незаконченной, то был черновой набросок, видение мечтателя. Второе, «статическое» решение привело его к созданию основных принципов его учения об эстетике.

Природа как воплощение божества

Дух, доказывал Гердер, не просто цель природы; он существует в природе, он видим, слышим и осязаем в эстетических ощущениях. Гердер смотрел на природу глазами восторженного влюбленного и одновременно физиономиста. Он страстно хватался за малейший нюанс, уловленный чувствами. Но он в той же мере жаждал найти скрытый смысл и эстетическое значение каждого замеченного факта. Первая работа Гердера посвящена вопросу, является ли «прекрасное тело оболочкой прекрасной души»¹. Да и почти во всех его произведениях то и дело поднимается проблема взаимной связи между мыслью и выражением, внутренней жизнью и ее внешними признаками. Этот же самый вопрос нашел развитие в «Трактате о происхождении языка»². Крик страдающего животного и патетическое красноречие Филоктета характеризуют разные стадии одного и того же явления. Согласно принципам диаметрально противоречивой философии Гердера, выражение явления представляет собой непроницаемую тайну, а также высшее доказательство правильности его взглядов. Гердер подчеркивает несоответствие значения и признака и в то же время свидетельствует о разумной связи между ними, — связи, без которой были бы немислимы всякие сношения между людьми. Далее Гердер установил, что наиболее насыщенной формой выражения является произведение искусства. Здесь идея и ее воплощение неразделимы, органически взаимосвязаны. «Когда я хочу не просто высказать свои мысли, а донести их до внутреннего существа собеседника, с тем чтобы он понял их и они вызвали бы отклик в его душе, тогда истинное выражение неотделимо от мысли»³. Здесь идея «свободного выражения» относится к форме не как тело к оболочке, а как душа к телу⁴.

Именно в свете этой теории выражения мы и должны понимать предложенную Гердером феноменологию чувств. Его точка зрения может быть названа «экстатическим сенсуализмом»,

¹ «Ist die Schönheit des Körpers ein Bote von der Schönheit der Seele?», 1766, Werke, I, 43ff.

² «Über den Ursprung der Sprache», 1777, Werke, V, 1ff. См. также И. Г. Гердер, Избр. соч., стр. 133—134.

³ «Über die neuere deutsche Literatur», 1767, Werke, I, 395.

⁴ Там же, стр. 394.

схожим с теорией мистиков, которые «вкушают» бога. Придавая чувствам большее значение, чем предшествующие ему мысли-тели, Гердер восхищался мыслью, что бог являет себя даже в области, более всего отдаленной от его духовной сущности. Произведения искусства говорили Гердеру двойственным языком. В них проявлялась затаенная мысль художника, а через него — вкус эпох и народов. В то же время он находил в них, правда неясные, загадочные, следы «поступи Господа, шагающего по истории человечества»¹.

Гердер нашел еще одно средство, для того чтобы заполнить пропасть, отделяющую бога, являющегося духом, от самодовлеющей природы. Он развил идею «эстетического платонизма», составляющую часть «экстатического сенсуализма». По его мнению, в греческой скульптуре видимо и осязаемо воплотилось абсолютное, существующее вне времени откровение человечеству. Так последователь Гаманна, восхищавшийся древней восточной поэзией и смело защищавший теорию сенсуализма, оказывается на стороне строгого догматизма Винкельмана². Это столкновение эстетических взглядов совпадает с аналогичным противоречием в понимании Гердером человеческой природы. Созданный Гердером идеал человеческой природы не синтезировал, а скорее запутывал его интерес ко всему человеческому и его идею гармонического совершенства духовного и физического начала.

Гердеру не доставало аналитических способностей, необходимых для преодоления противоречий в собственных взглядах, а также понимания собственной исторической роли. Он был пророком, видевшим землю обетованную, но не узнавшим ее. Бесстрашный первооткрыватель превратился в озлобленного *laudator temporis acti* (восхвалителя минувших времен). Он неудачно сочетал окончательное изложение своих эстетических взглядов (в работе «Каллигона. О приятном и прекрасном») с неуместной, несправедливой и желчной вылазкой против «Критики способности суждения» Канта. Предметом спора явилась проблема «приятного». Гердер не отрицал того, что слова «приятное» и «прекрасное» обозначали, по существу, разные понятия. Однако он пришел в ужас и негодование от той резкости, с какой это различие было проведено Кантом. Он

¹ Werke, XIII, 9.

² «Plastik», 1778, Werke, VIII, S. 1ff.

³ «Kalligone. Vom Angenehmen und Schönen», 1800, Werke, XXII, 1ff. См. также И. Г. Гердер, Избр. соч., стр. 196—227.

боялся, что резкая грань может разрушить феномен художественного выражения. Для Гердера, чья философия зиждилась на идее экспрессии, возникла серьезная угроза: утверждалась абсолютная противоположность понятий, в то время как в действительности происходил постепенный переход от одного к другому. К сожалению, Гердер не мог понять, что Кант подчеркивал различие понятий, чтобы по-новому разрешить проблему их синтеза. Таким образом, Гердер не понял значения осужденной им доктрины. В целом эстетика Гердера страдала избытком не всегда примиримых положений и отсутствием строгой логичности. Он был велик как открыватель, но недостаточно велик, чтобы молча наблюдать, как начатое им продолжают другие.

Мориц. Художественное произведение подобно биологическому творению

По мере того как эстетика освобождалась от вольфовского рационализма, все большее внимание стало уделяться проблеме творческой деятельности художника. Этому явлению способствовало влияние английских критиков. В частности, «Сображения относительно оригинального сочинения» (1774) Эдварда Юнга нашли широкий отклик среди немецких авторов. Неизменной темой работ по эстетике стала теория «гениальности». Крупный вклад в науку об эстетике был сделан Карлом Филиппом Морицем (1757—1793), другом Гете, спутником последнего во время его путешествия по Италии, автором небольшой книги под названием «О художественном подражании прекрасному»¹. Впервые немецкий писатель окончательно становится на точку зрения художника, желающего понять, как действует творческая энергия в нем самом. Человек, согласно Морицу,—это микрокосмос, целая вселенная, но малых размеров. Это сходство человека со вселенной усугубляется двумя взаимодополняющими качествами: силой воссоздания и силой ощущения (*Bildungskraft*, *Empfindungskraft*), причем первое относится ко второму, как активное, мужское начало относится к пассивному, женскому. Обе эти способности, по существу являющиеся двумя различными видами одной и той же важнейшей деятельности, имеют своей биологической основой «тончайшие ткани нашего организма»². Обе они восходят к гармоническому устройству вселенной. «Способность ощущения» воспринимает вселенную, «способность воссоздания» воспроизводит ее строение. В воображении художника обе эти силы уравнове-

¹ «Über die bildende Nachahmung des Schönen», 1788, herausgegeben v. S. Auerbach, Deutsche Literaturdenkmale, Bd. 31, 1888.

² Там же, стр. 21.

шены. Благодаря гармоничности своей природы художник, подражающий отдельным прекрасным предметам, запечатлевает в своем творении образ вселенной. Таким образом, каждое произведение искусства является своего рода знаком, удостоверяющим, что человек—гражданин вселенной.

Влияние Гете

Очерк Морица, хотя и чересчур сжатый, полон неожиданностей. К ним относится его сосредоточение на проблеме художественного творчества; метафизика воображения, сочетающая физиологические взгляды с пифагорейской космологией; наконец, утверждение того, что вселенная воспринимается не рассудком, а способностью эстетического ощущения. Очевидно, он разработал эту метафизическую теорию посредством обобщения эстетических концепций. Какой же внешний толчок внушил ему эти идеи? Мориц привез свою рукопись из Италии. Там он научился видеть искусство и природу глазами Гете. Его очерк представляет собой портрет Гете, возникший в созерцательном уме и нашедший выражение в абстрактной терминологии. Труд этот возвестил начало эпохи в истории германской эстетики, эпохи, находившейся не столько под влиянием идей Гете, сколько под влиянием его личности. Гете, ярчайший в истории Германии гений, явился примером для теоретиков художественного творчества.

Г Л А В А О Д И Н Н А Д Ц А Т А Я

КЛАССИЧЕСКАЯ НЕМЕЦКАЯ ЭСТЕТИКА.

КАНТ, ГЕТЕ, ГУМБОЛЬДТ, ШИЛЛЕР

Насколько оригиналь-ными были эстетические взгляды Канта? «Кант произнес первое рациональное слово в эстетике»¹. Эти слова Гегеля, говорящие о важности роли Иммануила Канта (1724—1804), лишь в более сжатой форме повторяют мнение Шеллинга, выразившего надежду, «что время, мать всякого развития», когда-нибудь произрастит «те семена великих открытий... которые посеял Кант, создав свое бессмертное творение»². Однако до последнего времени считалось модным подвергать сомнению как оригинальность, так и максимальную рациональность открытий Канта. Обнаружить у предыдущих авторов многие формулировки и даже некоторые идеи, впоследствии использованные Кантом, не составляло труда. По мере накопления таких фактов, опровергавших абсолютную самобытность теории Канта, стали все чаще приписывать это «первое рациональное слово» то Хетчесону и Аддисону, то Баумгартену,

¹ «Sämtliche Werke», 25 Bd., Stuttgart, 1927, B. 19, S. 601, «Geschichte der Philosophie», III, 3, B, 3, a.

² Рукопись английского перевода работы Шеллинга «Догматизм и критика», любезно предоставленная в распоряжение авторов проф. Фрицем Марти.

Вико или Муратори. «Хотя некоторые критики полагают,— писал не так давно один автор,— что Кант скорее привел эстетологию Юма в порядок, чем разрушил ее, было бы ближе к истине считать, что кантовская философия красоты обязана почти всем, кроме своей систематической формы, английским мыслителям»¹. «В эстетике Канта мало оригинальных идей»,— заявляет он снова. «Кант систематизировал и четко очертил различия и противоположность учений, возникших в Англии в течение предыдущих восьмидесяти лет, и преувеличение его роли представляет собой *reductio ad absurdum* (сведение к абсурду)».

И действительно, можно рассмотреть отдельные элементы учения Канта и сравнить их с положениями, которые были выдвинуты до него другими авторами. Например, Кант определил воображение в качестве посредника между двумя другими основными способностями человеческого разума: чувственным восприятием и пониманием. Между тем лорд Кеймс говорил еще ранее, что искусствоведение, то есть теория искусств, является звеном, связующим чувства и разум. Аддисон заявлял, что наслаждения, доставляемые нам воображением, не столь утонченны, как наслаждения разума, и не столь грубы, как чувственные наслаждения². Муратори, критик эпохи итальянского Возрождения, подчеркивал значение эстетического воображения как гармонического сочетания понимания и фантазии вообще³. Далее Кант неустанно отмечал отсутствие в эстетическом наслаждении всякой страсти. Эта же мысль была характерна и для Шефтсбери, Хетчесона и лорда Кеймса. Не была оригинальной и доктрина Канта относительно непосредственности суждений вкуса и отсутствия в них интеллектуального характера.

По словам Кеймса, для вкусов существует одно правило— субъективное, поэтому, хотя о вкусах не спорят, все же существуют хорошие и дурные вкусы. Кант почти слово в слово повторил эту фразу. Мысль разграничить чистую и относительную красоту, внутреннюю и внешнюю красоту вполне могла быть подсказана Канту любым из современных ему английских теоретиков—Хетчесоном, Беркли, Кеймсом, Юмом или Аддисоном. Трактровка Кантом категории возвышенного поразительно напоминает концепцию Аддисона. Аддисон говорит, что ничто

¹ The *Monist*, 1925, Vol. XXXV, The Open Court Publishing Company, Chicago; E. F. Carritt, *The Sources and Effects in England of Kant's Philosophy of Beauty*, p. 315—323.

² Addison, *The Spectator*, 8 Vols., London, 1898, Vol. VI, p. 57, No 411.

³ Carritt, *Philosophies of Beauty*, p. 63.

так не услаждает наше воображение, как способность постепенно расширять свои пределы, и сравнивает человеческое тело с размерами Земли, Солнца, солнечной системы, вселенной¹. Кант, делая такое же наблюдение, использует ту же самую прогрессию. В качестве образцов величественного Кант называет собор св. Петра в Риме и египетские пирамиды—примеры, приводимые лордом Кеймсом, хотя, сравнивая произведения искусства с образцами величественного, Кант противоречит собственному тезису, согласно которому лишь природа может быть величественной. Вся кантовская теория величественного возникла под влиянием Бёрка, который, желая описать наше состояние при виде величественного, говорил о «том состоянии души, когда человек столбенеет, словно объятый страхом»². У Канта эта идея появляется в виде концепции кратковременной парализации жизненных способностей человека. Итак, отдельные моменты были заимствованы Кантом у психологической школы эстетики, главным образом у английских авторов, своим же знакомством с рациональным подходом к разрешению проблемы он обязан Баумгартену, чью метафизику использовал в качестве руководства. Кант тщательно обсудил концепции смешанного познания и совершенства, являющиеся ядром эстетической теории Баумгартена.

Однако эти совпадения в высказываниях Канта с взглядами прежних авторов отмечаются скорее ради порядка, чем для характеристики учения Канта, так как главное в теории Канта—не эти совпадения, а его оригинальность. Мы привели недавнее высказывание некоего автора, утверждавшего, что Кант почти ничего не прибавил к работам предшествовавших ему теоретиков, если не считать «систематической формы». Но что это за систематическая форма! Не будет большим преувеличением сказать, что слова «Кант» и «система» взаимозаменяемы, так что признать оригинальность Канта в этом пункте, значит вообще признать оригинальность его теории. Появление системы Канта, по существу, явилось событием, которое потрясло мир, доказав, что эстетическое наслаждение при всей своей самобытности и характерности (моральной, логической, реальной) более глубоко и философично, чем физическая наука. Более того, Кант, сначала задававшийся целью выявить необходимость предпосылки для физических наук, попытался выявить философские предпосылки эстетических вкусов, применяя один и тот же метод, причем использовал

¹ «Spectator», 420.

² «Philosophical Inquiry», Part II, Sec. I.

работы всех предшествовавших ему авторов, завершив, таким образом, свою систему умозаключений.

Отрицание прежних методов

Вот что можем мы сказать, предвосхищая значение его вклада в эстетику. Проследить же шаг за шагом, как делался этот вклад, очень трудно, так как мы имеем дело со сферой абстрактных умозаключений, отвлеченнейших, неосязаемых понятий. Долгие годы пытаюсь превзойти своих предшественников в определении места математики и физики, этики и религии в системе человеческих знаний, Кант посвящает остаток жизни исследованию роли восприятия человеком прекрасного и находит, что эта человеческая способность наиболее сложна, наиболее противоречива и менее всего доступна нашему пониманию.

В первом предисловии к «Критике способности суждения» Кант указывает причины, заставившие его счесть неудовлетворительными методы прежних авторов. Особенно критически он отзывается о методе теоретиков психологической эстетики, в частности Бёрка и Аддисона, а также о методе Баумгартена. Он полагал, что ни тот, ни другой методы не учитывали своеобразия эстетического опыта. Ни тот, ни другой методы не оказались в состоянии дать теории эстетики прочную философскую основу.

Те, кто, подобно Баумгартену, представляет вкус как некое смутное познание совершенства, забывают о сущности эстетики. Ведь простой факт неясности нашего сознания еще не говорит о его отношении к приятным формам. «Лишь немногие, в том числе и философы, ясно сознают, что такое истина»¹. Четкое познание отличается от познания смутного только количественно и является лишь результатом большей сосредоточенности внимания. Поэтому то или иное деление на этой шкале количеств не может являться отличительным признаком какого-то определенного вида суждения. Кроме того, совершенство не имеет ничего общего с эстетикой, ибо оно может означать: а) совокупность отдельных элементов, полностью; между тем тот факт, что предмет завершен, еще не означает, что он прекрасен; б) что предмет отвечает своему назначению. Соответствие же назначению опять-таки не обязательно связано с понятием красоты. Следовательно, эстетическая концепция Баумгартена во всех отношениях неверна².

Не лучше обстоит дело и с психологической школой эстетики. Суждение вкуса объявляется имеющим всеобщее значе-

¹ «Immanuel Kants Werke», hrsg. v. Cassirer, 11 Bände, Berlin, 1922, Bd. V, S. 207.

² И. Кант, Критика способности суждения, СПб, 1898, стр. 74—76.

ние, говорит Кант. Но это утверждение невозможно объяснить или подтвердить никакими психологическими доводами. «Эстетические суждения... суждения вкуса... означают не то, как судят люди, а как следовало бы судить людям. Согласно первому методу, они явились бы проблемой для эмпирической психологии, второй же метод указывает на то, что они обладают принципом a priori»¹. Кант говорит, что «было бы очевидной нелепицей полагать, исходя из того факта, что каждый судит по своему... будто так ему и следует судить». В некоторых случаях психология может быть полезной для эстетики. Она может объяснить, «почему способность суждения о красоте при известных обстоятельствах, обуславливаемых местом и средой, была недостаточно развита». Он называет сотни лжепсихологов, которые произвольно нагромождают причины и объяснения, «которые делают вид, что знают, как определить причину каждого сердечного порыва или движения ума, вызванного пьесой, поэтическим образом или же предметами природы. И они смеют называть философией эту игру собственного воображения»². По поводу «Опыта о прекрасном и возвышенном» Бёрка Кант говорит, что такая работа, сводящаяся лишь к изложению и накоплению фактов, где нет и намёка на понимание этих фактов, представляет собой предел того, чего может достигнуть подобная психология. Ибо «эмпирическая психология едва ли сможет когда-либо претендовать на право называться философской наукой»³. Во взглядах Бёрка налицо противоречие, когда он указывает на эмпирическое происхождение эстетического опыта и соответствие целям этого опыта. Другими словами, если вы отмечаете эмпиричность происхождения опыта, то тем самым вы предполагаете необходимость суждения. «Рефлексивные суждения требуют тщательного исследования, иначе они будут полностью ограничены в своем источнике эмпирическим элементом и, таким образом, не смогут претендовать на всеобщность»⁴. Не в пример Хетчесону и Кеймсу Кант никогда не видел необходимости в мгновенном восприятии мира органами чувств, внешними и внутренними, находящимися в пределах человеческого организма. Такого рода необходимость казалась Канту лишённой действительной связующей силы. Ему нужна была априорность, между тем как Хетчесон и Кеймс были противниками априорности.

Чтобы понять смысл системы, на которой Кант основывал свою теорию философской эстетики, мы должны подойти к ней

¹ Werke, V, 219.

² Там же, V, 218.

³ Там же.

⁴ Там же, V, 221.

двойко. Сначала мы должны рассмотреть вообще её концепцию системы, так как Кант ревностно старался основывать свои взгляды в области эстетики на той же неоспоримой логике, которую, по его мнению, он открыл в науке и вопросах морали. Во-вторых, мы должны отметить, что нигде потребность в системе не была столь ощутимой, как в эстетике; как установил почти на закате своей жизни Кант, когда проблема эстетики окончательно созрела в его уме, разрешение этого вопроса привело бы в порядок существующие системы.

Возможна ли в эстетике система?

В 1769 году, работая над «Критикой чистого разума», Кант сомневался в возможности превращения эстетики в столь же основательную и стройную систему, в какую он приводил в это время теорию познания. Он пишет, что попытка Баумгартена основывать вкус на суждениях разума бесплодна, поскольку вкус эмпиричен¹. В этот момент, следовательно, Кант мог бы согласиться с Бёрком, что, поскольку существует определенный стандарт вкуса, этот стандарт не что иное, как совпадение взглядов многих людей на проблемы поэзии и живописи. В таком совпадении нет никакой системы в том строгом смысле, какой вкладывает в этот термин Кант. Во втором издании «Критики чистого разума» (1787) Кант дал несколько иную оценку попытке Баумгартена, заявив, что вкус «в основном» эмпиричен². В том же году Кант писал своему другу Рейнгольду, что считает окончательно подтвержденной общую схему своих «Критик» благодаря открытию им новой отрасли знания, которая основана на принципах априорности. Этой отраслью знания, по его словам, является предмет эстетики, и он готов подвести под нее не базу разума в смысле, придаваемом этому понятию Баумгартеном, а принципы априорности, понимаемые им в особом, уникальном смысле³.

Три года спустя после этого письма Рейнгольду Кант опубликовал свое новое сочинение «Критика способности суждения» (1790). Это сочинение действительно представляло собой такую оригинальную систему доводов, благодаря которой работа Канта, как небо от земли, отличалась от эстетических очерков, основанных на несложном историческом методе Локка и послуживших образцом для ранней и не представляющей особой ценности работы самого Канта «Наблюдения над чувством возвышенного и прекрасного» (1764).

¹ И. Кант, Критика чистого разума, СПб, 1915, стр. 42.

² Там же.

³ Werke, IX, 345; ср. Caird, The Critical Philosophy of Immanuel Kant, 2 Vols., Glasgow, 1909, Vol. II, p. 376, 377.

Метод трансцендентальности Канта и первые две «Критики»

Каков же был этот метод, который, по твердому убеждению Канта, мог быть с полным основанием применен и к области эстетического вкуса, а не только в других областях? В некотором отношении так называемый трансцендентальный метод Канта, характерный для его системы, напоминает метод эклектизма. Другими словами, Кант попытался сочетать при этом, с одной стороны, полезные элементы учения Локка, подчеркивавшего важность чувственного восприятия и ощущения реального мира и утверждавшего, что человеческий разум вначале представляет собой как бы чистый лист бумаги, заполняемый со временем впечатлениями, проникающими в нас через каналы различных чувств; с другой стороны, основное положение рационалистов, что знание, каким бы образом оно ни возникло, должно быть четким и наглядным, иначе оно недостойно называться знанием. Однако в действительности метод Канта был скорее компромиссным, чем эклектичным. Он не просто извлек внешние элементы истины из обоих учений и механически соединил их в одну нестройную доктрину, но попытался найти что-то общее, скрытое за фасадом различий обеих школ и таким образом установить между ними длительный мир. Он даже заявил, что чувственный опыт представляет собой содержание знания (заимствовано у Локка), рассудок же придает знаниям форму, определяет их категорию или организующие принципы (заимствовано у Лейбница). Однако значение разрешенной Кантом проблемы еще более велико. Стараясь примирить две точки зрения, Кант затронул новый вопрос, выковал новый метод; поэтому справедливо будет сказать, что он ничем не обязан соперничающим школам и всем обязан лишь самому себе. Вопрос Канта заключался не столько в том, какую часть знаний приносят чувства, а какую — рассудок, сколько в том, что подразумевает, постулирует факт самого существования наших истинных знаний. Мы пользуемся геометрией и физикой; никто не сомневается в существовании этих систем знания. Кант вопрошает, что же общее, присущее как природе мира, так и нашему рассудку, постулируется существованием этих предметов знания? Иными словами, если налицо какой-то предмет (будь то науки, вопросы нравственности или мир красоты), то каковы должны быть необходимые предпосылки, признать которые нас заставляет самая возможность его существования?

Возвращаясь назад в своем сложном анализе, чтобы установить объективные предпосылки знания, Кант доказывает априорный характер, во-первых, пространства и времени как условий,

необходимых для стройности нашего чувственного созерцания, и, во-вторых, причинности как необходимой предпосылки всей нашей научной организации данных опыта; затем функционального единства сознания — «я полагаю», — которое не является субстанцией души, а представляет собой необходимую для всякого знания гипотезу. Джошуа Ройс назвал эти формальные принципы, подобным образом выделенные Кантом, «здоровым смыслом», который проявляется разумом в его сношениях с внешним миром¹. Если это синтезирование, эти аспекты здравого смысла являются необходимыми постулатами наших твердых знаний, то Кант вправе утверждать, что они априорны и необходимы, а не просто обычны и естественны, как заявил бы Юм.

Кант использовал тот же самый трансцендентальный метод, проследившая необходимые условия нравственной жизни. Чувство долга человека, этот импульс, требующий особого объяснения, подразумевает, как полагает Кант, свободу осуществить веление, диктуемое чувством долга. Иначе подобное ощущение обязанности было бы бессмысленно, безумно. Однако существо, которое вольно выполнить то, что предписывает ему совесть, не является лишь звеном в причинной цепи; это нечто такое, что может быть и свободной причиной. Оно само диктует себе законы. Итак, поскольку, с одной стороны, идея причинности оказалась наиболее важным для Канта формальным принципом научного знания и поскольку, с другой стороны, отрицание такой причинности в интересах человеческой свободы является наиболее существенной идеей в мире морали, то обе эти сферы — область знаний и область нравственных понятий — в результате первых анализов Канта предстают перед нами как четко обособленные разделы мира философских категорий.

Истолковав подобным образом характер метода Канта в двух первых его «Критиках», мы достигли двух результатов. Мы установили тот образец, которому он хотел следовать при эстетическом анализировании, и определили, какова была та неотложная проблема, которую предстояло разрешить, после того как предыдущие аналитические исследования уже были им завершены. Во втором, и последнем, предисловии к «Критике способности суждения» Кант подчеркивает испытываемую им потребность примирить обе предложенные им ранее системы. По его словам, «между областью понятий природы... и областью понятия свободы... открывается... пропасть»².

¹ R o u s e, The Spirit of Modern Philosophy, Boston, 1928, p. 128.

² И. К а н т, Критика способности суждения, СПб, 1898, стр. 12.

Очевидно, сблизить их совершенно невозможно. Они подобны двум взаимно непроницаемым сферам. Проведя сначала столь глубокое различие, Кант начинает затем искать способ сузить эту пропасть, перекинуть мостик через бездну, начинает сблизить оба мира. Однако связь эта почти невещественна. Она существует лишь в области мышления. По словам Канта, нравственность *должна* оказывать влияние на реальный мир. Свобода *не должна быть* пустым идеалом. Она должна являться фактом. Поэтому, чтобы не отчаяться, не зная, куда ведут нас суждения здравого смысла, мы должны установить общую гармонию между тем, чего требует мир нравственных правил, и тем, что может создать действительный мир. «Следовательно, это должно дать основу е д и н с т в а сверхчувственного, которое лежит в основе природы, с тем, что практически заключает в себе понятие свободы»¹. Этой причиной, по его словам, является нечто такое, что мы поневоле подразумеваем, стараясь определить соотношение между понятиями нравственности и окружающим нас миром. Мы не можем ни ясно представить это себе, ни научно истолковать. Ясно одно: оно, это нечто, должно существовать, иначе мы лишимся разума.

Но теперь перед нами возникает вопрос, имеет ли право Кант соединять две различные области, под которые с таким трудом им были подведены научные базы посредством коренного их размежевания. Побудительная сила, априорная действительность и несомненность категорий пространства, времени и причинности вполне могли быть причислены Кантом к области здравого смысла и науки, ибо эта область, по его признанию, представляет собой всего лишь явление. Иначе говоря, организующие способности человека, схемы и термины созданных им физических наук применимы лишь к тем предметам, какие он *воспринимает*, в то время как вещи в себе в счет не идут. Постулаты морального закона, напротив, *никогда* не применяются в отношении фактически существующего мира, ибо это понятия идеальные, а не реальные. Моралисты толкуют о том, что должно быть, а не о том, что существует. Следовательно, успех доводов Канта, по-видимому, будет зависеть от того, в какой мере мир природы он отдалит от мира свободы. И все-таки в ту пору, когда Кант принялся за «Критику способности суждения», он довольно непоследовательно признавал необходимость сблизить логически те области, которые логика его системы требовала разъединить. Но вправе ли мы полагать, что по мере развития Кантом своей эстетической теории его прежние концепции теряют силу? Ясно, что Кант не считает, будто

¹ И. Кант, Критика способности суждения, стр. 12.

между положениями его новой «Критики» и прежними его заявлениями имеется какое-то существенное противоречие. Наоборот, он говорит: «...критика заранее должна исследовать почву для этого здания [то есть для эстетики] до той глубины, на которой лежит первая основа способности принципов, не зависящих от опыта, чтобы система не стала колебаться в какой-либо части, что неизбежно повлекло бы за собой крушение всего»¹.

Верно, что Кант подчеркнуто ограничивал сферы морали и науки, чтобы предотвратить их смешение и установить между ними вечный мир. Верно также и то, что между обеими сферами зияет пропасть, но в новой «Критике», предназначенной стать посредником и мостиком через пропасть, налицо не столь уж большое противоречие с его прежней точкой зрения, как это кажется на первый взгляд. Еще в «Критике чистого разума» появляются первые ростки положений, которые Кант нашел теперь возможным заметить, укрепить и увязать с более определенными выводами. Хотя в эстетической доктрине Канта действительно виден пересмотр его собственной системы, Кант не отказывается от своих прежних взглядов. На передний план выдвигаются прежде неясные, осторожные предположения; аналогии и равенства возникают там, где ранее была пустота, а отрицание и ограничение уступают место позитивному, конструктивному методу.

Если присмотреться внимательно, то можно заметить, что новой «Критике» Канта прокладывают путь некоторые второстепенные его положения, выдвинутые им в своих ранних работах. Главным из этих положений является идея регулятивного использования категорий разума, развиваемая Кантом в последней части «Критики чистого разума». Кант доказывал, что нельзя оправдывать догматическое утверждение интеллектом любого традиционного абсолюта, какими являются бог, душа и вселенная как единое целое. Нет такого способа, утверждал он, с помощью которого можно было бы доказать существование этих высших субстанций в том смысле, в каком это возможно в физическом мире по отношению к математическим следствиям и причинным связям. Однако такие идеи, «которые слишком велики для нашей теоретической способности познания... не совсем бесполезны и не излишни для нас... чтобы в исследовании природы руководить [рассудком] по принципу... законченности исследования... и этим содействовать конечной цели всякого познания»². «Я могу иметь достаточное основа-

¹ И. Кант, Критика способности суждения, стр. 4.

² Там же, стр. 3—4.

ние допускать что-либо относительно (*suppositio relativa*), не имея, однако, права делать свое допущение безусловно (*suppositio absoluta*)»¹. Цепь доводов Канта можно перефразировать так: хотя я не могу догматически утверждать, что существует бог, душа или вселенная, поскольку мой разум, чьи возможности ограничены, вынужден передвигаться от одного понятия к другому, от одной части целого к другой, я могу оказать себе помощь в выполнении своих законных и естественных функций, исходя из признания Разумного Существа, находящегося вне мира, и гармоничной целостности как в природе, так и во мне самом. Иначе говоря, я могу использовать идеи Разума «предположительно», но не «доказательно», экспериментально, но не догматически. Другими словами, эти гипотезы, используемые нами временно, не открывают нам в мире ничего позитивного, но создают благоприятные условия для того, чтобы мы смогли продолжать свое исследование мира. Например, мы можем предположить, что предметы «в своих частностях не бесконечно различны, а, при всем своем разнообразии, обладают известным сходством и непрерывностью, что дает интеллекту возможность охватить их». Диалектика доказывает нам, что, «используя регулятивное свойство разума, мы устанавливаем известные принципы исследования: обобщения, частное определение и непрерывность»². Подчинение частного общему, предположение существования бесконечного ряда разнообразных форм и известной степени сходства между всеми предметами, сосуществующими в одном и том же мире, способствуют пониманию природы. «В частных (эмпирических) законах природы [существует]... непостижимое для нас, но мыслимое закономерное единство»³. Использование организующих принципов за пределами видимого нами горизонта, несомненно, представляет собой интеллектуальный риск, однако с прагматической точки зрения мы поступаем оправданно, следуя этим руководящим нитям, пытаюсь выбраться из сумерек неопределенности и привести в систему свой опыт. Только благодаря им мы сможем преодолеть пределы, положенные нашему рассудку. Признавая желательность прагматического использования разумом законченных единств, Кант утверждает, что мы вправе рассматривать населяемое нами, носителями нравственных начал, абсолютное «царство целей» как разновидность или аналог «царства природы».

¹ И. Кант, Критика чистого разума, стр. 382.

² Caird, op. cit., Vol. II, p. 381; И. Кант, Критика способности суждения, стр. 16—23.

³ Там же, стр. 21.

Эти экспериментальные реформы первоначальной заостренной метафизической структуры прочно ложатся в основу новой системы. Положение о существовании гармонически построенных законченных единств, а также равновесия или связующего сходства между миром ноуменов и миром феноменов несколько видоизменяется и по-иному формулируется в «Критике способности суждения», но, по существу, это обновленные и развитые далее мысли, которые уже были ранее высказаны Кантом. Теперь Кант стал разрабатывать формальные принципы определенной области—области эстетики, а не случайные предположения относительно нашей способности мышления. Он хотел по возможности установить априорные принципы вкуса, опираясь на независимую почву. Искомый априорный принцип Кант находит в схеме или системе—тот самый принцип, который Кант столь осторожно использовал для категорий рассудка. Это совпадение, казалось, явилось собой счастливое предзнаменование приемлемости принципа эстетики. То, что было принято за регулятивное начало, в известных пределах становится началом конститутивным. Теперь следовало ожидать благополучного примирения обеих сфер. Поскольку сфера эстетики оказывается промежуточной сферой, то всякий, кто хочет применить принципы нравственности в отношении мира природы,—прежде лишь похвальное, но тщетное желание,—имеет теперь под ногами прочную опору. Появляется, кроме того, возможность установить, что сфера эстетики очень кстати заполняет пробел в философской системе. Едва поставлены на место ранее утерянные кусочки мозаики, как вся картина оживает, приобретает новое значение.

Далее мы должны выяснить, что понимается под выражением: «Критика способности суждения» занимает среднюю позицию между двумя предыдущими «Критиками». Отчасти это означает крайнюю педантичность Канта.

Традиционная психология, используемая Кантом, различала три способности: рассудка, практического разума и рефлексии,—соответствующие функциям познания, ощущению удовольствия или боли и желанию или воле. Эти три способности и функции, полагал Кант, в свою очередь соответствуют трем суждениям силлогизма: категория рассудка представляет собой большую посылку, практический разум—меньшую, а рефлексия—заключение. Кант, склонный к систематизированию, укрепился в своих предположениях, заметив настойчивое появление этого среднего термина во всех упомянутых схемах. Этот средний термин, присущий всем диалектическим триадам, явно напрашивался, чтобы ему посвятили особую «Критику».

Суждение определяющее и рефлексивное

Следовательно, практический разум, суждение, является для человеческого ума соединительным звеном; неким посредником в области интеллекта. Кант

различает два способа, с помощью которых суждение выполняет свою функцию связи. Во-первых, оно может исходить из более общих законов, установленных рассудком, и затем переходить к частностям; во-вторых, суждение может двигаться по иному пути и, начав с частных примеров, подняться до их обобщения. Первый способ Кант называет определяющим, или детерминантным, суждением, второй—рефлексивным. Иными словами, последний вид суждения в поисках общего напрягается, подобно тетиве лука. «Способность суждения вообще есть способность мыслить частное, как заключающееся в общем»¹. Область эстетики—это сфера, принадлежащая суждению рефлексивного типа. Вопрос в следующем: как и на основании чего сможет вкус—склонность к тому или иному предмету—вывести общие законы? Опыт исключается, ибо он не подразумевает долженствования.

Схема

Кант отвечает, что для этого нам нужно выработать принцип приспособления или предварительную схему. Предварительная схема, или, как он ее называет, субъективная целесообразность, или телеологизм,—это та неосязаемая, неощутимая связь, благодаря которой подразумевается пригодность природы для человека, тот факт, что человеческий ум и природа с ее бесконечным разнообразием, по-видимому, созданы друг для друга, что отдельные части гигантской головоломки, действительно, сходятся одна с другой. Однако идея всеобщей гармонии не подразумевает, что эта всеобщая гармония предустановлена Создателем. Такая идея скорее включает в себе эксперимент мышления, как если бы некое тщательное предустановление имело место, но мысль о возможности его не нашла явственного выражения. Вселенная наделяется значимостью, для того чтобы сделать ее понятной. Мы вправе задать вопрос: каков унитарный смысл или цель наблюдаемого мною положения вещей? Кант указывает на изобилие афоризмов, доказывающее потребность человеческого разума прибегать к подобным рабочим гипотезам. Например, мы говорим: «Природа идет кратчайшей дорогой»². Это звучит разумно, и мы подчас верим в подобные формулы, будто они и на самом деле являются неким законом для предметов; но

¹ И. Кант, Критика способности суждения, стр. 16.

² Там же, стр. 20.

это не так. Здесь просто проявляется свойство рефлексивного суждения, склонного к систематизированию и обобщению.

Однако все это походит на повторение анализа регулятивного использования идей разума. И действительно, подобно тому как рассудок, предполагающий конечную гармонию природы вещей, гармонию, существование которой он не может доказать, создает умозрительные схемы и даже теологию, точно так же и рефлексивное суждение, верящее в гармонию, которую невозможно доказать, объясняет видимое и слышимое благодатным ощущением счастливого сочетания всех элементов созерцаемого предмета.

Хотя на нас и воздействует эстетическая категория схемы в тот момент, когда мы наблюдаем прекрасный цветок или красивую птицу, категория эта не относится непосредственно к конкретному цветку или птице. В действительности эта гармония возникает в нас самих, но мы склонны наделять ею предмет нашего наблюдения. По словам Канта, априорный принцип рефлексивного суждения всегда субъективен. Все прочие категории априорности—пространство, время, причина—входят в субстанцию природы. Однако категория схемы—это наименование того удовольствия, которое *испытываем мы сами*. Она не может относиться к чему-то лежащему вне нас. Следовательно, для дальнейшего анализа необходимо опереться на опыт испытанного уже удовольствия и более четко определить признаки удовольствия, достойного называться рефлексивным суждением. Мы подчас ощущаем чистое удовольствие, к которому не примешивается никакая-либо корысть. Обычно удовольствию предшествуют желание, вождление, потребность. Но те потребности, которые испытывает человек наряду с остальным животным миром, и мощные инстинкты животного мира объясняются откликом организма животного на окружающий его мир. Нужды человека, в той мере, в какой он принадлежит к животному миру, являются естественными причинами и неизбежно порождают естественные следствия. В этом случае удовлетворение не является чистым удовольствием. Так, удовольствие, получаемое нами при еде, когда мы голодны, обуславливается рядом причин и следствий. Удовольствие, доставляемое нам чувством формы—приятным ритуалом трапезы,—может быть воспринято как бескорыстное удовольствие, или чистое любованье формой. Удовольствие, связанное с чувственностью, является животным и потому корыстным. Наоборот, наслаждение при созерцании ритмики и пластики прекрасного тела будет свободным, чистым. Кант говорит, что бескорыстное

удовольствие, «интерес склонности»¹, безразлично к действительному существованию предмета, в то время как корыстное желание жаждет обладания и удовлетворения. Он показывает это различие на примере общественных взглядов Руссо. Можно согласиться с Руссо, утверждавшим, что было неблагоприятно со стороны человечества предаваться роскоши, создавая прекрасные здания, картины и статуи, но в то же время можно испытывать эстетическое удовольствие при виде этих же предметов, ибо взгляды эстета не связаны категориями времени и пространства. Дело лишь в том, каким образом та или иная форма удовлетворяет наши органы чувств². «Суждение вкуса есть с о з е р ц а т е л ь н о е... суждение»³. Наслаждение, доставляемое нам, например, формой греческой вазы, должно вызываться не желанием приобрести эту вазу, а умственным процессом, игрой чувств, возбуждающих и радующих нас при виде вазы. «Суждение о красоте, к которому примешивается малейший интерес, ... не есть чистое суждение вкуса»⁴.

Под этой фразой Кант подразумевает, что суждение относительно предмета, вызывающего наше восхищение, может быть лишено заинтересованности, однако внутренне оно основано на интересе, иначе говоря, вкус не зависит от заинтересованности, а, наоборот, производит ее. Кант хочет сказать, что, ощущая красоту, мы не испытываем давления извне или со стороны побуждений нашей собственной природы. Однако он подчеркивает, что отсутствие заинтересованности, свобода и созерцательность вовсе не являются терминами, определяющими холодное или простое умозрительное отношение к красоте. Мы испытываем интерес, однако мы отнюдь не понуждаемы какими-то интересами. Мы испытываем интерес, если налицо условия эстетического удовлетворения, и стараемся продлить это ощущение, чтобы усилить гармоническое воздействие на нас.

Бескорыстность эстетического удовольствия порождает еще одно свойство. Отсутствие всякой связи с личной выгодой или заинтересованностью в предмете, доставляющем наслаждение, дает нам право утверждать, что удовольствие относится в рав-

¹ И. К а н т, Критика способности суждения, стр. 51.

² Возражение Канта против связи корысти с удовольствием в эстетическом опыте могло лечь в основу сатиры Голсуорси на Сомса Форсайта. Восхищение Сомса своей картинной галереей было наслаждением обладателя; вид галереи заставлял его испытывать особенное удовольствие как собственника. Если бы те же самые картины принадлежали другому, интерес Сомса исчез бы.

³ И. К а н т, Критика способности суждения, стр. 50.

⁴ Там же, стр. 44.

ной мере к любому из нас. Можно сказать, что понятие, не относящееся ни к кому в отдельности, относится ко всем вообще. Таков по крайней мере один из методов, используемых Кантом, для того чтобы перейти от первого свойства эстетического суждения ко второму. Первое исключает всякую частную точку зрения. Второе определяет всеобщность эстетического суждения. Предмет, доставляющий мне эстетическое удовольствие, приятен мне безлично. То же, что приятно безлично, приятно мне как представителю рода человеческого, а не как индивиду. Поэтому Кант считает себя вправе рассматривать эстетическое суждение как всеобщее и необходимое. Мы требуем, чтобы всякий соглашался с нами, если мы восхищаемся каким-то прекрасным предметом. И все-таки мы не в состоянии указать другим, почему именно им следует соглашаться с нами.

С первого взгляда эти рассуждения могут показаться извлечением чего-то связь разума и чувств из ничего. Кант как бы хочет сказать: отсутствие частного момента личной заинтересованности означает всеобщность. Однако это доказательство он заменяет другим, более позитивным. Хотя чистое эстетическое созерцание исключает всякое собственническое чувство или иконоборчество реформатора, все же для эстетического созерцания необходимо, чтобы в мозгу зрителя возникали определенные мыслительные процессы. Судя о каком-то предмете вне себя, он в действительности должен судить о самом себе. Авторитетность утверждения о всеобщности эстетического наслаждения определяется известным душевным состоянием, которое мы вправе предполагать при известных обстоятельствах в каждом. Это субъективное условие представляет собой гармоническую взаимосвязь рассудка и чувственного восприятия. Мы логически обязаны предположить существование такой гармонической связи при условии, если испытываем чувство, благоприятное для дальнейшего познания. Это ощущение можно назвать смутным предчувствием понимания, которое нам еще суждено испытать. Таким образом, хотя никакие логические посылки не заставляют нас определить предмет как прекрасный, к этому нас понуждает внутреннее предчувствие рассудка.

Чувство красоты—это прозрачная тень, отбрасываемая спокойно взаимодействующими элементами, участвующими в акте познания. Эта тень падает на всю структуру науки. Наука развивается. Она не могла бы развиваться, если бы окружающий нас мир и наши мысли не находились во взаимодействии. Будь мир столь же безумен, каким он нам иногда представляется в кошмарных видениях или в минуты отчаяния, наши мысли,

пытаюсь воссоединить молекулу с молекулой, одну ячейку с другой, симптом—с болезнью, смешались бы в нелепый хаос. Однако знание развивается, идя от меньшего к большему. Реакцией разума на подобное гармоническое состояние вещей является чувство удовольствия, испытываемое нами, особенно когда это происходит в такой области природы, которая воспринимается как искусственным образом организованная. Тогда суждение вкуса, управляющее этим чистым наслаждением, требует всеобщего одобрения, оно воздействует на остальные способности человеческого разума не с тем, чтобы они участвовали в познании предмета, а чтобы испытали чувство наслаждения, благоприятного для познания предмета. Комплекс, благодаря которому в нас возникает эстетическое чувство, Кант называет здравым смыслом. *Sensus communis* (здравый смысл)— это восприятие или внутреннее отражение происходящего в нас взаимодействия чувств и рассудка. Это своего рода симпатия¹. Ибо она подразумевает слияние чувств какого-то одного человека с чувствами остальных.

Бесцельная цель

Третье четко выраженное свойство суждения вкуса, которое анализируется Кантом,— «целесообразность без цели»².

Это свойство непосредственно вытекает из уже рассмотренных свойств. Под подобной парадоксальной формулировкой Кант понимает следующее. Предметы, доставляющие нам эстетическое удовольствие, производят такое впечатление, словно они намеренно созданы для того, чтобы удовлетворять наши нужды и желания, однако при этом нет никакой рациональной причины предполагать существование какого-то духовного начала, преднамеренно создавшего предмет для определенной цели. Мы не можем назвать прекрасным предмет, приятный нам только потому, что он пригоден для конкретной цели, практической или нравственной. Красота абсолютна, а не инструментальна. Здесь концепция Канта диаметрально противоположна взглядам Рескина, который определяет красоту храма пропорционально его пользе как убежища от непогоды, красоту кубка—пропорционально его полезности как сосуда для питья. Кант полагает, что ощущение пригодности всегда должно присутствовать, однако пригодность эта не должна относиться к чему-либо, кроме счастливого взаимодействия наших способностей. Какова же, по мнению Канта, чисто эстетическая ценность храма или кубка? Она не в том, что первый укрывает нас от бушующей стихии и служит

¹ И. Кант, Критика способности суждения, стр. 159—161.

² Там же, стр. 74, 76.

местом для отправления религиозных обрядов, а второй дает возможность напиться; она заключается в том, что как первый предмет, так и второй обладают столь удачно найденной внешностью, формой, что она воздействует на наши духовные способности; это предметы, на которые приятно смотреть, вид которых вызывает в нас желание продлить это созерцание, потому что они непонятным образом соответствуют потребностям наших органов зрения.

Чистая и приводящая (условная) красота

Эти три характерных свойства эстетического суждения подтверждают проводимое Кантом различие красоты чистой и приводящей. Чистая красота, по словам Канта, — это та красота, назначение или польза которой нам неизвестны. Так, рисунки à la gresque, резьба на рамах или на обоях, музыкальные фантазии, пантомимы, танцы, различные арабески, естественная красота, встречающаяся в цветах, раковинах, кристаллах, — все это относится к типу чистой красоты¹.

В этих случаях мы тотчас же отзываемся на приятную нашему взору форму. Не нужно быть ботаником, говорит Кант, чтобы в полной мере оценить прелесть розы или ириса². Он идет еще дальше. Он считает, что научное представление относительно функций отдельных частей цветка помешало бы чистоте чувства красоты. Ученый равнодушен к такой целесообразности без цели, о которой говорит Кант, его интересует лишь пригодность предмета для определенной надобности. Кант сознает, сколь малочисленными оказались бы предметы, обладающие лишь чистой красотой. Поэтому он устанавливает еще один вид красоты, называемой им приводящей, условной красотой. К нему принадлежат такие предметы, как дома, дворцы, арсеналы, церкви, беседки, восхищение формой которых смешивается в нашем восприятии с сознанием их назначения. В этом случае удовольствие, приносимое нам чистым чувством формы, и удовлетворение от сознания практической полезности предмета сливаются в едином восприятии. Потеря чистоты возмещается здесь богатством, разнообразием. Кант признает грандиозность и ценность такого опыта, когда мы воспринимаем как форму, так и содержание предмета: форму — как гармоническую схему, содержание — как средство достижения некоей благой цели.

По взглядам Канта, высшим видом условной красоты является идеальная красота. Мужчины и женщины могут

¹ И. Кант, Критика способности суждения, стр. 77.

² Там же.

обладать лишь условной красотой, ибо, полагает Кант, восхищаясь человеческой фигурой, мы невольно соединяем ее красоту с понятием о ее назначении и характере¹. Прекрасная женщина не будет лишь воплощением ритмической пластики, она непременно должна вызвать в нас представление о своей исключительной пригодности к выполнению своих функций женщины, чтобы произвести на нас впечатление красоты. Иначе говоря, красота человека всегда подразумевает человеческий идеал. Кант заявляет, что мы определяем подобный тип красоты двумя стадиями. Сначала, отбрасывая особые, частные свойства, мы выводим средний, нормальный тип данной человеческой группы. Таким образом, мы получаем сложное изображение. Однако для обладания идеальной красотой необходимо, чтобы нормальный тип красоты был отмечен печатью высокого предназначения. Человек выглядит как человек, во-первых, потому, что с биологической точки зрения он походит на остальных людей, однако в другом, более высоком смысле его внешность предполагает в нем редкие качества, благодаря которым он может великолепно выполнить свой долг: служить на благо человечеству, сохранять верность и преданность, творить и приумножать добро. Хотя в такого рода красоте предполагается отвергнутая ранее идея «совершенства», — совершенства, ценимого разумом, — Кант привносит в область эстетики подобный элемент для того, чтобы полнее удовлетворить потребность человека в гармонии. Условная красота в высшем своем выражении приобретает даже нравственное значение².

Этот анализ идеальной красоты не является единственным примером склонности Канта сближать эстетическое суждение с моральным. Сначала он подразделил эстетические суждения на два вида: суждение прекрасного и возвышенного, — и это деление отразило противоречия в эстетическом опыте. Когда эстетическое суждение утверждает прекрасное, оно приближается к логическому восприятию предмета, когда же оно утверждает возвышенное, то оно стремится отклоняться от области нормального восприятия в сторону сверхчувственной сферы нравственных понятий. Рассматривая суждение возвышенного, мы можем гораздо легче понять определение Кантом эстетического опыта как субъективного восприятия, которое лишь намечает, не раскрывая полностью, отношение человека к абсолюту.

¹ И. Кант, Критика способности суждения, стр. 77—79.

² Там же, стр. 84.

В процессе суждения о возвышенном Кант усматривает две фазы. Первая из них заключается в том, что человеческие чувства становятся бессильными перед лицом бесконечности или мощи природы¹. Звезды в небесах или песчинки, рассыпанные вдоль морского берега, своей бесконечностью подавляют человеческий разум настолько, что он так и не может извлечь хотя бы единое четкое впечатление касательно их числа и протяженности. Равно и буря на море или ревущий водопад поражают человеческое воображение своей силой, которая кажется несоразмерной с наивысшим напряжением сил человеческого тела. Таким образом, «здесь есть чувство несоразмерности нашего воображения с идеею целого, чтобы как следует представить его; здесь воображение достигает своего максимума»². Так наступает вторая стадия ощущения возвышенного. Побежденное воображение «при стремлении расширить его погружается в себя самого»³. Иными словами, ощущение возвышенного порождается переходом от зрелища величия природы к сознанию морального достоинства человека, которое превосходит любую величину или силу в природе. Сначала человек ошеломлен, затем его захватывает благодатный поток ощущения бесконечной гордости за призвание быть человеком. Сначала страшное напряжение, затем облегчение, полет души, нашедшей выход своим чувствам. «... Чувство высокого в природе есть у в а ж е н и е к нашему собственному назначению, которое мы приписываем объекту природы через некоторую субрепцию (смешение уважения к объекту с уважением к идее человечества в нашем субъекте)»⁴. Непосредственная тенденция нашего разума выражается в том, что мы склонны называть океан или звездное небо величественными, однако истинное значение подобного ощущения заключено в уважении к тому духовному началу, заложенному в нас, которое остается бесстрастным, даже испытывает приподнятое настроение, восхищаясь стихией, чья физическая величина превращает человека не более чем в пылинку на головке сыра. Итак, почти незаметно для себя Кант переходит из области эстетического, которая, согласно его же гипотезе, представляет собой совершенно особую сферу, в область нравственных понятий. Мы почти не ошибемся, если скажем, что чувство возвышенного является мериллом нравственности человека. Это—нравственность, преломленная в

¹ И. К а н т, Критика способности суждения, стр. 107—113.

² Там же, стр. 108.

³ Там же, стр. 108—109.

⁴ Там же, стр. 114.

призме красоты, которая возвращается к своему прежнему первенствующему положению.

В отличие от восприятия красоты чувство возвышенного обращено скорее к субъекту, чем к объекту, подразумевает движение, а не покой; скорее количество, чем качество. Такое восприятие, используя аморфный материал, воссоздает образы по собственной воле, а не гармонические схемы. В зависимости от того, соединяется ли идея возвышенного с понятием величины или мощи, Кант соответственно определяет его как математически возвышенное или динамически возвышенное. Если мы не в силах измерить предмет, то перед нами математически возвышенное. Таковы египетские пирамиды, собор св. Петра в Риме, системы Млечного Пути, которые истощают нашу способность вычисления¹. Мы воспринимаем окружающее в антропоморфических категориях, мерим его своей меркой. Однако подобная мерка, даже растянутая до предела, будет бесконечно мала по отношению к этим бескрайним величинам. Еще более сложно понятие о динамически высоком, представляющем собой воплощение силы, измерить которую выше человеческих возможностей. Необходимое условие при эстетической оценке возвышенного — отсутствие страха перед этими огромными и могучими предметами, ибо страх вводит элемент физической заинтересованности, которая, по Канту, всегда неуместна в эстетическом суждении. «Кто боится, тот не может судить о высоком в природе, — как не может судить о прекрасном тот, кто определяется в своем суждении аппетитом и склонностью»².

Искусство как моральный символ

Рассматривая определение Кантом понятий идеальной красоты и возвышенного, мы заметили, как к его доводам примешивается элемент морали. Почти в самом конце «Критики способности суждения» он специально ставит вопрос о связи эстетики с вопросами морали³. Он заявляет, что эстетическая идея может служить моральным символом. Кант подчеркивает различие между схемой и символом. Схема — это шаблон, способствующий пониманию разумом явлений, которые никогда не могут быть отражены буквально чувственным восприятием, однако могут точно соответствовать подобной картине. Символ, напротив, хотя и подразумевает сходство, походит на символизируемый им предмет лишь с точки зрения структуры. Так, организм человека символизирует конституционное правительство, машину, деспотическое государство.

¹ И. Кант, Критика способности суждения, стр. 107—113.

² Там же, стр. 119.

³ Там же, стр. 232—235.

Творческая спонтанность

Кант исследует не только различные формы эстетического опыта, но и те силы, которые их создают. Гений, по его словам,—это проявление природных дарований в человеке¹. Это талант, умение создавать нечто такое, что не может определяться никакими правилами. Творения разума должны в известном смысле рассматриваться как проявления природы. В них не должно быть заметно ни следов творческих мук, ни академической формы. Художественный гений ярко отличается от той способности, которая приобретается сочетанием усердия с подражанием. Подчеркивая, таким образом, спонтанность творческого гения, Кант соглашается с теми художниками-творцами, которые находят невозможным логически объяснить способ создания прекрасных произведений и полагают, что наиболее точное представление об этом способе дает беременность, схожая с вынашиванием художником своих замыслов. Кант говорит, что Гомер и Виланд не смогли бы объяснить, как зародились у них в мозгу и как развивались творческие идеи, уже по той причине, что они и сами не знали, как это произошло, и оттого не могли научить этому других. Невольно вспоминается выражение Лессинга—«живая струя вдохновения», которой не хватало ему самому—просто талантливому человеку, следующему в своей работе известным правилам. Следовательно, Кант резко разграничивает искусство и науку, которую можно определить известными правилами. Кант полагал, что при известных усилиях в науке может преуспеть любой. В этом заключается различие между Ньютоном и Моцартом. Правила, согласно которым осуществляется научный процесс, можно проследить, ими может воспользоваться любой человек. Метод работы художника непонятен; он является загадкой для большинства людей, а подчас и для самого художника.

Необходимая предпосылка творческого гения—это Geist, дух. Под ним Кант понимает естественную плодовитость, своеобразное богатство духа, благоприятное для появления и прорастания побегов подчас неверных и смутных образов, без чего, однако, в искусстве невозможно ни одно оригинальное произведение. Своеобразность процессов, творимых Geist'ом, находит подражание среди второсортных художников, однако такое подражание всегда топорно. Хотя менее значительные личности поступают неверно, пытаясь следовать капризам гениев,

¹ И. Кант, Критика способности суждения, стр. 191.

подобные подражатели справедливо полагают, что в произведениях гения можно проследить известные правила композиции. Гений не придерживается никаких правил, однако создает образец, на основании которого можно вывести известные правила. Требуя вкуса и умения, чтобы, удалив курьезы и непоследовательность из сочного, полнокровного произведения гения, создать более гармоническую и приемлемую модель, чем это мог бы сделать даже сам гений¹.

Кроме того, Кант определяет гениальность как способность восприятия эстетических идей². Под эстетическими идеями он подразумевает образы, недоступные мышлению. Гению доступны образы, лежащие за пределами абстрактного мышления; таковы мифы Платона, где душа восседает, подобно возничему, который правит конями, рвущимися в разные стороны; или образы из «Божественной комедии» Данте, где радуги и розы, реки крови и покрытые льдом озера передают картинырая и ада ярче, чем любой научный трактат.

Кант надеялся спасти философию от бесконечных дискуссий и направить ее прямо на путь неуклонного развития. И он действительно произвел переворот в мышлении, в своем значении перешагнувший первоначально установленные Кантом пределы.

¹ История понятия «гениальность» в последнее время явилась предметом многочисленных исследований. Первоначально слово «гений» обозначало демона или демоническое существо, подобное тому, что Сократ назвал «внутренним голосом». После того как вера в демонов была утрачена (приблизительно в середине XVI века), начало распространяться современное понятие этого слова (ср. Edgar Zilsel, Die Entstehung des Geniebegriffs, 1926, S. 296). Теперь оно стало синонимом слова ingenium (искусность) и соединилось с платоновской теорией вдохновения. Сочетание двух этих идей сыграло важную роль в теории эстетики XVIII столетия. В особенности это относится к Англии, где понятие «гениальность» было использовано как оружие в борьбе против классицизма и эстетических правил. Рациональным канонам противопоставили божественное вдохновение. Этот английский иррационализм доромантического периода, апофеозом которого явилась работа Юнга «Размышление относительно оригинального творчества», произвел глубокое впечатление на немецких авторов (Hermann Wolf, Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts, Bd. I, Von Gottsched bis Lessing, 1923; Hans Thüme, Beiträge zur Geschichte des Geniebegriffs in England в «Studien zur englischen Philologie», Heft LXXI). Однако стало очевидно, что идея творческого гения, положенная в основу эстетики, несовместима с какой-либо теорией. Так началась возня с целью синтеза двух противоположных понятий—вдохновения и следования правилам. Этот процесс нашел свою кульминацию в определении Канта: гений—это талант, «через который природа диктует законы искусству». В послекантовский период эта проблема стала рассматриваться в ином аспекте: цель теоретиков состояла в том, чтобы выработать теорию, в которой было бы отражено творчество гения,—иными словами, найти рациональные формулы для вдохновения.

² И. Кант, Критика способности суждения, стр. 186 и далее.

Это в равной мере относится и к его теории эстетики. Та гармония разума и природы вещей, ощущение которой, по его мнению, мы испытываем как эстетическое наслаждение, не зависит, согласно взглядам Канта, от различия точек зрения, как указывает на это косвенно и философская теория Канта. Последователи Канта попытались проникнуть к скрытому источнику некоего метафизического единства, чтобы найти там самое ядро теории Канта. В результате подобных усилий идея внутренней цели, предложенная Кантом, была развита до необычных пределов. В своей «Критике способности суждения» Кант трактует красоту и органическую природу как явления аналогичные. Посредством рассуждения, а не ощущением «внутренней цели без цели», в процессе субъективного восприятия вещей мы можем наделить внутренней объективной целесообразностью сами эти вещи. Мы можем рассматривать природу, как если бы она была создана соответственно определенным целям. Вторая часть третьей «Критики» Канта как раз и посвящена определению роли именно такой телеологии природы и установлению пределов ее значения. В ней развивается конструктивная идея необъятной системы законов природы. В этой связи Кант говорит: «Даже на красоту природы... можно смотреть, как на вид объективной целесообразности природы... Мы можем смотреть, как на благожелательное отношение к нам, со стороны природы, на то, что она, кроме полезного, щедро посылает нам красоту и чувственно-приятное; и за это мы любим ее... и чувствуем, что в этом созерцании становимся благороднее, как будто бы природа исключительно с этой целью поставила и украсила перед нами свои великолепные подмостки»¹. Гете всецело разделял подобные взгляды. Однако Гете, последователи романтизма и Шеллинг, использовав идею Канта относительно тесного родства органической природы с искусством, пренебрегли теми ограничениями, которые наложил Кант на этот свой тезис. С точки зрения Канта, они, поддавшись вполне объяснимому восхищению перед проявлениями очевидной целесообразности природы, поднялись «по недоразумению... до мечтательности»².

Своеобразие мировоззрения Гете

Роль, которую сыграл Иоганн Вольфганг Гете (1749—1832) в развитии немецкой эстетики, станет ясной из следующей аналогии. Представьте себе геометрический орнамент, в центре которого расположена некая фигура: эта центральная фигура обрамлена по периметру

¹ И. К а н т, Критика способности суждения, стр. 265—266.

² Там же, стр. 246.

концентрической полосой. Если удалить центральную фигуру, остальная часть орнамента сохранит равновесие и последовательность своих элементов. Однако новая фигура произведет на нас впечатление чего-то неполного, незаконченного. Так единая линия мышления связывает Канта с Шиллером, романтиками и Гегелем. Чтобы точно вычертить ее, можно обойтись даже без упоминания Гете. Однако подобная картина произведет на нас такое впечатление, будто немецкая эстетика, как бы блестяща и глубока она ни была, в целом представляла собой фантастическое предприятие, красочный мираж воображения. Когда же мы имеем дело с Гете, то чувствуем под собой прочную почву действительности. Оставив полет фантазии, мы возвращаемся к опыту, правда опыту, доступному не всякому. Никогда еще столь великий гений не занимался вопросами опыта. Едва ли человеческий взор когда-либо так пристально рассматривал действительность.

Благодаря своеобразию роли Гете трудно по достоинству оценить сделанный им вклад. Современные ему немецкие мыслители достигли царства красоты, царства зримого и слышимого, начав с трансцендентального и невидимого. Для них было труднейшим усилием определить чувственное проявление красоты, и благополучное достижение этой цели явилось для них наивысшим испытанием разработанной ими теории. Зольгер назвал красоту парадоксом, ибо в ней сочетается бесконечная жизнь идеи с конечным существованием. Это лишь крайнее определение положения, характеризующего всю немецкую эстетику. Для Гете же, наоборот, красота представляет собой самое естественное на свете явление. Его ум, невозмутимо светлый и сильный, свободно проникал в мир явлений природы. Гете был как бы выходцем из страны, которая была для его земляков землей обетованной. И все же мир трансцендентальных понятий не был для него загадкой. Он верил, что сфера нашего опыта заключена в нечто «непроницаемое», он говорил, что к этому таинственному началу нужно относиться «со спокойным благоговением», указывал на следы его в природе вокруг нас, а орфическая поэзия Гете приоткрывает нам завесу над тайной.

Так, Гете писал, явно имея в виду послекантовскую мысль: «Я не смею утверждать существования абсолюта в теоретическом смысле, однако я уверен, что тот, кто узрел его черты в явлениях природы и по-прежнему не теряет его из виду, извлечет из подобного созерцания большую пользу»¹. Причем

¹ «Maximen und Reflexionen über Literatur und Ethik», Werke, Grossherzogin Sophie Ausgabe, XLIV, 142.

Гете особо подчеркивает в этом месте слова «явления природы»¹.

Отличительной чертой немецкой послекантовской философии является то, что она не воспринимает действительность как нечто неоспоримое, а пытается в процессе познания найти ее истоки. Но взгляды Гете и здесь диаметрально противоположны такому «субъективному» подходу. Секрет его успехов, поясняет сам Гете, в том, что он никогда не задумывался, как надо думать². Для его восприятия мира характерно благочестивое, благоговейное отношение, и орудием, которым он при этом пользуется, служит его созерцание (*Anschauung*). Резко отличное от интроспективного умственного созерцания (*intellectuelle Anschauung*) Фихте и Шеллинга, *Anschauung* Гете всецело поглощено объектом, оно представляет собой правдивое отражение мира. Из мыслителей нового времени лишь Гете способен говорить языком великих философов, предшествовавших Сократу, ибо, как и они, он рассматривает действительность как необъятный космос. В одном из фрагментов его подражаний Гераклиту мы читаем: «Ибо боги научили нас подражать их собственным творениям, и все же мы знаем только то, что мы делаем: нам неведомо то, чему мы подражаем»³. Гете снова подчеркивает ограниченность наших возможностей, ничуть не сомневаясь в то же время в реальном существовании тех прообразов, которые он символически называет «богами». «Мы знаем только то, что мы делаем», — иначе говоря, пределы наших знаний ограничены пределами нашей деятельности. Не существует чистого созерцания, не связанного с повседневной жизнью, в которой проявляется бытие как таковое. Даже метод чистого воображения, практикуемый и восхваляемый Гете, является разновидностью деятельности — ассимиляцией и осмыслением действительности субъектом⁴.

¹ Вильгельм Дильтей охарактеризовал метод работы Гете как «созерцательное мышление» (*Anschauliches Denken*), постоянно питаемое ощущением целостности вселенной». «Goethe und die dichterische Phantasie» в «Das Erlebnis und die Dichtung», 6te Aufl., 1919, S. 249.

² «Zahme Xenien», 7. Serie:

Ты ярко картину свою осветил!

Поведай мне, как ты ее получил?

Дитя, я очень умно поступил:

О том, как мне думать, подумать забыл.

³ «Aus Makariens Archiv», Grossherzogin Sophie Ausgabe, XLIV, 185.

⁴ Когда Новалис назвал Гете «практическим поэтом», он имел в виду именно эту прагматическую черту его характера, «Schriften», hrsg. v. Paul Kluckhohn, 4 Bd., II, 404.

Творчество Гете как предмет изучения эстетики. Гете как теоретик эстетики

Своеобразие значения Гете состоит еще и в том, что в истории эстетики он сыграл двойную роль, явившись одновременно субъектом и фактором развития этой науки. Поэтические произведения и сама личность Гете дали нам

более яркое представление об искусстве, чем его теоретические исследования. Люди, окружавшие его, чувствовали, что Гете воплотил в себе творческое воображение, а искусствоведы рассматривали проявление его духа как живую модель, на которой они основывали свои теории. Однако они относились к творческому воображению не как к простой игре некоей природной силы, которую следует анализировать подобно любому другому явлению природы. Их поиски с целью определения понятия красоты были связаны со стремлением найти прекрасное в человеческой жизни. И вот теперь этот идеал, по меньшей мере один его аспект, воплотился в живом, из плоти и крови, образе Гете. Самое трудное, как в смысле эстетическом, так и в этическом, состояло в том, чтобы соединить в единое целое умственное и чувственное начала человеческой природы. Казалось, сама природа разрешила этот вопрос, создав превосходное, гармоническое существо, каким явился Гете. Сильное, животное начало воплощалось в нем с такой безукоризненной грацией, что мы подчас забывали о смелости, резкости его языка. И даже тогда, когда Гете говорит о тайнах мироздания как поэт и провидец, он ничуть не утрачивает присущей ему простоты и скромной человечности. Нередко отмечалось, что немецкие мыслители, пытаясь найти истину в красоте, в то же самое время преследовали некую религиозную цель. Предметом этого философского идолопоклонства и явился Гете.

В основе различия между Гете как предметом эстетических исследований и Гете—теоретиком эстетики, каким бы важным ни было это различие, лежат одинаковые логические причины. Это вызывается тем, что теория Гете в основном представляет собой самообъяснение. Не в его привычке было излагать в систематической форме мысли по поводу общих вопросов эстетики; те же многочисленные и важные замечания, которые он высказывал по различным поводам, составляют часть признаний, названных им самим исповедью. Однако исповедь Гете не означает откровения тайников души, это скорее отражение того процесса, посредством которого его внутренняя сущность создает свой особый мир. В признаниях Гете выражается рост его мудрости. Соответственно и эстетическая мысль Гете не является ни схоластическим анализированием объекта, ни

интроспективным самосозерцанием¹. Это—размышление, сопутствующее и способствующее акту художественного творчества. Поскольку цель этого размышления—поднять творческий процесс на более высокую ступень реальности, оно определяет главным образом характерные особенности воображения художника. Таким образом, отражая истинное знание, эстетическое мышление Гете остается тем не менее самооткровением. Иначе говоря, оно открывает нам Гете как индивидуума в процессе Bildung'a, самоформирования. Некогда высказанная Платоном идея «самосозидания»—метафора, заимствованная у скульпторов,—воплощается в образе немецкого поэта². Через самоформирование человек проникает в такую сферу, где нравственное совершенство, полнейшая рациональность и эстетическая деятельность, сочетаясь, создают сферу «всеобщей человечности». И эта «всеобщая человечность», человечность в людях, также не является ни трансцендентальной идеей, ни абстрактным законом. Чтобы суметь воплотить ее в человеческой личности, нужен особый талант. Никакое самое ревностное усилие, самое пылкое стремление не в силах сделать больше, чем лишь усовершенствовать ту форму, в какую отлила каждого из нас природа.

Своеобразие Гете характеризуется еще одной чертой. Начиная от самых истоков своего развития в лице Баумгартена или, если взять еще более ранний период, в лице ранних греческих философов, эстетическая мысль или подчиняла искусство философии, или рассматривала их как единое целое. В этой аналогии были скрыты зародыши давнего соперничества, которому суждено будет играть все более значительную роль в дальнейших событиях. Чем напряженнее поиски абсолюта у философов послекантовского периода, тем явственнее становятся противоречия. Гете остается вне этого диспута, он выше его. В нем разногласия двух враждебных сил смягчаются, уступая плодотворному взаимодействию. Правда, подчас он бросает в адрес философии резкие, презрительные слова. Однако в этих случаях его мишенью является особый вид философии, та новая школа мышления, которая призывает человека спрятаться в скорлупу собствен-

¹ Шарль Дюбо в своей работе «Aperçus sur Goethe» (Approximations, 5ième série, 1932, p. 175 и далее) определяет Гете как «гения, отрицающего самосозерцание». Автор извлек ценные сведения из этого блестящего, глубокого исследования, которое представляет собой непревзойденный анализ мировоззрения Гете.

² П л а т о н, Государство, Соч., ч. III, стр. 328—329, 500 d.

ного разума и лишить природу всех ее таинств¹. Подобные выпады можно сравнить лишь с не менее нелестными замечаниями Гете по отношению к поэзии, сделанными им в период своего наивысшего интереса к естественным наукам. Между тем в глубине души у него совершенная гармония, даже отожествление творческой и познавательной способности. В одной из своих работ, наиболее важных в смысле самооткровения, Гете писал о себе в третьем лице: «Вечно живое в поэте стремление к созиданию (*poetischer Bildungstrieb*), развивающееся внутренне и внешне, представляет свой центр и основу его существования»². Слово «*poetisch*» в этом высказывании Гете следует понимать в том значении, благодаря которому приходит на ум первоначальный смысл слова «ποίησις» (созидать, творить).

Итак, это стремление к созиданию, которое Гете считает сутью своего существования, не является ни способностью художественного восприятия, ни категорией теоретического порядка—это и то и другое. Даже более, поскольку оно охватывает всю область поведения человека. Оно определяет все формы человеческой деятельности, благодаря которым из хаоса возникает порядок и которые открывают или создают систему, закон, связь, значение. Если мир—это действительность, понастоящему ставшая достоянием человека, то такое стихийное стремление можно определить как космогоническое усилие, или инстинкт мирозидания.

Было бы ошибкой назвать приведенную выше формулировку «идеалистической». Гете сравнивает субъекта, формирующего свой мир, с пламенем, пожирающим фитиль³. Он снова подчеркивает, что, по его мнению, мир более сложен и многосторонен, чем его собственный гений⁴. Не существует чистой спонтанности и творческого порыва, с одной стороны, и чистой пассивности—с другой. Всякий раз, когда создается что-то поистине новое, когда благодаря человеческим усилиям происходит скачок вперед, индивидуум при этом наверняка натолкнется на нечто ему близкое. Мы можем желать такого столкновения и подготавливаем себя к нему. Однако поскольку само это событие невозможно вызвать одним лишь желанием или заранее предвидеть его, то творчество относится к сфере демонического, стоящего над человеком.

¹ Гете, Собр. соч., М., Гослитиздат, 1937, т. X, стр. 452.

² «Fragment», 1797, Propyläenausgabe, XI, 451.

³ Conversation with Riemer, «Goethe's Gespräche, Gesamtausgabe», hrsg. v. Freiherr von Biedermann, 5 Bd., 1909—1911, I, 255.

⁴ Cp. Charles du Bois, op. cit., p. 289.

Воображение предвосхищает действительность. Художник — властелин и раб природы

Творческий порыв может использоваться и в области знаний. Поэтому Гете изучал природу цветов, сделал важные открытия в анатомической науке, внес свой вклад в развитие метеорологии. Во всех этих видах деятельности природа являлась для него выражением вечного и видимого порядка. Его целью было подчеркнуть этот порядок, так сказать, сделать его более явственным. В то же самое время он стремился не преступить границ этого видимого мира — того мира, который радостно воспринимается нашими органами чувств и который может воспроизвести фантазия художника. В связи с этим он отверг оптическую теорию Ньютона, поскольку в ней не учитывалось непосредственное воздействие на нас цветов. По той же самой причине он с отвращением относился к телескопам и микроскопам — приборам, искажающим естественные перспективы восприятия мира человеческим организмом. И в то время как другие стали бы объяснять то или иное явление некоей идеей или абстрактным законом, Гете пытается отыскать «первоначальное явление» (Urhänomen) — самую суть закономерного порядка того или иного видимого предмета. Поэтому переход, скажем, от метеорологического исследования происхождения гранита к поэзии у Гете был переходом от одной крайности к другой: от изучения наиболее статичной формы в природе до изучения наиболее живой ее формы. Однако такой переход следует рассматривать как смену предметов наблюдения (ведь и тот и другой взаимосвязаны, являясь элементами одного и того же мира), а не коренную смену метода и принципа. Художник в не меньшей степени, чем метеоролог и ботаник, является исследователем природы, который стремится найти истину, недоступную взору поверхностного наблюдателя.

Мерк одним из первых угадал особенности гения Гете. Именно он произнес следующие пророческие слова, обращенные к Гете: «Вашей непреодолимой склонностью является потребность наделять действительность поэтической формой, между тем как другие стремятся наделять реальностью так называемое поэтическое, вымышленное, что неизбежно приводит к бессмыслице»¹. Гете согласился с подобным определением. Примерно полвека спустя он говорил Эккерману: «Все мои стихи — стихи «по поводу», они навеяны действительностью, в ней имеют почву и основание. Стихи, не связанные с жизнью, для меня ничто... Действительность должна дать

¹ Johann Heinrich Merck, Schriften und Briefwechsel in «Auswahl», hrsg. v. K. Wolff, 2 Bd., 1909, I, 10.

мотивы, моменты, подлежащие оформлению, ядро произведения, но для того, чтобы сделать из этого прекрасное живое целое, нужно творчество поэта»¹. Опираясь на подобные принципы, Гете указывал Эккерману и другим авторам, в каком направлении продолжать свои творческие искания. Эти уроки поэзии старого мастера, неизменно содержавшие тщательные исследования природы, следует рассматривать в контексте, то есть соответственно цели, ставившейся учителем, и характерным особенностям ученика. В них не содержатся вечные поэтические истины, в них не отражается и собственный опыт Гете. В замечании относительно своего творчества Гете обнаруживает большую глубину мысли. Он говорил: «Я написал своего *Гёца фон Берлихинген* молодым человеком двадцати двух лет, и десять лет спустя был изумлен правдивостью своего изображения. Как известно, ничего подобного я не имел возможности ни пережить, ни видеть, и поэтому знание разнообразных состояний человека могло быть мне дано лишь антиципацией»². Затем Гете присовокупляет еще более замечательные слова: «Но потом, когда я увидел, что в действительности мир именно таков, каким я его себе представлял, он мне прискучил и я потерял охоту его изображать. Да, я сказал бы даже так: если бы я не брался изображать мир до тех пор, пока я его не узнаю, то мое изображение стало бы вместе с тем издевательством»³.

Время от времени Гете высказывает мысль, что поэзия — это предвосхищение рациональных знаний. Приведенное выше замечание, основанное на более обширном опыте, чем тот опыт, каким мог бы гордиться любой изучающий эту проблему, подтверждает истинность такого положения. И все-таки в применении к Гете оно справедливо лишь отчасти. Каждый период его жизни сопровождался переходом то от поэзии к науке, то от науки к поэзии. И всякий раз новый творческий порыв открывает новую сферу для его прозорливости и предвосхищает неизведанные области истины. В другой беседе с Эккерманом он отмечает непоследовательность решения светотени в одном из ландшафтов Рубенса: тень, отбрасываемая человеческой фигурой, уходит в глубь картины, тени деревьев падают в сторону зрителя. Гете оправдывает такую непоследовательность, ссылаясь на своеобразие законов творческого воображения: «Если бы фантазия не могла создавать вещи, которые навсегда останутся загадками для рассудка, то фантазия вообще

¹ И. П. Эккерман, Разговоры с Гете в последние годы его жизни, М.—Л., «Academia», 1934, стр. 168 (18 сентября 1823 года).

² Там же, стр. 219 (26 февраля 1824 года).

³ Там же.

немногого бы стоила»¹. Сочетая идею предвосхищения с идеей превосходства творческого воображения, взгляды Гете можно изложить следующим образом. Поэзия и вообще искусство— это предвосхищение, антиципация. Будучи таковой, она частично вытесняется рациональным опытом. Однако, по существу, в произведении искусства предвосхищается нечто такое, что никогда не может быть доступно человеческому опыту. Поэтому-то художника и можно назвать одновременно и рабом и повелителем природы. Он не может изменить деталей, например, анатомического строения тела животного, без того, чтобы не нарушить своеобразия природы. «Художник хочет показать миру целое; но этого целого он не находит в природе, оно есть плод его собственного духа или, если угодно, оплодотворяющего его божественного дыхания»², то есть свобода воображения вовсе не есть произвол. Ведомое вдохновением воображение предвосхищает такие стороны действительности, которые нам не дано познать посредством обычного опыта.

Творческое соперничество художника и природы процесс развивается подобно игре действия и противодействия между природой и художником. В этом соперничестве победителями, в конце концов,

оказываются оба противника. Художник превосходит природу и достигает божественного, или, как любит говорить Гете, демонического. Но «в поэзии полезно только истинно великое и чистое, что опять-таки стоит перед нами, как некоторая вторая природа, и либо поднимает нас до себя, либо презрительно отбрасывает»³. Гете дважды определяет фазы этого соревнования как диалектический процесс. Для практической стороны эстетического мышления Гете характерно то, что оба этих анализа относятся к живописи, а не к поэзии. Там, где гений Гете изменяет ему, не давая возможности одержать легкую победу, на помощь приходит способность созерцания, в этот момент особенно обостряющаяся. Первое исследование предмета носит название «Простое подражание природе, манера, стиль»⁴. На первой стадии художник добросовестно отдается воспроизведению природы. Здесь возможна высокая ступень совершенства, и такие скромные, но полезные этюды лучше всего может выполнить ум спокойный и прилежный, хотя несколько и ограниченный. Более глубокий ум сразу поймет, что необходимо

¹ И. П. Энкерман, Разговоры с Гете в последние годы его жизни. стр. 369 (5 июля 1827 года).

² Там же, стр. 705 (18 апреля 1827 года).

³ Там же, стр. 563 (26 февраля 1831 года).

⁴ Гете, Собр. соч., т. X, стр. 399—403.

пожертвовать многими деталями, чтобы ярче оттенить характерные черты, переходя таким образом к следующей фазе. Он не довольствуется лишь подражанием явлениям природы. Для того чтобы выразить их смысл, он изобретает свой собственный язык образов. Однако поскольку в этом языке отражается личность художника, то языков столько же, сколько художников. Этот «более легкий метод» выразительного воспроизведения Гете называет «манерой» (Manier), используя это слово «в лучшем, благородном смысле». Однако чем чаще обращается художник к изобретенным им образам действительности, тем дальше отходит он от природы. В конце концов его язык может стать ничего не значащей фразой. Лишь возврат к природе может спасти его и затем поднять к высотам совершенства, к стилю. Стилль опять-таки является результатом изучения природы. Однако он основывается не на восприятии предмета нашими чувствами, а «покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах»¹.

В другом исследовании Гете—в работе «Коллекционер и его близкие»—анализируется лишь творческий процесс. Автору кажется, что первая ступень—непритязательное воспроизведение какого-то предмета или отдельного существа—не приносит удовлетворительного результата. Тогда художник с высоты птичьего полета наблюдает за целым рядом родственных существ, изучает как сходные их черты, так и различия и, в конце концов, приходит к определению всего вида. Однако идея рода кажется разуму художника безжизненной. Так, скульптор, ваяющий орла, не станет довольствоваться тем, что изобразит «орла как такового». Он должен передать в нем те свойства, которые делают эту птицу достойной восседать на Юпитеровом скипетре. С достижением божественного процесс художественного творчества переходит в третью и, следует полагать, высшую свою стадию. Но и на этот раз, по мнению Гете, развитие не закончило свой полный цикл. Человек, ощутивший идеал, по его словам, поднимается выше самого себя. Однако он не может длительное время пребывать в состоянии восхищения. Он оглядывается в тоске, пытаясь вернуть свою прежнюю склонность к данному индивидууму. В то же время он не в силах отказаться от стремления к идеалу и вернуться в тесные рамки прежних взглядов. Он медлит, растерянный и смущенный, и тут является красота и наступает счастливая развязка—загадка решена. Красота соединяет, казалось бы, несовместимые элементы. Благодаря ей схема наполняется тре-

¹ Гете, Собр. соч., т. X, стр. 401.

пещущей жизнью, а идеал, наделенный грацией, становится более приятным и исполненным смысла, то есть более близким нам. «Прекрасное произведение искусства прошло весь круг: оно опять превратилось в какое-то подобие индивидуума, которое мы можем любовно обнять и приблизить к себе»¹.

Красота рассматривается здесь как со-
Любовь создает красоту бытие, явление столь же стихийное, как и вдохновение. Однако явление это не обособлено от общего течения нашей жизни. Поиски природы красоты находят свой апофеоз в восхвалении божественной власти Любви, этой великой волшебницы, которая делает вечным образ возлюбленного, каждую минуту воссоздавая его заново. Глашатаем этих идей Гете сделал некоего юного философа, в котором можно безошибочно узнать Шиллера. В эту минуту он спасает своего героя от противника, убежденного сторонника идеи Гирта относительно характеристики как высшего достоинства искусства². Сочетая в столь изящной форме теорию с поэзией, Гете предоставляет своему философу возможность объяснить в любви очаровательной Юлии. Как и в «Пире» Платона, Любовь—это сила, уносящая душу человека ввысь, за пределы царства природы. У Платона Эрос ведет душу к бесцветному, бесформенному идеалу «прекрасного в себе». Однако для Гете, как и для Гераклита, взлет и снижение—элементы одного и того же пути. Любовь поднимает нас выше будничной жизни, затем, породив красоту, еще теснее нас к ней привязывает. Она посвящает нас в таинство девиза: «Умри и восстань!»

Итак, основные принципы теории эстетики Гете можно изложить вкратце следующим образом. Мудрость определяет и охраняет пределы. Любовь, открывая воображение, помогает ему преодолеть их посредством внутреннего видения, а затем вновь вернуться в эти пределы, чтобы породить красоту. В греческом укладе жизни Гете находил ту мудрость, к которой сам стремился, в греческом искусстве—совершенство, которое учило его, как нужно выражать собственный идеал красоты. Повесть о страстной любви—интерлюдия с Еленой во второй части «Фауста»—яркое доказательство приверженности Гете к греческому идеалу прекрасного. Если подобное восхищение и такая любовь являются основой классицизма, то Гете действительно был его представителем. Сам Гете отвергал ограниченную концепцию классицизма: «Того, кто должен брать у антич-

¹ Гете, Собр. соч., т. X, стр. 486.

² См. L u d w i g H i r t, Über das Kunstschöne, Noren, 1797. Впоследствии термин «характерность» был заимствован Фридрихом Шлегелем и использован для определения романтического идеала (стр. 380).

ности пропорции (измеримое), не следовало бы нам ненавидеть, оттого что мы желаем брать у античности неизмеримое?»¹

Взгляды Гумбольдта на эстетику как на составную часть всеобщей антропологии

Труды по эстетике Вильгельма фон Гумбольдта (1763—1835) представляют собой, в сущности, не что иное, как дань, отдаваемую художественному гению Гете. Он предложил определение эпического—и это определение было раз-

работано им на основе стихотворения Гете. Он изложил свои взгляды на законы поэтического творчества—и при этом опять-таки отразил метод Гете, который он вывел, основываясь на высказываниях этого мастера или же опираясь на исследование его творчества.

Изучение Гумбольдтом вопросов эстетики является частью, причем даже не самой важной частью, задуманной им обширной работы—всеобщей «Антропологии». Эта антропология, подобно той, что была разработана Гердером, предполагала соединить в себе тщательные эмпирические наблюдения с регулирующими нормами. Ее целью было воспроизвести «человеческий идеал», достигнутый не с помощью отвлеченных рассуждений, а посредством сравнительного анализа живых различий человеческих характеров, укладов жизни и образов мышления, гражданских институтов и различных изобретений. Гумбольдт полагал, что человек естественно стремится к единому идеалу. По его мнению, существование многочисленных человеческих типов и рас является не случайным фактом, а необходимым условием достижения идеала. Лишь такое изобилие и богатство форм может выразить природу человека во всей ее полноте. По мнению Гумбольдта, наилучшим способом создания всеобщей антропологии является изучение систем символов, возникающих в процессе различных человеческих сношений. Эти символы представляют собой наиболее точное выражение сокровеннейших интересов человека, которое подчеркивает как единообразие, так и разносторонность человеческой природы. Так идея антропологической науки превратилась в идею «всеобщего символизма»². Гумбольдт предложил анализ различных систем символов, в конечном счете сводящихся к анализу, уходящему «от данной конечной категории к категории бесконечности, которая никогда не может быть совершенно известной нам»³.

¹ Гете, Статьи и мысли об искусстве, М.—Л., «Искусство», 1936, стр. 347.

² E d u a r d S p r a n g e r, W. von Humboldt und die Humanitätsidee, 1909, S. 327.

³ «Briefwechsel W. v. Humboldt und F. H. Jacobi», hrsg. v. A. Leitzmann, 1892, S. 77 f.

Разрабатывая эту гигантскую систему, Гумбольдт развил свою «всеобщую науку о языке». Его эстетическая доктрина возникла на почве тех же самых идей. Среди остальных элементов его антропологии искусство оказалось наиболее человеческим из творений человека, отразивших с особенной яркостью роль человека в природе: «Подобно тому как в человеческом обществе естественная необходимость сопряжена со свободой, так и в красоте мы видим сочетание материи с формой»¹. Следовательно, «искусство нужно относить не к механической и вспомогательной деятельности, которая лишь подготавливает нас к истинному призванию, а к высшим и наивысшим видам деятельности, с помощью которых мы непосредственно выполняем это призвание»². Подобные идеи приобрели оригинальный смысл благодаря своей связи с анализом художественного воображения в работе «О Германе и Доротея».

Гумбольдт определяет искусство как «способность заставлять фантазию создавать образы в соответствии с определенными правилами»³. Законы творческого воображения диктуются природой, с которой оно неразрывно связано. Гумбольдт дает еще такое определение: «Искусство—это воспроизведение природы посредством воображения»⁴. Воспроизведение отлично от подражания, которое можно рассматривать как повторение известных предметов: «Искусство заключается в том, чтобы разрушить природу как действительность и возродить ее как плод творческого воображения»⁵. Природа здесь явно рассматривается как метафизическая категория, а воображение наделяется властью открывать человеку те явления природы, которые недоступны пониманию его разума. В этой связи вспоминается аналогичная теория Морица о действительной физической способности человека, а также мысль Гете о «второй природе», создаваемой художником⁶.

В основу своей «эстетической метафизики» Гумбольдт положил описание процесса созидания и эстетической оценки произведения. На первой ступени созидательного процесса художник соприкасается с каким-то прекрасным предметом. Этот предмет привлекает внима-

¹ «Gesammelte Werke» herausgegeben von der preussischen Akademie, I. Abt., herausgegeben v. A. Leitzmann, 7 Bände, 1904—1908, I, 351.

² Там же, т. II, стр. 129.

³ Там же, т. III, стр. 12.

⁴ Там же, т. II, стр. 133.

⁵ Там же, т. VII, стр. 2.

⁶ В. Г е т е, Статьи и мысли об искусстве, стр. 91.

ние художника, все более приковывая его к себе, до тех пор, пока художник не загорится непреодолимым желанием создать нечто подобное созерцаемому предмету. Он жаждет сотворить некий образ, наделенный той же волшебной силой, которая заворожила его. Таким образом, единственной целью художника будет истинное воспроизведение предмета, возбудившего в нем глубокий интерес к себе, и придание создаваемому образу по возможности наибольшего сходства с оригиналом. Однако, желая достичь идеального правдоподобия, художник невольно вынужден отвлечься от внешней формы модели. Стремясь воспроизвести сущность предмета, он должен все более удаляться от той совокупности случайных признаков, которые незаслуженно носят название действительности. Художник видоизменяет предмет, чтобы сохранить его характер. В конце концов он сам признает, что в своем стремлении к правдивому подражанию он невольно создал другой образ. Тот, кто созерцает этот образ, должен повторить путь художника—шаг за шагом. Тот, кто слушает поэтическое произведение, как и сам поэт, видит перед собой созданный поэтом образ. «В нем возникает интерес—медленно, постепенно; однако с каждой минутой симпатии его к предмету созерцания возрастают и, наконец, превращаются в восторг; он полагает, что, кроме него самого и созерцаемого им предмета, не существует ничего, и, наконец, в радостном изумлении замечает, что стал совершенно другим благодаря этому предмету, потрясшему его душу до самых глубин и поднявшему его самого в область возвышенного»¹. Между тем само поэтическое произведение, по-видимому, также претерпело изменения. «Мы теперь видим не просто Германа и Доротею, перед нами воплощение величия мужчины и женщины, ожившее благодаря глубочайшим человеческим чувствам, испытываемым этими людьми, проявляющими всю мощь своей натуры»².

Из описания процесса созидания вытекают три эстетических правила, или, по словам Гумбольдта, три степени объективности: «определяющая объективность», соответствующая состоянию первоначального интереса к созерцаемому предмету; «яркое чувственное воссоздание»—результат все большего познания художником внешнего облика предмета и, наконец, «объективное соответствие, основывающееся на законах» (*gegenständliche Gesetzmässigkeit*). Только на последней ступени достигается полное синтезирование предмета, его слияние с духовной жизнью художника. Эти законы, будучи применены

¹ «Werke», Bd. II, S. 170 и далее.

² Там же, т. II, стр. 188.

к различным видам искусства, предполагают особые правила. Гумбольдт ограничился лишь эпическим жанром. Он определил его как поэтическое развитие сюжета с помощью повествования, которое не имеет целью вызвать в нас только одно определенное чувство, но приводит наш разум в состояние напряженной созерцательной проникновенности¹. Так, эпическое произведение еще в большей степени, чем лирическое или драматическое, отвечает цели всякой поэзии—«дать людям возможность полного самовыражения»².

В своем анализе созидательного процесса Гумбольдт отметил тесную связь между творчеством художника и высшим призванием человека. «Самая величественная и трудная задача», «конечное предназначение человека», заключается в том, чтобы «теснейшим образом увязать с самим собой окружающий мир, воспринять этот мир сначала как чуждый предмет, а затем отразить его как предмет ассимилированный, носящий приметы свободного творчества». То, что художник создает в собственной манере и собственными средствами, можно определить следующим образом: «Художник перерабатывает наблюдаемый им материал так, чтобы получить идеальную форму, возникшую в его воображении; и вселенная, окружающая художника, кажется ему совершенно индивидуальным, живым, гармоническим целым, представляющим собой сочетание разнообразных форм,—и нет ему пределов, оно не зависит от чего бы то ни было и существует абсолютно само по себе. Так внутреннее высшее начало, заключенное в душе художника, переносится им во внешний мир, превращающийся в некое существо, с которым он может общаться»³.

На основании подобных утверждений можно заключить, что «антропоморфический мир», созданный художником, существует лишь в человеческом воображении. В позднейших работах Гумбольдта по эстетике все меньше заметно такое субъективное истолкование. Он все чаще подчеркивает метафизичность своей доктрины. Мир форм, порожденных воображением художника, теперь предстает перед нами как основа действительности.

Выше говорилось, что, по взглядам Гумбольдта, «искусство—наиболее человеческое из творений человека»; теперь к этому определению можно прибавить, что оно также наиболее точный символ божественного начала⁴.

¹ Werke, Bd. II, S. 241.

² Там же, т. II, стр. 273.

³ Там же, т. II, стр. 142.

⁴ Там же, т. III, стр. 146.

Шиллер как моралист сочувствует Канту, но как поэт критикует его

В истории развития немецкого мышления взгляды Гете на окружающий нас мир составили целую эпоху. Роль Гумбольдта заключается в том, что он облек сущность учения Гете в форму современной ему философской терминологии. Однако только Фридриху Шиллеру (1759—1805) по-настоящему удалось соединить редкостную интуицию Гете с приобретением философской мысли, обязанным прежде всего Канту. Из этого соединения впоследствии суждено было возникнуть целой новой системе философии. Особенно явственно выражено это у Гегеля. Можно сказать, что его система проникнута духом Гете. Итак, концепция Шиллера явилась поворотным пунктом в истории как немецкой эстетики, так и немецкой философии вообще.

Шиллер прежде всего был кантианцем в буквальном смысле этого слова. Он стал разрешать проблему эстетики с позиций метода трансцендентальности. Главная трудность состояла в том, писал он своему другу Кернеру, чтобы «установить объективное понятие красоты и подыскать для него совершенно априорное обоснование в природе разума так, чтобы оно, хотя и целиком подтверждаясь опытом, для своей действительности отнюдь в этом не нуждалось»¹. Великий поэт использует крайне абстрактную философию Канта и на ее основе разрабатывает оригинальную теорию прекрасного; поистине удивительное зрелище! Недаром Гете предпочел скорее стать государственным министром и автором скучных циркуляров, чем позволить чуждой ему кантианской терминологии предписывать законы его живому, естественному языку. Для того чтобы понять причины и методы философских исследований Шиллера, необходимо специальное объяснение.

Морализм—краеугольный камень дуалистического мировоззрения Канта—нашел отклик в натуре Шиллера, которому такие понятия были близки. Недаром сюжетом его драматических произведений часто является столкновение между нравственными идеями и властью «голода и похоти», правящей этим миром. У Шиллера такое противоречие осложнилось свойственной ему склонностью к абстрактному мышлению, враждовавшей с поэтическим воображением художника. Шиллер представлял собой тип поэта-трибуна. Для того чтобы оживить богатство образов и музыкальность, присущие его языку, потребовалось, так сказать, бодрящее дыхание мысли. Благодаря своему динамическому морализму Шиллеру суждено было стать учеником Канта; благодаря противоречивости своего таланта—

¹ Ф. Шиллер, Собр. соч., т. VI, М., Гослитиздат, 1957, стр. 70.

его критиком. В духовной жизни Шиллера абстрактное мышление сыграло роль, диаметрально противоположную той, какую имела для творческого процесса у Гете рефлексия. По взглядам Гете, рефлексия является результатом избытка сознательной энергии. То было продолжение созидательного процесса за пределами поэтического воспроизведения. Шиллер, наоборот, пришел к поэзии, миновав стадию философского мышления. Для него философия была средством, которое освобождало его для созидания. Совесть не позволяла Шиллеру приниматься за работу над поэтическим произведением, прежде чем ему не становилось ясно, в какой мере его произведение сможет выразить определенную идею. Гете с самого начала знал, «что делает», Шиллер этого не знал.

Элемент синтеза в теории Шиллера

Сказать, что Шиллер прибег к философии, для того чтобы избавиться от философии, похоже на каламбур. Однако это сущая правда. Точный смысл подобного парадокса станет нам ясен после ознакомления с критическими замечаниями Шиллера в адрес теории эстетики Канта. Признавая метод Канта, он в то же время отметил, что его не удовлетворяет данное Кантом определение красоты. «Субъективную концепцию», полагал он, следует заменить объективной. Намереваясь ревизовать доктрину Канта, в письмах под названием «Каллий, или о Красоте» Шиллер предложил свое собственное определение: «Красота есть не что иное, как свобода в явлении»¹. Развитие такого определения (и его измененного варианта в «Письмах об эстетическом воспитании человека») в сторону объективности представляет собой замену идеи символических обозначений идеей истинных проявлений предмета. Действительность раскрывается, а не прячется где-то в глубине, как некая непроницаемая основа. Лишь наполовину понимая, сколь велико значение его открытия, Шиллер заменил кантовскую концепцию реальности идеей поэтической реальности, или, более точно, реальности, пригодной для художественного ее воссоздания. Достигнув этой цели, Шиллер оставил умозрительный процесс и всецело отдался поэтическому творчеству.

Концепция действительности, выработанная Кантом, была (как показано выше) особенно неудачной как источник материала для поэзии. Греческая философия положила конец трагической концепции человеческой судьбы, отвергнув людские страсти и идеализировав самообладание. К кантовской философии это относится в еще большей степени. Кант полагал, что

¹ Ф. Шиллер, Собр. соч., т. VI, стр. 78.

человек, как существо нравственное, обитает в двух мирах. В вопросах морали мир Разума вторгается в причинную цепь мира явлений. Однако это вторжение, благодаря которому в человеке проявляется его истинно человеческое начало, скрыто от глаз наблюдателя, рассматривающего внешне признаки предмета, то есть от глаз поэта. Уважение законов,—согласно Канту, единственный стимул, подсказывающий правильное действие,—целиком исключает обычные чувства и страсти. Однако поэт не может допустить такого дробления, расчленения человеческой природы. Он может рассматривать человека как мятущееся и мятежное целое, но это должно быть все-таки целое. Окружающему его миру может грозить распадение, гибель вследствие внутренних противоречий, но это единый мир. Шиллера-моралиста привлекала дуалистическая система Канта. Шиллер-поэт вынужден был бороться за целостность человеческой природы и мира, в котором человек обитает. Однако не в характере Шиллера было так просто отбросить кантианство и философию. Он должен был непременно одержать победу в области поэзии благодаря философии и, таким образом, одолеть Канта его же оружием. С первого взгляда казалось, что разногласия между ними лежат лишь в сфере эстетики. В действительности же спор вращался вокруг нравственной и философской проблем. Изложив дуалистическую концепцию человеческой природы, заимствованную у Канта, Шиллер восклицает: «Каким же образом восстановим мы единство человеческой природы, которое кажется совершенно уничтоженным этой первичной и радикальной противоположностью?»¹

Образцами такого единства для Шиллера явились живой человек и великое историческое явление: Гете и греческое искусство. В письме, положившем начало знаменитой переписке между Гете и Шиллером, Шиллер называет своего новоприобретенного друга гением с преобладающим интуитивным началом. Разум, руководимый воображением, рассматривает мир как нечто целое, а человеческую природу—как первоначальное единство. Это гетевское единство было идеалом Шиллера. С самого начала, когда Шиллер стал на дуалистическую точку зрения, в его взглядах уже намечалось стремление к этому идеалу. Он писал: «Я как промежуточный тип колеблюсь между логикой и интуицией...»² Мышление его представляет собой колебание между двумя полюсами: дуализмом как началом и монизмом как конечным пунктом. По его взглядам, точка зрения Гете была выше или по крайней мере более

¹ Ф. Шиллер, Собр. соч., т. VI, стр. 290.

² Там же, т. VII, стр. 309.

приемлема для поэтического творчества. Однако в отношении Шиллера к Гете не было подобострастия небольшого художника перед гением. Их дружба основывалась на равенстве. Шиллер гордился тем, что страстное стремление к конечной целостности (для чего требовалось интеллектуальное, нравственное, а также художественное совершенство) придавало его творчеству своеобразное величие.

«Все поэты — сама
природа или стремятся
к природе»

Один из полюсов двухполюсной философской системы Шиллера, который был отчасти противовесом характеру самого поэта, отчасти предметом его наивысших стремлений, рассматривается в различных своих аспектах и формах. С точки зрения нравственности он представляется как шиллерова идея «прекрасной души». В человеке, достойном так называться, долг гармонически сочетается с природными наклонностями¹. Гармония разума и воображения, или эстетическое совершенство, нашла свое воплощение в искусстве древней Греции. Оба этих аспекта отразились и в произведениях Гете. Личность и творчество Гете как современника представляют для Шиллера еще большее значение. Самым фактом своего существования Гете доказал, что стремления людей нового мира к гармонии не так уж бесплодны. Под впечатлением этих идей Шиллер и написал свой очерк «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795), где ясно видны как желание Шиллера найти своему идеалу место в разработанной им философской схеме, так и стремление защитить собственную поэтическую манеру.

Все поэты, заявляет Шиллер, либо сами представляют собой природу, либо стремятся к ней. Наивная поэзия подражает идеалу человечества как таковому, не прилагая особых для этого усилий, а лишь используя четкие индивидуальные образы. Поэту наивному свойственна непосредственность вдохновения, в его творчестве нет ни элемента мышления, ни стремления исправить мир, он способен, тотчас по соприкосновении с благосклонной природой, лишь испытать блаженное чувство и насладиться отождествлением себя с нею. Представшая его взору картина безоблачна и чиста; образы, являющиеся поэту, — это непосредственное бесхитростное видение внимательного и довольного наблюдателя. Сентиментальные же поэты нового времени утратили благодатное ощущение слияния с благоприятствующим им миром и с тоской смотрят назад, в минувшее прошлое. Это порождает склонность к умосозер-

¹ Ф. Шиллер, Собр. соч., т. VI, стр. 145—151 («О грации и достоинстве»).

цанию и идеализации. Они вздыхают о том, чего у них нет. И это сознание заставляет их воссоздавать чувство слияния с погибшим миром в виде идеи. На заре человечества существует полное согласие между воображением и мышлением; ощущения и чувства возникают из необходимости, мысли — благодаря действительности. Однако с появлением цивилизации эта первобытная гармония нарушается. Древние обладали способностью заключать свои произведения в формы конечные, определенные; люди же нового времени славятся своим искусством создавать категории бесконечные.

Различная сущность обоих видов поэзии ярче всего видна из следующего примера. Шиллер противопоставляет вдохновение, наполнявшее душу Гомера, когда тот описывал, как божественный свинопас оказывает гостеприимство Улиссу, тому чувству, которое волновало молодого Вертера, читавшего «Одиссею», возвратясь домой после скучно проведенного в гостях вечера. «Наше чувство природы напоминает чувство больного к здоровью»¹. Он подчеркивает этот контраст и тем, что признается в своей давней антипатии к Шекспиру. Воспитанный в век типично сентиментальный, то есть в такие времена, когда предполагалось, что читатель станет искать в произведении прежде всего самого автора, «слышать биение его сердца, раздумывать вместе с ним над сюжетом, словом, находить объект в субъекте», Шиллер считал, что Шекспир бессердечен, так как ему не удалось различить ни одной живой души за рамками произведений Шекспира. «За своим произведением он стоит, как бог за мирозданием; он — произведение, ибо произведение — это он; надо быть недостойным произведения, или не понимать его, или пресытиться им, чтобы искать только его самого»².

Положения Шиллера о первобытных формах жизни и наивном их изображении вообще относятся в особенности к грекам: «Они суть то, чем были мы; они суть то, чем мы вновь должны стать... Мы вечно видим в них то, что уходит от нас, но за что мы призваны бороться, к чему в бесконечном прогрессе надеемся приблизиться, хотя и никогда не сможем его достичь»³. Впоследствии эти положения легли в основу разработанной Фридрихом Шлегелем философской схемы всемирной истории и концепции романтической поэзии как «прогрессивной всеобщей поэзии» («progressive Universalpoesie»). Однако для Шиллера это различие между обоими видами

¹ Ф. Шиллер, Собр. соч., т. VI, стр. 403.

² Там же, стр. 405.

³ Там же, стр. 387—388 («О наивной и сентиментальной поэзии»).

поэзии, хотя и применимое к вопросам истории, предполагает прежде всего элемент психологической, а не исторической противоположности. Истинный гений, говорит Шиллер, руководствуется только природой и собственным инстинктом. Поэтому он обязательно наивен, иначе это не гений¹. Шекспир и особенно Гете—вот примеры наивного гения нового времени. Шиллер признает, что подобные поэты едва ли уместны в этот век искусственности. Однако, когда бы они ни рождались, «печать повелителя на их челе»².

**Испорченность прав
и проблема эстетиче-
ского воспитания** Главной теоретической работой Шиллера, представляющей собой одно из классических произведений немецкой литературы по эстетике, являются его «Письма об эстетическом воспитании человека» (1793—1794). В этом труде необычайно ярко отразились особенности мышления Шиллера. Шиллер подтверждает необходимость художественной красоты в двойном смысле: он выводит идею искусства из концепции разума и духовных ценностей и затем находит ей значение в практической жизни. Такое практическое и умозрительное утверждение искусства предполагает слияние гетевского мировоззрения с кантовской философией. От дуалистической концепции мира Шиллер приводит нас к гармонии, торжественно возвышающейся над всеми разногласиями и диссонансами, и заставляет нас забыть метафизический антагонизм, породивший эту гармонию. Этот умозрительный аспект теории Шиллера, рассматриваемый как новое звено в цепи эволюции идей, подготавливает почву для новой философии, которую полностью завершат Шеллинг и Гегель. Если рассматривать названную работу как автобиографическую, то в ней можно проследить путь Шиллера от философии к поэтическому творчеству.

Исходным пунктом этого зрелого произведения Шиллера является уже не абстрактная дилемма, а настоятельная моральная и интеллектуальная потребность, опыт, основанный на действительных событиях современной эпохи. Шиллер начинает с яркой картины нравственного состояния своего современника, которая возникла в его разуме под впечатлением Французской революции. Ему тогда казалось, что человечество вот-вот свергнет примитивную политическую машину, опирающуюся на насилие, единственной целью которой было ее самосохранение. Казалось, что загорается заря нового государства, выразителя идей свободы человека. Но человек ока

¹ Ф. Шиллер, Собр. соч., т. VI, стр. 396.

² Там же, стр. 408.

зался ниже требований великой эпохи, проявив всю глубину нового падения, имевшего двоякую форму: жестокость и изнеженность. Стало очевидно, что современный человек морально недостоин политической свободы. Да и возможно ли вообще возвысить человека и подготовить его к выполнению величественной задачи—владения самим собой, пока существует в высшей степени аморальное явление—рабство? Таким образом, проблема эстетического воспитания неизбежно становится политической проблемой.

Чтобы отыскать лекарство, необходимо более тщательно изучить характер и причины недуга. По словам Шиллера, именно культура и поразила общество бактериями болезни. Хотя уточненное дифференцирование функций среди членов общества и способствует развитию общества, оно в то же время угрожает раздробить натуру индивидуума. «Теперь оказались разобщенными государство и церковь, законы и нравы; наслаждение отделилось от работы, средство—от цели, усилие—от награды»¹. В нынешние времена, эпоху интенсивного труда, человек утратил свою душевную целостность. «Вечно прикованный к отдельному малому обломку целого, человек сам становится обломком; слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не способен развить гармонию своего существа, и, вместо того чтобы выразить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки. Однако и это скудное, отрывочное участие отдельных частей в целом не зависит от форм, которые они создают сами (ибо, как можно доверить их свободе такой искусный и хрупкий механизм?), а предписывается им с мелочной строгостью формуляром, которым связывается их свободное разумение»².

Мрачная картина современной цивилизации скрашивается лишь идеалом греческой культуры. «В те времена... чувства и ум еще не владели строго разграниченными областями... Поэзия еще не блудила с остроумием, и умозрение еще не опозорило себя хитросплетениями». Разум «расчленил человеческую природу и, возвеличив, распределял по сонму прекрасных богов, но разум не разрывал человеческой природы на части, а лишь только различным образом перемешивал их, так что в каждом боге присутствовало все человечество»³. Иными словами, счастливое сочетание обстоятельств, а также естественных условий времени, места и климата благоприятствовали

¹ Ф. Шиллер, Собр. соч., т. VI, стр. 265.

² Там же, стр. 265—266.

³ Там же, стр. 264.

возникновению той благотворной гармонии человеческих способностей, которая для человека нового времени является предметом бесплодных устремлений. Каждый бог был воплощением человеческой природы вообще. Греческий идеал божества подразумевал целостность и гармоничность черт человеческого идеала.

Критическое отношение Шиллера к современной ему эпохе брало начало в недовольстве поэта самим собой. Недостатки, находимые им в окружающей жизни, напоминают ему о проблеме, которую он сам пытается разрешить. Это становится особенно очевидным, когда Шиллер прослеживает причины разрушения новейшей цивилизации, кроющиеся в кризисе философской мысли. Он пишет: «Дух умозрения стремился в мире идей к вечным приобретениям, но в это время он стал чужаком в чувственном мире и потерял содержание ради формы»¹. Несомненно, эти замечания относятся к философии Канта и кантианству самого Шиллера. Шиллер полагает, что раны, нанесенные человечеству современной культурой, должны быть ею же и залечены. Это требование можно истолковать применительно к важнейшей сфере культурной жизни общества, к практике философии, следующим образом: умозрительность должна с помощью собственных средств преодолеть дуализм, причиной которого она является. Как мы вскоре увидим, двойственность жизненных явлений должна быть устранена благодаря искусству. Следовательно, вклад философа в дело воссоединения мира и спасения человечества заключается в том, чтобы мыслить категориями искусства. Для самого Шиллера это было прелюдией к главному его призванию—воспитанию с помощью искусства.

Побуждение к игре —
причина жажды творчества

Идея красоты как посредницы между формой и материей, разумом и чувством была высказана еще Кантом в его «Критике способности суждения».

Однако развитию этой идеи в рамках философской системы Канта мешал дуалистический характер системы. Так, например, предположить равновесие формы и содержания было бессмысленно, поскольку равновесие может существовать только между двумя равнозначными категориями; между тем как материя, согласно учению Канта, до известной степени ограничена. Она существует только благодаря форме. Поэтому Шиллер тщетно пытался использовать терминологию Канта в своей работе «Каллий, или о красоте», утверждая, что красота—это «свобода в явлении». Такое опре-

¹ Ф. Шиллер, Собр. соч., т. VI, стр. 267.

деление заключало в себе мысль, что форме после упорной борьбы удастся одержать верх над материей,—идея, не имеющая ничего общего с теорией Канта. Прежде чем написать «Письма об эстетическом воспитании человека», Шиллер ознакомился с трудами Фихте. В них он нашел ответ на мучившие его вопросы, поэтому в «Письмах» сказывается влияние скорее метода Фихте, чем Канта.

По словам Шиллера, два побуждения лежат в основе человеческой природы и определяют внутренний мир человека: чувственное побуждение (Stofftrieb) и побуждение к форме (Formtrieb). Первое направляет действия человека как смертного существа, ограниченного пределами пространства и времени. Второе побуждение, происходящее из свободной и рациональной природы человека, стремится привести в стройный, законченный порядок те разнообразные впечатления, которые нам приносит чувственный инстинкт. Задача человека, как существа, сочетающего в себе материю и духовное начало, в том, чтобы следить за равновесием обоих этих побуждений. Чтобы сохранить это равновесие как поистине свойственное человеческой природе состояние, Шиллер вводит третье «побуждение» — стремление к игре, представляющее собой красоту и искусство.

В первый момент использование термина «игра» в настоящей связи может удивить читателя, привести его в замешательство, тем более что все рассуждения происходят на несколько двусмысленной основе — на грани между трансцендентальным анализом в стиле Фихте и эмпирической антропологией. Идея игры здесь не выдвигается, как впоследствии у Спенсера, лишь как понятие, противоположное инстинкту сохранения жизни. Она скорее подразумевает двойное отрицание. Игра, или состязание, ведется согласно правилам. Но эти правила — плод фантазии играющих. Они не диктуются ни естественной необходимостью (чувственным побуждением), ни законом нравственности (побуждением к форме). Они — воплощение законности. Но они, эти правила, в то же время смягчают вечные разногласия между законом природы и законом разума, между насилием и свободой. В результате возникает понятие, представляющее собой мостки между явлением и свободой — «свобода в явлении», как гласит формулировка в работе Шиллера «Каллий, или о красоте».

Для Шиллера наивысшим воплощением идеи красоты как свободы в явлении был гений древних греков. «Прекрасное лицо Юноны Лудовизи не представляет нам ни прелести, ни достоинства, нет ни того, ни другого, потому что оба соединены в одно. Женщина-бог требует нашего поклонения, а божественная женщина воспламеняет нашу любовь, и, в то время

как мы совершенно покорены небесною миловидностью, нас отпугивает небесная самоудовлетворенность. Весь облик покоится и живет сам в себе, как будто пребывая вне пространства, не отдаваясь и не сопротивляясь, без силы, способной бороться с силою, без пробела, в который могло бы вторгнуться временное. Неудержимо захваченные и привлеченные одним и в то же время отдаляемые другим, мы находимся одновременно в состоянии наивысшего покоя и наивысшего движения, и, таким образом, создается то чудесное волнение, для которого рассудок не может подыскать понятия, а язык—названия»¹.

Объектом чувственного побуждения является жизнь. Это понятие, подразумевающее все формы материального бытия, воспринимаемые нашими чувствами. Объектом побуждения к форме инстинкта является внешность, или форма в самом широком смысле слова. Следовательно, красота как объект инстинкта игры может быть определена как «живой образ»². Но поскольку ни одно реальное явление не может полностью отвечать требованиям идеала, то практически красота всегда будет относиться к одному из двух типов. Перед нами «смягчающая красота», если в ней преобладает элемент смягчающий, уравнивающий, который удерживает в первоначальных рамках оба основных стимула. Для того чтобы пробудить их, нужна «красота энергичная». Энергичная красота так же мало может предохранить человека от некоторого остатка дикости и черствости, как смягчающая не обережет его от известной степени изнеженности и расслабления³. Только истинный художник, дитя своей эпохи, а не ее порождение, может знать нужды современников, сумеет исцелить их своим искусством. Между тем художник, лишенный такой прозорливости, только усугубит их развращенность.

Благодаря двойственности заложенных в его природе побуждений человек оказывается перед неизбежностью выбора. Он должен решить, следует ли ему положиться на побуждение к форме, инстинкт и жить свободной жизнью или же позволить своей пассивной чувственной натуре одержать над ним верх. Разум человека, стоящего перед таким выбором, но еще не решившегося, можно представить двояко. Или же он просто находится в состоянии негативного безразличия, напоминая при этом чистую табличку. Или же он уподобляется тому, кто всегда как бы начеку, ясно представляя последствия выбора;

¹ Ф. Шиллер, Собр. соч., т. VI, стр. 303.

² Там же.

³ Там же, стр. 305.

он в совершенстве владеет как своими пассивными, так и активными способностями и с одинаковой готовностью воспримет веселое или серьезное, станет отдыхать или двигаться, будет абстрактно мыслить или положится на интуицию. «Вот это высокое душевное равновесие и свобода духа, соединенные с силой и бодростью, и дают то настроение, которое должно оставлять в нас истинное художественное произведение: лучшего пробного камня подлинной эстетической доброкачественности не существует»¹. Итак, мы в конце концов дошли до идеи перехода, мостков, которую мы хотели найти в самом начале этого исследования. Теперь вопрос, как привести человека из рабства к свободе, от животного существования к жизни нравственной, находит свое разрешение: «...нет иного пути сделать чувственного человека разумным, как только сделав его сначала эстетическим»².

Эстетический идеал совершенства в человеке Шиллер, однако, доказал больше, чем хотел доказать вначале. Состояние энергичной созерцательности и в то же время готовности, создаваемое восприятием красоты, вовсе не является моральным безразличием; по крайней мере это не только безразличие. По-видимому, это промежуточный момент при переходе от чувственного восприятия к рассудочному. Соответственно и красота, очевидно, является лишь средством для достижения нравственного совершенства, средством, которое впоследствии становится ненужным. Однако ход рассуждений Шиллера заставляет нас сделать иные выводы. Переходное состояние нейтральной готовности, равновесия и гармонии сил само по себе является моментом кульминации. Человек, по словам Шиллера, бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет; и он тут же присовокупляет, что на этом принципе должно основываться все здание как эстетического искусства, так и искусства жить³. Если состояние равновесия обоих главных инстинктов является наиболее идеальным для человека, то какого же еще совершенства может он жаждать или достичь, не подвергаясь опасности утратить свою человечность? Представим, что это совершенство будет чисто нравственного порядка, являющееся результатом неоспоримого превосходства «побуждения к форме». Но в таком случае человеческая натура была бы искалечена и такое «совершенство» невыгодно отличалось бы от эстетического совершенства. Отсюда мы заключаем, что такое эстетическое равновесие, «самоограничение благодаря вну-

¹ Ф. Шиллер, Собр. соч., т. VI, стр. 324.

² Там же, стр. 327.

³ Там же, стр. 302.

тренней силе и богатству», в конечном счете не является бесстрастностью, предшествующей нравственному решению, это скорее результат сделанного выбора, выражение высшего душевного состояния. Шиллер, исходя из кантовского дуалистического морализма, находит новый идеал человечества. При этом он прибегает к синтезированию трансцендентального метода Канта с греческой или, если хотите, гетевской концепцией человека и вселенной. Шеллингу и Гегелю предстояло извлечь из доктрины Шиллера элементы философии. Сам же Шиллер довольствовался тем, что определил свое положение как художника. Не бесполезна ли поэзия в минуту великих моральных и политических решений? Теперь Шиллер мог ответить на этот вопрос уверенным «нет!».

То, как Шиллер заканчивает свою работу, опять противоречит постановке вопроса в самых первых «Письмах». Начало этой работы заставляет нас предположить блестящий оптимистический эпилог. Мы ожидаем, что искусство будет воспето как истинный освободитель человечества, указывающий людям путь к свободной, достойной жизни. И действительно, новое поколение романтических и идеалистических мыслителей создавало свои воздушные замки, основываясь на наследии, оставленном им Шиллером. Они предсказывали слияние поэзии с философией, пророчествовали, что люди станут жить, руководствуясь этим гармоническим учением. Шиллер же был более скептичен и реалистичен, как и подобает подлинному представителю классицизма. В конце своего исследования он восклицает: «Но существует ли такое государство прекрасной видимости и где его найти?» И сам же отвечает: «Потребность в нем существует в каждой тонко настроенной душе, в действительности же его, пожалуй, можно найти, подобно чистой церкви и чистой республике, разве в некоторых немногочисленных кружках, образ действия которых направляется... собственной прекрасной природой, где человек проходит со смелым простодушием и спокойной невинностью через самые запутанные отношения; где он не нуждается ни в оскорблении чужой свободы ради утверждения собственной, ни в отказе от собственного достоинства, чтобы проявить грацию»¹. В этих словах звучат нотки покорности судьбе. Но это, так сказать, покорность создателя. То, что кажется резиньяцией с философской точки зрения, является в то же время залогом поэтического творчества.

¹ Ф. Шиллер, Собр. соч., т. VI, стр. 358.

НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ

Радикализм поколения
романтиков

Поколение, вышедшее на арену истории в начале XIX века, было воспитано на поэзии и эстетических идеях Гете и его современников. Воспоминания юности оставили неизгладимый след в умах тех, кто родился около 1770 года. Все они или пылко восторгались созданными до них творениями, или же яростно отвергали их. Но даже их критика свидетельствовала о том, сколь многим они обязаны своим предшественникам. Всеобщее мнение было таково, что мыслители предшествующего поколения задумали и начали гигантский труд с целью переделать искусство и самую жизнь, но в решительный момент отступили от собственных планов, так и не закончив созидаемого здания. Следовательно, на долю молодых выпало идти неуклонно по тому пути, который начали пролагать старшие.

Подчас до смелости оригинальные, они, в сущности, являлись лишь наследниками и преемниками, в то время как мыслители более раннего периода были настоящими первооткрывателями, несмотря на многие заимствования у английской и французской школ. Такому своеобразию своей исторической роли и обязана романтическая эстетика как своими успехами,

так и неудачами. Наделенные утонченной чувствительностью и свободным от природы умом, мыслители-романтики усердно трудились над разработкой основных принципов, оставленных им в наследство, пытаясь применить эти принципы к новым условиям действительности. Однако, имея недостаточное представление о практической жизни, находящейся за пределами литературы и искусства, они утратили ощущение реальности, смешав мечтания поэта, идеалы моралиста и интуицию философа.

Рассматривая достижения родившегося в 1770-х годах поколения в целом, включая сюда и философов-идеалистов (их, однако, не следует причислять к романтикам), мы сможем проследить некоторые общие характерные для всех них черты. Прежде всего они ощущали настоятельную потребность в некоем высшем направляющем начале. Кант в свое время лишь осторожно намекнул на «непознаваемую основу» — общую как для практического, так и чистого разума. Романтические и идеалистические последователи Канта, не довольствовавшиеся одним лишь предположением о существовании абсолюта, жаждали понять его и объяснить, как он проявляет свою природу в иерархии живых существ. Этот новый идеал породил в высшей степени интенсивный метафизический рационализм. Вторая характерная черта заключалась в том, что искусство, и особенно поэзия, рассматривалось как высшее проявление человеческого духа. Не будучи собственно абсолютом, искусство является той формой, в которой, как предполагалось, проявляет себя абсолют. Именно на этом положении основывалось художественное истолкование всех философских проблем. Хотя идеализм не обязательно предполагал романтическое возвышение искусства, романтизм Новалиса и Шлегеля представлял собой утверждение идеалистической философии. Идеализм явился весьма подходящим средством, для того чтобы поклонение искусству превратилось в целую систему. Более оригинальным, чем обоснованным, концепциям, выработанным в результате такого синтеза, недоставало целостности идеалистических систем, и терминология, заимствованная у Фихте и Шеллинга, в устах Новалиса или Фридриха Шлегеля получала несколько иной смысл. И все-таки союз между философом нового типа и магом-романтиком был вполне естественным. Оба хотели понять абсолютное начало и «воссоздать вселенную». «Размеренность и гармония», «простота и спокойное величие», компромисс — таковы были девизы представителей классицизма. Новое поколение находило выход своим устремлениям в воодушевляющем девизе: „*ἐν καὶ πᾶσι*“ [«единое и общее»].

Кредо Ваккенродера:
искусство — это религи-
озный обряд

Природе романтизма свойственна юношеская порывистость. Немецкий романтизм, в этом отношении схожий с романтизмом Шелли, отличался юношеской непосредственностью. Романтизм как таковой возникает с появлением работы, свидетельствующей о его зрелости, — «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного» (1797). Ее автор Вильгельм Генрих Ваккенродер (1773—1798) скончался в возрасте двадцати пяти лет, вскоре после опубликования своей работы. В этих записках он безыскусственно повествует о жизни художников и рассказывает анекдоты об их творчестве. Альбрехт Дюрер, не получивший еще в то время должного признания, восхваляется им как мастер подлинно немецкого искусства, каким оно было в доброе старое время, — солидного, добросовестного и при всей своей бесхитростности глубокого. Этот сентиментальный национализм безобиден и либерален. Ваккенродеру мнится, будто Дюрер и «божественный» Рафаэль стоят, дружески держась за руки, и молча рассматривают свои картины, стоящие рядом¹. Главным для Ваккенродера как теоретика было ощущение, а не размышление. Верование в какую-либо систему для него было хуже, чем предраассудок. Он полагал, что искусство рождается в глубине сердца, непорочного и пламенно преданного Богу. Искусство — это религиозный обряд, художник — смиренный раб Всевышнего, его творчество — акт причастия. Изображая те или иные предметы земного мира, художник в своем благочестии везде находит следы деяний Творца: они видны и в травинке, и в строении вселенной. Это эстетическое кредо проповедовалось с мягкой и почти стыдливой искренностью. Оно в высшей степени «немужественно». Да и вряд ли те ограниченные, неразвитые истины, которые оно содержало, заслуживали лучшего изложения. Раскрыть сущность, так же как и ошибки романтизма, выпало на долю других.

Новалис. Мистические сопоставления и чудесная вселенная

«Поэзия на деле есть абсолютно реальное. Это средоточие моей философии. Чем больше поэзии, тем ближе к действительности»². Признание поэзии «высшим фактором» не могло быть выра-

жено лучше, чем это сделал в вышеприведенном отрывке Новалис (псевдоним Фридриха фон Гарденберга, 1772—1801).

¹ В а к к е н р о д е р, Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, М., 1914, стр. 83.

² «Литературная теория немецкого романтизма», Л., Изд. писателей, 1935, стр. 121 (Н о в а л и с, Фрагменты).

Свое парадоксальное заявление он относил не к поэзии вообще, а к ее духу, сущности, той ее чистоте, которой она когда-нибудь будет обладать. Он говорил о том, какова поэзия в действительности, какой она должна быть и какой она будет, сочетая, таким образом, в себе черты философа, определяющего сущность явления, поэта, воспевającego свой идеал, и пророка, предсказывающего грядущее. Утопическая поэзия Новалиса идентична с его философией. Как поэзия его, так и философия воссоздают разум, «внутренний космос во всех его формах»¹. В другом месте Новалис говорит: «Разобщение поэта и мыслителя—только видимость, и оно в ущерб обоим. Это знак болезни и болезненных обстоятельств»². Философское величие поэзии распространяется на все изящные искусства. Все они способствуют приходу «царства духа».

Музыка—не более, чем особая утонченность слуха, живопись—«совершенство зрения»³. Нам уже известно, что Шиллер рассматривал художественное творчество как гармоническую деятельность и равновесие активных и пассивных элементов души. В последнем из приведенных высказываний Новалис идет еще дальше, по существу отождествляя активное начало с пассивным, производящее—с воспринимающим. Разум художника, сливаясь со вселенной, порождает в ней способность проявляться в видимых и слышимых формах. Красота, согласно канонам классицизма, устанавливает равновесие между чувством и интеллектом, которое способствует сохранению их независимости. Мыслители-романтики в своем экстатическом вдохновении стерли совершенно эту грань между обеими сферами. Видимое совершенство стало означать перевоплощение и одушевление внешнего облика, поглощение земного рассвета светом мистического полдня. Всякий раз, как вновь проявляется различие между поэзией и философией, это происходит в ущерб философии. Иногда философия рассматривается как служанка поэзии, и тогда ее цель—объяснить, что представляет собой поэзия, а именно «единое и общее». Она служит предшественником, предвестником поэзии. Философия диктует законы жизни, приводит ее в стройный порядок. Затем поэзия учит нас, как находить радость в сознании этого порядка. Приспосабливая философию к поэзии, Новалис необычным способом возвращается к прежней рационалистической эстетике XVIII века и признает истинность определения понятия красоты Баумгартеном. В век разума Баумгартен

¹ «Schriften», herausgegeben von Paul Kluckhohn, 4 Bände, 1928, «Neue Fragmentensammlungen», 1798, II, 363, 367.

² «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 121.

³ «Schriften», «Neue Fragmentensammlungen», II, 360.

пытался утвердить художественные ценности, подчеркивая их родство с рациональным совершенством. В более позднюю эпоху, когда поэзия стала независимой и приобрела вес, поэт-философ, представитель романтизма, подчинил разум поэзии.

Романтик не довольствовался одним лишь синтезированием поэзии и философии. Он полагал, что сама жизнь должна войти в тот волшебный круг, где все превращается в поэзию. Нравственность представлялась ему искусством¹; он даже настаивал, чтобы промышленные процессы производились «поэтически»². Он предсказывал, что все человечество будет объединено поэзией в одно целое, подобно тому как «семьей» (Haus-halt) вселенной правит таинственная сила поэзии. Согласно канонам классицизма, эстетическое наслаждение и вкус представляют такое душевное состояние, в котором человек воспринимает внешнее воздействие в той же мере, в какой он прислушивается к собственному внутреннему голосу. Уничтожив перегородку, отделяющую воздействие извне от спонтанного, естественного инстинкта, Новалис более не делает различия между объективным разумным началом, правящим вселенной, и тем воображаемым миром, который проявляется в произведениях художника. Естественным результатом таких взглядов явилось утверждение поэзии как космической силы. Мир действительный и мир воображаемый, слившись, создали царство грез. Этот искусственный, но далеко не иррациональный мир в высшей степени логичен и строен. Благодаря царящему в нем порядку самые различные явления соединяются в органическое целое, словно в произведении искусства. Но в то же время здесь отсутствуют те черты, которые делают реальной действительность. Этой волшебной вселенной правит создающий разум—двойник демиургического «его» Фихте. Однако, согласно идеалистической философии Фихте, абсолютное «его» создающее действительность путем постепенного самоограничения, четко отмежевывалось от индивидуального «его». Новалис намеренно соединил их, создав волшебный мир, населенный фантастическими образами.

Доктрина Новалиса, несмотря на парадоксальные выводы, содержит в себе элемент истины. Мы можем представить себе поэта, который в минуту вдохновения философски интерпретирует свое душевное состояние, вместо того чтобы творить поэзию. Именно так и поступил Новалис. Человеческому взору предстал не процесс поэтиче-

¹ «Schriften», «Neue Fragmentensammlungen», II, 363.

² Там же, «Fragmente der letzten Jahre», III, 298.

ского созидания и не акт обострения философской интуиции, а некое призрачное видение, предшествующее обоим и содержащее в себе элементы того и другого. Это видение обладало как свободой фантазии, свойственной искусству, так и рациональностью метафизической философии. Не довольствуясь бессознательной мудростью поэта, Новалис жаждал большей ясности и понимания. В то же время его удручали те тяготы и заботы, которые возлагала на плечи философа действительность. Оттого-то он и остановился в нерешительности, не желая признать стоявшую перед ним альтернативу. С полной искренностью Новалис повествует нам о том, что довелось ему увидеть в той волшебной сфере, куда никому до него не удавалось еще проникнуть.

Сфера подсознательного, которую Новалис сделал своим владением, находит свое выражение в грезах. С точки зрения нормального, здравомыслящего человека мечтания—это способ убежать от действительности, способ прекрасный или ужасный, вселяющий бодрость или угнетающий, но во всяком случае оторванный от повседневной жизни. Совсем иные взгляды у романтика. Он истолковывает грезы не с точки зрения человека, живущего нормальной жизнью, а с позиций мечтателя, уверенного в том, что в мечтаниях нам открываются глубины вселенной, недоступные нормальному восприятию. Так в высшей степени сложная философская система перекликается с религиозными верованиями древних. Мечтатель-романтик, внимательно прислушивающийся в тиши ночи к неясному ропоту, поднимающемуся из тайников души его, различает пророческие голоса. И поэзия его становится временным обиталищем для сменяющихся образов и ощущений, являющихся ему в грезах. Истины, скрытые в подсознании человека, недоступные обычному опыту, выразить которые не дано простому человеческому языку, оживают благодаря волшебному слову. Всем хорошо известно, что в сновидениях даже самые привычные предметы становятся какими-то далекими, незнакомыми. Создать именно такое впечатление—цель романтической поэзии. «Искусство приятным образом делать вещи странными, делать их чужими и в то же время знакомыми и притягательными—в этом и состоит романтическая поэтика»,—говорит Новалис¹. В другом его высказывании говорится: «Наша жизнь—не мечта, но должна быть таковой и, пожалуй, станет ею»². Поэты-романтики, находившие в языке.

¹ «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 126.

² «Schriften», II, 98. Cp. A l b e r t B é g u i n, L'âme romantique et le rêve. Essai sur la romantisme allemand et la poésie française, 2 Vols., 1937, II, p. 93ff.

чисто музыкальные свойства, наделили слово волшебным очарованием, которому чужда логическая точность. Они знали, что грезы можно внушить, но не описать. Людвиг Тик высказал мнение, что поэзия—это музыка слов¹, а Жан-Поль, знаток и теоретик романтической идеологии, писал: «Мечты для поэзии—это ее Темпийская долина и родина»²—и называл мечты «непроизвольной поэзией»³. Основываясь на исследованиях сферы фантазии, Жан-Поль подчеркивал пассивность отношения поэта к своим образам: «Истинный поэт в процессе создания—лишь раб, а не властелин создаваемых им персонажей, иначе говоря, он не воспроизводит их речь путем напряженных усилий, исходя из психологических свойств их характеров, а воображает, будто они живут в каком-то сне, и он прислушивается к ним»⁴.

Игра чувств, возникающая при наслаждении, доставляемом нереальным, — одно из наиболее утонченных удовольствий. Потому-то романтическое расчленение действительности и послужило причиной иронических и восторженных диспутов, писем, памфлетов, поэтических произведений, возникших в кругу, который сделал Иену центром литературной жизни Германии. Новалис, ее юный пророк, замкнувшийся в собственном одиночестве, избегал слишком тесного сближения с этим остроумным обществом мечтателей. Возглавить это общество было суждено другу Новалиса, Фридриху Шлегелю (1772—1828). Не менее эксцентричный и радикальный в своих взглядах, чем Новалис, Шлегель более явственно сознавал их необычность. Новалис был целиком поглощен волшебным миром, созданным им самим. Шлегель, признававший и в то же время презиравший реальный мир, допускал «божественную дерзость». И все-таки реалистичность, свойственная его натуре, позволила Шлегелю сделать доктрину романтизма более вещественной, связав ее с историческими фактами. Рядясь в обличье пророка-скомороха, он тем не менее был выдающимся критиком поэтических произведений. Шлегель, изображавший из себя открывателя новой эры, в своих ранних афоризмах пред-

¹ «Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst», hrsg. v. Ludwig Tieck, 1799; hrsg. v. Jacob Minor in «Deutsche Nationalliteratur», Bd. 145, S. 88.

² «Über die natürliche Magie der Einbildungskraft» в «Leben des Quintus Fixlein», Sämtliche Werke, G. Reimer, 1840, 33 Bd., III, S. 235 и далее.

³ «Über das Traumen, bei Gelegenheit eines Aufsatzes darüber von Dr. Viktor» в «Briefe und bevorstehender Lebenslauf», Werke, XIII, S. 262.

⁴ «Blicke in die Traumwelt» в «Museum», XI, Werke, XXVII, S. 181.

ложил программу движения романтизма. Однако если лишить эти претенциозные заявления их парадности, то перед нами предстанет написанная умелой рукой картина искусства и его истории. Вклад, сделанный Шлегелем в науку об эстетике, значителен: Шлегель выдвинул положение, что искусство, в особенности поэзия, движется в рамках человеческой истории не как в некоей безразличной среде, оказывающей лишь поверхностное влияние на способы его проявления, а так, что самое существо поэзии участвует в процессе эволюции. Так Шлегель стал предшественником Гегеля и его философии искусства.

Несоразмерность намерений Шлегеля с его достижениями особенно ярко проявилась в его «Трактате о мифологии». Если иметь в виду лишь претензии автора, то невольно хочется заявить о провале задуманного им предприятия. Шлегель торжественно возвестил о появлении новой мифологии. Он заявил, что может безошибочно читать символы, содержащиеся в поэзии и прежде всего в современной ему физике, и взял на себя задачу способствовать приходу грядущего. Легко заметить, что его пророчества были необоснованными. Мнимый провидец не учитывал условий, которые должны способствовать возникновению мифа. Но его ложная концепция содержала в себе и элементы истины. Действительно, миф—источник художественного творчества. Исследования филологов XIX века, часто вдохновляемых романтическими идеями, показали, насколько прав был Шлегель. Кроме того, высказывания Шлегеля содержали в себе критику в адрес классической немецкой поэзии, и эта критика, по-видимому, была оправданной. Не всегда уверенные в правильности выбора темы своих произведений, немецкие поэты нередко проводили неудачные опыты. Даже претензии Шлегеля на роль пророка были в известной мере оправданными. Намерения Огюста Конта создать новый культ для нового общества, стремления Гельдерлина сочетать идеи христианства с язычеством греков, попытка Ницше сделать образ Заратустры объектом новой религии, возрождение Вагнером германского мифа и, наконец, религиозные претензии тоталитарных государств—все это в известном смысле можно рассматривать как осуществление пророчеств Шлегеля. В ту пору ощущалась потребность в таком истолковании жизни, которое было бы приемлемо для эмоциональной стороны и способности воображения человека и в то же время свободно от господства рационального начала. Любопытно отметить, что такое стремление к расчленению возникло именно в области эстетического опыта. Доктрина Шлегеля, хотя и ошибочная, была ошибочна характерным образом.

Ее искусственный эстетический рационализм проложил путь современному иррационализму.

Ирония—признак сво- из аспектов эстетической программы
боды романтического Шлегеля. В целом же она представ-
ума ляет собой исследование значения ро-
мантической поэзии, каким занимался
и Новалис. Таинственные процессы, позволившие Новалису
создать свою эстетическую утопию, были использованы Шле-
гелем для той же цели. Однако именно Шлегель предложил
некоторые идеи и дал окончательные определения теории ро-
мантизма. Он разработал концепцию иронического, соединив
его с романтическим, и заявил, что романтическое однове-
ременно является наивысшим, что существует в поэзии. Шлегель
был обязан Фихте в той же мере, что и Новалису. В самом деле,
ведь его концепция иронического представляет собой вариант
фихтеанского нравственного динамизма в применении к об-
ласти эстетики. В процессе бесконечного прогресса фихтеан-
ское «его» преодолевает пределы своего самоограничения. По-
добным образом и иронический субъект, никогда не доволь-
ствующийся какой-то одной определенной формой, наслаждается
неограниченной свободой, поднимаясь все выше, от одной
формы к другой. Однако конечным пунктом первого процесса
является действительность, в то время как второй разрушает
действительность, превращая ее в «художественный хаос, ча-
рующую взор симметрию противоречий, чудесное и вечное
чередование воодушевления с иронией»¹. Итак, ирония—
проявление самосознания созидательного ума, который, не
будучи скован какой-то единой формой, с царственной не-
брежностью порхает с одной формы на другую. В то же время
она выражает психологический факт самосознания, которое
чуждается созидания, будучи занято созерцанием собственных
бесплодных усилий.

«Дерзость» и «цинизм»—конкретные формы проявления ро-
мантической иронии—выражали скорее литературное вольно-
думство, чем метафизический опыт. Согласно доктрине Шле-
геля, основная функция иронии заключалась в том, чтобы сде-
лать ясной программу школы романтизма. По его представлениям,
эта программа связывалась с известной интерпретацией истории
поэзии. Он пытался доказать, что предлагаемая им форма поэзии
с эстетической точки зрения выше прежних форм и что она
обусловлена всем ходом исторического развития искусства,

¹ «Seine prosaischen Jugendschriften», herausgegeben v. Jacob Minor, 1882, 2 Bd., II, S. 361.

начиная с древнегреческого периода и до современной ему эпохи. Прогрессивная концепция романтизма неизбежно должна была столкнуться с прежней, «классической» эстетикой, рассматривавшей былое совершенство греческого искусства как вечный образец. Шлегель, верно следовавший этой освещенной традицией догме, будучи в то же время романтиком, сделал из нее такие выводы, что она совершенно утратила свой первоначальный смысл.

Примирение классического и романтического идеалов в рамках исторической философии

С первого взгляда кажется, что в ранних критических работах Шлегеля¹ вновь утверждается абсолютное превосходство греческого искусства. Автор находил, что эллинизм явился образцом красоты и воплощением эстетических правил. Используя это идеальное совершенство в качестве мерила искусства нового, то есть послеклассического периода, он заявил, что открыл в последнем лишь беспорядочные попытки, свидетельствующие о напрасной трате титанических усилий, в результате которых так никому и не удалось достичь идеала красоты. Эти утверждения, по своему духу более классицистические, чем подлинно классицистические концепции, имели своей целью подготовить «блестящее оправдание» нового искусства; а это оправдание, основанное на исторической концепции, в свою очередь содержало главные элементы программы романтизма.

Подобно Винкельману, Шлегель рассматривал греческое искусство как результат благоприятного природного характера. По его словам, греки жили в естественных, природных условиях. Разум и чувства их находились в полной гармонии, но чувства преобладали. Таким образом, красота созданных ими произведений отражала ту роль, которую они сыграли в драме, называемой мировой историей. Они породили красоту потому, что в процессе эволюции жизни человечества являли собой возраст, которому свойственна красота юности. Но если искусство должно соответствовать эпохе, то будет несправедливо прилагать к современному искусству мерило, заимствованное у древних. Народы эпохи христианства должны неизбежно создать собственное искусство, соответствующее их особому историческому назначению. Прежняя гармония исчезнет, уступив долгим, мучительным исканиям, которые станут продолжаться до тех пор, пока не будет достигнут греческий идеал

¹ «Die Griechen und die Römer. Historische und kritische Versuche über das klassische Altertum», 1797. См. также Ф. Шлегель, *История древней и новой литературы*, т. I, СПб, 1834.

совершенства, но на новом, рациональном уровне. Эстетический критерий, соответствующий такому образу жизни, который, по существу, заключается в попытках приблизиться к далекому идеалу, представляет собой «эстетическую энергию», а не красоту, и поэтому произведения энергичного искусства обладают «характерностью», а не «красотой». В конечном счете образец как греческого, так и нового искусства одинаков. Однако воплощение этого образца в первом случае наивно и непосредственно, во втором—это энергичная попытка, основанная на сознательной антиципации. Греческое искусство—конечное олицетворение идеала, современное—бесконечное приближение к нему.

Шлегель сам признавал, что его концепция двойственности классического и характерного (или романтического) искусства аналогична проводимому Шиллером различию между наивной и сентиментальной поэзией. Однако эти концепции отличаются между собой тем, что обе категории, выделенные Шиллером, в сущности, не ограничены рамками времени, в то время как антитеза Шлегеля имеет историческое и систематическое значение. И в том и в другом случае принцип, на котором основано различие, несколько неясен. Шиллер должен был признать, что «сентиментальный» поэт—поэт лишь постольку, поскольку он еще и наивен. Подобным образом и новая, или романтическая, поэзия, согласно Шлегелю, является поэзией лишь в той мере, в какой она отвечает принципам классического искусства; процесс ее становления еще не завершен. Шлегель, перейдя от толкования истории к предсказаниям относительно будущего, провозгласил неизбежность синтеза поэзии и науки, торжество воображения и разума—человеческих способностей, которые воссоединятся, после того как были разделены в течение двух тысячелетий. Эта программа оказалась полезной для оправдания некоторых особенностей романтического искусства. Отсутствие в нем соразмерности и стройности, изобилие абстрактных мыслей и причудливых образов—все это объяснимо ссылкой на новый идеал. Типично романтические произведения—«Генрих фон Офтердинген» Новалиса, пьесы Тика или романы Арнима—кажутся несовершенными, если судить о каждом из них как о чем-то целом и сравнивать с классическими образцами. Чтобы оценить их по достоинству, нам следует понять, что это лишь шаги на пути к идеалу—слишком возвышенному, чтобы его можно было достигнуть.

Нередко с помощью доктрины Шлегеля оправдывали то, что нельзя оправдать. Однако его смелая концепция в целом обладала тем достоинством, что исключала применение классических норм к произведениям христианской эры. Тем самым

Шлегель успешно прокладывал путь широким эстетическим взглядам, которые были характерны для XIX столетия. Непосредственным результатом такого поворота в сторону либерализма явилось понимание красоты искусства средневековья—«Божественной комедии» Данте, трагедий Шекспира и пьес Кальдерона. Идея «всемирной литературы», выдвинутая Гердером и Гете, была развита и обогащена новыми исследованиями и переводами. Брат Фридриха Шлегеля, Август Вильгельм Шлегель (1767—1845), выдающийся критик и переводчик, привел в систему и популяризировал новые эстетические идеи¹. Шлейермахер предложил схему осуществления переводов всех наиболее значительных поэтических памятников. Пьесы Шекспира, переведенные в духе классической немецкой поэзии, стали доступны каждому. Возрожден был интерес к старинным народным балладам с их трогательной простотой. Вместе с этим перед эстетикой, как теорией художественного творчества и критики, встала совершенно новая проблема. Теперь стало невозможно рассматривать греческое искусство как вечный кодекс эстетического совершенства. Философ уже не мог основывать свою теорию лишь на том, что Фидий создал с помощью резца, Гомер и Софокл—с помощью стиха, а Рафаэль—кистью. Отныне теоретики эстетической науки должны были учитывать все богатство и разнообразие художественного творчества всех времен и народов.

Жан-Поль. Сочетание рационализма с романтической фантастикой

Жан-Полю (Жан-Поль Фридрих Рихтер, 1763—1825), трудно дать правильное определение. Является ли, в сущности, романтической изложенная в его элементарном курсе эстетики доктрина?² В пользу этого говорит многое. Жан-Поль открыто примыкает к новой школе поэзии и философии. Он использует философскую терминологию Шеллинга и уделяет много внимания определению идеала романтической красоты, которую считает естественным результатом христианской религии и называет «прекрасным, не имеющим границ»³. Он подчеркивает романтический характер романа как жанра и, без сомнения, причисляет свои собственные произведения к образцам романтического искусства. И все-

¹ A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, herausgegeben v. J. Minor (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Hefte 17—19), 1884. См. также: «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 213—269.

² «Vorschule der Ästhetik», 1-е изд., 1804. Название книги противоречит ее содержанию, поскольку она в основном посвящена теории поэзии.

³ Там же, § 22, Werke, XVIII, S. 96.

таким он не был приверженцем какого-то определенного направления, во всяком случае приверженцем собственно романтической школы.

В литературных кругах Иены слово «романтический» получило двойственное значение. В более широком смысле оно обозначало известную тенденцию, намечавшуюся в новом искусстве и особенно ярко выразившуюся у Данте, Шекспира и в произведениях Гете, во всяком случае в некоторых из них. Ее последователи стремились к достижению абсолютного, но пока еще не достигнутого никем идеала. Лишь в том случае, если мы вместе с Жан-Полем примем такое толкование этого термина, мы сможем причислить его теорию эстетики к разряду романтических теорий. Однако в более точном значении этого термина, как определяющего творчество четко очерченного литературного круга, Жан-Поль является и в то же время не является романтиком. Он сочувствовал романтикам и одновременно их недолюбливал. Он искренне восхищался смелым полетом их воображения, он разделял их склонность к чудесному, как и они, грезил о залитых лунным светом ландшафтах, заколдованных садах и сказочных странах. Однако его чувство приличия шокировала распущенность романтиков, и, кроме того, он сознавал недостаточность их творческих способностей. В статье, озаглавленной «Шлегелиана», Жан-Поль писал: «Склонность к поэзии не создает поэзию, а совесть — святого. И в том и в другом случае нужен, кроме того, природный дар»¹. В его «Эстетике» благосклонное описание романтической поэзии уживается с не менее сочувственными главами о «классической красоте», в которых автор выступает как стойкий последователь классических канонов Винкельмана. Он хвалит греков, которые умели «делать человеческое тело живым и одушевленным, а душу — телесной»²; запечатлевали в мраморе образы богов и людей, наслаждавшихся «[far niente] [блаженным бездельем] вечности»³, и наделяли поэзию объективностью, идеальностью, радостным спокойствием и нравственной красотой. Поэтому не удивительно, что Тик, ярый сторонник романтизма, понимая, что его друг не вполне разделяет его взгляды, выразил свое неудовольствие по поводу появления «Эстетики» Жан-Поля.

К эстетическим работам Жан-Поля нельзя подходить с меркой, применявшейся на литературных диспутах того времени. Жан-Поль сочетает в себе мышление людей XVIII века с романтическим воображением; это немецкий Ричардсон, пытающийся

¹ E. B e r e n d, Jean Pauls Ästhetik, 1909, S. 47.

² «Vorschule», § 17, Werke, XVIII, S. 79.

³ Там же, § 19, стр. 83.

скрыться от своей сентиментальности в сияющих далях сверхъестественных миров. Его беспристрастность, которой он справедливо гордился, объяснялась противоречиями, глубоко заложенными в собственной натуре Жан-Поля. Вследствие постоянной борьбы за то, чтобы достичь хотя бы какой-то гармонии в своей душе, Жан-Поль стал беспристрастным арбитром споров, происходивших вокруг. Этот внутренний процесс отразился на самой структуре его эстетической теории. Благодаря ему Жан-Поль проникся диалектическими взглядами и в то же время духом трансцендентальной метафизики. Как мыслителя, его всегда интересовали обе противоположные тенденции того или иного явления, как верующего—мир, находящийся за пределами настоящего, обыденного мира. Свою «Эстетику» Жан-Поль рассматривал как дополнение к его же роману «Титан», а оба этих произведения—как свидетельство своего стремления к душевной гармонии, по существу считая их как бы «Анти-Титанами». По его мнению, этими работами доказывалось, что рациональная пластическая энергия его разума преодолела титаническую расточительность его воображения. Теперь мы можем проследить влияние коренного конфликта в мировоззрении Жан-Поля на три стороны его эстетических взглядов: в области диалектического исследования эстетического творчества, в доктрине о поэтическом гении и в анализе юмора.

Жан-Поль определил эстетическое творчество как «прекрасное подражание природе», рассматривая термин «прекрасное» как синоним слова «духовное». Объект подражания—это не внешняя сторона природы со всеми ее случайными, преходящими элементами, а ее внутреннее строение. Таков дух и даже буква эстетического кредо Гете. Однако это кредо развивается здесь весьма своеобразно. Жан-Поль делает различие между материалистами и нигилистами. Материалист, которому неведомы всеобщие черты природы, рассматривает ее как некое сочетание отдельных предметов, воспринимаемых нашими чувствами. У него в руках реальный материал, но ему недостает «дыхания жизни», чтобы вдохнуть его в свои творения и оживить их. Наоборот, нигилист обладает способностью одушевления, но, поскольку под ногами его нет прочной почвы реальности, он возвышает некую пустоту, а не какое-либо овестьленное творение, наполняя безграничное пространство духовной жизни человека разрозненными образами или наслаждаясь чисто негативной и критической деятельностью своего разума. Ему, лишенному материальной сущности явлений, бесполезна власть

над всеобщими идеями. Подобно пламени без топлива, его разум пожирает те предметы, на которых он останавливается, превращая их в прах. Ни материалисту, ни нигилисту неизвестна тайна формы. Лишь творческому воображению дано воссоединить противоположные начала и создать благостную гармонию, где сочетаются элементы частного и всеобщего. Именно творческое воображение и рождает поэта.

Как и предыдущие эстетические доктрины в Германии, концепция поэзии Жан-Поля основывается на теории поэтического гения. Поэт—это не что иное, как истинный человек, homo maxime homo, и в то же время истинный толкователь явлений жизни и вселенной. Каждое человеческое существо воплощает в себе различные формы проявлений человечности, всевозможные человеческие характеры; и индивидуальный характер того или иного человека—всего лишь «творческий выбор», сделанный из бесконечного количества духовных миров, переходный момент от бесконечной свободы к конечному, определенному явлению¹. «Гений отличается тем лишь, что весь мир человеческих способностей и характеров явственно видим в нем, подобно элементам горельефа, залитого светом дня, в то время как у обычных людей эти элементы нечетки и являются лишь бледным подобием духовного мира гения. Сознание и речь становятся достоянием человечества благодаря поэту, вот почему поэт так легко пробуждает обе эти способности у других людей². Все рациональные положения, если сравнить их с поэзией, односторонни и оттого представляют собой угрозу нашей духовной свободе: «Отдельный человек, произносящий свое суждение об окружающем нас мире, открывает нам лишь свой собственный мир—уменьшенный и раздробленный, а не живой и могучий, нечто целое, без частных деталей. Поэзия нужна потому, что благодаря ей нашему разуму предстает лишь духовно возрожденный мир, потому, что она не навязывает нам какую-то тесную, ограниченную схему. Слова поэта—это обращение человечества ко всему человечеству в целом, а не одного человека к другому³. Полярность поэзии—характерная черта мира моральных отношений: «Следовательно, наиболее четкие и лучшие образы у поэта—это два старинных, лелеемых им идеала, рожденных вместе с самим поэтом, два противоположных начала его действительной натуры, низменная и возвышенная сторона его общечеловеческих свойств. Каждый поэт порождает собственного ангела и собственного дьявола; изобилие или скудость образов,

¹ «Vorschule», § 56, Werke, XVIII, S. 243.

² Там же, стр. 245.

³ Там же, § 69, стр. 297.

находящихся между двумя этими полюсами, определяет величие или ничтожество поэта»¹. Однако главная заслуга поэта в его умении воссоздавать благородные образы: «Великие поэты, если в руках у них ключи и от рая и от ада, должны чаще открывать врата первого. Поэт, оставивший в наследство человечеству образ нравственно идеального человека, святого, сам достоин канонизации»². В настоящую эпоху—в «век, когда религия, государство, добродетели предаются забвению»³,—единственную надежду следует возлагать на науку и поэзию. Причем «последняя обладает большей силой».

Фридрих Шлегель, выступивший против классицистских идеалов, попытался утвердить эстетическую концепцию «характерного». Жан-Поль, примыкавший к классицистам, доказывал, что поэзия, посвящая нас в царство интеллектуальной необходимости, непременно отрицает случайные черты, свойственные отдельному явлению, то есть индивидуальность. Поэзия должна подняться до такой особи, которая олицетворяет собой человечество в целом. Чтобы подчеркнуть, что такое обобщение не исключает частное определение, Жан-Поль снова прибегает к идее, заимствованной у Лейбница (как он это делал для того, чтобы объяснить отношение поэтического гения к человеку как таковому). Каждая личность подобно монаде, в известной степени обладает свойствами всех личностей, всем разнообразием человеческих способностей и характеров, сочетающихся между собой в бесконечно разнообразных пропорциях. Поэт—более типичный человек, чем остальные люди. Вот почему ему понятен закон, устанавливающий определенное соотношение частного и общего. Придерживаясь середины, находящейся между абстрактной моделью особи и случайным образом отдельного человека, он может воссоздать «символическую индивидуальность»⁴.

Трансцендентальность христианства и теория юмора

Доктрина Жан-Поля содержит, однако, некоторые элементы, совершенно отличные по своему духу от классической эстетики. Его основные философские положения и даже психологические наблюдения носят на себе следы христианской трансцендентальности. Гете задавался целью отточить взор художника, заставив последнего тщательно изучать органическую природу; между тем Жан-Поль наделил художника таинственной способностью, благодаря которой он проникает сквозь

¹ «Verschule», § 57, Werke, XVIII, S. 249.

² Там же, § 58, стр. 257.

³ Там же, «Kantate-Vorlesung über poetische Poesie», XIX, S. 142.

⁴ Там же, § 59, XVIII, 259.

внешнюю сторону явлений и находит там недоступную другим действительность. Мироззрение Жан-Поля основано скорее на идеях Платона, чем Аристотеля. Как и швейцарские критики середины XVIII века, он защищал реальность существования «чудесного», определяя его не как удивительное явление видимого нами мира, а как неожиданное откровение неизмеримых глубин человеческой души. Начало, движущее творческим воображением поэта, согласно Жан-Полю, представляет сверхъестественный инстинкт, или склонность, «чувство грядущего». «Этот инстинкт разума, вечно предвосхищающий и постулирующий свои предметы вне связи со временем, поскольку они находятся за рамками времени, позволяет нам представить такие понятия, как «земной», «всемирный», «временный», едва мы произнесем эти слова; только этот инстинкт может наделить эти понятия значением посредством сравнения с противоположными понятиями»¹. Он освещает человеческую душу, принося победу божественному началу, ведущему смертельную войну со всем земным и нашими природными склонностями. Благодаря этому внутреннему свету поэтический гений видит в предметах их цельность. Его воображение парит высоко над недостойными явлениями жизни—столь же высоко, как «дух нравственности». Это позволяет гению «запечатлеть на скрижали вечности образы будущего» и превратить свое искусство в «магическое зеркало грядущего времени»².

Конечные предметы, населяющие мир Жан-Поля, изображенные с педантической тщательностью, оттеняются фоном бесконечности. Так, бедняга Вутц, школьный учитель, персонаж одного из его романов, наделен автором склонностью мечтать о мудрости и вечности, склонностью, которая придает этой тщедушной, жалкой фигуре особое достоинство, ассоциирующееся в нашем воображении с золотистым фоном средневековой картины. Этим объясняется и то, что Жан-Поль уделяет много внимания в своих романах и в «Эстетике» понятию смешного, которое он определяет как «бесконечную нелепицу, воспринимаемую нашими чувствами»³, остроумного, определяемого им как «чувственная мудрость»⁴, и, наконец, понятиям сатирического, иронического и юмористического. Юмор, основная категория в концепции Жан-Поля,—это понятие, противоположное возвышенному. Если бесконечное начало, возникающая в конечном мире, подавляет наши чувства своим неизмеримым величием, то перед нами возвышенное, и, наоборот, если

¹ «Vorschule», § 13, Werke, XVIII, S. 61 ff.

² Там же, «Kantate-Vorlesung», XIX, S. 141.

³ Там же, § 28, т. XVIII, стр. 122.

⁴ Там же, § 43, т. XVIII, стр. 199.

измерить бесконечное конечной категорией, то мы получим смешное. «Если взглянуть, как это делали древние теологи, из внешнего, необъятного мира на мир земной, то он кажется крохотным и суетным; если измерить бесконечный мир крохотным мирком, как это делают насмешники, сопоставляя их между собой, то возникает смех, к которому примешиваются печаль и чувство величия»¹. Поэтому юмор, «носящий низкие котурны комедии», тем не менее держит в руке трагическую маску. И действительно, разве самые блестящие юмористические произведения не созданы меланхолическим народом—испанцами? Отличие юмора от пародии и иронии в том, что он уничтожает не какой-то предмет, а категорию конечности как таковую, противопоставляя ее той или иной идее. «Для юмора не существует ни отдельных глупостей, ни отдельных глупцов, для него существует лишь глупость вообще и безумный мир; он не подчеркивает чей-то определенный глупый поступок, но низводит великое до малого, возвышает малое до великого, таким образом уничтожая оба понятия, поскольку перед лицом бесконечности все превращается в прах»². Очевидно, что такое определение юмора тесно сближается с прежними высказываниями относительно того, что поэтическое воображение руководствуется «сверхъестественным инстинктом». Отсюда можно заключить, что юморист и писатель Жан-Поль диктовал свои взгляды Жан-Полю—теоретику эстетики. Подобное положение применимо и к его теории романа. Роман, рассматриваемый как типично романтический жанр, представляет собой наивысший образец поэтического искусства, который содержит в себе характерные элементы эпоса и драмы и, как уже заметил Гердер, обладает большим сходством с грезами³. Возникает вопрос, не является ли самоизображение Жан-Поля опровержением истинности его концепций? Ответ был бы положительным, если бы Жан-Поль действительно не был истинным поэтом, а следовательно,—как образец и предмет эстетических исследований,—и символической личностью.

Истинный поэт в то же время—мудрец и провидец. Такова была концепция, лежавшая в основе отождествления романтиками поэзии с искусством вообще, поэзии с философией и политикой, мечты с действительностью. Против этого основного положения выступил Сёрен Кьеркегор (1813—1855). Он заявил, что поэзия несовместима

¹ «Vorschule», § 33, Werke, XVIII, S. 147.

² Там же, § 32, стр. 142.

³ Там же, § 70, стр. 298.

с мудростью (истинная же мудрость—та, что заключена в евангелии). Чтобы стать поэтом, нужно отречься от того, чем ты стремишься стать. В этом отречении—отчаяние; а из отчаяния возникает жгучее желание, которое порождает поэзию. Итак, как ни глубоки, ни волнующи поэтические восторги, они рождены горем. «Поэт—дитя вечности, но лишен залога вечности»¹. Так в теории Кьеркегора мечтатель-романтик пробуждается и намеренно разрушает свои грезы анализированием.

¹ «Christliche Reden», Deutsche Übersetzung, Jena, 1929, S. 292.

Г Л А В А Т Р И Н А Д Ц А Т А Я

ИДЕИ РОМАНТИЗМА И СОЦИАЛЬНЫЕ ПРОГРАММЫ В АНГЛИИ И АМЕРИКЕ

Перемена ситуации и ролей

В том, что Уильям Блейк почти дословно повторил в 1790 году выводы Гераклита, жившего в V веке до н. э., нельзя усматривать простое совпадение. Это скорее свидетельствует о возникновении сходной ситуации. На заре появления эстетической науки философ Гераклит обвинил поэтов в невежестве. Гераклит заявил: глупцы-поэты молят о прекращении раздоров, потому что не могут постичь глубокого смысла, сокрытого в них. Между тем, прибавлял он, если бы не существовало противоположных начал, полов, на свет не смогло бы появиться ни одно живое существо¹. В первом «доводе» своего «Брака неба и ада» Блейк, словно подчеркивая, что и через несколько тысячелетий не поздно вступить за поправную мудрость поэтов, возвращается к вопросу о космическом значении противоположностей, к доктрине, выдвинутой Гераклитом для посрамления поэтов. «Без противоречий нет развития. Влечение и отвращение, рассудок и чувство, любовь и ненависть необходимы для существования человечества»².

¹ Diels, 22A, 22 (см. А. Маковельский, Досократики, ч. I, Казань, 1914).

² «Poetical Works», ed. Ellis, London, 1906, Vol. I, p. 240.

На целом ряде примеров Блейк доказывает необходимость космических противоречий: и там, где он заявляет, что с появлением рая возникает ад¹, и там, где он говорит о двух классах людей, населяющих землю,—производителях и потребителях, утверждая при этом, что им суждено вечно оставаться врагами; всякий же, кто попытается их примирить, положит конец бытию². Однако, хотя и Гераклит и Блейк превозносят борьбу противоположностей как основу и причину всего сущего и оба считают эту истину пробным камнем мудрости поэтов и философов, Гераклит с помощью подобного положения доказывает мудрость философов и ничтожность поэтов, тогда как Блейк, будучи прежде всего поэтом, одновременно утверждает себя и философом. Так, в последней половине XVIII века, когда на горизонте английской мысли и поэзии забрезжил ранний рассвет романтизма, с прежним пылом, со всей яркой образностью ищущего воображения его участников вспыхнул давний спор философов и поэтов. Сам Блейк характеризовал свою точку зрения «гласом вопиющего в пустыне»³. Однако ситуация, породившая этот спор, и возникшая в ходе его эстетическая концепция были прямо противоположны своему древнему прототипу. В древней Греции в течение столетий на поэтов смотрели как на мудрецов и наставников. В те времена философам приходилось отстаивать права разума, системы и науки в открытой борьбе с поэтическими пророками и провидцами. Блейк же был первым и единственным глашатаем поэтического пророчества и поэтических вещей в период, когда разум и познание природы уже в течение двух веков считались синонимом мудрости.

Блейк по праву признается представителем раннего английского романтизма, однако многие склонны рассматривать его как некое обособленное явление. Так оно в действительности и было. Но его утверждение, что поэт является мудрецом и мыслителем, было с радостью подхвачено плеядой поэтов-пророков в Англии и Америке и положило начало множеству различных «вступлений», «защит» и философских очерков. Поскольку этим романтикам удалось восстановить поэта в его правах на интеллектуальное провидение и нанести ответные удары последователям Локка, Декарта и Ньютона, они по справедливости должны занять свое место в истории эстетики. Блейк возвещал о приходе нового «радостного дня» освобожденного воображения языком, не менее чуждым заурядному читателю, чем арабский, используя при этом целый арсенал символов, заимствованных у Сведенборга, Якоба Бёме, Парацельса

¹ «Poetical Works», Vol. I, p. 240.

² Там же, стр. 249.

³ Там же, стр. 212.

и иудейских пророков. Мучительные усилия понять смысл его образов и выражений усиливают впечатление, что между ним и другими романтиками пролегает пропасть. Однако если рассматривать его взгляды в их совокупности, то перед нами предстанет концепция созидания, отношения к прекрасному и спасения человечества, мало чем отличающаяся от воззрений других воинствующих мистиков.

В одном из своих первых «доводов», Блейк. Дух пророчества который мы ранее цитировали, а также в семи последующих «принципах» Блейк утверждает первичность «поэтического гения». Все народы и все религии, заявляет он, берут свое начало из этого единого источника. Этот «поэтический гений» именуется им также «духом пророчества». Различная национальная окраска религии отдельных народов объясняется тем, как данный народ воспринимает дух пророчества. Из этого родника истекают не только религиозные верования, но и философские школы. Все они являются проявлениями гения или духа, предтечи всего сущего. Известные нам философские системы не отражают всей глубины и мощи истинной философии, они представляют собой лишь смутные ее отголоски, доступные слабому разуму отдельных личностей¹. В «памятном видении» Блейк рассказывает о своей застольной беседе с пророками Исайей и Иезекиилем, где они обсуждают, на чем основывается истина. Исайя объясняет поэту, что его критерий веры в бога зиждется не на доказательствах разума, а на «твердом убеждении». Блейк задает ему вопрос, может ли «твердое убеждение в том, что вещь является таковой», сделать ее действительно таковой. На это Исайя отвечает: «Все поэты верят, что это так, и многовековая история воображения не раз являла примеры того, как твердая вера сдвигает горы. Но лишь немногие обладают силой убеждения»². И дальше Исайя рассказывает о всепобеждающей вере иудеев, почитавших поэтический гений как основу основ, о царе Давиде, неуклонно исповедовавшем эту веру и считавшем, что только благодаря ей он смог покорить царства и одержать верх над всеми врагами. Блейка, по собственному его признанию, сначала одолевали сомнения, но затем он уверовал. «Воображение—это вечность»,—гласит его концепция³; воображение является воплощением спасителя в наших душах, предстает в его образе нашему внутреннему взору. Так связывает Блейк познание истины с видениями древних иудейских пророков и с религиозными откровениями вообще.

¹ «Poetical Works», Vol. I, p. 212—213.

² Там же, т. I, стр. 246.

³ Там же, стр. 221.

По теории Блейка, поэтический гений, обладающий даром предвидения и предсказания, наделен особым орудием восприятия и обладает собственным предметом изучения. Предметом этим является бесконечное—то бесконечное, которое для посвященных составляет истинную сущность всех обычных явлений жизни: будь то сучок в полене, песчинка, полевой цветок или «птица, парящая в небесных просторах». Тот, кто постигает бесконечное во всех явлениях, постигает бога¹. Это положение Блейк возводит в принцип, вкладывая в уста пророка Исаяи следующие слова: «Я не вижу бога и не слышу его, ибо мое физическое восприятие ограничено, но мой дух постигает бесконечное во всем»². Этому бесконечному, скрытому во всем сущем, противостоят понятия «предельное» и «соотносительное». Мы наблюдаем здесь возрождение спора о «предельном» и «беспредельном», возникшего еще в древней Греции, но в отличие от классических греческих философов, отдающих предпочтение всему, что ограничено пределами, Блейк, как и все мистики и умы романтического склада, признает право первенства за теми явлениями, силу и мощь которых ничто не связывает, со всеобъемлющей сущностью которых ничто не может соперничать. Понятие «предельного» Блейк ассоциирует с механизмами, понятие «беспредельного» — с жизнью. «Скованный ненавидит свои оковы. Унылое повторение одного и того же—даже самой вселенной—неминуемо превратит ее в простую мельницу со сложной системой колес»³. Наряду с категорией бесконечного предметом изучения поэта является также категория единства. Своим духовным взором поэт постигает вечное братство всего человечества и всего сущего на земле. Иначе говоря, для того, кто видит бога во всех явлениях, божественное начало открывается в виде милосердия, сострадания, мира и любви, то есть тех чувств, при помощи которых многообразные формы бытия сливаются в гармонию.

Орудием познания поэта для Блейка является духовное видение. Эта способность отлична и от разума, который постигает только связи между явлениями, и от сложной системы ощущений. Это как бы способность к обостренному, чистому восприятию, способность прорицательства. Блейк, которому в детстве виделись ангелоподобные существа, восседавшие на ветвях деревьев, на всю жизнь сохранил необыкновенную

¹ «Poetical Works», Vol. I, p. 215.

² Там же, стр. 246.

³ Там же, стр. 215.

способность представлять несуществующее действительным. И он полагал, что все искатели истины обязаны развивать в себе это качество, с тем чтобы обострить воображение до провидения. Такой критерий познания свел бы на нет обе философские школы, процветавшие в XVII—XVIII веках. Эмпирики—последователи Бэкона и Локка—считали основой познания простые восприятия органов чувств, а Декарт и продолжатели его учения полагали, что только рациональное мышление ведет к познанию истины, тогда как воображению свойственно ошибаться. У эмпириков Блейк заимствует веру в восприятие и недоверие к логическому мышлению, с романтиками же его сближает скептическое отношение к непогрешимости наших органов чувств. В одной из своих первых программных работ Блейк с поразительной лаконичностью излагает свою собственную теорию познания: «Восприятие человека не ограничивается органами чувств; он воспринимает более, чем могут дать ему чувства (какими бы обостренными они ни были)... Посредством суждений человек может лишь оценивать и сравнивать то, что он уже воспринял»¹. Итак, воображение для Блейка—это «духовное видение». Это бог, направляющий человека в выборе подходящего объекта воплощения божественного начала. Блейк формулирует свою мысль так: «Бог становится таким, как мы, чтобы мы могли стать такими, как он»².

Динамичность Блейка так и орудие и агент познания истины представляют собой категории, относящиеся к области, где царствуют поэт и гений. Между тем за критерий прекрасного, будь то в области искусства, морали или интеллекта, он берет излишество, буйство, стремительное движение в противоположность умеренности неоклассицистов. Признаком красоты он считает изобилие³. «Дорога излишеств ведет ко дворцу мудрости»⁴; на смену удовольствию приходит энергия. Пламенный порыв, стремительность и страстная напряженность так же характерны для его философских исканий, как и для его творческого метода. «Бассейн содержит, фонтан переполняет»⁵. «Благоразумие, по его словам,—уродливая и богатая старая дева, за которой волочится бессилие»⁶, а количество, вес и мера, считавшиеся

¹ «Poetical Works», Vol. I, pp. 213—214.

² Там же, стр. 214.

³ Там же, стр. 245.

⁴ Там же, стр. 242.

⁵ С. Маршак, Из Вильяма Блейка, «Иностранная литература», 1957, № 10, стр. 206.

⁶ «Poetical Works», Vol. I, p. 242.

св. Августином квинтэссенцией божественной красоты, кажутся Уильяму Блейку символами смерти¹. Классицизм для него— источник войн и опустошений² или «математическая форма»³, которой он противопоставляет «живую форму» готики. Он решительно отвергает аристотелевское единство, представлявшее собой кредо неоклассицистов. От произведений искусства он требует энергии и жизни. И в отрывке, заявлял он, может проявиться целое. «Единство и мораль—понятия второстепенные, они относятся к области философии, а не поэзии»⁴. Законы живописи, изложенные в «трактатах» Рейнолдса, не менее чужды Блейку, чем положения Аристотеля и Горация. Одушевление он предпочитает рассудку, любую живо обрисованную деталь—целому величественному ансамблю, частное—общему и возводит это предпочтение в закон.

Если Блейк явился крестителем, пролагающим путь английскому романтизму, то Вордсворта с его «Вступлениями» к разным изданиям «Лирических баллад», с его философской поэзией и связями с Кольриджем можно по праву назвать мессией этого направления.

На первый взгляд разница между этими двумя поэтами слишком велика, чтобы считать одного провозвестником другого. Что общего между причудливыми неологизмами Блейка (Юрайзен, Ахеймия, Лува, Фармас, Паламбром), его мистическими прорицаниями, подменяющими реальный мир потусторонним, и реализмом, натурализмом и здравым смыслом Вордсворта? Блейк сам отмечает это различие в пометке на полях стихотворений Вордсворта: «Реальные предметы всегда ослабляли, притупляли и омертвляли мое воображение»⁵. Там, где Блейку чудятся призрачные видения, пляшущие языки пламени, причудливо переплетенные корни, спокойно наблюдающий Вордсворт видит Лондон, залитый лучами восходящего солнца, кукушку, заросли бледно-желтых нарциссов, колеблющихся под дуновением ветерка, простых крестьян, занятых работой в поле. Но оба—и Блейк, и Вордсворт—считают воображение поэта сосудом мудрости, отвергают геометрические правила, дробящие разум на составные части⁶, и ту «ложную вторичную силу, посредством кото-

¹ «Poetical Works», Vol. I, p. 242.

² Там же, стр. 217.

³ Там же.

⁴ Там же, стр. 216.

⁵ B u r d e t t, William Blake, New York, 1926, p. 171.

⁶ «Prelude», Text of 'C' II, p. 203—204.

рой мы умножаем различия между явлениями»¹. Оба страстно верят в то, что поэт благодаря его способности предвидеть обладает чудесным даром постигать окончательную истину, оба отвергают разделение явлений на классы и выискивание связей между ними, которыми занимаются сухари-теоретики. Оба верят в экспериментальное познание истины, то есть в то, что истина ощущается и устанавливается чуткой человеческой душой, и главным образом душой поэта. Оба отметают девизы XVIII столетия—вкус, правила, формы. В этой общности и заключается главный интерес для историка эстетики; вопрос же о том, при помощи каких языковых средств и образов выражалась исповедуемая ими философская теория, является второстепенным. В целом ряде размышлений Вордсворт объединяет первый главный принцип романтизма, согласно которому поэт есть пророк и наставник, со вторым принципом, гласящим, что поэтическая истина является истиной чувств.

Чувство

Например: «Из всех видов литературы поэзия более всего связана с философией... главным предметом ее является истина, не частная и ограниченная, но общая и действенная; не та истина, что основывается на восприятии внешнего мира, а та, что оживает в душе под влиянием вдохновения; истина, утверждающая самое себя... Поэзия отражает природу и человека... Поэзия есть дыхание и высшее проявление познания; поэзия—выражение пылкой страсти, появляющееся на лице науки. Поэзия—начало и конец всех исканий истины; она так же бессмертна, как душа человека»². Так определяет Вордсворт призвание поэта во «Вступлении». В «Прелюдии» мы вновь встречаемся с рассуждениями о высокой миссии поэта, постигающего истинную природу всего сущего. Он — поэт Вордсворт—ступает по священной земле, он вещает «не мечты, а пророческие истины»³, его воодушевляет вера в то, что «поэты, подобно пророкам», объединены «могучей идеей истины»⁴. Талант поэта—«божий дар», с его помощью ему открывается непознанная доселе сущность явлений. Вордсворт лелеет надежду, что, используя этот дар, поэт сможет создавать творения, которые по своей мощи и величю будут соперничать с произведениями самой природы⁵. Но хотя столь сходные концепции Вордсворта

¹ «Prelude», Text of 1850, Bk. II, p. 216—217.

² «Prose Works», ed. Knight, 2 Vols., London, 1896, Vol. I, p. 59, 60, 62. «The Preface to Lyrical Ballads».

³ «Prelude», Bk. XIII, p. 252—253.

⁴ Там же, кн. XIII, стр. 300—302.

⁵ Там же, стр. 304—312.

и Блейка и делают их «братьями в романтизме», во взглядах на предмет и средство поэтического откровения оба они расходятся. Символической и призрачной вселенной Блейка, подсмотренной как бы в телепатическом видении, Вордсворт противопоставляет реальные факты и человеческие отношения мира природы. По его словам, при создании «Лирических баллад» он ставил себе целью воспроизвести милый человеку мир природы, ее основных законов, извечных страстей, мир простых и постоянных чувств, важнейших проявлений нравственного начала. Во многих поэтических произведениях этого периода высказываются философские взгляды; в основе «Предисловия» Вордсворта также лежит определенная философская точка зрения. В нем ясно сказывается влияние платонизма, а из филосо-
софских учений, более близких к нему

Влияние Хартли

по времени,—доктрины ассоциаций Дэвида Хартли. Именно эти философские направления, а не кабалистика и не мистическая доктрина Сведенборга придали произведениям Вордсворта своеобразное широкое значение. Иными словами, Вордсворт стремился вложить в свою поэзию философское содержание; ему хотелось даже выработать определенный язык и стиль, которые можно было бы с полным правом назвать философскими. Но темы для философских рассуждений он обычно брал из знакомой ему действительности. Ему казалось, что эта прочная здоровая основа сообщает поэзии то благородство, неизменность и правдоподобие, к которым он всегда страстно стремился. Его природный здравый смысл восставал против искусственности неоклассицизма и витиеватости, бессмыслицы, капризной непоследовательности и произвола, царивших во взглядах и поэтическом стиле некоторых современных ему немецких авторов. У поэтов этих школ он не находил созвучной ему естественности и близости к «простым людям». Он упорно пытался отыскать действительность за фальшивой мишурой и ложным блеском жизни и считал наиболее подходящим объектом для своих наблюдений «тихую сельскую жизнь». Из «уст людей, приниженных и незаметных»¹, в «природе, стонущей под игом труда»², черпает Вордсворт представления об истинной силе страстей, заимствует задушевные слова и образы, познает естественное родство основных человеческих чувств и неразрывную связь человека с природой. Его учителями и предметами его изучения являются моряки; бродяги, пастухи, страждущие матери и обездоленные дети.

¹ «Prelude», Bk. XIII, p. 182.

² Там же, стр. 175—176.

Любовь к природе
и человеку

Вордсворт утверждал, что «главная тема его песен»¹—это все относящееся к человеку. И действительно, творчество его посвящено простым людям, однако природа и человек казались ему настолько неотделимыми друг от друга, что трудно сказать, кто же из них занимает в его философии первое место.

Одной из причин, заставившей Вордсворта сделать предметом своей поэзии простых людей, была неразрывность свойственных этим людям чувств с прекрасными и неизменными явлениями природы. Признавая вообще отличие внешнего мира от мира чувств, Вордсворт в то же время настолько захвачен переплетением этих двух миров, что, кажется, готов слить их—мир духовный и мир органический—в один исполненный могучим дыханием живой космос. Это мистическое восприятие действительности можно проследить в целом ряде его стихотворений, например в хорошо известном отрывке:

Движение и дух, управляющий теми,
Кто мыслит, и тем, что в их мыслях витает,
Дух, проникающий всюду...²

В других, менее известных строках утверждение Вордсворта о взаимоуподоблении в боге всего сущего мало чем отличается от блейковского «бог становится таким, как мы, чтобы мы могли стать такими, как он»:

...дышит все
Одною внутреннею жизнью...
В которой всем созданиям земли
Доступен бог, неразлично скрытый
В могуществе природы. Так порой
Неразличим безоблачный восток
От запада безоблачного в полдень,
Когда все небо — чистая лазурь³.

Свойственный многим романтически и мистически настроенным умам дар приобщения к богу отмечает «сходство в таких явлениях, родство которых останется навеки скрытым для пассивного ума»⁴. Таким образом, мысли Вордсворта устремлены к «Великому началу бытия», направляющему «все явления жизни к любви взаимной»⁵. По его признанию, ему доставляет

¹ План к «The Recluse».

² «Tintern Abbey», p. 102—104.

³ «The Prelude», ed. de Selincourt, notes, p. 512—513.

⁴ Там же, кн. II, стр. 384—386.

⁵ Там же, стр. 389—390.

удовольствие наедине с собой в ночной тишине вслушиваться в приближение надвигающейся бури, черпая в подобных переживаниях пророческую силу¹. Вот что он пишет, рассказывая, как повлияло на него созерцание луны и солнца, весны и осени, горных цепей и тихих долин:

И вот, пока бежали дни и годы,
Природы вечной щедрая душа
Мне дивные свои открыла чары
И в чувство обратила разум².

Иногда он склонен считать, что испытываемые им чувства сообщают природе еще большую прелесть: свет, озаряющий его душу, усиливает великолепие солнечного заката³. Временами ему кажется, что в силах природы заключены неведомые страсти, иногда он полагает, что они, эти силы, принимают тот облик, который придают им настроения человека⁴.

Этот интерес к отношениям между человеком и природой, эти поиски и сомнения в характере и силе связей, объединяющих их, и, наконец, само это обращение к философской проблеме о роли воображения сразу выдают в Вордсворте вдумчивого созерцателя—современника Канта, не раз обсуждавшего со своим лучшим другом Кольриджем учение Канта. Утверждать вместе с поэтом, что «природа и человек издревле взаимопредназначены»⁵,—значит говорить на одном языке с Кантом. В отличие от других поэтов-романтиков Вордсворту в общем удалось сохранить здравый взгляд на отношение человеческого разума к внешнему миру и на психологическую основу творческой деятельности художника. В отличие от Блейка он не придерживается доктрины преобладания одного вида чувственного познания над другим, а утверждает равноценность как мысли, так и чувства. «Поэт в большей степени, чем прочие люди,—пишет он,—способен наслаждаться той жизненной струей, что бьет в его душе»⁶. Однако и «одушевление», и «более утонченная чувствительность», и «чуткость» проистекают из высшего дара, которым наделен поэт,—дара проследить связи и выявлять истинную природу различных форм бытия⁷. Часто цитируемое

¹ «The Prelude», p. 304—310.

² Там же, стр. 396—399.

³ «Tintern Abbey», Вк. II, p. 368—370.

⁴ Там же, кн. XIII, стр. 289—291.

⁵ «Prose Works», Vol. I, p. 61.

⁶ Там же, стр. 58.

⁷ Там же, стр. 57—58.

определение Вордсворта идеала поэзии как «спонтанного наплыва могучих страстей» может ввести в заблуждение, если не вспомнить его высказывания до конца: «Поэтические произведения, которые хоть в малейшей степени заслуживают внимания, не могут явиться плодом рассеянного, разбросанного воображения; их создателем должен быть человек, способный мыслить глубоко и сосредоточенно». Порыв страсти, ведущий к возникновению поэтического произведения, должен быть переосмыслен в полном покое, утверждает он далее¹. Излюбленное Вордсвортом одиночество, близкие его сердцу величавые пейзажи гор и вод придавали столь своеобразное звучание и живость его душевным излияниям, вносили в них столь мощную струю новизны и необычности, что его творчество позволяет нам причислить поэта к числу виднейших родоначальников английского романтизма. Однако эти его свойства благодаря противоположному началу, заключенному в них, одновременно обуздывали душевные порывы, приглушали поэтический голос и привносили в поэзию Вордсворта элемент созерцательности. Среди более пылких и увлекающихся представителей романтизма Вордсворт стоит особняком, являясь выразителем английского консерватизма и устойчивости. Хотя он и был создателем новой поэтической школы, его словарь и пространные, продиктованные здравым смыслом периоды, по-видимому, больше подошли бы для выражения идей трезвого, разумного гуманизма Рейнолдса и Локка. Ненадолго Вордсворта захлестнул буйный вихрь Французской революции. Но вскоре он отрекся от этих «ошибок молодости» и впоследствии сторонился всего, что ему представлялось экстравагантностью и ересью. Он видел в поэте учителя и говорил, что временами ему кажется, что цель его собственной жизни заключается в поучении.

Творчество Вордсворта, бесспорно, представляет собой отражение той борьбы, которая происходила между поэтами и философами за почетное место во «дворце мудрости», однако сам Вордсворт не проявил в этой борьбе особого рвения. Он надеялся, что благодаря безыскусственности его поэзии и проповеди добра его будут почитать не только как поэта, но и как «человека, обращающегося к людям». Однако следует добавить, что в произведениях Вордсворта заключено столько критических высказываний, обобщений и размышлений, что он с таким же правом может претендовать и на звание философа, не только обращающегося к другим философам, но и соперничающего с ними.

¹ «Prose Works», Vol. I, p. 68.

Кольридж.
Поэт и философ,
но не философ-поэт

В 1816 году Кольридж писал своему другу: «Я убежден, что истинной системе философии—этой подлинной науке о жизни—лучше всего учиться у поэзии»¹. Разумеется, значение слов «поэзия» и «философия» в устах поэтов-романтиков зависит от того, что они под этим подразумевают, от того, какого философа они считают своим образцом, а также от того, как они относятся к поэзии—как к некоей аллегории, к лирическим излияниям или как к поучению. Мы только что причислили поэта Вордсворта к философам. Кольридж, не задумываясь, сделал бы для своего друга то же самое: «Из всех, кого я когда-либо знал, и даже, как мне представляется, из всех английских поэтов со времени Мильтона Вордсворт в большей степени наделен гениальностью великого поэта-философа»². Однако, если бы Кольридж говорил о себе, к функциям поэта и философа он отнесся бы несколько иначе. В приведенном выше отрывке он писал о своей «системе философии». В его собственной «системе философии» содержалось гораздо больше логики и рассуждений об отвлеченных категориях и отношениях, чем в размышлениях любого другого английского романтика. Однако если философ должен быть одновременно и философом и поэтом, то, называя Вордсворта солнцем, Кольриджа можно сравнить с луной. Кольриджу в большей степени, нежели Вордсворту, удавалось воссоздать неведомые, причудливые миры; он обладал большим даром преобразовать действительность силой своего воображения. Однако певец и мыслитель не составляли в нем столь неразрывного единства, чтобы он мог создать

...Истины благою цепь,
Предвечной Истины нетленное звено³.

С другой стороны, его большая склонность к метафизике и склад ума, обусловивший участие Кольриджа в современной ему философской революции, не уступающей по значимости открытию Коперника, позволили ему найти «коренные принципы», в то время как Вордсворт ограничивался лишь тем, что судил о различиях между разными духовными способностями по их следствиям и результатам. Большинство прозаических произведений Кольриджа относится к области прикладной эстетики

¹ «Unpublished Letters», ed. E. L. Griggs, Vol. II, London, 1932, p. 190.

² «Table Talk», July 21, 1832.

³ «To William Wordsworth», II, 58, 59.

и литературной критики, но, несмотря на это, основания для своих критических суждений он черпал в самых глубинах бытия, что удавалось лишь немногим критикам.

**Идеализм на основе
кантианства**

Способности Кольриджа как теоретика искусства развивались отчасти под влиянием темперамента и впечатлений детства, отчасти же благодаря чтению и занятиям науками. Он испытывал тяготение к бесконечному, что объяснялось тем, что в отрочестве он вел с отцом беседы о мире звезд и питал любовь к великому и единому, почерпнутую им из легенд и сказок¹. Проснувшуюся под влиянием всего этого жажду знаний Кольридж удовлетворял чтением авторов, близких ему по духу, — Плотина, Ямвлиха и Якоба Бёме. Из знакомства с немецкой романтической литературой на основе серьезного изучения Канта и Шеллинга, из поездки в Германию он вынес определенные понятия и образы и, что гораздо важнее, нашел в них, наконец, обоснование своему идеалистическому мировоззрению и концепции искусства. В часто цитируемом отрывке из мемуаров он пишет, что чувствовал на себе «печать, наложенную титанической рукой Канта»². Кольридж говорил, что вся достойная изучения философия восходит к Канту³. Однако влияние Шеллинга на эстетические взгляды Кольриджа вряд ли было менее значительным. Его лекция «О поэзии или искусстве» (1818) во многом перекликается со взглядами Шеллинга и частично повторяет их.

Кольридж утверждал, что теория Канта о различиях между чистым разумом, который оперирует целыми и законченными категориями, и практическим разумом, который лишь сопоставляет связи между отдельными точками в ограниченном пространстве, является краеугольным камнем всей философии⁴. Однако осторожный и критически настроенный Кант, не решившийся распространить созидательную силу мысли на ноумены [вещи в себе], не мог удовлетворить пытливого и пылкого Кольриджа. Даже заверения самого Канта в том, что он преследовал весьма скромные цели, не убедили бы Кольриджа, который за буквальным значением этих слов стал бы искать некий скрытый трансцендентный смысл⁵. Для всех истинных романтиков путь от природы и явлений вел непосредственно к Абсолюту. Кольридж усматривал «приятное совпадение» между своими взглядами и взглядами Шеллинга, шедшего по

¹ «Letter to Thomas Poole», Oct. 16, 1797.

² «Biographia Literaria», Ch. IX, ed. Shawcross, Vol. I, p. 99.

³ «Letter to J. Gooden», Jan. 14, 1820.

⁴ «The Friend», Vol. XI, 1863, p. 243.

⁵ «Biographia Literaria», Vol. I, Ch. IX, p. 100—101.

тому же пути. Кольридж также высоко ценил учение Фихте, который утверждал, что в начале всего было деяние. Такое возвышение деяния над прочими явлениями и материей, говорил Кольридж, создает фундамент для здания метафизики и позволяет ей черпать «в себе самой и стимул и принципы развития»¹.

Итак, в свободной истолкованной и мистически переосмысленной кантовской концепции Кольридж находит ключ к пониманию всей сложности проявлений духа, включая творческое воображение поэта, и к просвещенной литературной критике. Его не может удовлетворить психология, которая объясняет силу и живость ума материальными процессами или взаимодействием между человеком и явлениями природы. Прежде он, подобно Вордсворту, восхищался системой ассоциаций Хартли, считая, что она объясняет многие явления духовной жизни. Однако теперь Кольридж окончательно отвергает теорию Хартли. Он пришел к выводу, что ассоциации в конечном счете сводят деяния воли и мысли к слепой случайности и мертвой механистичности. Кольридж утверждал, что дух есть причина и сущность бытия, а не условие и что явления, происходящие в мире духа, — это эманация энергии, а не категории времени и пространства. Хартли превратил дух в *ens logicum* [умозрительную категорию], в нечто и ничто².

Еще в раннем наброске, написанном для Энциклопедии, которую предполагалось издать, Кольридж пытался найти на карте бытия и познания место изящным искусствам, и в частности поэзии. Энциклопедия должна была отличаться методичностью, рассудочностью и логичностью. Место наук и искусства определялось требованиями истинной философии. Изыщные искусства в их динамическом единстве Кольридж, вслед за Кантом, поместил между фактами проявления духа в чистых науках и примерами учрежденного рассудком порядка в физическом мире. Изыщные искусства подчиняются априорным законам вкуса и отражают внутреннее состояние человеческого разума. Но они одновременно связаны с внешними законами звука и цвета. Однако, в конце концов, этот компромисс между духом и материей, эта остановка на полпути от духа к ощущениям вряд ли согласуется с тем первородным единством и способностью отражения божественного начала, которыми Кольридж наделил поэзию, почтавшуюся им как высшее из искусств, поскольку в ней заключено *созидание*, а не простое систематизирование и упо-

¹ «Biographia Literaria», Vol. I, Ch. IX, p. 101.

² Там же, гл. VII, стр. 80—88.

рядочение частей, целей и средств, которые при всей их кажущейся разобщенности находятся в неразрывном единстве. «Разумеется, — писал Кольридж, — изящные искусства относятся к внешнему миру, так как они оперируют зрительными и звуковыми образами и другими ощущениями органов чувств; без тонкого понимания этого ни один человек не был и не может быть ни музыкантом, ни поэтом... но так же верно и то, что он навсегда остался бы жалким и неудачливым ремесленником от искусства, если бы не был наделен чудесной внутренней силой, чувством, *quod nequeo monstrare, et sentio tantum* [которое я не могу указать, хотя и ощущаю]; человек этот не достиг бы в искусстве ничего, если бы первоначально неясные и смутные впечатления не воплощались постепенно в его уме в яркую и четкую, животворную идею!»¹ И далее он пишет: «От многих критиков ускользает тот факт, что в изящных искусствах первопричина должна лежать в душе художника». Для того, что заслуживает название поэзии, реальный мир не имеет особого значения. Во внимание принимается только идея. Доказательство этого мы видим в музыке, когда не замечаем, что в ее мир, основанный на математическом соотношении нот, вторгаются материальные создатели звука — стекло и сталь².

Что же понимает Кольридж под яркой и четкой животворной идеей, которая должна отмечать гениального художника? Под этой идеей он подразумевает идею Платона или кантовскую идею разума, подлинный прототип и первоисточник бытия. Поэт, руководимый идеей, обладает истинным воображением; все остальные наделены лишь фантазией. Философские знания и темперамент Кольриджа сыграли большую роль в развитии этого основного эстетического принципа, который он применил к Шекспиру, противопоставив его менее ярким звездам поэзии и литературным ремесленникам. Кольридж считал, что фантазия позволяет художнику лишь переосмысливать данный материал. Она может оперировать только «пешками застывших понятий и определений». Воображение же он, напротив, считал «животворной силой, первостепенным фактором... непрерывным повторением в конечных пределах ума вечного процесса созидания, совершающегося в бесконечности нашего Я»³. Художественное воображение есть одна из форм присущей всему человечеству способности к созиданию. Вдох-

¹ «*Treatise on Method*», ed. Snyder, London, 1934, p. 63.

² Отрывок из рукописи, «*British Museum*», Egerton 2800, 64, quoted by Snyder, *op. cit.*, p. 85.

³ «*Biographia Literaria*», Vol. I, Ch. XIII, p. 202.

новляя художника, оно дает ему возможность расчленять и анализировать явления, чтобы потом воспроизвести их.

По мнению Кольриджа, все попытки объяснить Шекспира, пользуясь законом ассоциаций, все старания рационально истолковать его творчество, оценивая его знания по произведениям¹ или «измеряя его дюйм за дюймом»², обречены на провал, если подходить к ним с докантовских или субтрансцендентальных позиций. Умение Шекспира создавать драматические характеры объясняется тем, что он был носителем идеи гуманизма, тем, что глубокое знание человеческой природы он сумел отразить в четко индивидуализированных персонажах своих произведений. Его способность изображать человеческие страсти восходит все к той же философской идее гуманизма, общее у него проявляется в настроениях и оттенках чувств. Кольридж соглашался со Шлегелем, который считал, что Шекспир обладает даром единым словом раскрыть всю предысторию явления. Шекспир, замечает Кольридж, воссоздает «историю умов». Он оперирует такими идеями, в которых заключаются бесконечные возможности причин и следствий³.

Кольридж ставит целое превыше частного, цель—превыше средств, ощущение и инстинкт—превыше идеи,—и этот порядок принципов составляет основу его эстетики и «возрождения литературной критики». Чувства питаются сознанием, а не сознание чувствами⁴. Прежде чем судить о мастерстве поэта, нужно понять его цели и замыслы. Критикам неоклассицизма Шекспир представлялся «непостоянным и необузданным», так как они пытались привнести в творчество Шекспира свои собственные литературные идеалы⁵. Разум инстинктивно, еще не успев целиком осмыслить хода событий, всегда пытается предвосхитить их конец; именно этот конец, по мнению Кольриджа, и определяет выбор художником средств изображения. Ощущение первично, сознание отступает на второй план. Поэзия становится величественной, когда обычный образ уступает место возвышенному ощущению непознаваемого; когда в ней отсутствует четкая форма и ощущается напряженная работа разума⁶. Символизируя преимущество ощущений перед рассудком, чувство не только позволяет нам узреть самую сущность явлений и выделить из них наиболее значимое; ожив-

¹ «Treatise on Method», p. 62.

² Там же, стр. 32.

³ Там же, стр. 27—31.

⁴ «Table Talk», July 21, 1832.

⁵ «Coleridge on Logic and Learning», ed. Snyder, New Haven, 1922, p. 110.

⁶ T. M. R a y s o r, Coleridge's Shakespearean Criticism, Vol. II, London, 1930, p. 38.

для наши впечатления, подобно порыву свежего ветра, чувство связывает их в единую стройную систему, то есть выполняет ту самую задачу, которую, по мнению прежних философов, следовало разрешить теории ассоциаций¹.

**Шаг вперед, но отсут-
ствие системы**

При ознакомлении с творчеством Кольриджа напрашивается вывод, что его чувства и ощущения, его обращение к идеалу как в теории красоты, так и в искусстве были верны. Его взгляды явно соответствовали эстетическим концепциям будущего и не носили отпечатка устаревших теорий. Однако его отрывочные и отвлеченные рассуждения о методе Канта и неоплатонизме не продвинули вперед теорию эстетики и не составили какой-либо определенной системы. Неспособность Кольриджа доводить дело до конца проявилась не только в поэзии, но и в эстетике.

Шелли. Пламенная вера (1821) можно считать прямым продолжением целого ряда таких «Защит», среди авторов которых наиболее известным в Англии был, пожалуй, Филипп Сидней.

в поэзию

Работу Шелли «В защиту поэзии» можно считать прямым продолжением целого ряда таких «Защит», среди авторов которых наиболее известным в Англии был, пожалуй, Филипп Сидней. Непосредственным поводом для появления восторженного панегирика Шелли послужили нападки, с которыми обрушился на поэзию сэра Томас Пикок, назвавший ее трескучей и пустой болтовней. Однако происхождение этой работы Шелли имеет гораздо меньшее значение для эстетики, чем содержащееся в ней красноречивое утверждение романтической веры в поэта как в пророка. Пламенное восхваление поэта как самого мудрого, самого благородного, самого щедрого и самого чуткого из людей сопровождается целым фейерверком восторженных похвал. В поэте соединяются черты законодателя и пророка². «Поэт—участник вечного, единого и бесконечного»³. «Шекспир, Данте и Мильтон являются философами высшего порядка»⁴. «Поэты представляют из себя жрецов непредвкусенного вдохновения»⁵. «Поэты представляют из себя непризнанных законодателей мира»⁶. Только бог и поэт достойны имени творца, говорит Шелли, цитируя Тасо⁷. «Создавая для других благороднейшие богатства мудрости, удовольствия, добродетели и славы, поэт и лично должен быть счастливейшим, лучшим, мудрейшим и наиболее славным среди

¹ «Letter to Southey», Aug. 7, 1803.

² «Works», ed. Forman, 8 Vols., London, 1880, Vol. VII, p. 104.

³ Там же.

⁴ Шелли, Полн. собр. соч., т. 3, СПб, «Знание», 1907, стр. 386.

⁵ Там же, стр. 413.

⁶ Там же.

⁷ Там же, стр. 410.

людей... Величайшие поэты были людьми самой незапятнанной добродетели, самой совершенной мудрости¹. Каковы поэты, такова и поэзия. «Всякая высокая поэзия бесконечна... Великая поэма является как бы источником, вечно бьющим через край струями мудрости и восторга»². «Поэма есть истинный образ жизни, выраженный в его вечной правде»³. «Поэзия представляет собой летопись лучших и счастливейших мгновений счастливейших и лучших умов»⁴. «Поэзия приподнимает покров с сокрытой красоты мира»⁵. «Поэзия усиливает способность, являющуюся органом нравственной природы человека»⁶. «Поэзия действительно представляет из себя нечто божественное. Она одновременно является и центром знания и его окружностью; она представляет собой то, что обнимает все познания, и то, к чему все познания должны быть сведены»⁷.

Все эти высказывания—яркое свидетельство безоговорочной веры романтиков в возможности поэзии. А наряду с этим мы видим осуждение мертвенности и сухости расчетов. Каковы бы ни были расхождения в философских взглядах Блейка, Вордсворта, Кольриджа и Шелли, все они воспевают и художественное воображение и его детище—поэзию, уподобляя ее цветущему и плодоносящему дереву, расчет же и рассудок в узком смысле этого слова считают ледящим дуновением холодного ветра, «заунывным скрипом голых сучьев и веток зимней порой». Для поэзии, воплощающей в себе бога, утилитаризм и благоразумие подобны Маммоне⁸.

В противовес всем этим преувеличенным и восторженным восхвалениям взгляды Китса на психологию творчества роли поэта Джон Китс (взгляды которого приводятся здесь, чтобы оттенить основное направление в романтической эстетике) подрезает поэту крылья и низводит его с пьедестала. Хотя Китс был только поэтом, он изредка пробовал свои силы и в разработке философской теории спасения человечества, и ему подчас, пожалуй, удавалось выдвинуть более глубокие суждения, чем уверенному в себе Вордсворту—этому гиганту, рядом с которым Китс становился только для того, чтобы подчеркнуть его величие⁹. Однако о том, как мало Китс разделял быто-

¹ Шелли, Полн. собр. соч., т. 3, стр. 410—411.

² Там же, стр. 403.

³ Там же, стр. 386.

⁴ Там же, стр. 409.

⁵ Там же, стр. 388.

⁶ Там же, стр. 389.

⁷ Там же, стр. 407.

⁸ «Works», Vol. VII, p. 136.

⁹ «Letters», ed. Colvin, p. 105—108, May 3, 1818, to F. H. Reynolds.

вавшие тогда взгляды на поэта как на мудреца и наставника, говорит следующее красноречивое заявление: «Что касается самого поэтического характера (я имею в виду тот характер, каким обладаю я сам, если только я что-нибудь собой представляю; характер, отличный от характера Вордсворта, то есть от характера эгоистического и возвышенного, стоящего особняком и представляющего вещь в себе), то такового не существует вовсе. У поэта нет своего «я», он и все, и ничто, у него нет характера, он одинаково наслаждается светом и тенью; все доставляет ему удовольствие—хорошее и дурное, возвышенное и низкое, бедность и богатство, коварство и благородство; поэт одинаково наслаждается, создает ли он образ Яго или Имогены. То, что возмущает добродетельного философа, приводит в восхищение поэта-хамелеона. В его пристрастии к мрачной стороне действительности нет ничего плохого, так же как и в склонности к изображению ее светлой стороны, поскольку обе они теряются в глубинах философии. Поэт является самым непоэтичным из всего сущего, ибо он лишен собственного лица. Он непрерывно перевоплощается из одного образа в другой. Солнце, луна и море, мужчины и женщины, находящиеся во власти порывов,—поэтичны, им свойственны какие-то неизменные качества. У поэта же их нет, он лишен индивидуальности. Поистине он самое непоэтичное из всех созданных богом живых существ. Но поскольку поэт не является самим собой, а я поэт, то стоит ли удивляться, если я скажу, что не собираюсь больше братья за перо? Почему бы мне не предаться вдруг размышлениям о природе Сатурна или Опс? Очень неприятно признаваться, но ведь факт остается фактом—все то, что я говорю, нельзя принимать за точку зрения, сложившуюся вследствие моего индивидуального характера, да и как бы это могло произойти, если я не обладаю индивидуальностью? Если же я нахожусь среди людей и если я не поглощен размышлениями о творениях собственного разума, то домой возвращается уже не я: на меня так действует индивидуальность каждого из находящихся со мной в комнате, что очень скоро я просто перестаю существовать...»¹

Итак, для еретика Китса поэт пассивен, он пользуется случайными впечатлениями, его можно уподобить золотой арфе, звучащей при легчайшем дуновении ветерка, поэт непостоянен и безволен, с чем никогда не соглашался Шелли. Наставив на участия поэта в духовных и политических свершениях человечества, Шелли не мог оставить поэту одну лишь впечатлительность. Китс же освободил поэзию от моральной ответствен-

¹ «Letters», p. 184—185.

ности и лишил самого поэта звания законодателя и философа. Он говорил, что никогда не постигал до конца смысла собственных утверждений. Но то, что странно с точки зрения логики и морали, может оказаться прекрасным с точки зрения эстетики. «Ссора на улице отвратительна, но эмоции, которые в ней проявляются,—прекрасны; самый грубый человек в ссоре привлекателен». Итак, «и настроженность горностая, и страх оленя могут казаться прекрасными»¹.

Карлейль. Поэт как ге- 1881) о поэте как герое мы снова встре-
рой, провидец, певец чаемся с истинным романтизмом. Кар-
лейль считает поэта одной из тех силь-
ных личностей, которые мыслят и действуют независимо, кото-
рые могут постигать сущность реального мира и на кого поэтому
возложены надежды всего человечества. Героизм поэта заклю-
чается в том, что он видит идеал, который всегда содержится
в реальной жизни, но недоступен взору простых смертных.
Поэт у Карлейля—пророк, провидец. Помимо «ясного, глубо-
кого проникающего глаза»², он должен обладать еще пылким
сердцем. Но основное, что отличает поэта от обычных людей,—
это его дар постигать таинственное и вечное во всем, что
нас окружает, то есть «жить в самом существе явлений»³.
В произведениях поэта воплощены символы божественного
и бесконечного.

Кроме зорких глаз и пламенного сердца, поэт должен быть
наделен звонким голосом. «Пение,—говорит Карлейль,— со-
ставляет, по-видимому, самую сконцентрированную эссенцию
нашего существа, а все остальное—как бы одну лишь оберточ-
ную бумагу и шелуху»⁴. Идеал, на который обращен взор поэта,
преображается в мелодию. «Слово, определяющее вещь, выте-
кает из четкого видения этой вещи»⁵. Для Карлейля музыкаль-
ность стихов не является дополнительным украшением. В вооб-
ражении великого поэта само существо явлений превращается
в музыку, так как пронизательность его и страстная искрен-
ность находят естественное выражение в ритме стихов.

Разносторонность и искренность поэта роднят его со всем
человечеством. «Поэтическую жилку можно отыскать в сердце
каждого человека... Мы все поэты, когда *читаем* хорошо

¹ «Letters», p. 237, Sept. 18, 1819, to George and Georgiana Keats.

² Т. К а р л е й л ь, Герои, почитание героев и героическое в истории, СПб, 1908, стр. 96.

³ «Works», 30 Vols., London, 1896—1899, Vol. V, p. 81, «Heroes and Hero-Worship».

⁴ Т. К а р л е й л ь, Герои, почитание героев и героическое в истории, стр. 101.

⁵ «Works», Vol. V, p. 104.

какую-либо поэму»¹. У поэта-героя эта склонность просто *сильнее выражена*, вот и все. «Скажу прямо, я не могу вовсе представить себе, чтобы истинно великий человек в одном отношении не мог быть таким же великим и во *всяком* другом»², — говорит Карлейль.

Разумеется, благодаря своим отличительным качествам поэт стоит особняком среди людей. Но зато он стоит рядом с другими героями, посвятившими себя служению религии, войне или правосудию. Карлейль утверждает, что занятия героя определяются средой, в которую он попадает в силу сложившихся обстоятельств. Петрарка и Боккаччо могли бы стать прекрасными дипломатами; в Наполеоне были заложены способности поэта, а Шекспир мог бы «метко разить» врага в битве под Азенкуром, вместо того чтобы поражать нас рифмой.

Подобно большинству романтиков, Карлейль склонен скорее уничтожать различия, чем вскрывать и определять их. Однако он дал лаконичное определение отличия героя морального от героя эстетического. Первый подчеркивает то, что человек должен делать; второй — то, что человек должен любить. Подобно своему признанному учителю Гете, Карлейль считает, что «Прекрасное выше, чем доброе; Прекрасное заключает в себе доброе»³. И снова вторя Гете, он называет последовательность явлений живым обликом божественного начала.

Говоря в Нью-Йорке в 1843 году о Новой Англии, американский трансценденталист Ралф Уолдо Эмерсон (1803—1882) заявил, что влияние Вордсворта, Кольриджа и Карлейля гораздо больше ощущается в Соединенных Штатах, чем на их родине⁴. Он сказал, что «возрожденная любовь к безграничному», свойственная немцам, которую писатели-романтики провозгласили в Англии, нашла в Америке благодатную почву⁵. По мнению Эмерсона, в Новом свете ощущается более глубокий этический интерес к романтизму. В произведениях самого Эмерсона крайняя прямолинейность и даже подчеркнутая лаконичность языка придают давно знакомому нам мистицизму новизну и свежесть. Эмерсон пишет об усыпанных цветами холмах, окружавших его дом в Конкорде, о деревьях и птицах, и эти сюжеты заставляют читателя поверить в новые возможности старого метода, наделяю

¹ Карлейль, цит. соч., стр. 99

² Там же, стр. 96.

³ Там же, стр. 99.

⁴ «Works», Centenary ed., Vol. XII, p. 472, note to Dial paper «Thoughts on Modern Literature».

⁵ Там же, стр. 318.

щего поэта чертами пророка, в вечность и бесконечность форм божественного начала, в потусторонние связи, в безграничные возможности и величие человеческого духа и первостепенную роль воображения. Можно вспомнить замечание родственного Эмерсону по духу Вордсворта и сказать, что новые черты романтизма в творчестве Эмерсона объясняются его пристальным наблюдением жизни в Америке. По существу, для его философии характерен традиционный мистицизм, но он предстает в толковании Эмерсона в новом облике. Эмерсон сам говорит: «Идей мало, а форм много»¹.

Подобно другим поэтам, творчество которых мы уже рассматривали, Эмерсон считает, что поэт наделен всеобъемлющей способностью предвидения. Он пишет: «Рождение поэта является основным событием в истории»². Он называет поэта «крылатым человеком»³, «стихия которого — вечность»⁴. Среди обычных людей он выделяется своей целостностью⁵. Поэт вещает и определяет явления, так как способность его выражать свои впечатления столь же велика, как и восприимчивость. Он принадлежит к сонму героев и мудрецов. Три категории людей воплощают в себе триаду высоких призваний: действовать, мыслить и говорить. Из всех трех наиболее велик поэт. Остальные снабжают его материалом; он же — творец и строитель⁶. Он — пророк: «У поэта свои верительные грамоты и свои приметы: он провозглашает то, чего никто не может предсказать»⁷. Поэт обладает «сверхъестественным духовным восприятием» и способностью находить соотношения между разрозненными и, казалось бы, не связанными между собой явлениями. «Поэт... восстанавливает разрозненные элементы природы и вселенной»⁸.

Строгость морали

Говоря о литературе и духовной жизни своего времени, Эмерсон заявлял, что «даже лепет младенца, лежащего в колыбели, проникнут мистицизмом»⁹. Не удивительно поэтому, что излюбленная тема Эмерсона — прославление бесконечности, всеобъемлющего единства, идеала, живой природы — исцелительницы человеческой души и источника вдохновения, а также глубоких тайн мироздания, которые поэт

¹ «Works», Vol. VIII, p. 18, «Poetry and Imagination».

² «Works», Vol. III, p. 11, «The Poet».

³ Там же, стр. 12.

⁴ Там же, стр. 9.

⁵ Там же, стр. 5.

⁶ Там же, стр. 7, 8.

⁷ Там же, стр. 8.

⁸ Там же, стр. 18.

⁹ Там же, т. XII, стр. 318.

выражает посредством символов. Однако—и он сам этого не скрывает—для концепций Эмерсона характерна свойственная Новой Англии строгая мораль, которая отсутствовала в аналогичных европейских литературных течениях. Эмерсон восхищался Гете, но отказывался причислить его к величайшим певцам человечества, потому что, по его мнению, творчество Гете лишено нравственного начала¹. Он находил для Гете оправдание, называя его «зорким наблюдателем жизни» со всем ее добром и злом. «Да, Гете велик, но ведь идеальное всегда истиннее, чем действительное. Оно эфемерно, но неизменно... Природа нравственна... [Поэтический реализм Гете] не может заставить нас подняться над самими собой, он не может увести нас из мира чувств, возрадовать бесконечной нежностью или вооружить нас безграничным доверием». Так мог сказать только мистик, и притом выходец из Новой Англии.

«Итак, Гете следует назвать поэтом действительного, а не идеального, мира реального, а не мира религии и надежды... Гете—поэт прозы, а не поэзии... Его муза не исторгала громopodobных звуков, способных потрясти луну и звезды, разорвать своим мощным звоном железную цепь обстоятельств, повергнуть древние небеса и ветхую землю к ногам человека, обладающего свободной волей и воплощающего в себе божественное. Отсутствие в творчестве Гете нравственного начала, равного по силе его таланту, нельзя считать такой же случайностью, как присутствие или отсутствие у человека музыкального слуха или способности к восприятию цветов; скорее это кардинальный факт, подобно здоровью или болезни; и поскольку это так, то Гете не сумел стать творцом в высшем смысле этого слова... искупителем человеческой души»².

Простота

Для взглядов Эмерсона характерно то, что, давая определение поэзии и красоты, он считает основой их простоту. Односложными, незатейливыми словами рассказывает он о своем восприятии материального мира, являющегося неизменной основой воображения, парящего над самой реальной действительностью. Этот здравый смысл для искусства является тем же, чем «колыбель... коляска для младенца. Мы должны изучить бесхитростные законы огня и воды. Мы должны есть, стирать, растить сады, строить. Вот в чем... первооснова природы»³. В то время, когда у него складывались подобные взгляды относительно художественного воображения, Эмер-

¹ «Works», Vol. XII, p. 328.

² Там же, стр. 331—332.

³ Там же, стр. 3.

сон мог говорить о «здравом смысле, который не вторгается в царство Абсолюта»¹.

Красота, по Эмерсону, опирается на столь же низкую реальную основу. Она налицо, когда люди ведут коней на водопой, фермеры сеют, кузнец стоит у наковальни, она в «тачках, корытах и сквородках». Поэт останавливается, чтобы запечатлеть картину, радующую его взор, например рой желтых бабочек, кружащихся над голубыми цветами возле ручья. Подобно Констеблю, он наблюдает, как изо дня в день повторяются знакомые явления природы, как сменяют друг друга времена года. И, восхищаясь великими произведениями итальянского искусства, Эмерсон всегда предпочитает им «зеленый ковер земли и синий купол неба».

Лестница Платона Чтобы связать прелесть и очарование обыденных явлений природы и человеческой жизни с космической идеей красоты, которая должна когда-либо открыться человеку, Эмерсон, вслед за своим великим учителем Платоном, прибегает к понятию лестницы, каждая ступенька которой символизирует собой новую ступень в эстетическом развитии человека. «Культура подобна лестнице, она ведет нас от первых приятных ощущений, доставляемых нашему глазу блеском драгоценного камня или пурпуром витража, к ощущению красоты пейзажа и человеческого лица, проявлений образа мыслей и человеческих характеров в манерах и, наконец, к наслаждению вечными тайнами умозрительного начала. С чего бы мы ни начали, мы всегда идем по одному пути: мы преодолеваем подъем, начиная от ощущения красивого зрелища лошади в нарядной попоне и кончая познанием идеи Ньютона, открывшего, что земля у нас под ногами представляет собой всего лишь гигантское яблоко, падающее с гигантского дерева; в конце же концов мы приходим к пониманию принципа Платона, что и земля и вселенная суть примитивные и начальные проявления вечно расщепляющегося единства».

Число таких стадий, определяемых Эмерсоном, постепенно растет, границы их становятся нечеткими. Это происходит оттого, что великий американец в конечном счете возвращается к концепции изменчивости красоты, ее выразительности, к мысли о том, что ею проникнута вся вселенная. Подобно Венере, красота—порождение пены морской, ей чужды «застывшие формы и четкие границы», она течет вместе с жизнью и ярче всего проявляется в переходе из одной формы в другую и в размеренном ритме—в танце, движении волн, в полете птицы.

¹ «Works», Vol. VIII, p. 3.

«Течение и полет обладают красотой, свойственной всякому ритмичному движению — круговороту воды, циркуляции крови, движению планет, созреванию плодов,—всякому действию и противодействию в природе».

Говоря о красоте, Эмерсон перечисляет ее «немногие отличительные качества»¹: простоту, лаконичность, соответствие цели, всеобщность, умеренность, постоянство и способность к совершенству. Раскрытие этих качеств, так же как и вообще его эстетических взглядов, носит у Эмерсона характер скорее непринужденной литературной беседы, чем научного исследования.

Рескин. Романтик,
вооруженный практиче-
ской программой

В произведении «Современные художники» Джон Рескин (1819—1900) называет себя должником Вордсворта и Карлейля, подчеркивая при этом, что в большей степени обязан Карлейлю. Рескин пишет, что он так часто читал и так глубоко изучал работы своего друга, что постоянно ловит себя на том, что повторяет его изречения². Даже при беглом знакомстве с творчеством Рескина становится очевидным, что его отношение к художнику — как к пророку и наставнику делает его типичным романтиком. Он считает своим наиболее ценным выводом мысль о том, что «самое великое в искусстве... есть... проявление в нем ума сотворенного богом великого человека»³, причем выделяет эту фразу курсивом. Разделяя людей по их способности эмоционального восприятия действительности, он ставит на первое место тех, кто «подвергается влиянию начал более сильных, чем они сами», тех, кто находится в состоянии пророческого вдохновения⁴. Однако, в конце концов, становится ясно, что в творчестве Рескина наиболее сильно проявляется другая сторона романтизма. Вторую половину своей творческой жизни Рескин посвящает вопросам политической экономии. Вместо того чтобы все выше подниматься в заоблачные высоты и расточать свои чувства в попытках познать единое, сочетающее и связывающее все явления, Рескин с каждым годом все больше преисполняется решимости выяснить прозаическое влияние денег на развитие и состояние искусства. Его суждения противостоят идеям господствующей манчестерской школы. И все же его следует отнести к романтикам, но к романтикам, выработавшим прак-

¹ «Works», Thoughts on Modern Literature, Vol. VI, p. 289, 293, 306.

² Part IV, Appendix III, «Plagiarism»; The Works of John Ruskin (Library Edition), ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn, 39 Vols., London, 1903—1912, Vol. V, p. 427.

³ «Modern Painters», Part IV, Ch. X, § 22, Vol. V, p. 189.

⁴ Там же, IV, XII, 9; V, 209.

тическую программу и связавшим искусство с общественными условиями жизни и состоянием нравственности. И Вордсворт, и Карлейль, и даже Блейк находились под глубоким впечатлением, произведенным на них Французской революцией, провозглашенными ею идеями свободы и всем тем, что она принесла рядовому человеку. Для Рескина особенно характерен интерес к общечеловеческому значению искусства. На закате жизни он заявил, что за тридцать лет своего творчества постиг ту простую истину, что способности к искусствам не могут процветать и развиваться изолированно, что, наоборот, они представляют собой не что иное, как «наглядное проявление достоинств целой нации»¹. Поскольку Рескин постоянно и весьма красноречиво заявлял о связи искусства с жизнью рабочего и с общественными и политическими благами или злом, его теория получила широкую известность как яркий пример моралистических заблуждений в эстетике. Правильнее было бы расценивать ее как отказ рассматривать искусство вне зависимости от условий, в которых оно развивается. К мысли о моральном и экономическом значении искусства Рескин пришел в результате настойчивых попыток понять причины, руководящие людьми, которые создают произведения искусства, разобраться в том, как искусство влияет на общественное мнение и каков его объект среди законов и принципов бытия.

Искусство и нравственность

Несмотря на то, что Рескина следует причислить к поздним романтикам—теоретикам искусства, и в частности к религиозным социологам искусства, форма его теории была весьма своеобразна. Джон Стюарт Милль сказал о нем, что, если не считать группы его последователей, Рескин был единственным оригинальным мыслителем в Англии того времени,—времени, для которого характерно было изобилие комментаторов и подражателей². Рескин не только восстал против популярной эстетической школы своего времени, но и укрепил свою оригинальную концепцию тем, что своеобразно использовал цитаты из библейских текстов и житий святых. Его идеи бесконечно дробились и переплетались друг с другом, что затрудняло их понимание и свидетельствовало о ярко выраженных индивидуальных наклонностях и необычайной внутренней дисциплине автора. Говоря о силах, определивших его жизненный путь, он особенно подчеркивает две: любовь к прекрасному и любовь к справедливости³. Значительную часть его

¹ «The Relation of National Ethics to National Arts», XIX, 164.

² E. T. Cook, The Life of John Ruskin, 2nd ed., 2 Vols., London, 1912, Vol. II, p. 550.

³ «Intended Preface for Proserpine», XXXV, 628.

биографии заняла бы история борьбы между этими двумя силами. Если в юности Рескин спрашивал себя, вправе ли он отдавать все свои силы искусству, в то время когда гибнет бесконечное число душ, потому лишь что о них некому позаботиться, то в зрелые годы он задавал себе вопрос, смеет ли он рассматривать небеса и морские раковины, когда в потоке времени бесконечной вереницей плывут трупы¹. Однако в конечном счете обе эти тенденции в творчестве Рескина были проявлением одной и той же идеи. По его собственным словам, очерки о правосудии в труде «Камни Венеции» представляли собой не что иное, как развитие темы, лишь едва намеченной в работе «Современные художники», которая в свою очередь представляет ряд очерков о естественной красоте². Любовь к прекрасному выливается у Рескина в любовь к творцу прекрасного, и его творчество представляет собой почитание неотъемлемых атрибутов божественного: бесконечности, единства, покоя, симметрии, чистоты и умеренности, совокупность которых он называет «типическим в красоте»³. Однако эти признаки божества принадлежат к категориям нравственности, и постичь их может лишь целомудренный ум.

Роль инстинкта
и эмоций

Психологической основой искусства Рескин считал инстинкт. В произведениях зрелых лет в отличие от юношеских работ Рескин подчеркивает происхождение искусства от инстинкта, которой не поддается изучению и который нельзя определить кодексом правил. Искусству можно дать пищу или лишить его таковой, можно руководить или пренебрегать им, но его невозможно выращивать в школах. Оно существует прежде всего как ощущение и жажда к творчеству и наблюдению. Все рассуждения Рескина об искусстве опираются именно на этот инстинкт. «Я ощущаю в себе непреодолимое желание, которого не могу объяснить, заставляющее меня изображать и описывать то, что мне по душе,—писал он своему отцу в возрасте тридцати трех лет.—Это не забота о собственной репутации или о благе людей и не стремление выдвигаться, это просто инстинктивная потребность, такая же, как потребность в еде и сне»⁴. Однако страсть к первоизданной красоте природы была у него сильнее стремления «насытить свой ум» красотами собора св. Марка и Вероны. В юные годы он любил лежать на зеленой мураве и зарисовывать травинку за травинкой, так что «каждый квадратный фут лужайки или мшистого

¹ «Fors Clavigera», Letter 72; XXVIII, 757.

² «The Stones of Venice», VI, II; X, 207; Intro., XLVII.

³ «Modern Painters», III, V—XI; IV, 76—141.

⁴ June 2, 1852; цит. в кн. E. T. C o o k, op. cit., I, 263.

берега реки превращался для него в бесконечную и близкую картину»¹. Тонкое чутье красоты, позволявшее ему наслаждаться сочной зеленью лугов и очертаниями гор, рано развились в Рескине благодаря его путешествиям в Альпах.

Итак, по мнению Рескина, непреодолимое стремление к творчеству—это уже начало искусства. У великих людей эта склонность представляет собой некую силу, побуждающую их говорить и действовать. Рескин часто определяет эту склонность эмоциональными терминами, называя ее привязанностью, любовью, почитанием, добротой и нежностью. Но какое бы из этих слов он ни употреблял, он всегда подразумевал, что основным признаком художника является бессознательное стремление к предмету, возбуждающему его интерес. Для Рескина, как и для любого истинного романтика, отсутствие некоего динамического ощущения красоты есть отсутствие всех ощущений вообще. Давая оценку гравюре, он критиковал не ее грубое, топорное исполнение, а «равнодушие к изображаемому, эту одинаковую холодность в изображении всех деталей, ровное и невозмутимое спокойствие не знающего душевных мук воображения, размеренность, подобную движению плуга по гладкому полю»². То же самое относится и к живописи: «...только та картина возвышенна, которая написана с любовью к действительным предметам...»³ Застенчивость он считал врагом всякого творческого гения. Любовь должна творить свободно, без излишней скромности. «Единственным критерием для определения хорошего или плохого является в конечном счете сила привязанности»⁴. С этим же критерием он подходил к Тернеру, своему любимцу, чье творчество было для него неиссякаемой темой размышлений. Величие Тернера, говорил Рескин, объясняется силой его заинтересованности в объекте творчества. Посредственный художник равнодушен к описываемому им предмету. Современные же Рескину эгоизм, утилитарная философия и ограниченное, поверхностное воображение порождали, по его мнению, не искусство, а лишь некое умствование.

**Ортодоксальность
чувства**

Подобно Аристотелю, который учил, что благодаря образованию неосознанные порывы превращаются у человека в разумные привычки, Рескин считал, что инстинктивную любовь к прекрасному можно обратить в свойственную художнику привычку правильно восприни-

¹ «Note-books of the Year 1847—1848»; *ibid.*, I, 218.

² «The Seven Lamps of Architecture», V, 21; VIII, 214.

³ Д ж. Р е с к и н, Соч., Закон Фьезоло, М., 1904, стр. 5.

⁴ «Modern Painters», V, II; VI, 47.

мать мир. Даже в ощущениях тех, кто испытывает искреннее влечение к красоте, говорит Рескин, возникает много несовершенного, непоследовательного и ошибочного, если этой склонностью не руководить. Его слова представляют собой почти дословное цитирование «Законов» Платона и «Политики» Аристотеля: «И в любви, и в отвращении к тому или иному предмету есть правильный и неправильный путь; ...даже инстинктивные склонности... можно направить в ту или иную сторону, и... наш долг направить их в нужное русло»¹.

Таким образом, склонность и дисциплина вытекают из влечения и порыва и превращают чувственное восприятие в устойчивое и эмоциональное размышление. *Aesthesis*, то есть доступное глазу, развиваясь, становится *Theoria*, то есть духовным восприятием через зрение. Но в любом случае искусство опирается на способность человека к видению. «Самое великое, что может сделать на земле человек, это *увидеть* нечто и рассказать о том, что он *увидел*, простыми словами»². Следовательно, художники являются точными и восприимчивыми наблюдателями. Они так долго упражняли зрение, что выработали в себе благородную привычку бессознательно подмечать все. «Все великие люди *видят* то, что они намерены изобразить, еще до того, как картина написана; они видят это совершенно бессознательно. Они не могут не видеть, даже если бы захотели; ...акт поэтического видения налицо, безразлично, видит ли художник всю сцену, отдельный характер или случайные события, предстающие его умственному взору, независимо от его желания; находясь во власти увиденного, художник не осмеливается изменить его ни на йоту, он изображает или описывает его именно таким, каким оно ему представилось»³. Именно эта верность увиденному и является, согласно Рескину, добродетелью живописца. «Изображать то, чего не видишь,—всегда дурно»⁴.

Если основой таланта Тернера Рескин считал духовную близость предметам своих произведений, то высшее его качество он видел в том, что Тернер обладал более острым, чем у других, зрением. Образная и правдивая живопись Тернера, живопись, в которой «человек освобождается от тщеславия и индивидуализма и становится орудием или зеркалом, отражающим для других... свет истины», стоит выше любых схем, диаграмм и научной истины вообще. Рескин приводит тернеровский

¹ «Stones of Venice», II, 3; IX, 62, note.

² «Modern Painters», IV, XVI, 28; V, 333.

³ Там же, IV, VII, 5; V, 114.

⁴ Там же, V, II, 2; VI, 27.

«Ноттингем» в качестве примера того, как обладающий даром зрения художник смело опровергает представления человека, чье зрение неразвито. Неразвитый глаз, повинующийся приказу ума, заставляющего его видеть то, что следует, старается разглядеть в отражении в воде «передразнивание действительности». Тернер же, рисуя отражение в воде, создает «совершенно новую картину... [изменив все тона и расположение частей]»¹, причем его манера письма не только ближе к реальности, но и передает ощущение воды, в которой колеблется отражение. Разбирая освещение в картинах Тернера, Рескин сравнивает краски на белой бумаге с их истинными тонами при дневном свете и доказывает при помощи этого эксперимента, что, вопреки существующему мнению, «Тернер, и только он один, *изображая природу, передавал ее истинные краски*». Рескин утверждает, что если мы попытаемся вынести картину на свежий воздух и так же точно сравним ее краски с красками пейзажа, как это «делают женщины, подбирая материю на платье», то обнаружим, что тени деревьев, казавшиеся нам темно-зелеными или черными, в действительности имеют бледно-фиолетовый и даже багровый оттенок, а зеленоватое, в нашем представлении, освещение на самом деле ярко-желтое, коричневое или золотистое. Результаты нашего опыта подтверждают метод Тернера².

Рескин считает, что художник не только точно видит наблюдаемый предмет, но и различает в нем соотношение отдельных значимых его деталей. Он постигает сущность и закономерность того, что видит. Когда художник или гравер запечатлевает в своем творении первостепенные факты в их основном проявлении, он раскрывает всеобщие законы природы и важнейшее значение отдельных явлений. Так, «сущность ветряной мельницы, в отличие от других мельниц, в том, что ее крылья должны вращаться наподобие колеса прялки и всегда быть в готовности уловить ветер, а потому ей следует быть возможно более легкой и шаткой... Тернер... [выделяет] эту характерную особенность ветряной мельницы; посмотрите, как высоко он ее поставил; сколь хрупкой изобразил он ее опору»³. По утверждению Рескина, гравер—мастер гротеска может допускать в своей работе грубость и несовершенство техники, и все-таки его произведение будет тесно связано с действительностью. «Быть может, он не в состоя-

¹ Д. Ж. Рескин, *Современные художники*, М., 1901, стр. 400.

² Там же, стр. 199—203.

³ «Modern Painters», V, I, 40; VI, 16.

нии правильно изображать перья и чешую, но тем не менее создания, возникающие под его резцом, будут кусаться и летать»¹. Он выделяет и запечатлевает характерные черты изображаемого предмета.

Этот необыкновенный дар видения Рескин называет пронизательным воображением, и тут он снова прибегает к могучему потоку романтизма. «Пронизательное и всеобъемлющее воображение, — заявляет Рескин, — есть сама жизнь человека, как существа, *наделенного зрением*»². В конечном счете «игра и сила воображения целиком и полностью зависят от нашей способности забывать о самих себе и воплощаться в окружающих нас предметах»³. В «Современных художниках» Рескин пишет, что способность воспринимать действительность в виде образов, восходящая к движениям человеческого сердца и души, отлична не только от слепоты лишенного воображения человека, но и от равнодушия и поверхностности фантазии. «Фантазия видит лишь внешнюю сторону предмета и может воссоздать ее очень точно, с большим количеством подробностей»⁴. Кроме того, Рескин указывает на разницу между рациональным, упорядоченным восприятием реального характера явлений и болезненным восприятием, возникшим под влиянием страсти. Последнее, по мнению Рескина, кроет в себе «роковое заблуждение»⁵. Под влиянием ослепляющих и затуманивающих мозг эмоций легкая пена нам может показаться свирепым потоком, а быстрый ветер — ленивым. Рескин всегда превозносил любовное, внимательное отношение к действительности как основу искусства, однако в одной из последних своих работ, «Английские удовольствия», он отказался от своего прежнего отношения к фантазии и заявил, что этот термин означает для него творческое воображение.

Хотя благодаря воображению, развитому до необычайной остроты, художник всегда видит вещи такими, как они есть на самом деле, он одновременно наделен способностью видеть их даже тогда, когда их нет, и там, где их нет; затем благодаря этому «внутреннему оку» он «наслаждается вечным блаженством, созерцая предметы, вещественно не существующие». Так, Данте явственно видит «кентавра Хирона, как бы проходящего по его мозгу», а автор «Апокалипсиса» зрит небеса; точно так же народы, у которых на смену простому подражательному инстинкту пришел инстинкт богостроительства, «призывали к себе

¹ «Stones of Venice», III, 48; XI, 169.

² «Modern Painters», IV, X, 8; V, 177.

³ Там же, ч. III, разд. II, гл. III, § 31; IV, 287.

⁴ Там же, § 7; IV, 253.

⁵ Там же, ч. III (passim); V, 201 и далее.

богов, укрывшихся за облаками, и превратили их в пенатов из темноты призвали души умерших и превратили их в ларов»¹.

Таким образом, Рескин считает, что дар видения определяется и обуславливается зрением. Художник, по его мнению, наделен способностью воспринимать все существующие предметы с особой чуткостью и вниманием, так что, какие бы абстрактные фигуры ни создавались им впоследствии, в основе их лежат истинные очертания и красота предмета, подсмотренные им в реальной действительности. Поэтому то, что кажется красотой абстрактных форм и сочетаний, выражаемой обычно посредством геометрических категорий, на деле берет свое начало от форм, существующих в природе, подсказано человеку зрением. «Все красивые линии—это лишь повторение самых обычных природных очертаний»². «Как отвлеченная форма, романская арка великолепа. Прототипом ей служат... свод небес и линия горизонта. Цилиндрическая колонна всегда прекрасна, ибо она подобна стволу дерева, созданному богом для того, чтобы радовать глаз человека. Прекрасна и готическая арка: она воспроизводит очертания, свойственные каждому листку, трепещущему на летнем ветерке»³. Орнамент, в котором повторяются вертикальные прямые линии и овальные фигуры, красив потому, что напоминает «уютное устройство птичьего гнезда»⁴.

В вызывающих восхищение Рескина гармоничных линиях гробницы Илларио⁵ он усматривает перенесенное в мир искусства движение речных волн, ветвей вяза и звезд, восходящих и падающих.

Поскольку любовное внимание ко всему видимому перерастает в способность постигать законы и сущность вселенной, оно уподобляется религиозному созерцанию. Хотя художник всегда наблюдает и истолковывает лишь реально существующую природу, в обычных явлениях он видит «смутное подобие скрытых от нас процессов и откровение божественного начала»⁶. Так учит Карлейль, а вместе с ним вся плеяда философов, верящих в чудо. Самую природу воображения Рескин объясняет проявлением в бытии Божественного Духа, распозна-

¹ «Aratra Pentelici», § 33; XX, 223.

² «Elements of Drawing», Lecture II; XV, 91 и далее.

³ «Seven Lamps», IV, 2; VIII, 144.

⁴ Там же, IV, 5; VIII, 144.

⁵ Cook, op. cit., Vol. I, p. 178.

⁶ W. G. Collingwood, The Art Teaching of John Ruskin, London, 1891, p. 133.

нию, восхвалению и почитанию которого служит искусство, создаваемое лучшими умами человечества.

Рескину часто приписывают приверженность к примитивной доктрине, гласящей, что искусство является подражанием природе. Однако проделанный нами анализ его концепции воображения и духовного видения позволяет нам понять в истинном свете заявление Рескина о том, что искусство должно строго следовать фактам действительности. «Цель великого подражательного искусства всегда состояла и состоит в том, чтобы подражать; подражать так точно, как только возможно», — говорит Рескин. «Хорошо исполненный ландшафт должен воспроизводить сцену во всей ее реальности, заставляя нас воображать, что облака на картине действительно плывут, а потоки шумят и пенятся», и далее: «Настоящий скульптор... придает мрамору вид живой плоти, одушевляет его»¹. При этом Рескин подразумевает, что художник должен обладать умением подмечать все его окружающее, должен интересоваться реальным миром и любить его, что из бесконечного разнообразия явлений природы он должен умело отбирать те воплощения истины, которые смогут удачно сочетаться друг с другом и в лучшей степени передадут впоследствии зрителю самые важные и общие черты видимого нами мира. Рескин осуждал эгоистическое дилетантство современных ему английских джентльменов—знатоков живописи, чья любовь к искусству ограничивалась одним лишь стремлением—быть запечатленными на портрете. Ему претило и то понятие о вкусе, которое прививалось его современникам, так как он считал, что подобного рода вкус поощряет искусственность средств художественного выражения и разнузданность фантазии. Роскошь и удовольствия, «услаждение и убаюкивание дремлющей души», согласно Рескину, не имеют ничего общего с искусством.

Искусство как само- выражение нации

Полагая, что он углубляет понимание искусства, Рескин исследовал не только его движущую силу, которой он считал инстинкт, не только его предмет—изучение законов природы, но также и социальные и экономические условия развития искусства. В рассуждениях Рескина о фактах эстетического познания ясно проступает характерная для него любовь к справедливости. Поскольку искусство представляет собой созидательную, творческую деятельность духа, оно, подобно всякому виду творчества, зависит от своего творца. На творца же неизбежно влияет эстетическая атмосфера, в которой он трудится. «...В основании искусства лежит стремление

¹ «Aratra Pentelici», § 122; XX, 282.

придать чистоту нашей стране и красоту нашему народу»¹. По мнению Рескина, победное шествие машин, всеобщее поклонение Богине Прибыли, или, как он ее именует, «Британии Рынка»², превращает людей в рабов и уродует страну. Ибо с появлением машин, вытеснявших ручной труд, человек перестает иметь возможность полностью проявить в своей работе свойственные ему наклонности, силу, изобретательность. Кроме того, символы владычества машин—дым и копоть, тусклые краски и неуклюжие линии, нарушающие природную прелесть и яркость ландшафта,—лишают тех, кто наделен даром правдиво воспроизводить действительность, необходимой их чувствам пищи.

В своей концепции истории искусства и непосредственной задачи искусства Рескин исходит из убеждения, что «искусство страны есть указатель ее социальных и политических добродетелей...». Благородное искусство могут создать только благородные люди, соединившиеся в обществе под руководством законов, наиболее соответствующих их времени и условиям их жизни»³. Известно лишь несколько периодов всемирной истории, когда развитию гения способствовали благотворные социальные условия, в частности греческий, тосканский и венецианский. Но и эти великие периоды не одинаково равноценны. «Греческий стиль в скульптуре слагался под влиянием усилий всего народа постичь суть справедливости; тосканский—под влиянием стараний народа постичь суть апологетики»⁴. «Всякий порок или добродетель, свойственные данному народу, проявляются в его искусстве,—заявляет Рескин,—[отсюда] воинственность Древней Греции, чувственность Италии, созерцательная религия Тосканы, великолепная энергия венецианцев». По мнению Рескина, «выносливость и терпеливое мужество», являющиеся добродетелями англичан, нашли свое воплощение в чеканных работах; подозрительность же их—в прочной клепке доспехов⁵.

Рескин связывает искусство с общим уровнем культуры страны уже в своей первой заслуживающей внимания работе «Введение в поэтику архитектуры, или архитектура европейских народов, рассматриваемая в ее связи с характером природы и национальным характером». Эта работа явилась «прелюдией» к дальнейшим его исследованиям—«Семь светочей архитектуры» и «Камни Венеции»,—в которых непритязательное

¹ Д ж. Р е с к и н, Соч., Лекции об искусстве, М., 1900, стр. 76.

² Д ж. Р е с к и н, Соч., кн. 5, Оливковый венок, М., 1900, стр. 40.

³ Д ж. Р е с к и н, Соч., Лекции об искусстве, стр. 21—22.

⁴ «*Agatra Pentelici*», *Lecture II*, § 40; XX, 228.

⁵ Д ж. Р е с к и н, Соч., кн. 5, Оливковый венок, стр. 30—32.

описание альпийских коттеджей и назначения печных труб перерастает в анализ благородных черт, характерных для готического искусства; свойственная этому стилю оригинальность трактуется как проявление свободолюбия, многообразие форм—как любовь к новшествам, его натурализм свидетельствует о тяготении к природе, суровость выражает энергию, а изобилие деталей—щедрость. Предпринятый здесь же анализ искусства эпохи Возрождения выявляет отраженное в нем влечение к роскоши и чувственным наслаждениям. В своих эстетических исканиях Рескин все более склоняется к тому, чтобы усматривать в искусстве проявление моральных, экономических и социальных факторов, все сильнее стремится убедить английский народ, что предпосылками красоты являются скромность, справедливость, честность, чистота и непритязательность. «Поддерживайте в народе дух суровый и мужественный, научите его серьезности и вежливости в отношениях между людьми, укажите ему достойные цели, заполните его помыслы справедливыми деяниями, и язык его неминуемо станет величественным и благородным»¹.

Возмущение социальной несправедливостью было одной из руководящих страстей Вильяма Морриса, а умению выражать его он, по собственному признанию, научился у своего наставника Рескина². Возмущение это вызывалось хищничеством, жестокостью и особенно вульгарностью «цивилизации» вигов, расцвет которой совпал с его деятельностью. Он считал, что эта цивилизация «превратила весь исторический прогресс в бессвязную нелепость», завершив его господством контор и гигантскими горами шлама. Цивилизация вигов представлялась ему бессмысленной, убогой и уродливой³. По мнению Морриса, главное зло, виновниками которого явились современные ему общественные силы, правящие Англией, заключалось в том, что труд отделили от радости, искусство—от ремесла и лишили его, таким образом, социальных и индивидуальных основ. С пылкостью убежденного социалиста он восставал против той резкой грани, которая пролегла между богатыми и бедными, между хозяевами и работниками. Он заявлял: *«Справедливость и необходимость требуют, чтобы все люди трудились, причем труд их должен быть полезным и радостным, а усло-*

¹ «The Relation of National Ethics to National Arts», XIX, 174.

² В. Моррис, Как я стал социалистом, СПб, «Друг народа». 1905, стр. 5.

³ Там же, стр. 6.

вия труда должны способствовать тому, чтобы он не казался ни слишком тяжким, ни слишком утомительным»¹.

**Искусство — радостный
труд и полезное
удовольствие**

Если труд приносит радость, — а он должен приносить радость каждому, — то тем самым он превращается в искусство. Ибо, согласно определению Морриса, искусство — это «радость, выражаемая человеком в труде»². Таким образом, не только точка зрения Морриса на права простых людей и сущность и условия труда, но и его отношение к искусству в корне отличалось от всех господствовавших учений. Он восставал против причисления искусства к разряду предметов роскоши, против отрыва его от практической жизни. Нельзя довольствоваться тем, говорит он, что «отдельные представители нации богаты, тогда как весь народ беден»³. Общественное благосостояние не представляет для него никакой ценности, если в нем отсутствует элемент воображения, скрашивающий и освежающий его; то же можно сказать и о великих искусствах, которые осуществляются и почитаются людьми, знающими цену и значение физического труда. Эстетические категории, по его словам, включают в себя любые проявления творчества, начиная от собора и кончая глиняным горшком. Подлинное искусство простирается не только на изящные искусства, оно присутствует и тогда, когда происходит «выбор цвета и формы различных предметов домашнего обихода... разбивка полей под пашни или пастбища, поддержание порядка в городах и на проезжих дорогах... оно проявляется во всех аспектах окружающей нас жизни»⁴. Проведение границы между ремеслом и изящным искусством пагубно сказалось как на искусстве, так и на обществе, утверждает он. Если ремесло или прикладное искусство, выражающееся в умении шить одежду, изготавливать посуду, ковры, обои, повозки, ворота, заборы и лодки, отделяется от своего великого собрата, то последний вид искусства становится всего лишь «бесполезным атрибутом бессмысленной роскоши или забавной игрушкой кучки богатых и праздных людей»⁵. Моррис не только придерживался подобных взглядов, но и осуществлял свою теорию на практике. Он возродил древний восточный способ окраски тканей натуральными красками, вернулся к примитивному ткацкому станку и стал печатать книги изысканным шрифтом на особой бумаге.

¹ «Art and Socialism», XXIII, 194.

² «Art under Plutocracy», XXIII, 173.

³ «Address to Birmingham Students», Vol. XXII, p. 422.

⁴ «Art under Plutocracy», Vol. XXIII, p. 165.

⁵ «The Lesser Arts», Vol. XXII, p. 4.

Настаивая на необходимости возвысить роль ручного труда посредством поощрения в человеке игры воображения, чтобы внести элемент красоты в практическую деятельность, Моррис одновременно требовал, чтобы отделка и украшения соответствовали сущности и назначению предмета. Он заявляет: «Тот или иной предмет не будет являться произведением искусства, если он не приносит пользы, то есть не служит телу человека, управляемому мозгом, или не развлекает, не утешает и не возвышает человека, исцеляя его дух»¹. Украшение и отделка, выгодно оттеняя природу и назначение вещей, должны быть неразрывно с ними связаны. Например, при выборе строительного материала—камня, дерева или кирпича—нельзя руководствоваться только благородством фактуры, следует подумать и о том, насколько он будет отвечать месту и окружающим условиям.

Изящное искусство не должно, по мнению Морриса, слепо подражать формам, встречающимся в природе, но оно должно «напоминать нам о внешнем облике земли». В отличие от науки, приковывающей наше внимание к «безжалостной правде и тяготам жизни», искусство—напоминая нам о том, каков облик природы, или повествуя о «невинной любви всего живого»—должно приносить успокоение и отдых².

Увлечение средне- вековьем

По мнению Морриса, средневековье, больше чем какой-либо другой период в истории Европы, являлось образцом того слияния искусства с жизнью, процветания ручного труда, добрососедского дружелюбия и естественности, которые он сам проповедовал. Но, вопреки мнению некоторых, Моррис не закрывал глаза и на пороки, присущие этой стадии цивилизации. Он говорил: «Я вполне признаю, что притеснения и насилия, свойственные эпохе средневековья, не могли не сказаться на искусстве того периода; все недостатки средневекового искусства объясняются этими явлениями; ...но потому-то я и убежден, что, если сбросить с плеч нынешнее иго [эти строки написаны в 1886 году], мы вправе ожидать, что новое искусство, рожденное подлинной свободой, высоко воспарит над искусством той бурной эпохи. Однако я утверждаю, что то время делало возможным существование оптимистического, цельного, прогрессивного и общечеловеческого искусства, тогда как жалкие крохи того прежнего искусства, доставшиеся на нашу долю, представляют собой результат изнурительных усилий отдель-

¹ «The Lesser Arts», Vol. XXII, p. 23.

² «Some Hints on Pattern—Designing», Vol. XXII, p. 177.

ных личностей, исполнены пессимизма и обращены в прошлое¹. Увлечение Морриса средневековьем сказалось и в том, что он считал архитектуру «важнейшим искусством, включающим в себя все остальные виды искусств, венцом этих искусств, большинство которых существует только ради архитектуры или как ее элементы». Подобное отношение к искусству и культуре средневековья характерно для нового кредо романтизма, утвердившегося на целое столетие. Еще в 1762 году Ричард Херд в своих «Письмах о духе рыцарства» не только требовал поставить готическое искусство в один ряд с древнегреческим, но и утверждал, что с точки зрения поэзии готический стиль превосходит греческий². Юный Гете в восторженной статье «О немецкой архитектуре» (1772) превозносил красоту Страсбургского собора. Вслед за этим появились художники-назарей, почитавшие мастеров средневековой церковной живописи, затем братья Буассере, разработавшие план реставрации Кельнского собора и познакомившие Шлегелей и их друзей с готическим искусством; во Франции же тяготение к великому прошлому христианской церкви проявилось в творчестве Шатобриана и Виктора Гюго.

Примечательно, однако, что у романтиков поклонение прошлому сочеталось с утопическими мечтаниями и упованием на грядущее. Такое сочетание романтической идеализации прошлого с мечтами о будущей Англии находим мы и у Морриса. Поиски нового, народного искусства, — искусства, устремленного в будущее и правдиво отражающего жизнь и интересы пролетариата и героев-первооткрывателей, вполне естественно было найти по другую сторону океана, в Новом свете.

Уитмен. Беспольность второсортного искусства

Попытку определить своеобразие эстетических задач, стоящих перед искусством в Соединенных Штатах, предпринял в 1871 году Уолт Уитмен в своей статье «Горизонты демократии». Он именовал себя «неотесанным землемером»³, твердо верившим в будущее Америки. Содержащаяся в его эстетических очерках теория гласит, что хотя литературе и свойственны некоторые универсальные и неизменные черты, «не зависящие ни от времени, ни от климата», но ее «вдохновенность и бьющее через край полнокровие»⁴ целиком зависят от порождающих ее социальных и материальных условий. Силу и колоритность ей придают «издревле характерная для нее игра света и тени,

¹ «The Aims of Art», Vol. XXIII, p. 89, 91.

² Letter IX.

³ «Democratic Vistas and Other Papers», London, 1888, p. 40.

⁴ Там же, стр. 63, 74.

цвета и оттенка, вкусы, влечения и неприязнь, любопытные происшествия, примеры из жизни его [автора] народа, география страны, окружение, предшествующие исторические события¹. Подобно «необъяснимому выражению» человеческого лица, дух литературы возникает на основе исторических и материальных условий жизни народа. Литература—это душа народа, заявляет Уитмен. Литература—величайшее из искусств и наиболее совершенный способ выражения народного характера.

Считая, что культура американского народа должна соответствовать изобилию национальных богатств и высокому уровню техники, Уитмен видел единственный путь к этому в создании самобытной, национальной литературы. В доказательство своей правоты он противопоставлял второсортной, исчерпавшей себя культуре, еще сохранявшейся в то время американскими салонными профессорами, новые свойства, берущие свое начало в близости к земле. Он пишет о «заморских готовых формулах» феодально-церковного режима²—любви, войне, героях, об «утонченности и изысканности», представляющих собой для современной ему Америки «чужестранную экзотику»³. Истинно же американский дух находит свое воплощение в юности, в «здоровой грубости», любви к приключениям, в дерзости, в грандиозных, космических масштабах, в выдвигании на первый план среднего человека—клерка, фермера, механика,—словом, во «всеуравнивающем агрегате демократии»⁴ и в «здоровом индивидуализме средней личности»⁵. Эти свойства представляются ему такими же всеобъемлющими, как материя, такими же мощными, как американские методы производства, и такими же беспредельными, как американские прерии.

С идеей демократии Уитмен связывал и свою концепцию науки, призванной служить источником новой поэзии⁶. По его мнению, поэты должны воспевать не только свою страну, но и достижения своего века. Эту эстетическую теорию он воплотил в «Листьях Травы».

Если с Рескином и Моррисом Уитмена объединяла уверенность в неотделимости эстетических теорий от социальных условий жизни, то в своем увлечении примитивизмом он переключи-

¹ «Democratic Vistas and Other Papers», London, 1888, p. 63.

² Там же, стр. 52.

³ Там же, стр. 41, 42.

⁴ У о л т У и т м е н, Листья Травы. Проза. Перев. и предисл. К. Чуковского, Пг., Госиздат, 1922, стр. 209.

⁵ «Democratic Vistas and Other Papers», p. 42.

⁶ «My Book and I», p. 88.

кается с романтиками, в то время как у позитивистов занимает веру в утопические программы. Уподобляясь Канту, Уитмен делит философскую историю Соединенных Штатов на три стадии: 1) период утверждения и установления политической независимости и всеобщего равенства; 2) период распространения американского влияния, технического прогресса и расцвета материального благосостояния. Третьему периоду еще суждено возникнуть; в этот период союзу идеальных, образцовых, преданных своему долгу деятелей литературы предстоит преобразовать гигантскую территорию Соединенных Штатов, царящий на ней политический и экономический хаос в невиданную доселе величайшую художественную вселенную¹.

¹ У о л т У и т м е н, Листья Травы, стр. 229—231.

**АБСОЛЮТНЫЙ ИДЕАЛИЗМ.
ФИХТЕ, ШЕЛЛИНГ, ГЕГЕЛЬ**

Эстетика как коренной вопрос развития философии

Впервые за всю историю европейской мысли эстетический вопрос, как элемент немецкого идеализма, стал коренным вопросом развития философии. Что же породило это необычайное явление и каково его значение?

Кант наделил человека способностью созидания. Однако он постарался ограничить власть человеческого разума над внешними предметами областью «только кажущегося». Его последователи, недовольные такими ограничениями со стороны своего учителя, далеко преступили очерченные им границы. Они разработали теорию абсолютной способности творчества. Они надеялись найти в человеческом разуме то созидующее начало, которое строит действительность, иначе говоря, пытались рассматривать действительность как порождение человеческого разума. Мыслители, занятые такой проблемой, рассматривали художника как тип человека-творца, так как поэт или скульптор создает свой собственный мир. В этой способности к творчеству, утверждал идеалист, можно усматривать намек на некое созидательное начало, скрытое от постороннего наблюдателя в глубинах разума. Человек как художник может

воссоздавать какой-то воображаемый мир лишь постольку, поскольку он, будучи наделен разумом, является частью всеобщего разума, порождающего действительный мир. Итак, идея художественного воображения, первоначально разработанная Кантом, способствовала возникновению совершенно новых, смелых концепций. В философии стал преобладать эстетический вопрос, а эстетика в свою очередь видоизменилась под воздействием идеалистической философии.

Идеалистическая философия и художественный романтизм тесно связаны между собой. Философ пытался сочетать с работой разума творческое воображение художника. Он жаждал стать не только философом, но и более чем философом. Между тем художник-романтик расширял свой умственный кругозор, чтобы обладать проницательностью философа. Он стремился стать провидцем, поэтом-философом. И тот и другой вторгались во владения соседа и, наконец, согласились узаконить такие взаимные нарушения установленных ранее границ. Всякий раз, когда мы слышим, что идеалист утверждает, будто поэзия приоткрывает нам завесу над мирозданием, мы должны понимать, что речь идет о «романтической поэзии», или поэзии, истолкованной романтически. Лишь при таком условии мы по достоинству оценим подобное заявление.

Упомянув о нарушении границ, мы не хотели выразить осуждения. Такое нарушение, хотя и опасное, явилось неизбежным результатом положения, в котором оказались философия и искусство; оно неотделимо от своеобразного величия их обоих. Философия, в докантовский период опиравшаяся на теологию, ныне должна была встать на собственный фундамент.

В таком же затруднении оказались поэты нового поколения. Великое наследие предшествовавшего поколения явилось для них мощным стимулом. Однако в этом наследии не было ни традиций, чтобы их продолжить, ни эстетических канонов, чтобы ими руководствоваться. И философ и поэт должны были произвести переоценку своей деятельности. Взаимное нарушение владений друг друга—результат совместных усилий—указывало на кризис современной духовной жизни. То, что могло показаться намеренным смешением понятий, в действительности было попыткой найти для них новые границы.

Способ, благодаря которому предполагалось определить характер творческого процесса, происходящего в разуме, получил название «трансцендентального метода». Таким образом, высказывание Фихте о том, что искусство должно «сделать трансцендентальную точку зре-

ния всеобщей»¹, без сомнения, характеризует современную ему общую тенденцию. Однако Фихте не хотел, да и вряд ли смог бы развить, дополнить эту формулу. Единственный акт, с помощью которого философ может понять творчество, получил определение «интеллектуальное созерцание». Вслед за этим необходимо было осветить взаимосвязь между основным философским актом—интеллектуальным созерцанием—и основным эстетическим актом—эстетическим созерцанием. Однако на том теоретическом уровне, какого достигло «наукоучение» (Wissenschaftslehre) Фихте, это было невыполнимо. Он полагал, что единые акты интеллектуального созерцания представляют собой отдельные шаги на бесконечном пути к полному познанию действительности. Следовательно, они коренным образом отличаются от акта эстетического, который тотчас по своему завершению производит нечто целое. Фридрих Вильгельм Иосиф Шеллинг (1775—1854) предложил оригинальное решение этой проблемы. Согласно разработанной им в 1800 году системе, еще носящей следы влияния Канта и Фихте, акт философского познания представляет собой постепенное преодоление двойственности субъекта и объекта. Кульминационной точкой этого процесса он называет искусство—некое романтическое сверхискусство, представляющее собой океан, куда неизбежно устремляются потоки интеллектуального развития, философии, науки, религии и политической жизни. Эстетическое созерцание, заявляет Шеллинг,—это «интеллектуальное, приобретшее объективность»².

Сомнительно, однако, чтобы с этой новой позиции можно было разрешить упомянутую выше проблему. Из новой концепции следует, что деятельность философа ограничена одной лишь метафизикой, открыть же источник действительности предоставляется художнику или сверххудожнику. Вскоре Шеллинг пожалел о том, что под влиянием романтических идей пренебрег философией ради некоего утопического искусства. Теперь он занял ту позицию, где прежде помещал всеобщее искусство будущего. Одновременно Шеллинг отказывается и от идеи бесконечного приближения к идеалу, тотальному синтезу. Он полагает, что философская мысль не может приближаться к абсолюту, никогда

¹ «Das System der Sittenlehre nach den Principen der Wissenschaftslehre», 1789, § 31 («Sämtliche Werke», hrsg. v. J. H. Fichte, IV, S. 353 ff).

² Ф. В. И. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, Л., Соцэкгиз, 1936, разд. 6, § 3, стр. 390.

не достигая своей цели. Абсолют, существующий с самого начала, проявляется постепенно, в процессе познания. Структура новой системы, в сущности, мало чем отличается от прежней. Подражая тройственному делению космоса, выразившемуся в трех «Критиках» Канта, Шеллинг утверждает триаду идей: истину, добро и красоту¹.

В то время как истина подразумевает необходимость, а добро—свободу, синтетическую функцию красоты можно определить как «безразличие к необходимости и свободе»². Однако это порождает новую сложную проблему. Поскольку воплощение истины—знание, добра—добродетельная жизнь, то красота, синтезирующая оба этих односторонних начала, должна найти свое проявление в искусстве. Так превосходство искусства снова утверждено за счет философии, ибо философию как форму знания следует, вероятно, отнести к истине и необходимости, стоящим на низшей ступени реальности. Но в таком случае философия искусства немыслима. Разве можно с помощью категории, в меньшей степени отражающей абсолют, понять более полное проявление этого абсолюта? На подобное возражение Шеллинг отвечает тем, что ставит философию в особое положение: «Философия, подобно богу, восседает над всем и вся, охватывая идеи истины, добра и красоты. Философия не занимается одной лишь истиной, добродетелью или красотой, ее объект—нечто общее всем этим понятиям, черпаемое из единого источника»³.

Философия является наукой и одновременно более чем наукой: она сочетает в себе истину, добро, красоту, а за ними—науку, добродетель и искусство. Эта всеобъемлющая философия не поэзия, но она аналогична произведению искусства. Как утверждал Шеллинг, «вселенная—это бог, воплощенный в абсолютном произведении искусства и вечной красоте»⁴. Всемирную историю он рассматривал как «великую поэму, создающуюся согласно предопределениям высшего духа». Шеллинг сохранил даже романтическую идею конечного преобразования действительности, которая произойдет в минуту, когда «великая поэма» будет завершена и последовательные фазы развития современного мира станут одновременными⁵.

¹ «Philosophie der Kunst» лекции, прочитанные в 1802—1803 гг.) § 16, Werke, V, S. 382.

² Там же, стр. 383.

³ Там же, стр. 382.

⁴ Там же, стр. 385.

⁵ Там же, § 42, стр. 445.

В основе идеализма Шеллинга—отождествление противоположных понятий, утверждение «момента безразличия» всех антагонизмов и противоречий как в жизни, так и в науке¹. «Проявления» абсолюта, определяющие различные объекты и ступени философских исследований, не являются ни самостоятельными началами, ни частями абсолютной действительности, не порождают они и независимых отраслей знаний. Каждая из них является, в сущности, реальностью в целом, рассматриваемой под определенным углом зрения или представляющей особый аспект ее неделимой природы. Такое строение абсолюта отражено во взаимной связи между различными аспектами области знания. Философия, как и действительность, неделима. Шеллинг заявлял в этой связи: «Следовательно, я с самого начала не представляю искусство как таковое, как определенное явление; я представляю вселенную в виде искусства; философия же искусства—это наука о вселенной, выраженная категориями искусства»². Предполагалось, что такого рода процесс сохраняет научный характер эстетики. Руководствуясь внутренними законами эстетики, философ должен рассматривать царство искусства как некое органическое целое, подобное природе³. Нужно отметить, что этот априорный метод признает лишь отдельные произведения и художников. Так, Гомер, Данте и Шекспир рассматриваются как отдельные элементы некоей абстрактной системы⁴. Сущность искусства определяется его отношением к философии. Философа интересуют идеи, иначе—«вечные понятия», отражающие в сфере идеального «проявления» абсолюта. Искусство также представляет собой идеи, но идеи, воплощенные в предметах. Иначе говоря, бесконечность проявляется в искусстве не посредством «прототипов», а посредством «отраженных образов».

Поскольку искусство воспроизводит идеальные модели, искаженными, бледными прообразами которых являются предметы, то оно изображает «интеллектуальный мир» в рамках «отраженного», то есть фактического, мира. Так, музыка представляет собой прототипичный ритм вселенной. В скульптуре воплощены прототипы органической природы. Эпос Гомера—это олицетворение тождества, через которое история основывается

¹ «Philosophie der Kunst» (лекции, прочитанные в 1802—1803 гг.), Werke, Bd. V, Einleitung, S. 365.

² Там же, стр. 368.

³ Там же, § 21, стр. 375.

⁴ Там же, стр. 363.

на абсолюте; и в каждой картине этого эпоса нам открывается интеллектуальный мир¹. Итак, искусство является составной частью и одновременно иллюстрацией философской истины. Так как искусство представляет собой идеи, которые в качестве «вечных понятий» пребывают в Боге, то Бог является «непосредственным началом всякого искусства»². Художник обязан своим творчеством «вечной идее человека, воплощенной в Боге, который связан с душой и составляет с ней единое целое»³. Это присутствие божественного начала в человеке и есть «гений», тот талант, который позволяет индивиду овеществить идеальный мир⁴.

Согласно теории Шеллинга, между органической природой и сферой искусства существует тесное родство. Философия относится к искусству в рамках идеального мира, как разум к человеческому организму в рамках мира реального. «Подобно тому как разум непосредственно становится объективным лишь в организме, а вечные интеллектуальные идеи воплощаются в душах органических тел, так и философия становится непосредственно объективной через искусство, а идеи философии овеществляются, став душой реальных предметов»⁵. Искусство и органическая природа занимают совершенно аналогичное положение на различных уровнях системы Шеллинга. В человеческом организме происходит синтез сознательного и бессознательного начала, то есть свободы и необходимости, *прежде чем* их разграничивает человеческий разум; искусство же воссоединяет оба этих начала *после* их разделения в пределах сознательной жизни⁶. Поэтому скульптор или художник, вопрошающий природу, должен прежде всего мысленно покончить с этим разделением, произведенным человеческим сознанием. Он обращается к области подсознательного, где человек и природа едины. Отношение его к внешнему аспекту естественного мира должно пройти две стадии. Прежде всего художник отвлечется от природы, чтобы освободиться от впечатления, производимого ее видимостью, оболочкой, безжизненной внешностью. Этим он открывает источник творческой энергии, находящейся в собственном его разуме. И лишь на последней ступени творческого процесса художник вновь обратится к природе. Тогда он

¹ «Philosophie der Kunst», Werke, Bd. V, S. 369.

² Там же, § 23, стр. 386.

³ Там же, § 62, стр. 458.

⁴ Там же, § 63, стр. 460.

⁵ Там же, § 17, стр. 383.

⁶ Там же, § 18, стр. 384.

сможет выполнить свое истинное предназначение— «неуклонно следовать тому проникающему природе духу, который, в качестве формы и образа, действителен во внутренней сущности вещей, говоря... языком осязательных символов»¹.

**Система искусств
по Шеллингу**

Философская система Шеллинга основана на последовательном преобладании то идеала над фактором реальности, то фактора реальности над идеалом. Соответственно и система искусств по Шеллингу состоит из двойственных подразделений, сливающихся в третью категорию—синтез. В основном искусства делятся на изобразительные искусства, представляющие собой реальную сторону вселенной, и искусства словесные, воплощающие идеальную ее сторону. Применяя этот принцип к реальным искусствам, мы противопоставляем музыку живописи, между тем как искусство скульптуры является синтезом их обеих. В сфере идеального лирический жанр представляет собой «воплощение бесконечного в конечной категории, то есть в частном», эпический— «проявление конечного (или его обобщение) в бесконечном, то есть в общем», драма—совершенный союз частного и общего или реального и идеального².

**Греческая мифология
как художественное
творчество. В ней
проявляется философия
природы**

«Эти же самые категории, являющиеся, если рассматривать их самих по себе, идеями, то есть образами божественного начала, представляют собственно божества, если расценивать их как нечто реальное»³. Следовало бы ожидать, что такое определение должно относиться к произведениям искусства, а не к божествам, и нас невольно удивляет изобилие божественных существ в эстетическом исследовании. В сущности, божества эти задуманы как некие эстетические категории. Это—материал художественного творчества, в совокупности представляющий собой мифологию⁴. Мифология же, согласно высшему закону красоты⁵, доступна лишь воображению⁶. Понятия «божество» и «мифология», вводимые Шеллингом, обозначают греческие божества и греческую мифологию. Как таковые они представляют историческую часть не имеющей временных

¹ «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 299 (Шеллинг, Об отношении изобразительных искусств к природе).

² «Philosophie der Kunst», Einleitung, S. 370f.

³ Там же, § 28, стр. 390.

⁴ Там же, стр. 370.

⁵ Там же, § 32, стр. 397.

⁶ Там же, § 31, стр. 395.

пределов системы искусств. Подобно сфере искусства, греческая мифология, согласно теории Шеллинга, в чувственной форме раскрывает все богатство умозрительной мудрости. Пренебрегая собственным предостережением не навязывать «этим хрупким творениям фантазии» чуждое им рациональное содержание, Шеллинг доходит до того, что отождествляет Юпитера с «моментом абсолютного безразличия», Аполлона—с миром идей, Вулкана—с формирующим принципом, воплощенным в железе, Нептуна—с водой, категорией аморфной¹. Так классицистическая догма Винкельмана, утверждающая вечное значение греческого искусства, приобретает новую силу благодаря этому возрождению политеистического мировоззрения. Последнее же мыслится как некое обожествление фантазией природных явлений, открывающихся человеку в процессе умозрительных заключений. Греческая статуя, восходящая к эпохе классического искусства, вызывает наше восхищение не только как проявление абсолютной красоты. Следует понимать, что в ней воплощено не только настоящее божество, но и известный аспект вселенной.

Признавая такое положение, трудно объяснить факт существования искусства в современную эпоху. Шеллинг разрешил эту проблему, разработав систему всеобщей истории. Изображение абсолютного начала посредством частной категории (при наличии полного равновесия между общим и частным) возможно лишь в виде символов². Греческое искусство является образцом такого символического выражения. Однако тот самый «момент полного безразличия», о котором говорилось выше, может быть достигнут и в сфере всеобщих понятий. Чтобы развить это положение, Шеллингу понадобилось ввести идею новой эры всемирной истории: «В то время как цель греческой мифологии состояла в том, чтобы представить бесконечное посредством конечного, что, по существу, является символизмом, задача христианской религии была совсем иной, а именно поглощение конечного бесконечным и преобразование его в аллегорическую бесконечности»³. Так язычество греков сливается у Шеллинга с учением христианства, чтобы отразить воплощение божественного начала в истории человечества. Древнегреческий период, когда боги вмешивались в жизнь смертных, является как бы залогом грядущей эпохи еще большей гармонии и совершенства. «Христос, воплощение бесконечного начала в конечном явлении, божест-

¹ «Philosophie der Kunst», Werke, Bd. V, S. 402.

² Там же, стр. 406.

³ Там же, § 42, стр. 430.

ственное существо, наделенное смертной оболочкой, как бы обозначает конец прежней эпохи. Он как последний бог лишь завершает собой эту эпоху. За ним грядет дух, идеал, направляющее начало современного мира»¹. Под властью духа символы заменяются символическими действиями², и церковь как организация, объединяющая эти действия, становится всеобъемлющим произведением искусства³. Вселенная же не просто предстает перед нами в виде природы, а находит свое воплощение в истории и божественном провидении.

Однако такой характер современной эпохи не требует исключения художественного, то есть символического, способа выражения. Пророчества Шеллинга для будущего заключаются в том, что они предвещают возврат мира древности, но мира, перевоплощенного и облагороженного духом нашей эпохи. Философия природы должна быть готова создавать новые символы для мифологии, которой суждено возникнуть. «Если в мифологии первого рода (греческой) боги природы становились богами истории, то в новой мифологии боги истории должны превратиться в богов природы»⁴. Поскольку круг такого развития еще не завершен, всякое творение искусства следует рассматривать как предвосхищение грядущего завершения. Пока же великий поэт должен довольствоваться тем, чтобы показывать мир в его становлении, и этот мир, как бы смутен и обрывочен ни был он в его представлении, дает ему то сырье, из которого поэт создает собственную мифологию. Поэтому его произведения будут отмечены оригинальностью как печатью нашей эпохи⁵.

Шеллинг утверждает, что противоречия, возникающие вследствие зависимости характера искусства от времени, как и само время, носят лишь случайный, формальный характер⁶. Но в действительности он развивает свою историческую схему символического и аллегорического выражения вселенной в строгой аналогии с системой искусств, существующей вне времени. Чтобы понять эту противоречивую концепцию, нужно определить, каково же, согласно Шеллингу, временное место его философии в рамках всеобщей истории. С одной стороны, в его доктрине предвосхищается некая мистическая категория одновременности. В абсолютном идеализме круг эволюции замыкается и время перестает существовать. С другой стороны, по-

¹ «Philosophie der Kunst», Werke, Bd. V, S. 432.

² Там же, стр. 433.

³ Там же, § 54, стр. 455.

⁴ Там же, § 61, стр. 457.

⁵ Там же, § 42, стр. 445.

⁶ Там же, стр. 372; ср. J. G i b e l i n, L'esthétique de Schelling d'après la philosophie de l'art, 1934.

сколькx этот конечный синтез определяется как будущее, философствующий разум должен найти свое положение во временном движении к некоей отдаленной цели, оставаясь, таким образом, подвластным категории времени. В этом пункте системы Шеллинга явно видно влияние канто-фихтевской идеи бесконечного приближения к идеалу. В лжепророческих и полупоэтических образах Шеллинг предвосхищает конечное достижение этого идеала, находящегося за пределами рационального восприятия. Подобное сочетание противоречивых идей нашло выражение и в эстетических взглядах Шеллинга. Заклучив область искусства в рамки сферы, где бытуют находящиеся вне времени формы, Шеллинг превращает эстетику в форму умозрительной истории искусства, расположенной между надвременным абсолютом и философствующим разумом, движущимся в рамках исторического процесса. Оба аспекта, в сущности, непримиримы. Проблема значения искусства для философии, за которую столь энергично взялся Шеллинг, так и не была разрешена его системой. Оставалось ждать, что кто-то другой снова попытается ее разрешить¹.

Примирение Гегелем противоречий с помощью диалектики Система, предложенная Георгом Фридрихом Вильгельмом Гегелем (1770—1831), представляет собой великий акт примирения двух противоречивых начал. В «гармонии разногласий»,

достигнутой благодаря его диалектическому методу, по-прежнему существуют противоречия, свойственные прежним системам. Однако эти противоречивые начала уже не исключают друг друга. Представляя собой части некоего всеобъемлющего целого, они становятся составными элементами конечной истины, противоречиями внутри процесса, вечно движущегося благодаря этим противоречиям и преодолевающего их. Так, Гегель разработал зрелую, четкую концепцию. Летопись былой борьбы явственно видна на пергаменте этого свитка, представляющего собой гармонический, завершенный документ. Первую часть своих лекций, прочитанных в Берлине, Гегель посвящает тщательному обсуждению общих проблем. Что такое красота? Каково значение искусства? Каков правильный, научный подход к этим проблемам? Взвешивая определения, данные различными авторами, и приводя слушателей к своим собственным,

¹ Влияние Шеллинга сказалось на взглядах Карла Христиана Фридриха Краузе (1779—1829), автора системы, изложенной чрезвычайно мудреным языком. Его посмертные произведения: «Abriss der Ästhetik oder Philosophie des Schönen und der Kunst», hrsg. v. J. Leutbecher, 1837; «Vorlesungen über die Philosophie des Schönen und der schönen Kunst», 1882.

Гегель тем самым как бы резюмирует полную событий историю эстетики после Баумгартена. Попытка спасти концепцию искусства от чересчур ограниченного рационалистического толкования, борьба за строгое соблюдение самобытности и самостоятельности искусства (идея, в силу которой искусство было причислено к наивысшим духовным ценностям, найдя свое место и роль в культурной жизни человека)—все это нашло отражение в лекциях Гегеля. Но оставался еще один предмет прежних ожесточенных споров: греческий идеал Винкельмана как противоположность романтической идее искусства эпохи христианства. Во второй части «Лекций по эстетике» Гегеля, посвященной концепции идеала, это противоречие находит свое отражение и разрешение. Гегель твердо придерживается классицистических взглядов, но в то же время признает справедливыми некоторые наиболее умеренные требования романтизма и идеализма. Идея противоположности греческого и нового стилей, окончательно разработанная Шиллером и Фридрихом Шлегелем, внесла в эстетику исторический элемент, подорвавший ее систематический характер. Шеллинг тщетно пытался сделать историю неотъемлемой частью своей системы. Система Гегеля кладет конец всем этим колебаниям. Согласно Гегелю, история и философская система представляют собой два аспекта одного диалектического процесса. В силу этого история искусства четко отделяется от философии искусства, но и та и другая становятся взаимозависимыми.

В системе Гегеля жизнь заменяется диалектикой—живой, развивающейся мыслью. Проблема такова: какое место в философской системе должно занимать искусство? Когда сторонники классицизма и романтизма вступили между собой в спор по вопросу об эстетическом критерии, и те и другие стремились найти путь, который привел бы в будущем искусство к новому совершенству. Главное же, что занимает Гегеля,—это определение соответствующего места классического и романтического искусства в его исследовании всеобщего развития искусства. У Фридриха Шлегеля и у Шеллинга философия истории представляет собой некий гибрид, состоящий наполовину из хроник прошлых лет, наполовину—из предсказаний некоего утопического идеала. Для Гегеля идея более не является предвосхищением чего-то возможного. Дух полностью погружен в действительность, овеящен в истории, а эта история, во всяком случае, история искусства, не имеет будущего. По сравнению с прежней философской мыслью эстетическая теория Гегеля является, по утверждению ее автора, вершиной этой мысли. В созданном им совершенном мире искусства нет никаких недостатков, и, следовательно, в нем нет стремления

к каким-либо новым целям. Искусство рассматривается как явление, принадлежащее прошлому¹.

При внимательном изучении берлинских лекций Гегеля мы устанавливаем, что Гегель определяет искусство как проявление идеала. Философия должна проследить это проявление и истолковать его. Идеал—это рабочий термин Гегеля, обозначающий абсолют, каким он воплощается в искусстве,—начало, одушевляющее предметы, воспринимаемые нашими чувствами. Когда же и как это происходит? В природе в полной мере этого не происходит, ибо, когда абсолют воздействует на наши чувства, в нем должны проявиться свобода и энергия собственного движения, бесконечная дифференциация и в то же время гармония и прочность мироздания. Природа, по мере того как она поднимается от кристалла к высшей своей ступени—человеку, все в большей степени проявляет эти качества, однако не в такой мере и не в таком сочетании, какое необходимо для истинной красоты. Идеал должен наделить свою чувственную внешность знаками разума, причем такого разума, который всесторонне выражает себя и находится в движении, возникшем благодаря ему же. Кусок металла, представляющий царство минералов, являет собой «равнодушную одинаковость [качеств]»². В нем нет богатства и движения абсолюта. Солнечная система слишком разбросана по своей структуре, единство ее слишком слабо воплощено в отдельных частях, чтобы представить нам всю силу разума. Растения ушли корнями в почву и оттого неподвижны. В животном мире дух стремится порвать пути природы, чтобы достигнуть свободного самовоплощения. Однако покровы животных—будь то чешуя или шкура—чаще походят на жесткую, толстую кожуру овощей, чем на вещество, через которое проникает свет духа. Поскольку органы и отдельные члены животных различным образом приспособлены для отправления специальных функций и одновременно предназначены для выполнения назначения всего тела и поскольку некоторые из них, как, например, птицы, могут выражать посредством пения какое-то чувство, то тем самым животные начинают проявлять главные признаки разума и оттого обладать красотой. Человек, как высшее животное, не только является интеллектуальной вершиной природы, но и представляет собой ее самое прекрасное творение, потому что признаки разума проявляются в нем наиболее ясно. Он в большей степени незави-

¹ Cp. H e l m u t K u h n, Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel (в «Die Kulturfunktion der Kunst», Bd. II), 1931.

² Гегель, Соч., т. XII, М., Соцэкгиз, 1938, стр. 120.

сим от среды и, следовательно, удовлетворяет требованию самостоятельной целостности и гармонии. Среди прочих даров природы он обладает речью и способностью петь и поэтому более рационально выражает свои стремления. Внутренняя жизнь его, заключенная в нем духовная энергия, светится сквозь тонкую розовую кожу¹. Человеческое тело в сравнении с другими предметами мира природы, так сказать, одушевлено высшей идеей. Поэтому человек дает наблюдателю возможность понять природу идеала, так как разум формирует и освещает, связывает и дифференцирует все части его тела. И все-таки человек еще не идеал. Его ограниченность, ничтожная часть времени и пространства, предназначенная ему, видны явственно и доказывают его неспособность воплотить в себе абсолютное начало.

Идеал следует искать в искусстве, а не в природе. Ведь искусство—это дважды природа, природа, возрожденная в творениях гения. Преломляясь в разуме поэта, обыденность действительности и жестокость грубого естества приобретают пластичность и гармонию духа. Произведение искусства является таковым «постольку, поскольку, порожденное в недрах человеческого духа, оно еще продолжает и теперь оставаться на почве духа, поскольку оно получило крещение духом и изображает лишь то, что образовано в созвучии с духом»². И действительно, разум художника в процессе созидания обладает некой божественной силой. Следовательно, отождествление искусства с идеалом означает, что благодаря своему источнику, находящемуся в воображении поэта, искусство неизбежно вышшеется над грубым и повседневным фактом жизни³.

Итак, природа представляет собой начало, устремляющееся к красоте, но красоты не достигающее. Аналогичным способом Гегель доказывает, что формальные атрибуты красоты—симметрия и равновесие—только определяют, а не составляют красоту⁴. Он показывает эти атрибуты также в развитии, демонстрируя нам, как они устремляются ввысь, к более полной гармонии и богатству выражения, все более приближаясь к определению идеала. Все формальные принципы красоты представляют собой различные варианты единства в разнообразии. Но единство в разнообразии особенно полно отвечает требованиям видимой совокупности тогда, когда разнообразность эта наи-

¹ Гегель, Соч., т. XII, стр. 150.

² Там же, стр. 31.

³ Там же, стр. 31, 156—307.

⁴ Там же, стр. 119—156.

более явственна и обильна, а энергия, содержащаяся в центре ее, наиболее велика. Обыкновенное повторение, как, например, ряд колонн, в наименьшей степени выражает идеал. Симметрия частей предмета, равномерно расположенных вокруг центра, представляет собой большой интерес. Еще лучше закономерность или соответствие правилам, которое подразумевает сочетание или воедино разнородных частей, как, например, в эллипсе или параболе, спирали или же внешних очертаниях человеческой руки. Над правилами возвышается гармония, связующая неоднородные понятия, такие, как цвета и формы, звуки и движения. Это единство прочнее, потому что противоречия в нем острее. К этому восходящему ряду формальных принципов Гегель добавляет еще один, стоящий несколько обособленно, — единство чувственных материй: чистоту небесной синевы, прозрачность атмосферы, ясность гласных звуков, четкость аккуратно вычерченной прямой, основные цвета. Все это, утверждает он, радует нас своей простотой и чистотой.

Исследовав все фазы природы и формы в их отношении к красоте и показав, что завершение и исправление их неизбежно восходят к его концепции красоты — проявлению идеала в чувственной форме, — Гегель переходит к более конкретному определению природы самого идеала. Какая же категория — связанная или не связанная с человеком — служит лучшим материалом для искусства в целом? Человек, хотя он и является самым прекрасным творением природы, поскольку представляет собой наивысшее воплощение свободы и разума, гармонии и разнообразия, не в состоянии стать полным олицетворением этих качеств. Красоте в себе нужна божественная категория. Однако божественное начало в искусстве отлично от божественного в мышлении. Искусство требует, чтобы органическая форма божественного начала, то есть чувственное ощущение его, было доведено до максимума¹. Когда божественная материя воплощается в целом сонме различных божеств, как это происходило на стадии политеизма в религии древних греков, условия для художественного воспроизведения наиболее благоприятны. Это объясняется тем, что природное единство, человеческое тело, почти отвечающее требованиям искусства, в образах греческих богов рафинировано и достигает полного совершенства. Греческие боги наделены человеческим телом, следовательно, они имеют средство проявить душу, однако они более мудры и могущественны, чем люди, и это их духовное прево-

¹ Гегель, Соч., т. XII, стр. 179—180.

сходство проявляется в формах, свободных от искажений и ограничений. Воплощение бога в богочеловеке, Христе, также соответствует требованиям искусства. Подобно тому как греческие боги явились основной темой величайших произведений скульптуры и поэзии, так и история богочеловека—бога христианской эры—является излюбленной темой великой эпохи живописи.

В подобных высказываниях Гегеля мы узнаем элементы пророческой картины всемирной истории, нарисованной Гёльдерлином и Шеллингом; здесь отсутствует свойственная последним идея грядущего синтеза, зато налицо более реалистический подход. Человек как независимое произведение природы, согласно Гегелю, не отвечает ни идеалу божественного, ни требованиям искусства. Но если в силу обстоятельств и среды он становится еще более велик, если он достигает необычайной силы и добродетели, иначе говоря, если он становится героем и, действуя сообразно обстоятельствам, гармонически сливается со средой, то он обожествляется. Следовательно, существуют некоторые исторические эпохи, определенные исторически сложившиеся обстоятельства, которые отвечают даже такой концепции искусства, какую предложил Гегель. Пример тому—век героев, когда отдельная личность возлагает на себя обязанности всего человеческого общества, собственноручно исправляет его пороки и воплощает в себе идеи этого общества¹. Так, Орест и Гераклес объединили в себе черты, свойственные их роду и нации. В них есть нечто от представляемого ими целого, и в то же время это целое сжато в тесной смертной оболочке, в рамках истории одного человека. Современное воплощение мифического героя—это предводитель восставших или защитник угнетенных вроде Карла Моора или идеалист, вроде Дон-Кихота. В сравнении с такими периодами, о которых говорилось выше, нынешняя организованная эпоха, когда личность приспособливается, становясь частицей общественного организма, и на ее плечи не возложено бремя героических деяний,—это эпоха прозаическая. Подходящим же материалом для эпоса и драмы являются лишь короли, великолепные разбойники и герои, которые сами создают и осуществляют законы.

В идеале красоты прежде всего должна отражаться спокойная величественность или небесное наслаждение, «состояние безмятежного, бесконечного покоя», подобное тому, что изображено на некоторых статуях отдыхающего Гераклеса; идеал может также воплощать в себе развитие и действие, как это

¹ Гегель, Соч., т. XII, стр. 189—193.

показывают произведения, изображающие страждущего и распятого Христа. Кроме таких примеров проявления высшего идеала, Гегель называет еще и воспроизведение реальной жизни, например в голландской живописи. Голландские «интерьеры» с первого взгляда кажутся чересчур обыденными с точки зрения требований Гегеля. Однако, по его мнению, общее содержание картин голландских художников—это «гражданственность и дух предприимчивости... заботливо добытое и вместе с тем опрятное и красивое житье-бытье, радостная гордость, внушаемая сознанием, что всем этим они обязаны собственной деятельности»¹.

Гений, то есть способность человека превращать идеал в действительность, представляет собой, по словам Гегеля, всеобщую способность к созданию подлинных художественных произведений, равно как и энергия, благодаря которой он развивает и упражняет эту способность. «Ибо подлинный художник чувствует *естественное* влечение и непосредственную потребность тотчас же оформлять все, что он чувствует и представляет себе»². По его мнению, «художник... не вынужден опираться на плоды своей собственной фантазии, на им самим созданные домыслы... [Он] запечатлевает в своем духе многообразнейшие образы *существующего*, а также и цепкую *память*, сохраняющую в себе пестрый мир этих многообразных форм»³. Шеллинг также указывал, что вначале гений должен заняться достоверной передачей отдельных предметов, точно определяя границы и характер этих предметов, что представляет низшую «духовную» ступень природы, и только после этого ему следует вдохнуть чувство и жизнь в эти изображения.

Вторая часть «Лекций по эстетике» Гегеля посвящена подробному описанию развития идеала. Здесь Гегель использует идею «абсолютного искусства», разработанную им в «Феноменологии духа», применительно к предмету и систематическому построению своих лекций. В символическом искусстве, особенно в египетской архитектуре, идеал—совершенство сочетания сущности и формы—как бы нащупывает пути своего выражения; классическое искусство, особенно греческая скульптура, представляет собой олицетворение величия и гармонии идеала, зенит его власти; в романтическом искусстве, особенно в современной музыке, наблюдается упа-

¹ Гегель, Соч., т. XII, стр. 173.

² Там же, стр. 291—296.

³ Там же, стр. 289.

док идеала потому, что он стал слишком самосозерцательным, субъективным и абстрактным. Все это в целом представляет концепцию, аналогичную концепции всемирной истории Фридриха Шлегеля, но лишенную идеи грядущего совершенства. Романтический фатализм сменяется здесь историчностью.

Идея символа, выдвинутая Гегелем, восходит непосредственно к прежней эстетической концепции возвышенного, приспособленной к историческому направлению в философии. В символическом, как и в возвышенном, существует противоречие между содержанием и формой. Символизм—это «преддверие искусства». В нем нет идеального соответствия между чувственным явлением и божественной сущностью. Материя здесь является средой, в которой находится духовное начало, а не воплощением этого начала.

Двусмысленность, таинственность, возвышенность—все это характерно для символического искусства, так как ему вечно недостает покоя и безмятежного самоутверждения. И действительно, египетские гробницы и сфинксы, которым свойственны таинственность и загадочность, определяются Гегелем как самый символ символизма¹. Ибо Египет «является центром символической формы искусства»². Гегель не хочет сказать этим, что считает египетскую архитектуру высшей точкой искусства, но он подразумевает, что функцию искусства впервые поняли именно египтяне. Египетские гробницы и пирамиды представляют собой пластическое воплощение основной идеи всякой истинной религии, заключающейся в том, что гибель природной формы является непременным условием жизни духа. Пирамиды, величественные памятники усопшим владыкам—это «огромные кристаллы, скрывающие в себе внутреннее ядро»³. Однако, будучи всего лишь символами, они «остаются таинственными и немymi, беззвучными и неподвижными»⁴.

Величавость древнееврейской поэзии представляет собой еще один пример символизма. Несоответствие между содержанием и формой проявляется здесь в бесплодной попытке передать словами и метафорами псалмов могущество и абстрактную целостность единого истинного бога. Древние евреи утверждали, что бог слишком величествен и могуч, чтобы проявляться в какой-то конечной категории. Между тем поэзия может существовать лишь в конкретных образах и символах. Поэтому поэт пытается достичь недостижимое, и это его стремление

¹ Гегель, Соч., т. XII, стр. 369—370.

² Там же, стр. 362.

³ Там же, стр. 365.

⁴ Там же, стр. 363.

совершить то, что выше человеческих возможностей, выливается в своеобразный жанр символического искусства. Этим самым Гегель отвергает концепцию возвышенного, характерную для кантианской философии и заимствованную у английской эстетической школы, которая заключается в том, что ощущение возвышенного создается объективно благодаря огромной величине гор или мощи бурь. Согласно Гегелю, возвышенное существует только в боге; и древнееврейская поэзия представляет собой пример истинного выражения возвышенного¹.

Конечной формой символического искусства Гегель называет басню, включая в эту категорию параболу, загадку, метафору, аллегорию, а также образные и назидательные стихотворения². Все они представляют собой настойчивую, но безуспешную попытку заключить определенную мысль в рамки какого-либо образа. В каждом случае смысловая сторона произведения перевешивает образную его сторону и остается внешней по отношению к ней. В ранних формах символического искусства Всемирный дух стремился к художественному самовыражению посредством бессознательного процесса. Однако в период своего распада символизм осознает своеобразие собственной функции и тут сознательным усилием усердно добивается соответствия знака обозначаемому им предмету. Но уже в том, что рефлексивный и сравнительный элементы слишком выпячены, снова проявляется неспособность духа создать совершенную форму своего выражения.

Классическое искусство — идеал совершенства

Художник-символист всегда ищет такую материальную форму, в которой целиком воплотился бы его замысел. Такой формы ему найти не удается.

Художник-классик находит искомое в человеческом теле. Совершенная способность человеческого тела выражать душу человека (так, например, серьезный взгляд глаз отражает глубину мысли и чувств) доказывает, что стиль, избирающий главным своим предметом тело человека, представляет вершину искусства. «Ничего более прекрасного [чем это искусство] не может быть и не будет»³. Дух, первичный смысл вещей, имеет в человеческом теле первичную форму своего выражения, а человеческое тело в свою очередь — это воплощение духа. Поскольку дух проявляется посредством искусства, человеческая оболочка должна стать средством его самоутверждения.

¹ Гегель, Соч., т. XII, стр. 381.

² Там же, стр. 391—436.

³ Гегель, Соч., т. XIII, М., Соцэкгиз, 1940, стр. 87.

Греки понимали эту философскую истину и делали ее осязаемой для человеческих чувств, создавая статуи богов. Выражение безмятежности и счастливого покоя, которым дышат эти каменные и бронзовые божества,—это печать чувства на мудрости греческого искусства. Греческий скульптор не только *находил* в природе нужную ему форму, он *превращал* эту форму в нечто, созвучное ей самой, но более всеобщее, гармоническое и возвышенное, более близкое идеалу красоты и божественности. Так человеческая оболочка благодаря гению греческих скульпторов стала обитателем Олимпа. И поскольку это человеческое начало, вознесенное до божественного, обладает различными элементами, был создан не один бог, а целый сонм богов. Зевс—властелин всех богов и смертных, Аполлон—бог света и знаний, Арес—дух войны, Гефест—божественный мастер, Дионис, Деметра, Гера—все они владели определенной областью. Так абсолютный дух нашел индивидуальное воплощение. Однако эта чересчур подробная индивидуализация богов несла в себе семена распада классицизма. Антропоморфизм порождает совершенное искусство, но в то же время представляет собой угрозу философии и религии, сковывая их. Для того чтобы найти для себя умообразное выражение и ощущать себя, духовное начало должно подняться на стадию высшую, чем воплощение в материальной форме. Но тогда, когда это начало находит умообразное выражение и самоощущение, в нем должно быть больше глубины и смысла, чем может заключаться в видимом, материальном пантеоне богов. Нужна жесткая необходимость высшей логики. Греческие боги представляли собой разрозненное скопище, а не необходимое целое, связанное между собой диалектически, подобно звеньям железной цепи. Поэтому их обособленность, внешняя форма и свобода—условия, столь удачно соответствующие требованиям искусства,—вскоре перестали удовлетворять даже самих творцов этих божеств. Человек не может довольствоваться идеалом, который не содержит наибольших высот и глубин духа. Дух поневоле хиреет и гибнет. Прекрасное, но непрочное здание должно было исчезнуть, уступив место истине жертвы. Боги Греции не были в конечном счете абсолютно совершенными существами, не были они и воплощением духовного начала. Над ними стоял рок. Их занимали людские интриги. Наслаждаясь вечным блаженством, они ничего более не ощущали. И римский дух со свойственным ему чувством сатиры разоблачил несостоятельность греческой концепции. Это прозаическое искусство сатиры, а вслед за ней—исторические события, принесшие распространение христианства, проложили путь романтическому искусству.

**Затмение искусства
христианским спиритуа-
лизмом. Романтическое
искусство и его распад
вследствие иронии
романтизма**

По мере того как заканчивается классическая фаза культуры, наступает конец и периоду высшего соответствия искусства целям выражения человеческого идеалов. Всемирный дух в своем развитии становится более рефлексивным и религиозным и менее склонным к тому, чтобы довольствоваться совершенством, ассоциирующимся с человеческим телом, как бы ни были великолепны его формы и позы. В изваяниях греческих богов, относящихся к периоду эллинизма, божественное начало принимает оттенок одухотворенности, но в то же время в них находят воплощение грация и обаяние, а не более высокие чувства—благородство и спокойствие. По мере того как искусство становится более утонченным, рафинированным, в Греции, а затем и в Риме появляются такие люди, как, например, Сократ и стоики, которые вдохновляются небесной истиной, верой в человеческую правоту, чуждой идее психофизического равновесия, распространенной в период расцвета классического искусства. Основной ценностью становятся нравственность и религия, а не красота. Нравственность, по словам Гегеля,—это, по существу, духовное начало. Его полный смысл невозможно передать материальными категориями. Согласно канонам христианской религии, сущность бога воплотилась в живом историческом человеке; приняв смертный облик, бог прошел тяжкий путь страданий. Царство образов, полуфантастическое царство искусства, недостаточно реально и в то же время недостаточно противоречиво, чтобы полностью выразить этот новый символ веры. Пластическому воображению не под силу создать концепцию христианства: бог стал плотью, рожденной смертной женщиной, жил в Галилее, умер и воскрес из мертвых; искусству также трудно придать этим идеям пластические формы¹. Так искусство отодвигается на задний план, уступая вере. Мир теперь в состоянии оценить и понять проявление и усилия духовного начала, закон человеческой совести и величие жертвы. Высшая христианская истина гласит, что смерть плоти является условием возрождения души. Но столь аскетическая истина чужда художественному гению, ибо искусство всегда делает душу телесной.

Тот факт, что искусство отступает перед верой, не означает, что искусство не продолжает более существовать в той или иной форме. Это просто значит, что искусство перестает быть наивысшей естественной формой проявления культурных идей

¹ Гегель, Соч., т. XIII, стр. 102—104.

и что в будущем оно видоизменится соответственно новому человеческому идеалу. Одним из видов искусств, лучше всего отвечающим романтическим идеям христианства, является музыка; все вообще формы проявления романтического духа пронизаны идеями христианской любви к ближнему. В современной живописи, главным из романтических искусств, бесконечно повторяются излюбленные христианские темы: жизнь Христа и Марии, святое семейство, подвиги и страдания святых и мучеников. Любовь—это согласие духа с самим собой, подобно тому как красота является гармоническим сочетанием духа с его воплощением. В прекрасной мелодии и глубоком смысле музыки и поэзии, в сущности, звучит это примирение души с ее требованиями к самой себе, с ее взлетами и падениями. Даже в трагедии, высшей форме поэзии, первоначальный конфликт противоположных сил оказывается разрешенным; в ней подразумевается высшая целесообразность, единство этого конфликта. Как говорил ранее Шеллинг, наблюдатель «проникается уверенностью, что всякое противоборство лишь призрачно, что любовь именно и сочетает воедино все сущности существа»¹.

Однако идеям романтизма присущ также и мирской дух. Например, честолюбивые помыслы рыцарства, любовь к прекрасной даме, чувство чести и верности—все это представляет собой романтические сюжеты, но сюжеты более низменные, чем те, что нашли отражение в евангелии. Когда же романтизм порывает связь с религией, он приближается к упадку. Реалистическое изображение в пьесах и романах сильных личностей, которые стремятся лишь к собственной выгоде, как, например, Макбет, жаждущий власти, или Отелло, ищущий удовлетворения пожирающей его ревности, может называться достойным искусства лишь благодаря редкому гению Шекспира. Религиозность и нравственность—вот те качества, которые облагораживают смысл жизни обыкновенных смертных. Как правило, повествования о людях, лишенных страха божия, прозаичны. Изображение серой действительности обозначает переход от абстракции искусства к пасмурным будням.

Последняя фаза романтизма—это юмор. Под юмором Гегель подразумевает романтическую иронию. Она, по его мнению, означает отрицание художником всяких сдерживающих начал и эгоистическое жонглирование всеми человеческими целями и идеалами, ценностями и устремлениями, традициями и обычаями. Итак, гений, достаточно уверенный в силе своего искус-

¹ «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 315 (Шеллинг, Об отношении изобразительных искусств к природе).

ства и не зависящий от обычных норм, порывает последнюю нить, связывающую содержание с формой, душу с телом. «Главная деятельность [юмора] состоит в том... чтобы внутри себя распалось и разложилось все, что хочет сделаться объективным и приобрести прочный облик действительности... Этим внутренне уничтожается всякая самостоятельность объективного содержания... Изображение является лишь игрой с предметами, смещением и извращением материала... оно выступает в виде субъективных высказываний, взглядов и приемов, из-за которых автор жертвует как собой, так и своими предметами»¹. Однако «художник всецело распоряжается как содержанием, так и способом его формирования»².

Во второй части своей работы Гегель хочет показать историческую эволюцию всемирного духа, проходящего три основные стадии, отмечая, что для каждой стадии характерен какой-то определенный вид искусства. В третьей части он анализирует каждое из трех основных родов искусства как развитие особого средства чувственного выражения и объясняет, почему то или иное искусство становилось проявлением всемирного духа в определенный период всемирной истории.

Архитектуру Гегель рассматривает как наиболее тяжелый и в интеллектуальном смысле самый немой вид искусства. Хотя архитектура имеет своей целью как пользу, так и красоту, это искусство в своих зачатках—в Сирии, Вавилонии и Египте—почти не отвечало непосредственным практическим целям. Строения из камней или кирпичей создавались для того, чтобы выразить какую-то общую идею: они символизировали детородные органы, солнечные лучи или новообретенную общественную солидарность многих народов. При строительстве башен и обелисков не соблюдались внутренние законы искусства, соблюдались лишь чуждые искусству законы геометрии и механики. Гегель полагает, что архитектура благодаря ее выбору средств и способу выражения принадлежит к эпохе символизма. Прежде чем появиться домам, храмам и гробницам, достойным называться произведениями архитектуры, существовали курганы и обелиски, бессознательно использовавшиеся людьми как некий грубый и неясный язык, с помощью которого они выражали свои чувства. Такие поиски средства передачи смутного смысла—характерная тенденция символизма. Люди чувствовали, как в душе у них рождаются

¹ Гегель, Соч., т. XIII, стр. 161.

² Там же, стр. 163.

какие-то загадочные ощущения, и они выражали эти ощущения, создавая целые леса гигантских колонн или огромные пирамиды и сфинксы, изображали их с помощью иероглифов на стенах. Но по мере развития архитектуры элемент полезности ее становился все более явно выраженным. В классический период люди сооружали храмы и здания, цирки и амфитеатры, в то время как в поздний период эпохи символизма они занимались лишь строительством гробниц. Характерное для Греции здание—храм; цель его—служить обиталищем богу. Искусство скульптуры, на стадии символизма сливающееся с архитектурой, здесь отделяется от нее и становится неким средоточием смысла всего сооружения. Но, хотя архитектура поднялась на более высокую ступень, ее функция стала менее четкой и независимой. Архитектура представляет собой символ; когда же она становится оболочкой, в которую заключен образ божества, то главную задачу—передать общую идею—выполняет уже скульптура, в то время как архитектура занимает второстепенное место. В архитектуре эпохи христианства символ и полезность слиты воедино. Готический собор—это храм, жилище бога. Но весь его облик—это олицетворение религии. В отличие от греческого храма с портиком, вызывающего радостные эмоции, готический собор сочетает в себе мрачный, наводящий на размышления интерьер, который порождает настроения самосозерцания и экзальтацию, с неудержимым полетом ввысь его шпилей и сводов. Он символизирует устремление христианской религии к предвечному богу. Но готическая архитектура еще в меньшей степени соответствует узкому определению назначения архитектуры, использованию плотной, весомой материи, для того чтобы выразить какой-то смутный смысл. В готической архитектуре эта весомость перестает быть столь явственной. Тонкие стрелки, ажурные благодаря высоким окнам стены, презрение естественного стремления материи давить вниз—все это превращает храм в некое подобие своеобразной музыки. Шеллинг так и говорил, что архитектура—это застывшая музыка.

Скульптура сходна с архитектурой в том, что и в ней используется объемная и весомая материя. Отличается же скульптура четкостью и одухотворенностью идеи, которую она стремится запечатлеть в камне. Идея, выраженная в здании, смутна, между тем как смысл, заключенный в статуе, ясен и конкретен. Человеческое тело как бы проникнуто духовным началом; это начало заставляет его стоять прямо, как вертикаль природы, вершителя собственных судеб. «Стоять прямо—некоторый акт воли... Уже в силу одного этого прямое положение имеет характер некоторого духовного выражения...

как и в самом деле о свободном в себе и самостоятельном человеке, не ставящем своих помыслов, воззрений, намерений и целей в зависимость от других, мы привыкли говорить, что он стоит на собственных ногах»¹. В то же время душа оживляет поверхность, как и все части человеческого тела, придавая ему выражение энергичной свободы. Человеческое лицо еще лучше отражает душу. В греческой статуе даже драпировки отвечают идеалу искусства, потому что складки одежды придают изящество и гармоничность всей фигуре. Следовательно, гений скульптуры, избирающий в качестве средства своего выражения твердое, материальное вещество—бронзу, камень, золото или дерево—и выражающий божественное, хотя и принявшее телесную форму начало, соответствует художественному гению греков. Средний пункт в системе искусств аналогичен среднему пункту в эволюции духа. Как древние греки были наиболее одаренным художественно народом, так и скульптура является самым прекрасным искусством.

Живопись, первое из трех видов романтического искусства, свободна от гнета реального объемного пространства, которое уступило место идеальному пространству, свету, «духу зримому»—категории нематериальной и невесомой². Но потеря живописи в вещественной действительности восполняется благодаря невещественности используемых ею средств силой воспроизведения. Хотя художник и не в состоянии с полной правдоподобностью воссоздать на полотне образ бога, зато он становится властелином мира со всеми его предметами, действиями, чувствами и отношениями. Внешность всех материальных объектов, расстояния и взаимосвязь между ними можно передать с помощью различных оттенков и цветов красок, а также умелым распределением светотени. Так благодаря ограничению средств достигается выигрыш в экспрессивности. Предметом живописи становится не Пантеон греческих богов, а человеческая история бога, чья сущность—дух и любовь, чьи владения—сердца людей. Особенно подходящи для воспроизведения средствами живописи отдельные места из библейских историй: страсти Христовы, младенчество Христа, нежность материнской любви Марии—матери божьей³. В подобных сценах особенно ярко проявляются сила христианского духа и его близость к человеку. Скульптор предпочитает изображать суть бога, избегая исторических деталей; живописец же изображает те именно моменты божественности,

¹ Гегель, Соч., т. XIII, стр. 284.

² Там же, т. XIV, стр. 21—26.

³ Там же, стр. 35—43.

ственной жизни, в которых божество уносится к вершинам трагедии и чувства. Здесь нет надменной величественности, а лишь выражение общности между божественным началом и душой человека. Соответствие предмета живописи идеалу христианского духа совершенно очевидно. Но разносторонность живописи допускает и изображение ландшафтов, живых людей и жанровых сцен. Ее цель—«будить и оживлять дремлющие в нас *всякого рода* чувства, склонности и страсти, наполнять *сердца* и давать человеку... перечувствовать все то, что человеческая душа может носить, пережить и создавать... все то, что способно глубоко волновать человеческое сердце...»¹

Музыка—главное воплощение духа романтизма. Музыка еще более, чем живопись, отдалена от тяжеловесной вещественности материального мира. Здесь не просто три измерения пространства сведены к двум измерениям, здесь их не существует вообще, реальные предметы заменяются здесь колебанием струны или мембраны². Кроме того, чувство слуха более идеально, чем чувство зрения³, потому что, слушая музыку, мы не имеем перед глазами созерцаемого предмета, а как бы следим за движением самой души⁴. Еще лучше будет сказать, что наблюдатель здесь сливается воедино с предметом; чувство, заключенное в мелодии, воспринимается как чувство души. Идеальность музыки проявляется еще и в следующем. Мелодию невозможно выразить всю сразу, она находится в движении. Чтобы понять мелодию целиком, необходима память. То, что называется красотой музыки, в основном—мертвые звуки, удержанные памятью и благодаря синтезирующему умственному процессу слившиеся с теми колебаниями, которые воздействуют на слух в каждую данную минуту. Поэтому само существование музыки—духовно. Однако в ней воплощается скорее чувственное начало, чем мыслящий разум. Способствуя взаимному пониманию душ, музыка не символизирует некие общие понятия и не воспроизводит расположения созерцаемых предметов в пространстве относительно друг друга. В силу присущих музыке движения и звуков, сотканных в стройное целое, она придает известные формы чувствам и симпатиям, которые ею порождаются. Музыка оживляет самое душу⁵.

¹ Гегель, Соч., т. XII, стр. 50.

² Гегель, Соч., т. XIV, стр. 21, 96—98.

³ Там же, стр. 96—97.

⁴ Там же.

⁵ Там же, стр. 106.

Поэзия — всеобщее искусство

Искусство поэзии, которому Гегель посвящает четвертую часть своих лекций,—не столько наивысшее романтическое искусство (хотя оно именно таково), сколько всеобщее. Одухотворенность в поэзии более явственна, чем в музыке; кроме того, в поэзии, хотя и не вещественно, вновь появляется пластическая четкость скульптуры. «Поэзия... процветает у всех народов, почти во все времена, продуктивные для искусства вообще,—в эпохи блеска и расцвета. Ибо поэзия охватывает весь человеческий дух, а человечество весьма дифференцировано»¹. Поэзия является искусством пространства и времени, так как она воздействует с помощью образов, представляющих собой как бы пространственные единства, выпуклые и законченные; но, кроме того, оно воссоздает историю людей и народов в пределах времени². Всеобщность поэзии позволяет ей одновременно ясно и последовательно воплощать в себе духовный смысл. Она может развертывать перед нами развитие событий и столкновения страстей и в то же время рельефно изобразить какой-то характер или сцену. Когда Гомер описывает щит Ахилла, поэзия соперничает со скульптурой; когда же он рассказывает о переменчивом и гневном характере Ахилла, он, подобно музыканту, следит за эмоциями, возникающими в его душе. Средство выражения поэзии—образ, а не звук, как в музыке; образ же стоит на полпути между предметом и мыслью. Но поэтический образ связан с мыслью и философией, искусство же ему более чуждо. По мнению Гегеля, музыкальным элементом в поэзии можно пренебречь. Смысл слова в том лишь, что оно обозначает, а не в его звучании.

Поэзия выражается в трех формах: эпической, лирической и драматической. Эпическая—наиболее объективная и всеобъемлющая из поэтических форм, лирическая—наименее. Эпическая поэзия представляет собой зеркало первоначального духа народа, это нечто вроде легенды или саги. Ее герои не выделяются как отдельные личности, сосредоточивающие внимание читателя на их деяниях и судьбах, а сливаются с общим фоном истории своей страны и местными условиями. Гнев Ахилла представляет для нас интерес лишь постольку, поскольку он способствует успеху греческих воинов, воюющих с троянцами. Кроме того, в «Илиаде» особые признаки каждой человеческой души отражены в неодушевленных предметах, которыми обладают люди: в мечях, кораблях, кубках, шат-

¹ Гегель, Соч., т. XIV, стр. 173.

² Там же, стр. 159.

рах, щитах. Эпическое повествование развивается свободно и неторопливо, что соответствует широте, разнообразию и объективности его тематики.

В лирическом жанре поэтический маятник отклоняется в противоположную крайнюю точку. Здесь певец отрывается от реальной почвы—места и эпохи,—поддерживающей его и предоставляющей ему материал, он подчеркивает свое одиночество и совершенную самобытность своих чувств и открывает свое сердце целому миру. Поэтому содержание лирических произведений должно быть неглубоким. Гете, по словам Гегеля, был одним из наиболее талантливых лирических поэтов, так как он умел находить материал для своих лирических произведений в самых незначительных фактах действительности.

В драме соединяются личные мотивы, свойственные лирике, с анализом этических и общественных отношений отдельных людей. Как и в классической скульптуре, в драматической трагедии изображаются вечные силы; но в скульптуре они представляют собой некие благодатные, умиротворенные начала. В трагедии же они изображены в непримиримой борьбе, в которой участвуют люди, утверждающие господство одного начала над другим: интересы семьи противопоставляются интересам государства, права отца—материнским правам. По мнению Гегеля, «Антигона» Софокла является наилучшим примером трагедии. Самоотверженная верность Антигоны своему брату и семье роковым образом сталкивается с законом страны. Но и законы государства и родственные чувства позитивны и справедливо предъявляют претензии к личности; когда же обе эти силы сталкиваются, то возникает конфликт, для разрешения которого нужна жертва—смерть личности. Если индивид олицетворяет собой отдельную силу, стремится к одной этической цели в ущерб остальным, то всеобщая гармония сил абсолютного духа нарушается. Поскольку само существо искусства требует конечной гармонии, то трагедия не должна завершаться конфликтом. Необходимо примирение, предвещающее наступление затишья после бури. Однако такой мир достигается ценой полного уничтожения индивида как такового. В нем, этом мире, подразумевается большая жизнеспособность идеальных существ.

Пределы диалектического примирения

Сущность доктрины Гегеля—в примирении противоречий. Но сама эта доктрина возникла вследствие выбора между двумя видами примирения. С самого начала она содержала в себе отрицание способности поэта достичь конечного синтеза. Должны ли мы заключить, что диалектика не разрешила противоречий? Осмыслена ли и прекращена ли

старинная вражда между философией и поэзией благодаря эстетической теории Гегеля или же, наоборот, увековечена? Чтобы ответить на этот вопрос, мы используем в качестве пробного камня явление трагического. Ведь в идее раскола и разобщенности человечества, раздираемого противоречивыми тенденциями, отражен основной опыт, общий и для философии, и для поэта. Это тот материал, над которым они оба работают, стремясь создать каждый свою форму гармонии. И Гегель, несомненно, прав, утверждая, что трагедия, подобно всякой другой форме поэзии, не может заканчиваться диссонансом. Диссонансирующие звуки, как бы ни были они противоположны, должны гармонически соединиться. Однако Гегель в своем анализе поэзии слишком настойчиво старается найти эту конечную гармонию в сфере интеллектуального сознания. В поэзии, говорит он, «связь духовной проникновенности и внешнего бытия расторгается на такой ступени, которая перестает соответствовать... понятию искусства»¹. По существу, Гегель рассматривает поэзию как некую опозитивированную философию. Поэтому он не в состоянии по-настоящему понять величайшего трагического гения современной эпохи — Шекспира. Он определяет тип шекспировского трагического героя как «личность, замурованную в самой себе». Согласно мировоззрению Гегеля, для которого всякая гармония проистекает из участия людей во всеобщем бытии, такое определение обозначает состояние крайнего отчаяния несчастной и мрачной души. Однажды, слушая Тика, читавшего «Отелло», Гегель воскликнул: «Какие внутренние противоречия испытывал, должно быть, этот Шекспир, если он изображает жизненные явления подобным образом»². Геббель (1813—1863), принадлежавший к последователям Гегеля, автор нескольких трагедий, поставил себе целью пересмотреть позиции Гегеля и оправдать поэзию. Он заявлял, что философия не может превзойти искусство, которое является как бы ее выражением. Только трагедия — тот тип интеллектуальной трагедии, который нашел выражение в драмах самого Геббеля, — в полной мере воплощает глубокие противоречия, скрытые в действительности³. Концепция Генрика Ибсена, определявшего поэзию как «критику жизни», несомненно, возникла под влиянием этих послегегельянских идей.

¹ Гегель, Соч., т. XIV, стр. 166.

² Wilhelm Waetzoldt, Hebbel und die Philosophie seiner Zeit, Dissertation, 1903, S. 40.

³ «Tagebücher», hrsg. v. R. M. Werner (Säkular—Ausgabe der Werke), II, S. 422 и далее; III, 5; IV, 173; Vorwort zur «Maria Magdalena», 1844, Säkular-Ausgabe, 1904, XI, S. 40.

Так или иначе, сторонники Гегеля понимали, что их учителю слишком легко удалось добиться гармоничности своей системы и что им необходимо принять на себя роль «advocatus diaboli» (защитника дьявола). Так, Карл Розенкранц (1805—1879) выдвинул идею эстетической оправданности безобразного как «саморазрушения красоты»¹. Эти же взгляды разделял и Макс Шаслер (1819—1903)². Арнольд Руге в своем эстетическом трактате делает упор на идею комического³. Все они рассматривали свои работы как развитие идей самого Гегеля. В действительности же они подняли жизненно важную проблему и проложили путь для критики основ диалектической системы⁴.

¹ «Ästhetik des Hässlichen», 1835.

² «Kritische Geschichte der Ästhetik. Grundlegung für die Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst», 2 Bände, 1872.

³ «Neue Vorschule zur Ästhetik. Das Komische, mit einem komischen Anhang», 1837. К числу прочих последователей Гегеля принадлежат следующие авторы: Г. Г. Гого, издатель «Лекций по эстетике» Гегеля, написавший «Vorstudien für Kunst und Leben», 1835, и Куно Фишер, знаменитый историк философии, написавший «Diotima. Die Idee des Schönen», 1849.

⁴ См. гл. XVII.

ДУАЛИСТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛИЗМ.
 ЗОЛЬГЕР, ШЛЕЙЕРМАХЕР, ШОПЕНГАУЭР

Эстетика Карла Вильгельма Фридриха Зольгера (1780—1819) значительно отличается от основного течения философии послекантовского периода. Фихте, Шеллинг и более всех Гегель, пытавшиеся преодолеть дуализм Канта посредством монистической метафизики, в основном рассматривали вселенную как процесс воплощения и проявления абсолюта. Зольгер, также приверженец метафизики, чье мировоззрение, однако, было более статичным, оставался дуалистом, подобно истинно христианским умам своего времени¹. Из прочих теоретиков эстетики наиболее близок к нему Жан-Поль. Ревниво сохраняя трансцендентальный характер своей идеи, он допускает ее проникновение в человеческий опыт лишь как бы мгновенными вспышками. Искусство же для него является воплощением этих отдельных проявлений идеи. В одном из писем к своему другу Тику он писал: «На основании опыта я могу утверждать, что человек современной эпохи лучше всего может

¹ Ср. Maurice Boucher, K. W. F. Solger, Esthétique et philosophie de la présence, 1934.

понять высшее начало через искусство и что только благодаря искусству он познает сущность вещей»¹.

Искусство, как заявляет Зольгер, подражает акту созидания, творимому богом. Но, подобно прочим категориям земной, красота—это проявление человеческой суетности, далекой от истинного величия бога. Вот почему все прекрасное овеяно меланхолией². Зольгер согласен с другими идеалистами, заявляющими, что красота еще раз подтверждает ограниченность, конечность человеческого существования. С точки зрения морального, религиозного или философского опыта нашу телесную оболочку можно рассматривать как некие пути, скрывающие божественную сущность идеи. Только искусство является до конца человеческим. «Умственное и физическое, душа и тело в человеке едины; они взаимно проникают друг в друга, и поэтому человек является главным воплощением красоты»³. Опираясь на эту концепцию, Зольгер, подобно Шеллингу, даже дерзает рассматривать воплощение бога в Христе как некий аллегорический факт. Но для Зольгера это лишь один момент эстетической теории, причем наименее характерный. Красота утверждает посредством переходящих откровений гармонию идеи и явления, одновременно давая нам понять полную разнородность этих двух начал. Идея, принимая облик какого-то объекта нашего мира, вытесняет собой этот мир, растворяя в себе сочетание частных и общих факторов, которые он представляет. Таким образом, даже в завершающей стадии процесса диалектического развития красота сохраняет в себе элемент парадоксальности. Но этот парадокс как признак человеческой ограниченности не допускает и не требует дальнейшего объяснения. Посредством красоты тот или иной объект, принадлежащий реальному миру, разрушает свойственную людям уверенность в своей независимости. Благодаря тому, что гений силой своего разума выводит отдельную видимую или слышимую форму, произносится приговор всей области видимого и слышимого. Духовное состояние, благодаря которому возникает эта категория человеческого опыта, есть ирония. «Разум художника должен охватить все элементы данного явления единым всеобъемлющим взглядом, и этот всепроникающий и всеразрушающий взгляд гения называется иронией»⁴. «Ни одно произведение искусства немислимо без этой иронии, которая наряду с вдох-

¹ «Nachgelassene Schriften und Briefwechsel», 1826, 2 Bände, I, S. 316.

² «Vorlesungen über Ästhetik», hrsg. v. K. W. L. Heuse, 1829, S. 252.

³ Там же, стр. 78.

⁴ Erwin, Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst, 1815, Neuausgabe, 1907, S. 279.

новением представляет собой сущность всякого творчества. Это такое настроение, при котором мы замечаем, что действительность воплощает идею, но внутри себя и сама по себе представляет пустоту и что она обращается к истине только тогда, когда растворяется в идее. Ирония утверждает ничтожество не отдельных личностей, а всего человечества, наивысших и благороднейших проявлений человеческого духа; она утверждает, что все это ничто по сравнению с божественной идеей»¹.

Монистический идеализм Шеллинга, превращающий мир в произведение искусства, почти уничтожил границу, отделяющую искусство от действительности. Между тем в концепции Зольгера, завершающей его философскую систему, сохраняется особый характер эстетической иллюзии. Если посредством иронии не низвести реальный мир к некоему бессмысленному подобию высшего начала, то художественное воплощение идеи в реальной действительности вообще немислимо. «Если бы художник опустил руки только потому, что в реальной действительности присутствует идея, то искусство перестало бы существовать и вместо него возникло суеверие, фанатическое представление, будто прекрасное представляет собой воплощение в чувственной форме застывших концепций». Ирония напоминает художнику, что его творчество—это символ. Поскольку идея, проникая в действительность, обязательно принимает форму «застывших концепций», то для того, чтобы она вновь обрела свою неограниченную свободу, необходимо отрицание конечного мира посредством иронии². В то же время ирония как настроение, при котором «непосредственное присутствие божественного» проявляется благодаря «исчезновению реальной действительности», делает искусство квинтэссенцией человеческого существования. Подразумеваемая под иронией «совершенное творение художественного восприятия», Зольгер утверждает: «Наше реальное бытие, сущность которого нами определена и испытана, представляет собой искусство»³.

Из вышеизложенного ясно, что концепция иронии Зольгера имеет мало общего с романтической иронией. Зольгер считает, что ирония утверждает трансцендентальность идеи, временно отрицаемую благодаря присутствию этой идеи в объекте мира конечных категорий. Она, таким образом, превращает в дока-

¹ «Vorlesungen», S. 125.

² Там же, стр. 199 и далее.

³ «Nachgelassene Schriften», Bd. II, S. 515.

зательство суетности этого мира то, что другими идеалистами рассматривалось как признак воплощенного в нем божественного начала. Для романтика ирония подразумевает свободу, которой обладает индивид, сам положивший предел явлениям, и который поэтому вправе нарушать их, как ему вздумается. Он, таким образом, смешивает сферы субъективного и объективного бытия, ограниченного мира и трансцендентальной идеи. Концепция трансцендентального движения, выдвинутая Зольгером, определяет бога как высший момент диалектического процесса. В романтической же концепции иронии трансгрессивное движение возвращается к своему исходному пункту—к произвольному самонаслаждению индивида. Согласно зольгеровской концепции иронии, «даже самое высокое существует для нас только в предельной, ограниченной форме». «Все наши надежды проникнуть за пределы человеческого бытия являются тщетной, пустой иллюзией»¹.

В отличие от системы Фридриха Шлегеля в философии Зольгера нет места для мании величия самодовлеющего индивида. В вопросах вкуса эта теория не встанет на защиту романтической идеи замены строгих классических форм фантастической или остроумной игрой воображения. Излюбленным источником примеров иронии для Зольгера является гомеровский эпос. Там ирония всегда сочетается с воодушевлением, ощущение гибели видимого мира—с сознанием присутствия божественного начала в объекте того мира². Но, несмотря на то, что Зольгер не разделяет идей Шлегеля, философия его, несомненно, тесно связана с романтической религиозностью. А это в сфере эстетики является самым наглядным свидетельством возрождения духа мистической трансцендентальности. Зольгер пишет: «Мистицизм, стремящийся к реальности,— мать иронии; мистицизм, стремящийся к вечности, — дитя воодушевления и вдохновения»³.

«Via Media» Шлейермахера между системой и опытом

Фридрих Даниель Эрнст Шлейермахер (1768—1834), подобно Шеллингу, Зольгеру и Гегелю, сущностью действительности считает систему Форм или платонических Идей. Эта система,

свойственная человеческому духу, начинает действовать при соприкосновении человека с внешним миром. При этом искусство является важнейшим из видов человеческой деятельности, убеждающих нас в том, что действительный и идеаль-

¹ «Nachgelassene Schriften», Bd. II, S. 514 и далее.

² «Vorlesungen», S. 198.

³ «Nachgelassene Schriften», I, S. 689.

ный миры, вселенная и разум восходят к единому началу. Подражая прототипам воспринимаемых им объектов, художник вырабатывает семена, заложенные в его собственном разуме. Поскольку объект его наблюдений—это первоосновы действительности (те первоосновы, откуда берут начало прототипические формы), то в его произведениях содержится как истина, так и нравственность. Однако истина и добродетель в искусстве, оторванные от своей первоначальной основы, сводятся всего лишь к собственному подобию¹. Не следует, однако, пренебрежительно относиться к «простому подобию» как к некоей категории, противоположной истине. Эстетическое подобие истины—все-таки тоже истина, хотя и облаченная в наряд иллюзорности. Художник создает только отдельные, изолированные образы и поэтому вынужден скрывать связи, соединяющие воспроизводимый объект с остальными. Но, отказываясь от права являть людям познавательную истину, он вознагражден вдвойне: обособленный образ оказывается в действительности символом абсолюта².

Этот идеалистический принцип в определенных условиях, обозначенных Шлейермахером, развивается своеобразным способом и приводит нас к оригинальным выводам и наблюдениям. Диалектика Шлейермахера, сочетая в себе преимущества спекулятивного и эмпирического методов, представляет собой умение ограничивать на каждом данном этапе допускаемый элемент иррациональности. Шлейермахер рассматривает целый ряд фактов человеческого опыта. Эта эмпирическая масса представляет собой комплекс тождеств и их вариантов. Экспериментальное определение элемента тождественности он применяет к многообразию стоящих перед ним реальных фактов. В конкретной области эстетики факты возникают благодаря различным видам искусства и прочим аналогичным формам человеческой деятельности. Вопрос заключается в следующем: действительно ли данное определение искусства охватывает весь диапазон относящихся к данной категории опытов? Если же это определение не отвечает таким условиям, то необходимо либо изменить условное распределение фактов так, чтобы оно соответствовало общей идее, хотя бы путем анализа группы фактов с новой точки зрения, либо признать предлагаемое определение неправильным. Возможно, оно при-

¹ «Ästhetik», nach den bisher unveröffentlichten Urschriften zum ersten Male, hrsg. v. Rudolf Odebrecht, 1931, S. 118. Мы будем постоянно ссылаться на это последнее издание, так как предпочитаем его старому изданию—S. Lommatzsch (Werke, 3. Abt., Bd. VII).

² «Ästhetik», S. 119.

менимо только к определенным искусствам, например к мимическому искусству и музыке, и тогда его нужно расширить. При таком методе даже первая неудача с определением может оказаться полезной. Может случиться, что первое определение, хотя и слишком ограниченное, укажет на естественное деление в пределах рассматриваемой категории и подскажет, в каком направлении должен развиваться диалектический анализ. Таким образом, посредством повторного корректирования соотношения определений и фактов опыта выявляется внутренняя структура определенной области знания.

Первое определение. Определить, что такое искусство,—значит указать его место в рамках человеческой деятельности вообще. Окружающий мир воздействует на человека, и он в свою очередь определенным образом реагирует на это воздействие. Таким образом, происходит непрерывное колебание, колебание волн, исходящих от человеческого ума—«идеального фактора», к миру—«реальному фактору», и наоборот. Это взаимодействие направлено на постепенное преодоление противоречия и к достижению синтеза, в котором преобладает тождественность. Цель достигается любым из двух способов. Во-первых, человек может воспринимать и ассимилировать мир. Это путь познания. Во-вторых, духовная жизнь человека может прецироваться на внешний мир. Этот второй метод, называемый «организующей деятельностью», принадлежит к области этики. Доктрина искусства попадает в эту категорию. Следовательно, остается определить художественное творчество как специфическую форму «организации» вообще¹.

Первый этап выработки такого определения состоит в установлении различия между тождеством человеческой природы и самобытностью личности. Эти два момента сочетаются так, что в некоторых проявлениях человеческой деятельности преобладает фактор тождественности, в других—его вариант или элемент индивидуальности. Применим этот принцип к сфере организующей деятельности. В механических продуктах того или иного ремесла преобладает фактор тождественности. Следовательно, искусство—это выражение индивидуальности.

Такое положение искусства в рамках организующей деятельности, где преобладает самобытность личности, можно сделать еще более специфичным, если обратиться к чувству. Через чувство мы познаем нашу собственную личность и ее

¹ «Ästhetik», S. 23 ff.

статус. Итак, искусство следует отнести к явлениям экспрессии. Мы можем представить ряд обычных фактов опыта, где эмоция приобретает внешнюю форму, видимое или слышимое ее проявление: позы, жесты, восклицания. Все эти виды выражения эмоции соответствуют условиям определения и все-таки не являются искусством. Скорее мы находим в них ту безыскусственную экспрессию, которая состоит «из непосредственной тождественности эмоции и ее выражения»¹. Для того чтобы облагородить эту непосредственную экспрессию и превратить ее в искусство, нужен еще один фактор, помимо эмоции. Шлейермахер обозначает его как «Besonnenheit», осмысливание или разъяснение, если можно так определить этот непере译имый термин. «Разъяснение» как бы контролирует проявления эмоциональной жизни, преобразуя их и накладывая на них отпечаток прототипичной формы: меры и гармонии. Таким образом, грубое, материальное возбуждение чувств приобретает ритм и развивается в закономерно обусловленный ряд-поз, контролируемых новым типом сознания; так рождается танец. Подобным же образом крик страсти или восхищения модулируется и рафинируется так, чтобы освободить и развить гармонический звук человеческого голоса. Он приобретает ритм и мелодический строй, и тут рождается песня как произведение искусства.

Творческое осмысление, возникающее при «разъяснении», не проецируется без разбора на любого рода эмоцию. Механическое отделение энергии формирующего начала от пластического эмоционального субстрата в сфере умственной деятельности человека невозможно. Все ее компоненты, находясь под воздействием внешнего мира и реагирующие на него, тесно переплетаясь, образуют ткань духовного опыта. Стремительный поток страстного чувства, сдерживаемый и ограничиваемый тормозящей энергией света и поддающийся его направляющей силе, уже не таков, каким он был раньше. Перестав преследовать свои узкие цели, эмоция возвышает все наше существо. Она теперь заслуживает более подходящего названия—«вдохновение». Таким образом, окончательным определением искусства может быть «тождество вдохновения и разъяснения». В этом синтезе элементы его распределяются по составляющим факторам таким образом, что разъяснение дает «прототип», а вдохновение выражает самобытность личности. Творческий индивид, облекая в конкретную форму все наиболее интимное в себе, оказывается общенным к идее—основе всякой реальности.

¹ «Ästhetik», S. 31.

Второе определение.
Искусство — это игра
воображения

Наш труд по выработке определения, однако, еще не завершен. Наше определение не охватывает всего объема эстетического опыта. Оно, несомненно, относится к тем искусствам, которые легко можно рассматривать как развитие естественного языка жестов: к танцу, музыке и сценическому искусству. Но изобразительное искусство не попадает в эту категорию. Связи, возникающие между рассматриваемой нами картиной или зданием и нашими чувствами, менее видимы. Мир объективных форм открывается нам либо в виде объектов природы, либо, подобно произведениям архитектуры, в виде полезных сооружений, не имеющих образца в природе. Объекты этого типа воздействуют скорее на наш интеллект и способность воображения, чем на наши чувства. Всякая попытка классифицировать изящные виды искусства такого рода по предложенной выше формуле обречена на провал.

Новый метод заключается в том, что мы прослеживаем происхождение искусства (памятутя разделение Шлейермахером всех форм человеческой деятельности на две основные группы) вплоть до познавательной сферы жизни, а не до нашей способности «организации» явлений. Наш первый шаг—это установление различия между двумя типами творчества с помощью идей. В процессе познания мы воссоздаем вселенную, которая остается неизменной навсегда и для всех. Этот тождественный мир выражается посредством категорий, обладающих всеобщей ценностью. Но существует другой способ воссоединения идей в некое стройное целое—через воображение. Воображение благоприятствует свободному развитию идей. Его творения не претендуют на роль всеобщего критерия. Они отражают личный взгляд на действительность, стоящую над личностью. Таким образом, мы получаем концепцию искусства, которая применима к скульптуре, живописи и, возможно, к архитектуре. Но все-таки эта концепция не охватывает всей сферы художественного творчества. Вместо единого определения искусства мы получаем два дополнительных, причем каждое из них соответствует определенному типу умственного восприятия. Сначала мы восхищаемся каким-то прекрасным зрелищем. Затем посредством определенного акта мы выражаем свою радость, скажем, восклицанием. Этот второй элемент развивается в искусстве актера, танцора и музыканта. Первый акт является основой живописи, скульптуры и архитектуры. Две эти категории умственного восприятия отличны друг от друга, хотя и взаимосвязаны, и единый термин—«искусство»,—по-видимому, охватывает оба этих различных явления.

Синтез двух предложенных определений

Из конечной стадии диалектического процесса следует, что оба определения искусства обозначают два различных аспекта одного явления. Эмоция, выражаемая посредством телодвижения, кажется формой пассивного восприятия, лишь реакцией на какой-то внешний стимул. Для того чтобы избавиться от такого ложного впечатления, мы должны пересмотреть концепцию эмоции, или чувства. В основе художественной экспрессии лежит не ограниченная эмоциональная реакция, а целый комплекс ощущений, определяемый Шлейермахером как «Stimmung». «Stimmung» — некое состояние духа, связанное с отдельными эмоциями и ощущениями примерно так, как музыкальный ключ с отдельными нотами, — представляет собой эмоциональный базис человеческой личности и как таковой связан со свободной деятельностью разума. Пассивные эмоции, выраженные в искусстве, восходят к сокровенным глубинам нашей личности, опираются не просто на возбужденное состояние наших чувств, но, кроме того, и на наше желание находиться в таком возбужденном состоянии. Только тогда, когда мы сумеем исчерпывающим образом понять смысл термина «состояние», нам удастся понять, каким образом эмоция способна вызвать в нас вдохновение и сочетаться с «внутренним разъяснением» для художественного творчества.

Итак, первая преграда, отделяющая изобразительные искусства от воспроизводительных, снята. Их конечное единство становится совершенно явственным, если иметь в виду тесную взаимосвязь воображения и чувства. Свободное, прихотливое сочетание идей с образами, создаваемыми воображением, представляет собой интимную индивидуальную вариацию на темы реального мира. Первопричиной такой игры воображения, заставляющей художника выпячивать определенные черты действительности за счет других, опять-таки является состояние его духа, или настроение. Итак, мы приходим к выводу, что образное проявление идей в изящных искусствах выражает чувство и, наоборот, эмоциональные формы мимических искусств подразумевают свободную деятельность воображения. Определение искусства как выражения эмоционального накала, возникающего как совокупность вдохновения и «разъяснения», является всеобщим и относится ко всем видам искусства. То, что сначала, казалось, угрожало единству искусства, сейчас представляется нам отличительным признаком, согласно которому сфера искусств делится на две «полусферы». Это отличие заключается в следующем: музыкальное и мимическое искусство заимствуют свою выразительность у непосред-

ственного чувства, изобразительные же искусства, а также ораторское искусство основываются на том воздействии, которое оказывает на нас эмоциональный накал, способствующий свободной игре идей¹.

Восстановив, таким образом, естественное единство искусства, Шлейермахер может теперь определить его роль и значение в духовной жизни человека. Вторя хору древних мыслителей, он утверждает, что цель искусства — «очищение страстей». Подчиняя бурную силу эмоции умозрительному началу, художник заставляет свои произведения блистать совершенством, которым они обязаны привнесенному в них элементу меры. Таким образом, «неизмеряемое исчезает все больше и больше из явлений жизни, и элемент меры постепенно проникает всюду»².

Метафизический парадокс Шопенгауэра: слепая воля вытесняет разум

На первый взгляд Артур Шопенгауэр (1788 — 1860) принадлежит к группе тех мыслителей, которые, подобно Зольгеру и Шлейермахеру, использовали в своей философии трансцендентальный метод Канта, но сохранили дуалистическое мировоззрение. Сущность метафизики Шопенгауэра, по-видимому, основывается на резком разграничении мира феноменов и мира ноуменов, созданных Кантом и уничтоженных Гегелем. Наука и обычное наблюдение, учит Шопенгауэр, дают нам возможность постичь только феноменальный мир. Но идея феноменального приобрела у Шопенгауэра несколько иной смысл. Вступая в противоречие как с духом, так и с буквой кантовской философии, он утверждал, что познающим субъектом в системе трансцендентальной логики является индивид, наделенный субъективными органами чувств. Таким образом, он приходит к феноменализму, который ближе к философии Беркли, чем к доктрине Канта. Он пишет: «[Человек] не знает ни солнца, ни земли, а знает только глаз, который видит солнце, руку, которая осязает землю». Относительность всех познаваемых индивидом объектов превращает их скорее в идеи, чем независимые существа. «Все существующее для познания... является только объектом по отношению к субъекту, воззрением для взирающего — короче говоря, представлением»³. Наука устанавливает четкий порядок в воспринимаемом нашими чувствами мире с помощью категорий времени, пространства, причинности. Но наука только совер-

¹ «Ästhetik», S. 52.

² Там же, стр. 287.

³ Шопенгауэр, Полн. собр. соч., т. I, вып. 2, § 1, М., «Книжное дело», 1900, стр. 3.

шает более точно то, что уже сделано обычным опытом. Науке поэтому известен лишь относительный, феноменальный мир. Наше обычное зрение, как и научное наблюдение, допускают четкое различие отдельных предметов, находящихся вне друг друга во времени и пространстве; они поэтому наивно реалистичны. И, хотя подобное положение подготавливает вещи для воздействия на них нашей воли, оно скрывает их «под тройным покровом» от нашего истинного взора.

Ведь за миром обыкновенных, воспринимаемых нами явлений, невидимо стоит ноуменальный мир. Слово «ноуменальный», происходящее от греческого «νοῦς» (разум), означает «рациональный», и мыслители до Шопенгауэра признавали именно этот первоначальный смысл термина. Вопреки традиции и логике языка, Шопенгауэр пожелал, чтобы впредь это слово означало противоположное понятие. С его точки зрения, реальное представляет собой не разум, а некое неразумное начало, иррациональную силу, слепой рок. Шопенгауэр называет его волей, но поскольку это начало лишено смысла и цели, то оно едва ли заслуживает такого определения, ибо это даже не желание. Любая попытка определить такое понятие обречена на провал, поскольку это, по существу, не идея, а лишь отрицание идеи. Это разум, лишенный всех своих положительных элементов, за исключением метафизической функции и динамической энергии. Существует конечный источник всякого смысла, но этот источник, заявляют нам, бессмыслен. Рациональный порядок возникает при посредстве человеческого мозга из беспорядка, или, более точно, из некоей динамической субстанции, для которой характерно отсутствие разумного начала и цели. В основе метафизики Шопенгауэра лежит смелый парадокс. Шопенгауэр заявляет права на всю систему традиционного платонизма. Но он удаляет ту пружину, которая приводит эту систему в действие, как бы вынимает из живого тела метафизики сердце. Вместо того чтобы заменить эту пружину каким-нибудь другим движущим принципом, Шопенгауэр превозносит ту пустоту, которая образовалась в результате такой операции.

Гедонистический пессимизм

Если мир в конечном счете представляет собой некое стремление, вечную неудовлетворенность, то он заключает в себе зло. Метафизика Шопенгауэра предполагает пессимистическую концепцию человеческой жизни. Наслаждение, утверждает он, не представляет собой какого-либо положительного состояния или качества. Его следует восхвалять лишь как отсутствие боли. Такой гедонистический пессимизм переключается до некоторой степени

с традиционной доктриной, но превращает ее положительные элементы в отрицательные. Если взвесить удовольствие и боль, содержащиеся в чувственном наслаждении, то окажется, что первое отнюдь не перевешивает второго. Наслаждение, испытываемое нами, например, при еде, оплачивается заранее равным количеством неудовольствия—предварительным состоянием голода. Такой расчет был известен еще во времена Сократа, но Платон, Аристотель и их последователи нового времени противопоставили ему концепцию более сильного и подлинно позитивного наслаждения, получаемого нами при созерцании рационального строения вселенной. Но поскольку Шопенгауэр отрицает рациональность мира, он поневоле должен отрицать и позитивный характер наслаждения. Именно здесь, где он отрывается от традиционных положений, Шопенгауэр пытается утверждать, что соблюдает их, и в подтверждение цитирует Аристотеля. Он пишет: «В качестве высшего правила всякой житейской мудрости я признаю положение, мимоходом высказанное Аристотелем в «Никомаховой этике» (VII, 12): «человек благоразумный стремится к беспечальному, а не к приятному»¹. Но в действительности Аристотель упоминает о таком высказывании как одном из неправильных мнений, которых придерживаются «некоторые люди»; между тем сам он, в соответствии с подлинным духом платонизма, убежден в существовании наслаждений «без страдания и страстей, как, например, деятельность созерцания»².

Шопенгауэр поддерживал идею созерцания, хотя и отвергал как его позитивную ценность, так и его объект. Но поскольку иррациональная воля способна представлять собой объект созерцания, то на помощь приходит платоническая идея, истолковываемая Шопенгауэром как ряд стадий объективации воли. Царство природы представляет собой лестницу, начинающуюся с неорганической материи, камней и земли и восходящую через стадию растительного и животного мира к человеку. Каждая ступень проявления воли обозначается определенной платонической идеей. Камни и растения являются формами выражения всемирного желания на конкретной стадии его ясности или неясности. Они воплощают в себе целеустремленную энергию вечного усилия в определенной точке его статического состояния.

¹ Шопенгауэр, Собр. соч., вып. XII («Афоризмы житейской мудрости», гл. V), М. [1905], стр. 277. (Ср. Аристотель, *Этика*, 1152b, 16, стр. 139.)

² Аристотель, *Этика*, 1152b, 36, стр. 140.

Что означает это парадоксальное сочетание слепой воли с платоническими идеями, явствует из третьей книги главной работы Шопенгауэра. Изучение его показывает, что шопенгауэровская философия даже еще в большей степени, чем доктрина Шеллинга в любой из ее фаз, заслуживает названия эстетической метафизики. Шопенгауэр спрашивает: «...Какого же рода познание рассматривает... *идеи*, которые представляют собою непосредственную и адекватную объективность вещи в себе, воли? Это—*искусство*...»¹ Эстетика является не просто составной частью метафизической доктрины Шопенгауэра. Вся его доктрина основывается на концепции эстетического созерцания. Шопенгауэр часто подчеркивает, что волюнтаризм представляет собой отличительную черту его философии. Однако никто из самых ревностных рационалистов кантовской школы не давал столь откровенно умозрительного истолкования искусства, как Шопенгауэр. Для него искусство является высшим достижением человеческого разума и высшей формой познания. Единственный источник искусства, пишет он,—«познание идей; его единственная цель—передать это познание»².

Типичным субъектом такого познания, лишенным воли, но одаренным способностью ясно представлять вселенную, является гений, и это слово означает для Шопенгауэра как великого художника, так и спекулятивного философа платонического толка. Отсюда мы можем сделать вывод, что Шопенгауэр считает свою собственную метафизику произведением художественного творчества. Во всяком случае, гениальность, по мнению Шопенгауэра, подразумевает выдающуюся способность к созерцанию идей. Один предмет для него заключает в себе тысячу; он нарушает свои видимые границы и вновь возвращается в первородное лоно. Как наблюдатель жизни, гений на время свободен от боли. «Мы испытываем то безболезненное состояние, которое Эпикур славил как высшее благо и состояние богов: ибо в такие мгновения мы сбрасываем с себя унижительное иго воли, мы празднуем субботу каторжной работы хотения; и колесо Иксиона останавливается»³.

Таким образом, тот тип познания, который дает нам наука, отличается по цели и диапазону от интуиции, характерной для искусства. Наука служит нашим общим желаниям и распределяет причинную последовательность явлений так, чтобы мы могли обладать тем, чего мы хотим, в непосредственном будущем. Но гений полубезумен. Пренебрегая связями того

¹ Шопенгауэр, Полн. собр. соч., т. I, вып. III, стр. 190.

² Там же.

³ Там же, стр. 203.

или иного объекта с прошлым или с его будущими возможностями, гений проникает в вечный характер явлений и поэтому является романтическим и непрактичным. «...Для обыкновенного человека познание служит фонарем, который освещает ему путь; для гения оно—солнце, которое озаряет для него мир»¹. Художник-портретист должен находить в лице человека не его профессию или социальный статус, а его метафизику. Если уподобляемый солнечному свету художественный метод исследования явлений неуместен в обычной жизни, то этот его недостаток восполняется тем, что он переносит созерцающего индивида за пределы сферы напряженных, беспокойных стремлений, чреватых испытаниями и тяготами. Человек как практик «никогда не покончит с желаниями»; человек как художник является спокойным наблюдателем. Художник, отбросив пути желания, пребывает в благословенном спокойствии. Он освобождается от индивидуальности и боли, которая прорастает из нее.

Система искусств отражает иерархию идей вечность. Но он видит в каждый данный момент лишь один элемент ее саморазвития. Шопенгауэр выдвигает теорию отдельных видов искусства на основе концепции отдельных стадий объективации воли. Согласно этой теории, каждое искусство нужно рассматривать как продукт неких сил; степень же его совершенства соответствует стадии развития воли—грубой тяжести или возвышенной одухотворенности,—действующей в данный момент силы. Архитектура в этом смысле является самым низким из искусств. Ее функция заключается в уточнении отношения силы тяжести к твердости предмета. Конфликт, возникающий между тяжелой материей, которая тяготеет к земле, и волей неподвижной колонны, подпоры или арки, которая противодействует силе тяжести, действующей на камень или кирпич, является той проблемой, которую должна разрешить и выразить архитектура. Чтобы показать борьбу этих противодействующих сил, их следует выражать в формах здания как бы косвенным образом. Силу тяжести надо удерживать от выполнения ее непосредственной цели—давить вниз; твердости же нужно дать бремя. Крыша удерживается над землей колоннами, а арки должны выдерживать вес и давление своей собственной наружной части. Кроме того, для постройки красивой зданий должен использоваться материал, который и выглядел бы таким, каким он является в действительности. Фактура строительного мате-

¹ Шопенгауэр, Поли. собр. соч., т. I, вып. III, стр. 194.

риала не имеет, в сущности, особого значения; для искусства имеет значение лишь то, насколько материал подходит как воплощение силы. Камень обладает известными качествами, поэтому следует, чтобы эти его качества проявились. Другой материал, обработанный под камень, если и сможет проявить свойства камня, то лишь с большой натяжкой; если же мы находим противоречие между тем, чем архитектурные элементы нам кажутся, и тем, чем они являются в действительности, то эстетическое наслаждение, доставляемое нам созерцанием строения, уничтожается. По мнению Шопенгауэра, в греческой архитектуре великолепно отразилось назначение архитектуры, поскольку в греческом храме главным элементом является соотношение между нагрузкой и опорой—архитравом и колоннами. В готическую же архитектуру привносится своеобразная красота скульптуры, поскольку собственно архитектурная проблема здесь еще недостаточно обособлена и выражена¹.

Шопенгауэр довольно непоследовательно утверждает, будто функция архитектуры—показать природу света, а также утвердить качества, столь отличные от него, как тяжесть и твердость. Произведения архитектуры «получают двойную красоту при полном солнечном сиянии на фоне голубого неба», говорит он. Существует и другая красота, придаваемая зданиям лунным светом и различными видами и степенями освещения. Внутри здания «...свет, поглощаясь, задерживаясь, отражается большими, непрозрачными, резко очерченными и многообразно сформированными массами...»² Это—интересное и ценное наблюдение, но чувствуется, что оно вытекает скорее вообще из восхищения Шопенгауэра «светом, который, как ничто другое, радует нас», чем из логики его системы.

Чтобы четко очертить эту систему, требуется сделать еще один шаг, и Шопенгауэр разрабатывает схему некоего гипотетического искусства, которого требует восходящая шкала сил природы, но которого в природе еще не существует. Это—«водное» искусство, аналогичное архитектуре, «земному» искусству. Искусственные водопады и катаракты, тихая гладь прудов и стройные колонны фонтанов раскрывают соотношение категорий текучести и твердости³.

Вечная идея растения является материалом для садовой архитектуры и ландшафтной живописи. Идеалом здесь считается такое расположение индивидуальных форм растений по отношению друг к другу, чтобы идея растения вообще—

¹ Шопенгауэр, Полн. собр. соч., т. I, вып. III, стр. 220—225.

² Там же, стр. 223.

³ Там же, стр. 225.

сочетание неподвижности со способностью к росту—выступала наиболее отчетливо¹. Сущность животного мира раскрывается как через живопись, так и посредством скульптуры. Но животные обладают только родовым характером красоты, а не индивидуальным. Льва, слона или лошадь нужно ваять как активного представителя вида. При изображении же человека родовой характер отличается от характера индивида². Следовательно, в великих образцах скульптуры отражается и подчеркивается какой-то определенный аспект идеи человечества. Так, статуи Геркулеса, Аполлона, Вакха, Антиноя, Силена или фавна, вместе взятые, выражают в динамической форме сущность человека как единого целого³. Как человек является апофеозом развития природы, так и изображение человека представляет собой наивысшую задачу искусства. «Ни один объект так быстро не влечет нас к чисто эстетическому созерцанию, как прекрасный человеческий образ и облик»⁴. Драпировка в скульптуре должна использоваться не в качестве покрова человеческой фигуры, но для того, чтобы подчеркнуть и усилить ее основные контуры⁵. Большая по сравнению со скульптурой разносторонность живописи позволяет этому искусству детально воссоздавать природу человека, то есть «показывать человека в различных его душевных состояниях». Хотя и желательно, чтобы объектом живописи была та или иная ситуация, насыщенная красочными деталями, при которой наиболее полно раскроются черты человеческого характера, это не значит, что в истинном произведении искусства должны найти отражение какой-то конкретный человек или определенное историческое событие. Картины, изображающие Моисея, найденного в камышах египетской царевной, в действительности стремятся изобразить отношение любой знатной дамы как таковой к найденышу⁶. Так, шахматная игра остается самой собой, играют ли деревянными или золотыми фигурами: а человечество проявляет свою сущность одинаково, будь то голландец, затеявший ссору в кабаке, или англичанин, спорящий в парламенте⁷. Искусство в силу самой своей природы предполагает пассивное и неисторическое созерцание.

Поэзия является самым богатым и самым высоким из всех видов искусств. Ей в еще большей мере, чем живописи, удается

¹ Шопенгауэр, Полн. собр. соч., т. I, вып. III, стр. 225.

² Там же, стр. 227.

³ Там же, стр. 233.

⁴ Там же, стр. 228.

⁵ Там же, стр. 236.

⁶ Там же, стр. 239.

⁷ Там же, стр. 238.

изобразить людей в их взаимоотношениях и взаимных связях¹. В трагедии путь воли—непосредственных устремлений человека—преграждается препятствиями, чтобы выпукло обозначить силы и возможности человеческой воли². В архитектуре можно усилить тяжесть балки или прочность колонны, вводя элементы, как бы противодействующие этим качествам архитектурных деталей; то же самое, но посредством более духовных категорий, возможно и в поэтической трагедии. Существуют три категории трагического: 1) необыкновенно злобный характер героя становится причиной несчастья; 2) несчастье может быть вызвано слепой судьбой, то есть случайностью и ошибкой; 3) оно может возникнуть и просто в связи с положением действующих лиц относительно друг друга³. Трагедия оказывает человеку важную услугу, открывая ему зловещную сущность бытия. Словом, трагическое искусство служит оправданием философии пессимизма; но, являясь искусством, оно является независимым от воли и поэтому внушает нам чувство покорности.

Музыка—проявление
самой воли

По Шопенгауэру, искусство музыки не стоит в одном ряду с прочими искусствами, а представляет собой некую совокупность, апофеоз остальных искусств. Все прочие искусства избирают для воплощения лишь одну платоническую идею, одну стадию объективации воли. Музыка, в отличие от них, отражает все стадии воли и, следовательно, все ступени процессов, происходящих в природе. «Другие искусства говорят только о тени. Она же—о существе [воли]»⁴. —«Композитор раскрывает внутреннюю сущность мира и выражает глубочайшую мудрость на языке, которого его разум не понимает, подобно тому как сомнамбула в состоянии магнетизма дает откровения о вещах, о которых она наяву не имеет никакого понятия»⁵. Лейбниц сказал, что музыка—это слепая практика математики. Шопенгауэр возражает против отождествления музыки с такой умозрительной и отвлеченной наукой, как математика. Он изменяет определение Лейбница: музыка—это слепая практика метафизики, бессознательное философствование. Вселенная в своей целостности является порождением воли, а музыка является ее альтернативным выражением. По существу, Шопенгауэр приписывает музыке даже большую способность выражать конеч-

¹ Шопенгауэр, Полн. собр. соч., т. I, вып. III стр, 253.

² Там же, стр. 261.

³ Там же, стр. 263.

⁴ Там же, стр. 266.

⁵ Там же, стр. 269.

ную сущность явлений, чем та, которой обладает история фактических событий. Ибо в музыке раскрывается тайная история помыслов и устремлений, вся та подоплека реального бытия, которая определяется смутными понятиями «чувство» и «эмоция».

Шопенгауэр не только утверждает, что музыка вообще есть олицетворение воли, он, кроме того, подразделяет музыкальные формы на элементы и сопоставляет их с элементами вселенной. Основной бас в гармонии соответствует грубой планетной массе, тенор—кристаллам, альт—животным, а в самом высоком голосе отражена высшая ступень объективации воли—осмысленная жизнь и устремления человека¹. «Мелодия имеет прелюдию и финал, от начала до конца она имеет многозначительную и целесообразную связность». Благодаря такому рациональному превосходству, возвышающему ее над потоком времени, благодаря большей отчетливости ее самовыражения музыка символизирует самого человека.

Предвосхищение эстетизма

Никем не читавшийся и в течение долгого времени никому не известный, Шопенгауэр к концу столетия стал наиболее популярным и влиятельным автором. Даже в произведениях таких писателей, как Готье или Флобер, которые, по-видимому, и в глаза не видали ни одной работы Шопенгауэра, ощущается некий родственный ему дух. Шопенгауэр был первым философом, отразившим в своем мировоззрении взгляды, которые впоследствии распространятся среди людей образованных и состоятельных. В удобочитаемой и даже увлекательной форме он излагает систему так называемого эстетизма. Философ-пессимист переносит идею созерцания из сферы философии в сферу искусства, успешно заменяя концепцией утонченного эстетического наслаждения понятие «*vita contemplativa*» (духовной жизни). Благодаря философской теории Шопенгауэра созерцание подменяет собой веру в свой первоначальный объект, то есть в разум как основу реальной действительности.

¹ Шопенгауэр, Полн. собр. соч., т. I, вып. III, стр. 267, 268.

Г Л А В А Ш Е С Т Н А Д Ц А Т А Я

ОБЩЕСТВО И ХУДОЖНИК

Место искусства в новом обществе

К концу XVIII столетия социальные отношения и интеллектуальные запросы общества претерпели глубокие изменения, и эстетике XIX века предстояло определить место искусства в новом обществе. В Германии, где социальный и экономический прогресс тормозился политическим бедствием—крахом империи,—философы определяли грядущий век категориями метафизики. По их мнению, Кант окончательно разрушил прежнее рационалистическое представление о вселенной и божестве, и они поставили себе задачей воскресить это представление в ином виде. Для этой цели было использовано искусствоведение; новые же философские концепции в свою очередь явились средством, способствовавшим лучшему пониманию искусства. Во всяком случае, стали полагать, что область прекрасного определяется такими великими факторами, как духовная жизнь человека, всемирная история человеческого общества, вселенная и высшее существо.

Народы, жившие к западу от Германии, напротив, восприняли приход нового мира более конкретным образом. Проблемы, возникшие в этой связи, рассматривались ими в основном с точки зрения влияния их на человеческое общество. Английские и французские искусствоведы задавали себе

такой вопрос: каково надлежащее место искусства, каково назначение искусства в жизни общества? Во Франции, где после ужасных революционных потрясений весь общественный строй был коренным образом преобразован, эта проблема ощущалась особенно остро. Англичане же благодаря более практическому складу ума подошли к разрешению этих проблем таким образом, чтобы обеспечить художнику большее влияние на жизнь общества. На чересчур настойчивые призывания общества художник, естественно, ответил горячим утверждением самобытности и самостоятельности искусства. Однако примечателен тот факт, что при этом он, как правило, не считал свое индивидуальное воззрение источником своей независимости. Художник оправдывал свою обособленность тем, что ссылался на специфичность требований художественного творчества. Иначе говоря, он подчеркивал ту сторону своего труда, которая сродни всякому производительному труду в человеческом обществе.

**Французский идеализм
и влияние немецкой
философии**

Вскоре концепции немецкой метафизической эстетики проникли за пределы Германии. Начало возникновению идеалистической эстетики во Франции было положено работами г-жи де Сталь и особенно Виктора Кузена (1792—1867), развитию же этой школы способствовал ученик Кузена Теодор Жюффруа (1796—1842), а ее вершиной явились исследования Жана Шарля Левека (1818—1900) и Виктора де Лапрада (1812—1883). Их взгляды заимствованы главным образом из немецких источников, но дух, которым они проникнуты, показателен для интересов, преобладавших в духовной жизни французского общества. Кузен, автор очерка «Об истине, красоте и добре»¹, заверяет своих соотечественников, предубежденно настроенных против немецких философских умствований, что его собственный спиритуализм разумен и умерен, что в нем отсутствует всякого рода «химический и опасный мистицизм»². В том большом внимании, какое Кузен и его последователи уделяли социальным аспектам искусства, эти идеалисты едва ли отстают от своих противников-позитивистов. Их взгляды на метафизику красоты не обладают заметной оригинальностью. Кузен, в теории которого несколько расплывчатый платонизм сочетается с идеями, заимствованными у французских моралистов XVIII века, подчеркивает этические элементы своей концепции красоты, причем пользуется довольно неточной термино-

¹ «Du Vrai, du Beau, du Bien», 1937.

² Там же, стр. 141.

логией. Формулой, напоминающей нам взгляды Шефтсбери, он определяет назначение искусства как «выражение нравственной красоты с помощью красоты физической»¹. Более тесно к немецкой философии примыкает проникнутая религиозным пылом теория видного писателя-католика Ф. Р. де Ламенне (1782—1854). Де Ламенне полагает, что искусство является одной из форм проявления той же природной метафизической силы, которая нашла воплощение в таких взаимосвязанных категориях, как религия, нравственность и наука². Шарль Левек в своем трактате «Наука прекрасного» дает наилучший пример определения красоты в духе немецкого платонизма. Он утверждает, что «красота во всех случаях представляет собой некую силу, душу, которая проявляет свою мощь в соответствии с определенным порядком, то есть таким образом, чтобы следовать закону, который управляет ею»³. Далее мы узнаем, что созидательная деятельность отдельной силы или души, причины красоты, определяется ее «родовым идеалом»⁴. Этот динамический идеализм наводит автора на мысль провести параллель между художественным творчеством и формированием характера человека путем самообразования. Тот, кто не рожден художником, должен, «как великолепно выразился Плотин, неустанно ваять собственную статую, подражая образу идеальной красоты»⁵.

Но, как ни велико было влияние классических или немецких концепций на мировоззрение этих авторов, они никогда не забывали о роли социальных условий и социальном значении искусства. Так, Кузен признавал влияние на искусство различных факторов, которые впоследствии были определены им как элементы «среды», окружения. Жюффруа, вслед за Кузеном определявший красоту как некий тип порядка, приходит к выводу, что стиль художника зависит от того, какое конкретное значение придается понятию «порядок» в тот или иной исторический период. Но опять-таки только Левек окончательно завершает развитие подобных взглядов. Он заявляет, что не один только художник борется за воплощение идеала посредством определенных действий и произведений искусства. От него исходит сила идеала, проникающая и незаметным образом формирующая тех, кто соприкасается с ним. Итак, художник непременно должен преобразовывать то общество,

¹ «Du Vrau, du Beau, du Bien», p. 188.

² «De l'art et du beau», 1841, p. 10.

³ «La Science du beau, ses principes, ses applications, son histoire», 1862, 2 Vols., Vol. I, p. 368.

⁴ Там же, т. II, стр. 559.

⁵ Там же, т. I, стр. 115 и далее

к которому он принадлежит сам. Однако влияние художника и общества взаимно. Художник черпает в современном ему обществе идеи, благодаря которым он поднимается в царство идеального. Эту мысль Левек развивает в стиле, достойном Рескина. Он пишет: «Без великих доктрин не может быть великого искусства, и следует добавить тут же—без великих доктрин, которые превратились в определенные акты, стали олицетворением красоты и воплотились в тех или иных поступках индивидов...» Следовательно, если художнику не удалось достигнуть красоты, то в этом повинен не только он. Ведь он черпает силы в окружающем его мире. «Существует некая живая модель, которая непрерывно, повсюду стоит перед взором художника—в салоне, театре, церкви, на улице; эта живая модель—средний тип. Преследуемый этим видением—вернее, находя его всюду,—может ли художник избежать его, может ли он совершенно его позабыть, находясь у себя в студии?»¹ Эта мысль Левека почти буквально повторяется в концепции «господствующего типа» Тэна. Но в то время как позитивист видит свое призвание в восхвалении нового века и борьбе за его идеалы, идеалист становится на более критическую позицию. Лапрад сомневается, что позитивистская идея прогресса в такой же мере применима к искусству, как к науке и технике. Быстрое усовершенствование и опошление технических приемов, по мнению Лапрада, может привести к превращению искусства в обыкновенное ремесло².

**Сен-Симон. Художник
в триумвирате реформаторов**

Движение позитивистов породило открыто выраженную, до конца «современную» философию. Доктрина, разработанная графом Сен-Симоном (1760—1825) и его учениками, представляет собой начальную ступень этой философии. Сен-симонисты имели мужество поставить себе задачу, на первый взгляд казавшуюся фантастической: сочетать современную науку с христианской благотворительностью. Их желанием было помочь неимущим и вызволить страдающий класс из того бедственного положения, в какое его повергли экономическая система и сложившиеся условия труда. Они надеялись осуществить эту реформу с помощью перемены, пришедшей «сверху», возложив на ученого задачу создать научную схему новой «общественной машины» и осуществить ее в сотрудничестве с промышленником. Художник явился третьим лицом, завершившим этот новоиспеченный триумвират реформаторов. Ведь

¹ «La Science du beau, ses applications, son histoire», Vol. II, p. 314.

² «Essais de Critique idealiste», 1882, p. 72 и далее.

он, по их утверждению, владычествует над душами людей. Реформатор должен постараться завоевать его на свою сторону, чтобы талант служил доброму делу. Художник будет щедро вознагражден за свою помощь, ибо, по мнению философов-утопистов, нет более благородной и более возвышенной задачи, чем преисполнить сердца людей единым стремлением к справедливой и счастливой жизни¹. Во взглядах сен-симонистов на искусство заметна некоторая непоследовательность. Искусство рассматривалось ими то как продукт общества, определяемый его конкретными условиями, то как средство поднятия общества на более высокую ступень. Позднее же Сен-Симон утверждал, что следует приостановить какую бы то ни было творческую деятельность до тех пор, пока не будет завершено построение общества будущего. Тогда же, как спонтанное отражение справедливого и правильного уклада жизни, возникнет новое искусство—еще более прекрасное и чистое. Было бы удивительно, если бы философская доктрина, чьей целью было создать идеальный мир, значительно помогла нам понять принципы художественного творчества, которое дает нам наслаждаться миром реальным. В работах и отдельных заявлениях по вопросам искусства, принадлежащих преобразователям общества, как, например, в искусствоведческом трактате² Пьера Жозефа Прудона (1809—1865), часто проявлялось незнание автором предмета своего исследования.

Огюст Конт (1789—1857) облачил благородные устремления Сен-Симона в форму философских категорий, развитых в стройную систему. Разрыв с традиционными и метафизическими канонами в его доктрине становится окончательным и бесповоротным. Конт представляет мир лишь как некий бесконечный комплекс «позитивных» фактов. В результате сведения иерархической структуры древней вселенной к системе данных фактов философия утрачивает свое привилегированное положение в жизни общества. Существует лишь один способ исследования и классификации фактов и подчинения их эмпирическим правилам. Каким образом разрозненные факты в конечном счете выкристаллизовываются в определенную систему? Ведь из многочисленных данных, находившихся у него в руках, Конт надеялся создать именно целую систему. Поднятый вопрос не

¹ «Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin», Vol. XXIX, Olinde Rodrigues, «L'Artiste, le Savant et l'Industriel», p. 212.

² П. Ж. Прудон, Искусство, его основания и общественное значение, СПб, 1895.

был исчерпывающим. Прекрасно понимая недостаточность своей концепции мира, состоящего только из фактов, Конт дополнил ее теорией человеческой деятельности. Человеческие действия, зависящие от нашей воли, не попадают в категорию фактов. Факты же, попадая в сферу человеческой деятельности и подчиняясь рациональной причинности, приобретают несколько иное значение: они становятся средством, которым пользуется деятель для достижения своих целей. Иначе говоря, факты, установленные и связанные наукой в некое теоретическое целое, в условиях практической деятельности превращаются в своего рода инструменты. Наука и техника, факты и средства связаны между собой с помощью знания, в сущности представляющего собой некое предвидение.

Искусство также рассматривается двойным образом. Прежде всего искусство—это факт или совокупность фактов. Поэтому, как и прочие созданные человеком категории, оно зависит от конкретного состояния общества. Изучение его требует от исследователя такой же беспристрастности, какая подобает астроному. Но существует и другой аспект искусства: оно является средством, способствующим созиданию совершенного общественного строя. Вдохновляемый великой идеей Человека—владыки природы и собственной судьбы, художник чувствует потребность содействовать осуществлению этого идеала. Та способность разума, опираясь на которую он действует, представляет собой некую промежуточную ступень между умственной и нравственной способностью и, следовательно, является подходящим средством для перехода от интуиции к действию. Наилучший способ оказать влияние как на умозрительный, так и на нравственный аспекты человеческой жизни—это обострить ту промежуточную способность, которая тесно связана с ними обоими¹.

Попробуем составить следующую пропорцию: Гегель относится к Шеллингу, как Конт—к Сен-Симону. Идея нового мира была у Шеллинга неким призраком, у Сен-Симона—неким утопическим проектом. Гегель же и Конт усматривали в ней нечто новое—следствие, вернее продукт исторического развития, что заставило их обоих выразить свои взгляды с помощью философии истории. Согласно воззрениям позитивистов, человек в начале своего существования не был тем, чем он станет благодаря процессу длительного, чреватого событиями развития,—властелином земли и творцом гармонического общества. Проследивая исторический прогресс человечества от древнейших времен, Конт различает при этом две

¹ «Социология Конта в изложении Ригголажа», СПб, 1898, стр. 143.

основные эпохи—период теологии и период метафизики, причем переход от первого ко второму, по его мнению, происходил через две промежуточные стадии—фетишизма и политеизма. Эпоха фетишизма, которому свойственно наделять «жизнью все внешние предметы»¹, явилась периодом расцвета подражательных искусств и танца. Эти виды искусства символизировали победу чувства над животным инстинктом, что было характерной чертой эпохи. На следующей стадии, в эпоху греческого политеизма, чувство в свою очередь вытесняется воображением. Такая психологическая перемена сопровождалась невиданным расцветом изящных искусств. Искусство того времени, в силу благоприятного влияния на него прочного и однородного общества, приобрело власть над человеческим разумом, но вскоре утратило ее и никогда более ею не обладало². Взгляды Гегеля в этом отношении были сходны со взглядами Конта, хотя и более последовательны. По его мнению, период, когда искусство играло главенствующую роль в жизни общества, отошел в прошлое. Конт же отстаивал непрерывность процесса прогрессивного развития эстетических способностей человека и возвещал искусство будущего, достойное освобожденного человечества и настолько совершенное, что оно затмит искусство античности.

Переходя к исследованию следующего этапа этого движения, мы сталкиваемся с повышенным интересом теоретиков к собственно производству искусства. Доктрина Конта содержала в себе две противоположные концепции: концепцию факта и науки и концепцию действия. Последняя, «действенная» сторона этой теории теперь или превращается в некое смутное побуждение, или же отбрасывается совсем. Ипполит Тэн (1828—1893), выдающийся представитель этой второй группировки позитивистов, так заявляет своим слушателям: «Моя обязанность лишь изложить факты и показать вам происхождение этих фактов»³. А его переводчик пишет в предисловии к английскому изданию «Философии искусства»: «Эти лекции представляют собой образец применения к искусству экспериментального метода таким же путем, каким он применяется к наукам. И если данная система обладает известной ценностью, то этим она обязана указанному принципу»⁴. Это определение,

¹ «Социология Конта в изложении Риголажа», стр. 14.

² Там же, стр. 143—144.

³ И. Тэн. Лекции об искусстве (Философия искусства), М., Изд. ВЦИК, 1919, ч. I, стр. 14.

⁴ «The Philosophy of Art», Translated by John Durand, 1873, p. 5.

несмотря на свою ошибочность, правдиво передает воззрения самого Тэна. Произведение искусства, рассматриваемое как факт, находится во взаимосвязи с прочими фактами и обуславливается ими. Это вполне очевидно. Но Тэн идет несколько дальше, утверждая, что произведение искусства представляет собой продукт среды—и только. Доказать же это ни Тэн, ни любой другой философ не в состоянии. Тэн пишет: «Мы приходим к тому положению, что для понимания произведения искусства, художника, группы художников необходимо с полной отчетливостью представить себе мировоззрение и нравы той эпохи, к которой они принадлежат. Первые дают ключ к пониманию последних; они—та первопричина, которая определяет все остальное»¹. Ботаника является излюбленной аналогией, к которой прибегает этот натуралистический философ, чтобы объяснить сущность искусства. Он настойчиво пытается внушить нам, что поэму или статую можно сравнить с растением. Подобно тому как характер растения определяется климатом и качеством почвы, так и поэтическое произведение определяется определенной «моральной температурой»². Переменными ветрами разносятся по свету семена самого разного свойства; и мы можем предположить, что в различные эпохи и среди различных народов существует примерно одинаковое число самых разнообразных талантов. Избирательному началу, проявляющемуся в растительной жизни в виде климата и почвы, в творческой жизни соответствует «моральная температура». Допустим вслед за автором, что среди художественных талантов всех эпох встречается приблизительно одинаковое количество людей с меланхолическим или жизнерадостным темпераментом. Предположим далее, что тоска является господствующим чувством в обществе в какой-то определенный период. Вполне естественно, что при таких обстоятельствах всякая вспышка веселья или пройдет незамеченной, или встретит общее порицание, между тем как на долю мрачного таланта, поощряемого атмосферой печали, выпадет успех. Неизбежным результатом такого положения явится избыток печальных, трагических произведений. Тэн слишком хорошо был знаком с историей искусства, чтобы не понимать, насколько неудовлетворительно подобное толкование. Поэтому он прибег к другому аргументу, чтобы подкрепить свою точку зрения. Тот же принцип отбора, утверждал он, благодаря которому определяется выбор среди существующих талантов, способствует выделению «комплекса чувств, потребностей и на-

¹ И. Тэн, Лекции об искусстве, ч. I, стр. 10.

² Там же, стр. 47.

клонностей); этот комплекс, ярко проявившись в одной какой-либо личности, создает господствующий тип, то есть тот образец, который окружен поклонением и симпатиями современников. Так, в Греции—это «юноша с нагим и породистым телом, искусственный во всех физических упражнениях»¹. Художники, заключает Тэн, «то изображают [этот образец], то обращаются к нему»².

Что представляет собой в действительности искусство или произведение искусства, должно стать ясным из «исчерпывающего объяснения». Никакое изучение условий, влияющих на происхождение и развитие искусства, не сможет дать нам полного представления о его сущности. Тэн сам сознает необходимость точного определения искусства, и первый раздел своей работы он посвящает именно этой задаче. Но эти первоначальные определения не имеют ничего общего с «исчерпывающим объяснением» с точки зрения социологии. Эти определения опираются на отвергнутую им традиционную и даже идеалистическую эстетику. Для того чтобы открыть, что искусство должно отражать «самую сущность» своего объекта, никакой социологии не требовалось.

Между тем в искусстве возникло натуралистическое направление. Первым сигналом о его появлении явилась выставка картин Курбе. Несколько лет спустя, в 1856 году, выход в свет романа Гюстава Флобера «Мадам Бовари», к удивлению и досаде автора, вызвал целую сенсацию; общество восприняло это произведение как образец нового типа художественного творчества. Сторонники «реализма», как окрестили новый стиль, занялись развитием своих радикальных воззрений в четкую доктрину, и это породило так называемую «натуралистическую эстетику»³. Эта эстетическая теория в известном смысле представляла собой выражение позитивистских взглядов, но уже языком не социолога, а художника. Философ-идеалист усматривал в человеке истинного агента и носителя философской мысли. При этом он называл себя не более, как глашатаем своей эпохи. Современные художники стали вторить ему, делая подобные же заявления. Жюль Антуан Кастаньяри (1830—1888), друг Курбе и красноречивый теоретик

¹ И. Тэн, Лекции об искусстве, ч. I, стр. 85.

² Там же, стр. 86.

³ История этого течения не так давно нашла свое отражение в авторитетном труде Рене Кёнига «Die naturalistische Ästhetik in Frankreich und ihre Auflösung. Ein Beitrag zur systemwissenschaftlichen Betrachtung der Künstlerästhetik», 1931.

ретик новой школы, писал: «Таким образом, художник будет принадлежать нашей эпохе, будет жить нашей жизнью, носить нашу одежду и разделять наши идеи. Те чувства, которые внушит ему общество и объективная действительность, будут переданы им посредством образов, в которых мы узнаем самих себя и окружающую нас среду»¹. Сам Курбе восхваливает с преувеличенным пафосом: «Сочинять стихи—недостойное занятие, говорить иначе, чем все остальные,—манерничанье аристократа»². Если для позитивиста всевозможные объекты представляют собой лишь явления, факты, обладающие одинаковым правом на существование и одинаковой ценностью, то и художник становится на столь же объективную позицию. Один из биографов Курбе, его современник, заявляет, допуская определенное преувеличение: «Его реформа касалась лишь выбора изображаемых им предметов, которые он без разбору удостоивал своей «демократической» кисти»³. «Тщательное подражание природе», «изучение натуры», «знамение самой природы»—таковы были девизы, определявшие новые веяния и проповедовавшиеся критиками и художниками. «Природа как она есть, даже немая, нечистая,—вот что его влекло. Ничто не отталкивало его, если в этом была истина, даже порок»,—писал о Курбе другой критик⁴. Изречение Констебля, заявившего, что художник перед лицом природы обязан забыть, что когда-либо видел картину, вызвало бурю откликов⁵. Поскольку художник утверждает, что его интересует только истина и ничто более, он должен рассматривать себя как ученого. Смещение искусства и науки, прежде свойственное романтикам, вновь появляется на свет, подкрепляемое почти теми же аргументами, но в несколько ином аспекте. На этот раз главенствующая роль в этом вынужденном союзе отводится науке. Поэты и живописцы ведут войну против воображения, защищая интересы реальности. Правда, следует всякий раз учитывать некоторую субъективность оценки, возникающую вследствие различия темпераментов разных художников. Но та или иная черта природы, ускользнувшая от внимания одного художника, будет еще ярче отражена другим; все же художники в своей совокупности в конечном счете выразят всю истину. «Единственно правдивый ландшафтный живописец,—

¹ «La Philosophie du salon de 1857, 1858», p. 188.

² Gros-Kost, Courbet, souvenirs intimes, 1880, p. 31.

³ Comte H. d'Ideville, Gustave Courbet, Notes et documents sur sa vie et son oeuvre, Paris, 1878, p. 107 и далее.

⁴ Gros-Kost, op. cit., p. 77.

⁵ König, op. cit., S. 24.

писал Кастаньяри,—это человечество»¹. Итак, прежнее представление о красоте как некоей вечной ценности выброшено за борт вместе с идеей художественного отбора и «господствующего типа» (пользуясь терминологией Тэна). Кастаньяри называет красоту отвлеченной идеей, подразумевающей целый ряд различных явлений, которые изменяются вместе с социальными условиями и даже благодаря субъективным воззрениям того или иного индивида². Всякий период (под словом «период» в данном случае подразумевается собирательный тип, представляющий собой всех членов человеческого общества определенного периода) должен дать самостоятельное определение конкретному значению, которое он хочет вложить в отвлеченное понятие красоты.

Позитивизм и художественный реализм тесно связаны между собой. Доктрина Конта основывалась на отрицании существования какого-либо другого мира, кроме реального. Крушение старой трансцендентальной концепции, связанной с тысячелетним господством христианского учения о потустороннем мире, привлекло внимание художников к реальному, земному миру. Земля стала значить для них неизмеримо больше, чем она когда-либо значила для их предков: на земле начинались и кончались для них рай и ад. Оказавшись лишенными невидимого мира, они с тем большей страстностью потянулись к миру видимому. «Натуралистическая школа,—писал Кастаньяри,—стремится овладеть формами видимого мира»³. Мысль о необходимости тщательнейшего воспроизведения природы может быть легко высмеяна как самое нелепое заблуждение в эстетике. Но в данном случае это было не просто заблуждение, а нечто большее. Это было проявление только что зародившейся и еще неиспытанной любви к реальному.

Натуралистическая эстетика достигает своего высшего развития в теоретических трудах Эмиля Золя (1840—1902). По мнению Золя, современного художника меньше интересует отдельная человеческая личность, чем общество в целом, причем последнее имеет очень близкое сходство с отдельным органическим существом в природе. Отсюда труд романиста—это труд ученого-социолога и физиолога. Его главная цель—истина. Подобно ученому, он работает, руководствуясь заранее

¹ K ö n i g, op. cit., S. 52.

² Там же, стр. 102.

³ Там же, стр. 105.

выдвинутыми гипотезами, и применяет открытые им при этом законы к конкретному случаю¹. Результатом его труда явится «природа, наблюденная сквозь темперамент»². Однако подобное вмешательство личности не означает авторского произвола. В его воззрениях, если они представляют какую-то художественную ценность, содержится материал для будущих исследований и выяснений. Так он становится ученым-первооткрывателем, прокладывающим новые пути к знанию. Как и исследователь, работающий в лаборатории, художник заранее определяет первоначальные условия работы и исходные позиции. Итак, отдав дань действию, художник становится обыкновенным наблюдателем. Прделанный же подобным образом анализ способствует достижению высшей практической цели. Нет труда более благородного и возвышенного, чем тот, что учит нас, как властвовать над добром и злом, как направлять жизнь, как руководить обществом³.

К счастью, Золя-художник проникательнее Золя-философа. Художественный натурализм автора «Проступка аббата Муре»—произведения, явившегося запоздалым образцом романтического почитания природы,—уходит своими корнями в действительность глубже, чем догма теоретика. Смысл натурализма Золя становится явным тогда, когда автор менее всего склонен философствовать. Влагая собственные мысли в уста своего героя, он пишет: «Добрая земля, возьми меня; ты наша общая мать, ты вечна и бессмертна, в тебе—душа мира, в тебе—эти соки, которые проникают даже в голые камни и превращают деревья в наших великих, неподвижных братьев... Ты одна будешь царить в моих произведениях, как славная сила, как средство и цель, как огромный ковчег, в котором все предметы оживают от дыхания живых существ...»

Жан Мари Гюйо (1854—1888), цитировавший эти слова⁴, пытался преодолеть односторонность, свойственную как натуралистической, так и идеалистической эстетике, указывая, что обе школы должны опираться на более широкую концепцию действительности. Всегда будет существовать два типа художников: первый, подобно Золя, жаждет приобщения ко всему земному, второй же меч-

¹ Э. Золя, Полн. собр. соч., т. XLVII, Киев, 1903 («Экспериментальный роман»), стр. 143.

² Цит. по кн.: «Литературные манифесты французских реалистов», Л., Изд. писателей, 1935, стр. 148.

³ Э. Золя, Полн. собр. соч., т. XLVII, стр. 128.

⁴ М. Гюйо, Искусство с социологической точки зрения, СПб, Т-во «Знание», 1901, стр. 113.

тает приблизиться к небесам. Но если философски исследовать обе, казалось бы, противоположные точки зрения, то окажется, что они представляют собой две стороны одной и той же истины. Может статься, что в типично реалистическом произведении, несмотря на правдивое отражение в нем действительности, автор не сумеет понять сущности реальных вещей. Все вещи говорят собственным им языком; в этом—единственное оправдание реализма. Идеалист же, напротив, остается верен истине только в том случае, если возможное, к которому он стремится, проявляется в виде реального, поднимающегося на более высокую ступень своего развития¹.

Теорию самого Гюйо можно рассматривать как синтез обеих концепций—натуралистической и идеалистической—в виде некоей романтической метафизики жизни. Гюйо определяет искусство как «совокупность средств, имеющую целью вызывать это общее и гармоническое возбуждение сознательной жизни, которое составляет чувство прекрасного»². Это чувство прекрасного объясняется понятием, которое можно обозначить как «привнесение» идеи общественного строя, как «высшую форму чувства солидарности и единства в гармонии, как сознание общества в нашей индивидуальной жизни»³. Таким образом эстетическая категория экспрессии оказывается расширением чувства симпатии за пределы человеческой солидарности⁴. Однако понятие солидарности подразумевает более всеобъемлющую концепцию жизни. «Самая возвышенная цель искусства все-таки, в конце концов, заставить биться сердце человека, а так как сердце является центром всей жизни, то искусство должно быть соединено со всяким нравственным или материальным существованием человека»⁵.

Французские философы-социологи школы сен-симонистов и позитивистов явились глашатаями нового общества, выразившими его нравственные идеалы. Указывая на страждущее, мятущееся человечество, на массы людей, скапливающихся в промышленных центрах и жаждущих разумного слова и счастья, они говорили художникам: это мир, в котором мы живем с вами, и, кроме него, не существует никакого иного. Помогите нам спасти человечество и сделать жизнь

¹ М. Гюйо, Искусство с социологической точки зрения, стр. 111—112.

² Там же, стр. 48.

³ Там же, стр. 41—42.

⁴ Там же, стр. 47.

⁵ М. Гюйо, Собр. соч., СПб, 1898, т. III, стр. 7 («Задачи современной эстетики»).

благородной и свободной. Этот достойный призыв сопровождался усиленным нажимом на художников. Тем из них, кто не приспособивался к условиям современной цивилизации с ее покровителем-капиталистом и угнетенной массой, грозила голодная смерть. Роман Виктора Гюго «Отверженные» является образцом произведения, где художник идет навстречу как нравственным, так и материальным потребностям эпохи. Общественные устремления облачены здесь в форму «индустриализованного» сенсационного романа, впервые предложенного Эженом Сю. Так проявилась неблагоприятная сторона того требования, которое ставилось перед художником. Художник, признававший главенствующую роль толпы, шел к тому, чтобы стать ее прислужником. Могли ли уцелеть искусство и идеал красоты в условиях сильнейшего давления со стороны людской массы, оторванной от традиций эстетики в силу трудной жизни или же из-за жажды наживы? Вся важность такого вопроса остро чувствовалась группой художников и писателей, твердо решивших воспротивиться опошлению искусства современным миром. Они поставили себе задачей упорно защищать величие и чистоту искусства. Это течение, чьим лозунгом был известный девиз «искусство для искусства», возникло во Франции. Его признанными вождями были Гюстав Флобер (1821—1880), Теофиль Готье (1811—1872), Эдмон и Жюль Гонкуры (1822—1896, 1833—1878) и Бодлер (1821—1867). В Англии оно было представлено Уолтером Пейтером¹ (1834—1894) и Оскаром Уайльдом (1856—1900); а американец Эдгар Аллан По (1809—1849), умерший до того, как это направление получило достаточное развитие, может считаться его провозвестником. Эти люди были связаны воедино отчасти благодаря узам тесной дружбы, отчасти благодаря взаимно испытываемому восхищению, но главным образом благодаря общности воззрений на жизнь и искусство, в которых, несмотря на отсутствие стройности, проглядывала необычайная последователь-

¹ Вопрос о происхождении лозунга «искусство для искусства» был недавно освещен Роз Дж. Игэн («The Origin of the Theory «Art for Art's Sake», *Smith College Studies in Modern Languages*, Vol. 2, No. 4, Vol. 5, No. 3). Помимо выяснения этого второстепенного вопроса, Игэн устанавливает, что доктрина «искусства для искусства» не является оригинальным плодом труда группы французских авторов, которым обычно приписывается эта честь, что она бытовала и раньше среди немецких философов и критиков. В той мере, в какой это касается концепции «автономности» искусства, этот вывод, несомненно, правилен. Однако развитие этой идеи Винкельманом, Гете или Шлегелем в корне отлично от ее развития Флобером или Уайльдом. Поэтому следует, по-видимому, придерживаться традиционных взглядов на происхождение этого течения. При изучении исторических корней всякого явления мы невольно поддаемся искушению проследить его от самых истоков.

ность. Известные отклонения от общего течения вследствие различия национальных и индивидуальных характеров, как бы они ни были велики, по сравнению с четкостью всей системы не имеют большого значения. С исторической точки зрения течение это было, несомненно, продолжением романтизма. Зачатки его содержатся в доктрине Фридриха Шлегеля, а романтическая концепция свободы искусства обязана своим существованием Генриху Гейне, жившему в эмиграции в Париже. Художники, принадлежавшие к этому течению, воспевали романтический идеал красоты, бросая вызов в лицо враждебному миру. То были разочарованные романтики.

Поклонение красоте Промышленное развитие цивилизованного мира шло быстро и неуклонно, но хранители романтических традиций отвернулись от этого зрелища, вызывавшего их отвращение. В тиши кабинетов, в тайных обществах разжигают они пламя страстного поклонения красоте. Это credo они подчас выражают архаичным языком, заимствованным у последователей Платона. Подобно Марию-эпикурейцу Уолтера Пейтера, они утверждают, что принадлежат к числу тех, кто должен «стать совершенным благодаря любви к видимой красоте»¹. Чаще же они говорят языком мучительной чувственной страсти. Готье устами одного из своих героев признается: «Я жаждал красоты, не ведая, чего желаю. Это подобно тому, что ощущаешь, глядя на солнце широко раскрытыми глазами или касаясь пламени. Я страдаю ужасно. Не иметь возможности уподобиться этому совершенству, воплотиться в нем и ощущать его в себе, не быть в состоянии передать этот идеал и дать ощутить его другим»². Поднятая благодаря фанатичному поклонению к вершинам, недоступным человеку, красота приобретает ужасное величие, зловещее и мрачное великолепие, каким обладает идол некоей варварской религии. «О, что за дело мне—эдема ль чистой пери, Сирены ль темной взор мой разум осветил!»—воскликает Бодлер в своем «Гимне красоте»³.

Практический эстетизм Красота—высшая и абсолютная ценность. Из этой простой идеи вытекают две противоположные концепции. Согласно первой из них, «практическому эстетизму», идея красоты как высшей ценности абсолютна. Жизнь должна быть прекрасной, все же остальные ее ценности—добро, истина, честность и мудрость—или представляют собой элементы эстетического наслаждения, или подчинены ему. Ни один из

¹ «The Renaissance», Modern Library, p. 26.

² «Mademoiselle de Maupin», p. 37.

³ Бодлер, Цветы зла, СПб, 1909, стр. 88.

теоретиков течения «искусство для искусства» не развил до конца эту идею и не попытался сделать ее руководящим принципом своей жизни. Никто столь глубоко не понимал величия и в то же время несчастья, которое кроется в «эстетической жизни», как Кьеркегор и Ницше. Однако все они допускали возможность ее. Она влекла их даже тогда, когда они ее отрицали. Уолтер Пейтер создает эпикурейскую теорию XIX века, сводящуюся к тому, что мир, созданный благодаря взаимодействию атомов, завершается наиболее утонченным и ярким явлением—чувством красоты. «Ибо стремление наше—... в том, чтобы испытать как можно больше ударов пульса в данный отрезок времени»¹. Флобер находит чрезвычайно выразительное сравнение: глушцы те, кто, находясь на берегу моря, называемого жизнью, намеревается считать бесчисленные песчинки. Флобер имеет здесь в виду касту философов, мрачных и вдохновенных, которым нужны выводы и какая-то цель в жизни. «Знаете ли, что следует делать на берегу океана? Преклонять колена или гулять. Гуляйте»². Оскар Уайльд, более чутко воспринимающий моральные последствия эстетической жизни, создает образ элегантного проповедника испорченности. Его лорд Генри ратует за «трактовку жизни с художественной точки зрения»: всякий поступок, даже преступление—это «способ получить какое-то ощущение». «Живите!—воскликает он.—Живите той чудной жизнью, которая заключена в вас! Пусть ничто не минует вас. Вечно ищите новых ощущений. Ничего не бойтесь!»³ Идея, юмористически обыгранная Томасом де Куинси в очерке «Убийство как одно из изящных искусств», едва не была воспринята публикой всерьез. Людям казалось, что лишь преступление достаточно эмоционально, чтобы утолить жажду неизведанных ощущений. Уайльд не более Дориан Грей, чем Уолтер Пейтер—Марий-эпикуреец. Не походя целиком на этот вымышленный им персонаж, Оскар Уайльд тем не менее настолько беззаботен, что поддается искушению подражать созданному идеалу. В «De Profundis» несколькими штрихами он набрасывает картину своего падения. Сначала он похвально своими талантами и былыми успехами: «Я обратил искусство в высшую реальность и жизнь—в чистую форму воображения». Затем, словно не видя связи между подобной путаницей и последующей катастрофой, он продолжает: «Но я позволил продолжительным чарам бессмысленной и чувственной распущенности обольстить себя.

¹ «The Renaissance», «Conclusion».

² Г. Ф л о б е р, Собр. соч., т. V, М., Изд. «Правда», 1956, стр. 172.

³ «The Writings of Oscar Wilde», New York, 1931, 5 Vols; Vol. 3, Dorian Gray, p. 388, 386, 47.

Меня забавляло быть flâneur'ом, дэнди, светским героем... Утомленный от пребывания на вершинах, я сознательно спустился в бездну в поисках новых ощущений»¹. Дэндизм Барбе д'Оревилли, Теодора де Банвилля, Бодлера и Уистлера по сравнению с подобным чудовищным опытом—не более, чем невинное устремление к идеалу. Изыщную одежду дэнди считал признаком аристократизма в век демократии. Высокомерный, яростно защищающий свою независимость, он презрительно избегает всяких сношений с тем, что вульгарно. Не будучи обязательно художником, он предан красоте и наделен художественным чутьем. Однако образ жизни, при котором единственным руководящим принципом является красота, оказывается на практике неосуществимым. В силу самой своей природы жизнь не укладывается в рамки той или иной системы. Философские идеи представляют ценность лишь в той мере, в какой они «могут помочь нам воспринять то, что иначе осталось бы нами незамеченным», и являются средством, благодаря которому человеческий дух, воспрянув, устремляется навстречу яркой, полнокровной жизни².

Эстетизм находит точку соприкосновения с реальностью лишь после того, и «двойственная жизнь» художника философия становится чем-то вроде «художественного эстетизма»,—философией, созданной лишь для художников. Основной принцип теории эстетизма видоизменяется и ограничивается следующим условием: в искусстве (а не в жизни как таковой) наивысшей и абсолютной ценностью является красота. Жизнь уже не является некоей категорией, подчиненной красоте, но в рамках ее искусству отводится особая сфера. Искусство с его специфическими ценностями, существует ради самого себя. Искусство выполняет свое назначение тем, что оно прекрасно. В одной из статей, опубликованных в журнале «Художник»³, Готье, писал: «Мы верим в самостоятельность искусства; искусство для нас—не средство, а цель, и художник, стремящийся к чему-либо иному, кроме красоты, по нашему мнению, не является художником». Этому же автору принадлежат и следующие слова: «Как правило, всякая вещь, ставшая полезной, перестает быть прекрасной»⁴. Никто еще не окружал искусство таким ореолом, как эти защитники его незапятнанной чистоты. Их не останавливали никакие лишения и жертвы;

¹ О. Уайльд, В тюрьме и цепях, Л., «Время», 1924, стр. 58.

² P a t e r, loc. cit.

³ «L'Artiste». Dec. 14, 1856.

⁴ «Préface des Premières Poésies», 1832.

никакой труд не был чересчур тяжким для них, если он приносил пользу искусству, этому великому властелину, который, в свою очередь, «самозабвенно искал нового совершенства»¹. «Чем более опытен становлюсь я в искусстве, тем большей мукой становится оно для меня... Пожалуй, мало кто столько претерпел от литературы, как я»,—признавался Флобер². Подобная же тревога, к которой, правда, примешана и восторженность, слышится в словах Бодлера: «Господи, помоги мне, создать несколько хороших стихов, которые докажут мне самому, что я не последний из людей и что я не ниже тех, кого презираю»³. Оскар Уайльд, опозоренный, всеми отвергнутый, заточенный в тюрьму, обращается к искусству как к своему избавителю: «Если мне удастся создать хотя бы одно прекрасное произведение искусства, я буду в состоянии лишить злобу ее яда, трусость—ее жала и вырвать с корнем язык, выражающий мне презрение»⁴. Красота искусства, превозносимая художником до небес как вызов враждебно настроенной публике, достигается ценой полнейшей отчужденности художника. Таков смысл «самостоятельности искусства». В своей «Лекции, прочитанной в десять часов» (1888) Уистлер писал: «Мастер находится вне связи со временем, когда он появляется среди смертных; он—олицетворение отрешенности, в которой сквозит печаль; он не участвует в труде своих ближних»⁵. Как говорит Уайльд, «первое условие критики состоит в том, чтобы критик признал, что область искусства стоит совершенно отдельно, и в стороне от сферы этики»⁶.

Жизнь же, в сущности, представляет собой единое целое. Быть поистине цельным, учит Платон,—вот основа человеческого счастья. Естественное обаяние простой, задушевной песни, ребяческая игривость и веселый смех далеки от царства нового искусства. Красота этого искусства подобна красоте какой-нибудь древней богини, которая восседает на троне в суровом величии и ждет жертв необычных и ужасных. Поскольку искусство, оторванное от жизни, все-таки остается элементом жизни, художник вынужден вести двойственную жизнь. Он, которому дано созерцать доселе неведомую красоту, восторженно возвышающийся над потребностями бренного тела, он, перед которым открыты сияющие дали, вынужден

¹ J. A. McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, 1924, p. 136.

² «Correspondence», III, 154.

³ Ш. Бодлер, *Маленькие стихотворения в прозе*, СПб, 1911, стр. 19.

⁴ «De Profundis», «В тюрьме и цепях» (русск. перев.), стр. 68.

⁵ J. A. McNeill Whistler, *op. cit.*, p. 155.

⁶ О. Уайльд, *Полн. собр. соч.*, М., 1910, т. V («Критик как художник»), стр. 241.

в то же время влачить серую, однообразную, трудную и респектабельную жизнь презренного буржуа. Флобер отмечает: «Я утверждаю (и это должно стать для меня, как для художника, практическим догматом), что свое существование надо строить по двум разделам: жить, как буржуа, и мыслить, как полубог. Удовлетворение плоти и удовлетворение умственных способностей не имеют между собой ничего общего»¹. Такая двойственная жизнь полезна как для искусства, так и для самого художника. Страсти и наклонности, которым нет места в реальной жизни, отражаются в творчестве художника. Ища убежища от действительности в искусстве, художник в то же время находит защиту для своей чересчур восприимчивой души. «Ты станешь изображать вино, любовь, женщин, славу при том, милый мой, условии, что сам не будешь ни пьяницей, ни любовником, ни мужем, ни пехтурой. Если вмешиваешься в жизнь, то плохо ее видишь — или слишком от нее страдаешь, или слишком ею наслаждаешься»². Именно так и жил Флобер, проведший почти всю жизнь отшельником в небольшом провинциальном городке. Романтик, колебавшийся между презрением к действительному миру и пылкими надеждами сделать его сродни себе, считал собственную личность наиболее любопытным элементом романтического искусства. Теперь же личность художника — недостойное орудие его таланта — представляется лишь как своеобразный образец отчужденной действительности. «Великий поэт, — заявляет Оскар Уайльд устами лорда Генри, — наименее поэтичное из всех существ»³. Художник по-прежнему станет жить эмоциональной активной жизнью, но жизнь эта будет заточена в темных глубинах его бытия. Флобер так выразил эту идею: «У каждого из нас имеются в сердце царские покои; я замуровал свои, но они не разрушены»⁴.

Художник, как бы отрешенный от самого себя, чувствует себя изолированным от внешнего мира, от публики. Он всемерно выражает свое презрение к обывателю, то есть ко всякому, кто не является художником, причем изливает подобные чувства в тех самых книгах, которые, как он надеется, будут покупать и читать его жертвы. Разумеется, художник не признается в подобной непоследовательности. Он станет утверждать, что художники пишут «для равных себе» или, как неуверенно добавляет Барбе д'Оревилли, «для тех, кто их пони-

¹ Г. Флобер, Собр. соч., М., Гослитиздат, 1937, т. VII, стр. 537.

² Там же, стр. 300—301.

³ «Writings», III, 105.

⁴ Г. Флобер, Собр. соч., т. VIII, 1938, стр. 96.

мает»¹. Показательно, что сторонники этой теории потерпели неудачу в драматургии; искусство, требующее непосредственного восприятия со стороны публики, было им недоступно. Буржуазное общество отомстило художнику за тяжкую обиду, нанесенную ему, тем, что стало смаковать, как некую острую приправу, собственное неблаговидное изображение. «Искусство для искусства» стало роскошью, которую могли позволить себе люди досужие и богатые, те, кто был в состоянии вести праздную «вторую жизнь». Во Франции это течение соответствовало структуре общества периода Второй империи. Оно процветало, опираясь на зажиточное буржуазное сословие, освобожденное либеральной диктатурой от политической ответственности. Когда же французская армия сдалась под Седаном, а пруссаки двинулись к Парижу, французскому эстетизму пришел конец. Горькая действительность до основания разрушила искусственное здание «двойственной жизни».

Идеал ясности и объективности

Независимость искусства от реальной жизни налагает свой отпечаток как на саму художественную форму, так и на жизнь, в рамках которой она возникает. «De nobis ipsis silemus» [помолчим о самих себе]—таков девиз, начертанный на творениях этих эстетов. Мюссе, просто-напросто выразивший все, что возникало в его уме, плавным, довольно несдержанным и подчас небрежным языком, несомненно, был отвергнут ими. Художник нового типа, подобно ученому, направляет свой бесстрастный взгляд на объект наблюдения. Снова возрождается идея, согласно которой наука является лучшим образцом для современного художника. Именно здесь соприкасаются друг с другом течение «искусство для искусства» и художественный натурализм. Флобер советует: «Старайтесь уцепиться за науку, чистую науку; любите факты как таковые. Изучайте идеи так, как натуралист изучает муху»². Говоря это, он совершенно серьезен. Чтобы лично изучить обстановку, в которой происходит действие романа «Саламбо», Флобер отправился в Египет. Работая над «Искушением св. Антония», он тщательно штудировал труды по психиатрии, а позднее получает научное представление об истерии и безумии³. Подобный же интерес к науке мы находим у По, братьев Гонкур и Леконта де Лиля. Уолтер Пейтер писал: «Литератор-беллетрист обязательно должен быть ученым»⁴,—а друг Флобера, Буйле, в своей научной тщательности

¹ Предисловие к «Une vieille Maîtresse».

² Г. Флобер, Собр. соч., т. VIII, стр. 104—105.

³ Там же, стр. 87.

⁴ «Appreciations», 1922, p. 12.

доходит до того, что берет уроки китайского языка¹. Это, однако, не означает, что все они приемлют науку целиком. Склонность к научной точности даже сочетается у них, как, например, у Флобера, с пренебрежительным отношением к результатам научных исследований. К научным методам художник прибегает лишь постольку, поскольку они содействуют достижению определенных художественных целей. Логическая ясность ценится им опять-таки не ради нее самой, а за то воздействие, какое она оказывает на наш разум. Пейтер говорит о поэтической красоте ясной мысли, эстетическом очаровании холодной суровости разума, как будто родство ее с яркостью физического света является чем-то большим, чем простой риторической фигурой². Эта четкость мысли отличает новое искусство от большинства романтических произведений и напоминает стиль классицизма. В науке объективность, непредвзятость исследователя ценна не как таковая, а своими результатами. Если же художник становится на аналогичную точку зрения, то в явлении он ищет какой-то скрытый смысл. Отрешенность, бесстрастность наблюдателя воспринимается им как эстетическое наслаждение. Лишь в очень редких случаях реалистические описания, принадлежащие перу эстетов, вытекают из подлинной близости объекта художнику. Как правило, эти художники относятся к природе, фактам, повседневной действительности как к чему-то чуждому им, враждебному и даже низменному и презренному. Флобер писал по поводу «Мадам Бовари»: «Считают, что я влюблен в реальное, а между тем я ненавижу его»³. Красота Альп не производит на него никакого впечатления. Бодлер, наиболее близкий ему по своему отношению к природе, желает видеть луга раскрашенными в красный цвет, реки — в золотисто-желтый, деревья — в синий. Естественные оттенки природы кажутся ему однообразными и унылыми⁴. Мнение Уайльда таково же: «Я же, по собственному опыту, пришел к заключению, что чем больше изучаем мы искусство, тем менее любим мы природу. Что нам действительно раскрывает искусство, это — отсутствие чувства линий в природе, ее странную грубость, поразительное однообразие и ее полнейшую незаконченность»⁵.

¹ Cassagne, La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes, Paris, 1906, p. 377.

² Уолтер Патер, Воображаемые предметы, М., 1916, стр. 190.

³ Г. Флобер, Собр. соч., М., Изд. «Правда», 1956, т. V, стр. 155.

⁴ Jules Levallois, Mémoires d'un critique, p. 95.

⁵ О. Уайльд, Полн. собр. соч., т. V («Упадок лжи»), стр. 3—4. Ср. J. A. McNeill Whistler, The Gentle Art of Making Enemies, 1924, p. 143 («Природа обычно ошибается»).

Бесстрастно и методично вырисовывая реальность со всеми присущими ей деталями, художник утверждает свое превосходство над ней—над массой непонятных, ошеломляющих, восхитительных или ложных впечатлений. Изображая их, он как бы от них отмежевывается, воссоздавая эти впечатления в виде образа, который он отдаляет от собственного спонтанного восприятия действительности. Этот идеальный объективный образ, возникающий как бы вне пределов туманной, возбужденной атмосферы духовной жизни—в нейтральных владениях формы, цвета и освещения,—воссоздается более легко живописью и скульптурой, чем поэзией. Именно поэтому Гонкуры восхваляют профессию живописца, Готье сожалеет, что изменил своему первому призванию (вначале он был художником), а Бодлер черпает вдохновение не в произведениях поэтов, а в полотнах Рубенса, Леонардо да Винчи, Рембрандта, Микеланджело, Пюже, Ватто, Гои и Делакруа¹. Бесстрастие, которое сквозит в этом объективном образе,—это не отсутствие какого бы то ни было выражения, а, наоборот, выражение бесстрастности самого художника, его полнейшего самообладания. Чем больше эмоций вызывает изображаемый предмет—благодаря ли своему чувственному воздействию или страстности, заключенной в нем, вследствие ли своей свирепости или жестокости,—тем явственней презрительная безмятежность художника, описывающего этот предмет. Так, лицо человека, чью душу терзают желания и страх, страсти и ужас, но который подавляет эти чувства мощным усилием воли, подчас более впечатляюще, чем лицо того, кто вечно находится во власти побуждений собственной природы. Современный художник находит, что ему более близок первый вид экспрессии. Но поскольку подавление своих чувств требует напряженных усилий, искусство его сурово и мрачно. Каждое созданное художником произведение—это трофей, добытый им в жестокой, тяжелой борьбе. Поскольку за этим произведением стоит двойственная жизнь, то и в самом произведении видна известная двойственность. В нем гордое, торжествующее веселье, мужественная четкость мысли философа. В нем одновременно и печаль, оно искажено, подобно трагической маске. Художник, желающий утаить от посторонних свои чувства, оказывается в парадоксальном положении. Прячась, он выдает себя. Ибо художник высказывает не только свои чувства, но и то отвращение и стыд, которые он испытывает, выставляя напоказ людям свой душевный мир. Когда Эрнест Фейдо потерял жену, Флобер посочувствовал ему и в то же время

¹ Cassagne, op. cit., p. 366 (Бодлер, Выставка 1855 г.).

поздравил его. «... Ты сможешь сделать прекрасные наброски. Но достаются они дорогой ценой. Буржуа и не догадываются, что мы преподносим им свое сердце. Род гладиаторов не умер, он живет в каждом художнике. Он забавляет публику своей предсмертной агонией»¹.

Э. По. Рационалистичность «чистого искусства» Тот вид искусства, который породило это течение и который утверждался его сторонниками, более рационален и в то же время иррационален, чем все известные до того виды искусства; разум и страсть, умоизобразительное и чувственное начала здесь не воспроизводятся посредством бесконечных категорий, но тесно сочетаются, как бы связанные таинственными узами. Художник работает над своим произведением, четко представляя себе свою задачу, пристально наблюдая и направляя каждый свой шаг. Но ясность, достигаемая подобным образом,—это не ровный дневной свет, а как бы прожектор, ярко освещающий сложный рисунок фасада. Поскольку основная часть здания лишь смутно вырисовывается в крошечной тьме, достигаемый при этом эффект зловещ. Читая произведение, подобное «Ворону», мы испытываем своего рода опьянение, затем ощущаем, как наши чувства сковывает ужас одиночества и безмерной тоски. Но По в знаменитом очерке «Философия творчества» показывает нам *modus operandi* (способ действия), которым он слагал эти стихи. Он уподобляет стихотворение часам. Приступая к труду, художник заранее определяет тот или иной эффект, который он хочет произвести на публику, и искусство заключается в том, чтобы отыскать соответствующие средства для достижения этой цели. Первое требование, говорит По,—это установить объем произведения², и он остановился на сотне строк. По его мнению, лишь короткая поэма, какую можно прочесть в «один присест», может доставить нам наслаждение, получаемое от прекрасного чувственного целого. Сущность красоты—это «яркий и чистый душевный подъем», порождаемый ею³, и единственная забота художника в том, чтобы достигнуть подобного эффекта. Поэзия, будучи искусством слова, представляет собой «ритмическое творение красоты. Единственный ее судья—вкус. С интеллектом же и сознанием она находится лишь в косвенной связи»⁴. Так определение величины стихотворения вытекает из рассуждений о природе искусства и красоты.

¹ Г. Флобер, Собр. соч., т. V, стр. 195 (изд. 1956 г.).

² «Complete Works», ed. by J. A. Harrison, Vols. XIV—XV, p. 196.

³ Там же, стр. 197.

⁴ «The Complete Principle», loc. cit., p. 275.

Продолжая свой анализ «Ворона», По пытается доказать, «что ни один элемент композиции не возникает случайно или вследствие интуиции автора; что произведение создается, шаг за шагом, до самого завершения, в четкой и стройной последовательности, словно в математической задаче»¹. Памятуя об общем впечатлении, которого желательно достигнуть, По отыскивает для выражения красоты наиболее действенный тон, которым, по его мнению, является печаль. Однако не следует полагать, что поэт при этом выражает собственное настроение. Изображение тоски—только средство, с помощью которого предполагается произвести на читателя определенное впечатление, не более. Так, эпизод, где описывается смерть женщины, где идея красоты сочетается с идеей бренности человеческого существования, используется автором потому, что кажется ему самым печальным и самым поэтическим событием на свете. Следуя этому наитию, поэт стремится найти способ придать произведению некую «художественную пикантность» и в результате находит его: это старый, всеми употребляемый прием—рефрен. Он решает придать новое совершенство этому односложному повторению нескольких определенных, завораживающих звуков. На ум ему приходит околдовывающее слово «nevermore» [никогда]; отсюда, в силу неумолимой логики, возникает образ Ворона—зловещей птицы, возникает соответствующая обстановка, а потом тщательно разворачивается кульминация, подготавливающая развязку. Говоря о стихотворном размере, По объясняет, что прежде всего он обычно стремился к оригинальности, которая не имеет ничего общего с выражением личных чувств. Она прежде всего сводится к тому, чтобы избегать употребления избитых, заурядных форм. «Вообще, чтобы найти оригинальность, нужно ее упорно искать; причем, несмотря на то, что она представляет собой наивысшее положительное качество, здесь требуется не столько изобретательность, сколько способность отрицать»². Бодлер, для которого эта теория Эдгара По явилась откровением, помогшим ему создать собственное великое искусство, особенно восхищался идеей искусственно выработанной оригинальности³. Стремление к «новизне красоты» представляет собой утонченную форму «поисков новых ощущений»⁴.

По учил, как подходить к совершенно иррациональному материалу с абсолютно рациональной точки зрения. В его теории довольно ясно проглядывает чувственный мистицизм.

¹ «The Complete Principle», loc. cit., p. 195.

² Там же, стр. 203.

³ Т. Готье, Шарль Бодлер, Пг., 1915, стр. 36—37.

⁴ Ср. P a u l V a l é r y, Variété, II, p. 162 ff.

Истинное искусство, пишет По, не просто является воплощением красоты, находящейся перед нами,—это «отчаянное усилие приблизиться к красоте, находящейся над нами»¹. Идея «красоты, находящейся над нами», перекликается с учением Платона. Но выражение «отчаянное усилие», не вполне уместное в настоящей связи, заставляет нас усомниться в том, что это стремление представляет нечто большее, чем «чувственное желание, скрытое под личиной одухотворенности»².

Искусство, оторванное
от природы

Легкое, плавное течение благозвучной речи, заставлявшее публику восхищаться произведениями Мюссе и Ламартина, в новом рационалистическом искусстве уступает место тщательно разработанному методу композиции. Каждая деталь выписывается с необыкновенной четкостью. Ги де Мопассан так описывает флюберовскую манеру письма: «Он был непоколебимо убежден в том, что какое-нибудь явление можно выразить только одним способом, обозначить только одним существительным, охарактеризовать только одним прилагательным, оживить только одним глаголом, и он затрачивал нечеловеческие усилия, стремясь найти для каждой фразы это единственное существительное, прилагательное, глагол»³. В результате возникает филигранное, изящное произведение. Уолтер Пейтер, сам являющийся мастером филигранного стиля, любит уподоблять литературное творчество ремеслу ювелира. Отмечая свойственную Флавию заботу о чистоте и силе его родного латинского языка, он пишет: «Труд свой он превращает в тщательное исследование, точно взвешивая силу каждой фразы и слова, будто в руках у него драгоценный металл; он отсеивает более поздние наслоения и проникает к первоначальному, природному значению каждого слова или словосочетания, восстанавливая смысл и все богатство, таящиеся в фигурах речи, и возрождая к новой жизни обветшалые или же затемненные образы»⁴.

«Претенциозный» стиль тяготеет к искусственности. Он отвергает природу как нечто пошлое, отвратительное, низкое. «Прекрасное всегда необычно»⁵,—утверждает Бодлер. В одной из ранних книг Стефана Джорджа описывается, как император Альгabal строит целый искусственный мир—небо, реки, луга, но не может вырастить в своем заколдованном саду «темный

¹ Paul Valéry, op. cit., p. 274.

² Norman Foerster, American Criticism, 1928, p. 50.

³ Ги де Мопассан, Полн. собр. соч., М., Изд. «Правда», 1958, т. XI, стр. 234.

⁴ Цит. Уолтером Пейтером в «Appreciations», стр. 79.

⁵ Cassagne, op. cit., p. 316 (Бодлер, Выставка 1855 г.).

цветок жизни». Природа, если она хочет, чтобы ее воспринимали как нечто прекрасное, должна черпать красоту в искусстве. Гонкур замечает: «Нашей натуре свойственно замечать в природе только то, что напоминает нам об искусстве, ассоциируется с ним». Искусство создает прототип явлений, природа же лишь бледное их подобие: «Возле полотна хорошего ландшафтного живописца я в большей степени, нежели посреди поля или в лесу, чувствую, что нахожусь в деревне»¹. Искусство опирается на искусство же, совершенствуя традиционные процессы творчества, умножая, сочетая и развивая давно испытанные приемы. Следовательно, созидание—это практический критицизм. В одном из своих очерков Уайльд, вслед за Фридрихом Шлегелем, утверждает, что критик является истинным художником. По его мнению, произведение искусства должно порождаться безукоризненным замыслом, не оскверненным соприкосновением с грубой действительностью. Он не только утверждает, что это спонтанное искусство вращается в собственной сфере, подобно аристотелю богу, но и считает, что оно предназначено стать *primum mobile*, движущей силой жизни. Гильберт в очерке Уайльда «Критик как художник» пророчествует: «Я убежден, что вместе с ростом цивилизации, по мере того, как мы будем достигать все высшей и высшей степени органического развития, избранные умы каждой последующей эпохи, просвещенные и обладающие критическим духом умы будут все меньше и меньше интересоваться действительной, повседневной жизнью и *будут стараться черпать впечатления почти исключительно из всего того, к чему прикасалось Искусство*»². «Надлежащая школа для изучения искусства—не Жизнь, а Искусство»³,—заявляет Уайльд, забавляясь тем, что опровергает годами почитавшиеся эстетические истины. Жизнь, продолжает он, «подражает Искусству в гораздо большей степени, нежели Искусство—Жизни», а «Природа в не меньшей мере, чем Жизнь, есть лишь подражание Искусству»⁴. «Откуда, как не у импрессионистов, берем мы эти удивительные коричневые туманы, которые ползут и стелются по нашим улицам, от которых меркнут газовые фонари, которые превращают дома в чудовищные тени?»⁵

Сторонников «искусства для искусства» нередко упрекали в том, что они слишком много внимания уделяли формам, не заботясь об идеях, но всякий раз они опровергали этот упрек

¹ Cassagne, op. cit., p. 325 (Братья Гонкур, Дневник, 1856).

² О. Уайльд, Полн. собр. соч., т. V, стр. 199.

³ Там же, стр. 32 («Упадок лжи»).

⁴ Там же, стр. 48, 49.

⁵ Там же, стр. 49.

тем, что доказывали бессмысленность подобного противопоставления формы идее. Иногда же, подобно Бодлеру, они заявляли: «Идея и Форма представляют собой два начала, соединенных в одно»¹. И это противопоставление формы идее, предмету и содержанию порождает теперь такую путаницу, что трудно понять истинный смысл критики или оправдания подобного противопоставления. Чтобы разобраться в этом диспуте и представить себе, в чем же упрекают «формализм», мы можем прибегнуть к методу различия этих категорий, предложенному Э. С. Брэдли в лекции, озаглавленной «О поэзии для поэзии»². Брэдли называет «субстанцией» фигуры, сцены, события, являющиеся составной частью поэтического произведения, и «субъектом» — соответствующие фигуры, сцены и события, существующие вне его — в мифе, фольклоре и преданиях, передаваемых из уст в уста. Так, «грехопадение» как догма, или символическая притча, представляет собой субъект мильтоновского «Утерянного рая», но его нельзя отождествить с субстанцией произведения — поэтическим изложением события художником. Итак, если «идея» (*idée*), упоминающаяся в нашей дискуссии, обозначает то же, что и «субстанция», то Флобер и Бодлер правы. Субстанция и форма представляют собой аспекты некоего неделимого единства, и тогда упрек в адрес формализма становится бессмысленным. Но, возможно, подобная критика осуждает отрицательное отношение поэта к «субъекту» его творений, его презрение к действительности, существующей вне этого произведения; тогда такая критика попадает в цель. Флобер мечтает написать книгу «ни о чем»³. Поскольку это оказывается невозможным, то искусственный «субъект» предпочитается естественному, незнакомому — привычному, страстное — умеренному. Выбор этот определяется идеей оригинальности, то есть редкости. Человеку с избалованным вкусом всегда нужны более острые блюда. Отсюда возникает необычность места и времени действия произведения. Жизнь восточных народов и диких воинственных племен порождает образы более красочные, чем жизнь промышленной Европы. Высокоцивилизованные певцы старины испытывают непонятный восторг, описывая примитивные эмоции или то, что им кажется таковыми, — смесь душевного величия и жестокости, свирепости и самопожертвования, щедрости и чувственности. Приехав в Яффу, рассказывает Флобер, он почувствовал «трупный запах и запах лимонных

¹ Cassagne, op. cit., p. 439 (Бодлер, Романтическое искусство. Очерк о Барбье), ср. p. 137.

² «Oxford Lectures on Poetry», 1920, p. 3 и далее.

³ Г. Флобер, Собр. соч., т. V, стр. 42 (изд. 1956 г.).

деревьев... Чувствуешь ли ты, что это и есть совершенная поэзия, великий синтез?»¹ Экзотичность ума—извращение: наслаждение ужасным или отвратительным, восхваление зла, совершаемого ради зла. В то время как писатели этого типа порицают заурадный порок как некое уродство, Сатаническому они воздают поэтические почести. Дьявольскому сопутствует «зловещее», «эта едва не доходящая до безумия склонность к тому, что порождено нашей гниющей плотью, это отвратительное смакование тления»².

Элементы нигилизма.
На пороге христианства

Рассматривая современный эстетизм в целом, мы различаем в нем три взаимосвязанные системы: теорию жизни, подчиненной одним лишь эстетическим критериям («практический эстетизм»); теорию искусства, обособленного от жизни и занятого лишь созиданием красоты; и, наконец, теорию специфической жизни художника—живого источника такого созидания. Последняя категория представляет собой возрождение платонической и христианской идеи созерцательной жизни. Оскар Уайльд пишет: «Для нас βίος θεωρητικός [созерцательная жизнь] есть истинный идеал. С высокой башни можем мы обозреть весь мир. Спокойный, сосредоточенный в самом себе и цельный художественный критик созерцает жизнь, и ни одна шальная стрела не может пронзить его крепкой брони. Он познал, как надо жить»³. Отойдите от активной жизни, созерцайте, наблюдайте жизнь сверху, поднимитесь на башню!—таков неизменный совет Флобера своим друзьям. Неверующий становится проповедником и произносит кредо спасения: «Вы будете точно Моисей, возвращающийся с горы Синайской. Лицо его окружено было сиянием, потому что он лицезрел господа-бога»⁴. Но все же философ школы Платона путем созерцания находил во вселенной красоту и добро. Спускаясь с вершин воображения, он обнаруживал следы божественного в грубой, несовершенной материи. Созерцательность же его последователя нового времени, по собственному его признанию,—это попытка избежать бремени бытия, и объект его созерцания—небытие, забвение. «Жизнь так гнусна, что единственный способ вынести ее—это избегать ее»,—гласит другой отрывок из цитированного выше письма. Долой угрызения совести!—продолжает нигилист-проповедник. Для нас, кто не способен ни на доброе, ни на злое,

¹ Г. Флобер, Собр. соч., т. VII, стр. 443.

² Walter Pater, Marius The Epicurean, p. 49.

³ О. Уайльд, Полн. собр. соч., т. V, стр. 222 («Критик как художник»).

⁴ Г. Флобер, Собр. соч., т. V, стр. 171—172 (изд. 1956 г.).

испытывать чувство вины—это тщеславие. Изречение, принадлежащее Готье, вторит Горгию: «Все бесполезно, и вообще нет ничего. И все-таки все происходит! Но это ничего не доказывает»¹. Так течение под лозунгом «искусство для искусства» завершается решительным и полным отрицанием жизни, но не из-за прихоти его последователей, а в силу логического развития его философии. При таких обстоятельствах столь высоко превозносившееся созерцание является не видением прекрасного, источником жизни, а сильным наркотиком, дыханием Леты. После того как экстаз проходит, идолопоклонники пробуждаются, измученные и обессиленные, и тогда духовному опьянению должны, по-видимому, способствовать обычные наркотики. Невольно возникает сомнение в том, что такой нигилизм искренен. Мы вправе подозревать, что это последнее, крайнее средство утоления жажды «новых ощущений». Остается ли после подобного ниспровержения основ что-либо прочное, надежное, какой-либо твердый принцип или стойкое убеждение? Флобер, справедливо гордившийся своей правдивостью, по-видимому, находит ответ на такой вопрос, отмечая в одном из своих писем: «(В прошлом году, когда я высказал вам мысль о пострижении в монахи, во мне говорила та же старая закваска). Бывают моменты, когда ощущаешь потребность испытать страдание, ненавидеть свою плоть, кидать в нее грязью,—настолько кажется она самому себе отвратительной. Если бы не любовь к форме, я был бы, вероятно, великим мистиком»².

Идея «двойственной жизни» возникла ради утверждения красоты. Однако жизнь эта была уродливой, чем-то раздробленным, нецельным. Так мы снова возвращаемся к исходной точке—к идее жизни, где руководящее начало—красота. Разве невозможно посвятить всю жизнь эстетическому наслаждению, но такому наслаждению, где отсутствует тлетворное стремление к «неиспытанным чувствам», которые, будучи безграничными, опять-таки приводят к уродству? А что, если прибегнуть к древней истине, поучающей нас «с чувством меры, тщательно взвешивая выигрыш и потерю, относиться к жизни не как к средству достижения некоей проблематичной цели, а как к собственно цели, в той мере, в какой это возможно,—от смертного часа одного до смертного часа другого,—как к некоей музыке, воспринимаемой тонким слухом». Эта мысль принадлежит Уолтеру Пейтеру, который воплотил ее в «Марии-эпикурейце». Но даже в такой гармонической жизни есть брешь, приносящая

¹ Cassagne, op. cit., p. 336 (Бержера, Т. Готье).

² Г. Флобер, Собр. соч., т. V (изд. 1956 г.).

человеку боль, какой-то скрытый изъян. Ибо она заточена в темницу—мир, где преобладают эстетические ценности. Цецилия и Корнелий, оба христиане, возвращаются вне его, свободные от влияния этого мира; с ними пребывают надежда, вера и любовь. Но путем воспитания своей способности восприятия, которому он посвятил всю жизнь, Марий «подготовил себя к грядущему откровению, некоему просветлению умственного взора, который сможет охватить и понять явления реального мира; так разбросанные поэтические фрагменты, прежде понятные лишь наполовину, входят в текст утраченного эпического произведения, который наконец удалось отыскать»¹. Эстетизм Мария автотрансцендентален. Поэтому последний поступок Мария—решение, направленное против него самого, в пользу Корнелия,—показывает его стоящим на известной грани. Высшая жертва Мария, с точки зрения его прежнего мира, является двусмысленной: это акт дружбы и в то же время проявление душевной усталости. Если же рассматривать этот поступок с более широкой точки зрения, то его можно расценивать как мученичество².

**Протест Толстого
против упадочнического
искусства**

Доктрины, возникшие во Франции и Англии, а также созданные там произведения вызвали в восточной части европейского континента необычную реакцию. Лев Николаевич Толстой (1828—1910) поднял голос протеста и стал проповедовать раскаяние. Ваша теория, утверждал он, выражает воззрения вырождающегося правящего класса. Ваше искусство, угождающее извращенным вкусам людей состоятельных,—фальшиво, смутно, запутанно, нарочито. Он противопоставлял этому искусству образцы подлинного искусства, понятного всем, говорящего простым языком человеческого сердца, и указывал на Гомера, эпос книги Бытия, евангелия апостолов, фольклорные предания, волшебные сказки и народные песни. Мы с уважением выслушиваем эту гневную проповедь. Никто не обладал большим правом высказываться о величии эпоса, чем автор «Войны и мира». Однако мы обязаны заметить, что концепция искусства Толстого, который считал, что «искусство есть человеческая деятельность, имеющая целью передавать людям те высшие и лучшие чувства, до которых дожили люди»³, не была достаточно всеобъемлюща. Не можем согласиться мы и с тем, что критика Толстым лозунга «искусство для искус-

¹ «Marius The Epicurean», 379.

² Там же, стр. 384.

³ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 30, М., Гослитиздат, 1951, стр. 80.

ства» была справедливой. Вовсе не причуда декадентствующих и привередливых эстетов привела теорию искусства к опасно-радикальным воззрениям. Эти воззрения правдиво отражали бедственное положение художника в современном мире и возникли как следствие неустанных страстных поисков выхода из этого положения. Бодлер, поэт декаданса, был в то же время крупным религиозным поэтом. Последователи этого течения обожествляли красоту и оттого стали повинны в идолопоклонстве. Однако это идолопоклонство сослужило и свою службу. Поскольку они не были в состоянии четко взвесить различные эстетические ценности, то их ошибка была не только прощательна, но явилась как бы стадией некоего благотворного кризиса. Ибо она, как ни был труден и извилист путь, вела к тем чувствам, которые Толстой назвал «высшими и лучшими».

КРИЗИС МЕТАФИЗИКИ

Модернизация Гегеля
Ф. Т. Фишером

Немецкая идеалистическая эстетика воспарила столь высоко, что стало очевидно: такой головокружительный полет далее невозможен. Наступила пора искать пути возвращения назад, на плодородные равнины реальности. Поколение, пришедшее вслед за Шеллингом, Гегелем и Зольгером, спустилось с заоблачных высот на землю. Люди стали жаждать определенности, действительности, их влекла активная жизнь. Философ, склонный к примирению с действительностью, в душе лелеял образ царства идей. Был ли он в состоянии отыскать черты этого призрачного мира в новых условиях? Мог ли он, служа настоящему, сохранять верность прошлому? Или же он вспоминал эпоху идеализма как волшебный сон, после которого человек становится опустошенным и обессиленным?

Послеклассическая эстетика не дает прямого ответа на подобный вопрос. Если в поисках такого ответа мы обратимся, например, к трудам Фридриха Теодора Фишера (1807—1887), наиболее типичного представителя той эпохи, то они скорее смутят нас, чем просветят. К чему пришел он в результате своих исследований: к необходимости приспособления или же

отмежевания, воссоздания или же расчленения? Пожалуй, ответить на этот вопрос нам мешает двойственность, присущая мировоззрению Фишера.

Путь Фишера был труден—путь наследника и преемника, «эпигона», как характерно выразился в то время Иммерман. В условиях нормального развития четкая, стройная доктрина создается на базе рабочих гипотез. Но запоздалый ученик Гегеля начинает с того, что разрабатывает сложную систему, с помощью которой возможно разрешить любую проблему эстетики, а заканчивает серией очерков, где скромно и настойчиво ищет решения некоторых основных вопросов.

«Эстетика»¹—произведение, положившее начало славе Фишера,—устрашает читателя как своим объемом (шесть огромных томов), так и сухостью, схоластичностью изложения. Мысль втискивается в узкий карцер бесконечных разделов, подразделов, параграфов, предположений, сносок и выводов. Это громоздкое сооружение напугало и ошеломило в первую очередь самого автора. Он умолял друзей оставить в покое систему с ее гипотезами и обратиться к сноскам, где излагаются принципы применения этой системы на практике. Излишне подробно останавливаться на этой откровенно гегельянской системе. Но в примечаниях удачно проявляется свежесть и несколько грубоватая сила ума Фишера. С проникательностью, унаследованной главным образом от немецких классиков, он дистиллирует и систематизирует обширный эстетический опыт. И в то же время в отдельных частях работы Фишера чувствуется дух новой эпохи.

Фишер и его сторонники отвергли свойственный Гегелю дух отрешенности, отчужденности от настоящего. Гегель понимал эволюцию искусства как нечто уходящее в прошлое; Фишер, возвращаясь к взглядам Шиллера и Шеллинга, связывал ее с будущим. Он предрекал слияние современных тенденций с классическими идеалами. Он опасался, что искусство, возвращенное на идеях Винкельмана, может создать «псевдоэстетический идеализм», где под внешне гладкой поверхностью гармонических форм скрыты страдания и борьба человечества. Даже поэзия Гете и Шиллера, восхищавшая и приводившая в трепет Фишера, носила в себе, как ему казалось, этот порок классицистской эстетики. Первым из поэтов, по его мнению, был Шекспир. Он полагал, что идеалом поэтического стиля будущего явится «шекспировский стиль, рафинированный благодаря истинному и свободному толкованию античности»².

¹ «Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, zum Gebrauch für Vorlesungen», 1847—1857, 2te Aufl., 1922—1923.

² Там же, VI, 311, § 908.

Фишер призывал современных поэтов искать достойные их пера темы в событиях дня, он призывал их воспевать героическую борьбу народов за свободу и национальный суверенитет, вместо того чтобы проповедовать потери от долгого употребления индивидуалистические идеалы.

Идея случайности под- рывает идеализм

Спервого взгляда кажется, что новаторство подобной концепции носило лишь поверхностный характер. В действительности же она отражала новые веяния в философии, которые не могли не повлиять на самые основы гегелевской доктрины. Фишер использовал систему Гегеля, но не усвоил его взглядов. Гегель верил в «единую и всеобщую» Идею—в созидающее начало, определяющее как род человеческого в целом, так и «принцип индивидуализации», во внутреннюю энергию прогресса и *vis inertiae* [силу инерции], задерживающую или же направляющую движение вперед. По мнению Фишера, Идея ведет постоянную борьбу против чуждых ей влияний, в совокупности своей представляющих «Царство случая». «Всекие формы жизни, вся история, все проявления Духа в каждой области, в сущности, представляют собой историю уничтожения и ассимилирования элемента случайности»¹. Лишь красота сохраняет в себе следы спокойной энергии. Только в ней случайность принимает определенные формы, а не уничтожается. Тот или иной объект в природе, например лев, прекрасен потому, что он соответствует законам эстетики вопреки (или благодаря) факторам случайности, влиявшим на его создание. Эти факторы мешают объекту превратиться в рафинированный тип, некое олицетворение идеи «плотоядного животного».

По мнению Фишера, его теория случайного восполнила пробел в доктрине Гегеля. В действительности же она явилась отрицанием гегелевского идеализма. Идея, которая ограничена извне вследствие воздействия на нее некоей чуждой субстанции, противоречит духу и букве диалектики. В этом утверждении Фишера, постепенно освободившегося от влияния доктрины, к которой он так целиком и не приобщился,—свидетельство его интеллектуальной искренности. Оставив идеализм, Фишер стал сторонником позитивизма, слегка подкрашенного метафизикой². Вместо понятия Идеи он ввел смутное определение «со-

¹ «Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, zum Gebrauch für Vorlesungen», § 41.

² Взгляды Карла Кёстлина развивались в том же направлении, что нашло выражение в разделе о музыке, написанном им для «Эстетики» Фишера. В более поздних его работах психологический метод сочетается со взглядами, которые сродни идеям формализма («Über den Schönheitsbegriff», 1878, «Prolegomena zur Ästhetik», Tübinger Universitätschriften, 1889).

держание жизни». «Простой объект, воздействующий на наши чувства,—писал он,—создает ясное представление о заключенной в нем всепроницающей и направляющей энергии, не доступной восприятию и понимаемой лишь разумом и верой»¹. В более поздних работах Фишера вместе с гегельянской концепцией «Идеи» исчезает и доктрина о последовательных стадиях сознания мира. Вместо нее появилась лишь идея координации эстетического и интеллектуального созерцания: «Существует два вида мышления (Denken): с помощью слов и понятий и категориями форм; существует два способа разгадывания тайн вселенной: с помощью букв и с помощью образов»².

В более ранней работе Фишера Идея представлялась как некая духовная сила, формирующая и одушевляющая прекрасные предметы. Когда же он усомнился в идеальных сущностях, возникла необходимость какого-то нового истолкования эстетических явлений. Красивое животное или прекрасный ландшафт воздействует на нас так, словно они сами оживают благодаря тем чувствам, которые они вызывают в нас. Этот факт, бывший некогда желанным подтверждением философских убеждений Фишера, теперь стал для него загадкой. В результате обезличения мира свойство эстетического опыта персонифицировать явления стало насущной проблемой его философии. Каким образом предмет, относящийся к реальности, не связанной с человеком, может стать средством выражения человеческих чувств? Поскольку объективная действительность, лишенная божественной сущности, более не давала этому объяснения, исследователь должен был оставить мир объективности и приняться за анализ умственных процессов. Новое объяснение должна была дать теория *Einfühlung*'а (вчувствования), предложенная сыном Фишера, Робертом Фишером.

Искусство заменяет
знание и веру

Позитивизм разочарованного идеалиста превратил проникнутую духом вселенную Гегеля в простую совокупность фактов. Но не свел ли он тем самым красоту к бессмысленной игре какого-то скрытого умственного механизма? Фишер всячески стремился избежать такого вывода. Поэтому в своей теории он сохранил гегелевскую высшую идею в той мере, в какой она приписывала искусству важную роль в жизни, и определил ее как Вселенную, или всеобщую гармонию. Разум отыскивает в эстетическом наслаждении неясные следы единства духа и природы.

¹ «Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Ästhetik». Vorträge herausgegeben v. Robert Vischer, 1898, S. 143.

² «Das Symbol» (1887), «Kritische Gänge», hrsg. v. Robert Vischer, 2te Aufl., 5 Bände, 1920—1922, Bd. IV, S. 432 и далее.

Предполагается, что эта «истина истин» лежит в основе эстетической иллюзии. Но поскольку идея этого единства превращается теперь в гипотезу, или, более того, всего лишь в эмоциональный постулат, красота приобретает новое значение. Цель ее теперь в том, чтобы сглаживать неразрешимые противоречия и утешать нас при непоправимых невзгодах, наполняющих наше существование¹. Место рациональной метафизики занимает некое смутное метафизическое верование, напоминающее скорее шопенгауэровскую идею иррациональной «мировой первоосновы», чем гегелевскую концепцию духа. Подобно многим своим современникам—Мэтью Арнольду в Англии, Эрнесту Ренану во Франции, Д. Ф. Штраусу и Ф. А. Ланге в Германии,—подобно поборникам идеи искусства для искусства, Фишер стал рассматривать красоту и искусство как нечто, заменяющее философию и религию.

Фишер—идеалист, утративший свои идеалы. Его теория юмора лучше всего отражает это противоречие его мировоззрения. Он писал: «Комическое основано на следующем контрасте: одно и то же существо, то есть человек, чья голова касается заоблачных высот Духа, одновременно обеими ногами стоит на земле, с которой он прочно связан. Комическое—это человек, застигнутый врасплох» («der ertappte Mensch»)². Фишеру как теоретику эстетики так и не удалось точно определить собственное положение. Обитая в гегелевском мире идей, он в то же время был обманут своеобразным, не поддающимся определению поведением неодушевленных предметов (die Tücke des Objekts)—признак того, что дух пребывает в материи. Позднее же, когда Фишер стал придерживаться более «земных» взглядов, он иногда невольно задумывался, находя в каком-то явлении признаки абсолютной истины. Эпитет «трагический» будет, пожалуй, слишком возвышенным для определения этого конфликта. Меланхолический юмор автобиографического романа Фишера «Auch Einer» лучше всего отражает подобную дилемму, которая, по существу, свойственна человеческой природе.

Рациональное начало, отождествлявшаяся Гегелем с реальным, в теории Фишера ограничивалось иррациональной категорией случайности, в «теистической» теории—сверхрациональной властью бога. Для Христиана Германа Вейссе (1801—1866) идея была не самой

¹ Ewald Volhard, Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Ästhetiker F. T. Fischer, 1932, S. 147.

² «Über Zynismus und sein bedingtes Recht» (1879), «Kritische Gänge», Bd. V, S. 448.

действительностью, но логической схемой и «*conditio sine qua* поп (необходимым условием) действительности»¹. Находящаяся вне времени система неумолимых законов правит областью логических знаний. Однако мы не безнадежно порабощены этой роковой необходимостью. Открываясь навстречу неисчерпаемому богатству конкретных явлений, разум находит в красоте символ свободы, начертанный создателем на его творении². Из этого метафизического значения красоты проистекают характерные ее особенности: бесконечное многообразие форм, не поддающееся систематизации, микрокосмическое строение и иррациональность, которая заранее исключает определение приятных пропорций и абстрактных эстетических норм. Никакое правило не может исчерпывающе объяснить «внутренней бесконечности существования» эстетических явлений³.

Герман Лотце (1817—1881), последний крупный представитель немецкого философского идеализма, использовал идеи Вейссе в своей собственной системе. В отличие от Фихтера, Лотце с самого начала сочувственно воспринял концепции современного натурализма и эмпиризма и постарался найти и ассимилировать здоровые элементы этих теорий. Поэтому на созданной им системе лежал отпечаток компромисса, но компромисса почетного. Он не оторвался ни от одного из наиболее существенных принципов. Несмотря на свое сочувственное отношение к новым эмпирическим методам, использовавшимся в психологии и физиологии, он по-прежнему придерживался идеалистического убеждения: «есть один только дух живой, и нет ничего ему противостоящего или внешнего»⁴.

Человеческой способностью, содействующей возникновению эстетического опыта, является чувство; чувство же — это познание нашего душевного состояния под воздействием впечатлений извне⁵. Эти два положения составляют основу эстетической доктрины Лотце. Подобно всякой теории, подчеркивающей эмоциональный элемент эстетических явлений, она налагает на

¹ «System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit», in drei Büchern, 1830, 2 Bände, Bd. I, S. 7 (прим.). Другими представителями «теистической школы» были: Карл Фридрих Эвезбий Грандорф (1782—1863), «Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst», 2 Bände, 1827, и Мориз Карьер (1817—1895); «Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Idee der Menschheit», 5 Bände, 1863—1873.

² «System der Ästhetik», Bd. I, S. 99.

³ Там же, стр. 130.

⁴ Г. Лотце, Микрокосм, М., 1866—1867, ч. III, стр. 652—653.

⁵ «Geschichte der Ästhetik in Deutschland», 1868, S. 261.

красоту печать субъективности. Как утверждает Лотце, истинно прекрасное «существует лишь в чувстве наслаждения, испытываемом духовным началом». Это «чувствующее начало» создает красоту не только посредством ее восприятия, оно порождает красоту уже тогда, когда соприкасается с объектом¹. Однако, хотя красота и возникает в субъекте, она не чужда объекту. Внутренне испытываемое наслаждение не возникает случайно, оно соответствует определенным познаваемым предметам внешнего мира. Значит, мы вправе заключить, что причина нашего наслаждения кроется в объекте. Однако мы не имеем права добавить: «в одном лишь объекте»². «Великий факт», составляющий основу эстетического наслаждения, заключается в «сочетании» субъекта и объекта,— тот факт, что вселенная и человеческий разум созданы друг для друга: вселенная—для того чтобы потрясать душу до самых ее глубин, вызывая гармоничную игру рождающихся в ней сил; разум—для того чтобы радостно воспринимать явления, которые воздействуют на чувства³. Благодаря эстетическому наслаждению мы оказываемся в состоянии чувствовать себя полноправными гражданами вселенной.

Какие же элементы действительности Тело, душа, разум и три заставляют наш разум определять соответственные категории восприятия красоту в предметах, называя их прекрасными? На каких внутренних свойствах человека основывается это определение? Лотце различает три вида восприятия внешних стимулов и соответственно три состояния, или слоя, красоты: а) «чувственная приятность» (*das Angenehme der Sinnlichkeit*); б) «наслаждения познавательного процесса» (*das Wohlgefällige der Vorstellung*) и в) «рефлексивная красота» (*das Schöne der Reflexion*).

а) Если впечатления, воспринимаемые зрением и слухом, соответствуют строению и назначению наших органов чувств, то тем самым стимулируется функционирование органов чувств, а повышенная их активность порождает в нас благодатное ощущение. Связь этого ощущения с внешней причиной, обуславливающей его, определяется эпитетом «приятный», который, согласно Лотце, скорее совпадает с понятием красоты, чем от него обособляется.

б) Другая категория чувственных ощущений включает в себя «наслаждения познавательного процесса», эти ощущение-

¹ «Über den Begriff der Schönheit», Göttinger Studien, 1845, 2, Abt., S. 70.

² «Geschichte der Ästhetik», S. 65.

³ Там же, стр. 67.

ния воспринимаются интеллектом. В этом процессе ассимилируются воспоминания о прежних восприятиях, распределяющиеся и организующиеся в отдельные группы и ряды по временным, пространственным и логическим признакам. Такой умственный процесс происходит согласно механическим законам, лежащим в основе строения человеческого разума. Некоторые из возникающих подобным образом ощущений будут противодействовать привычному потоку наших мыслей и препятствовать спокойной и размеренной деятельности интеллекта. Другие же категории и взаимосочетания ощущений благодаря ровному и ритмическому движению, гармоническому их распределению в пространстве или каким-либо другим аналогичным качествам ускорят деятельность человеческого организма. Именно эти внешние категории последнего типа, вызывающие, говоря словами Канта, «гармоническую игру наших способностей», и являются источником «наслаждений познавательного процесса»¹.

в) Однако человек является не просто средоточием действия и противодействия идей, управляемых законом механики. Из отдельных идей он может создать цельное представление о вселенной и по достоинству оценить заключенное в ней доброе начало. Такая деятельность также протекает по определенным законам, однако эти законы представляют собой субъективные убеждения, касающиеся характера возможных и необходимых явлений. «Мы предлагаем дать определение «рефлексивной красоты» тому, что соответствует таким убеждениям и стимулирует деятельность разума, проистекающую из них»². Эта третья форма наслаждения относится к разуму, первая относится к телу, а вторая — к душе. Все же три вида, сочетаясь, создают подлинно эстетическое чувство, испытываемое всем нашим существом.

Высшая ступень восприятия не обусловливается двумя нижними ступенями, но подразумевает их. Назначение эстетической науки в том, чтобы показать, что «всякая эстетическая заинтересованность, которую мы испытываем относительно, казалось бы, чисто формальных пропорций, целиком основывается на том факте, что они являются естественными формами, которые наивысшее начало принимает ради самоудовлетворения. Высший тип красоты нравится нам не как счастливое сочетание простых элементов прекрасного; наоборот, эти элементы приятно воздействуют на нас как составные части цело-

¹ «Geschichte der Ästhetik», S. 262.

² Там же, стр. 262 и далее.

стной красоты, о которой они нам напоминают»¹. Поэтому красота не может быть предметом каких-либо расчетов². Эстетичность некоторых соотношений, типов связи и видов временного порядка в конечном счете зависит от их ценности, определяемой нами³, и в этом акте определения заключается моральная сущность личности. Кроме того, все воспринимаемые формы видоизменяются в воспоминаниях⁴. «Я помню своеобразное выражение Кёстлина, который сказал, что прямая линия—это символ всякой [моральной] прямоты. Он прав. Эстетическое впечатление, производимое на нас линией, объясняется, по сути дела, не тем, что это кратчайшее расстояние между двумя точками... а тем, что с ней ассоциируется моральная идея верности и правдивости, которая сначала наделяет особым значением абстрактное понятие последовательности, постоянства, а затем и его видимое изображение—пространственную прямизну. Далее, если сложность, напряженность и решимость, неожиданность и контрастность обладают эстетической ценностью, то эта ценность также проистекает из того факта, что все эти свойства и явления представляют собой элементы мироздания, которое благодаря своей структуре создает формальные условия, необходимые для утверждения добра... Только схема мира нравственности (выполненная в монументальном стиле) во всей его целостности смогла бы выявить производную ценность этих форм бытия и действия»⁵. Эта идея производности типична для идеализма. Однако Лотце отрицает «традиционный» идеализм в той мере, в какой последний интересуется лишь «рефлексивной красотой» и пренебрегает двумя низшими ступенями⁶.

Отражение в искусстве гармонии человека и вселенной Ощущение красоты доказывает гармонию человека и природы, их взаимопредназначение (Füreinandersein). Однако эта гармония—лишь отражение еще более глубокого, полного созвучия. Тройкое выражение чувствительности отражает аналогичное строение вселенной. Так красота приобретает еще и элемент особой значимости.

Лотце различает три сферы действительности: 1) «сфера всеобщих законов, которые воздействуют на нас с абсолютной необходимостью, подобно некоей обязывающей силе, которые

¹ «Geschichte der Ästhetik», S. 265.

² «Über den Begriff der Schönheit», loc. cit., S. 88.

³ Там же, стр. 74.

⁴ Там же, стр. 77.

⁵ «Geschichte der Ästhetik», S. 323 и далее.

⁶ Там же, стр. 264 и далее.

управляют всеми проявлениями реальности, однако в силу этой своей всеобщности сами по себе не производят ничего определенного»; 2) «сфера реальных субстанций и сил», которые не представляют собой необходимости, но существуют фактически и создают многообразные формы действительности согласно законам, относящимся к первой сфере; 3) всеобщая схема, согласно которой всеобщие законы так воздействуют на реальные субстанции, чтобы те служили целям высшего добра, в утверждении которого—предназначение вселенной¹.

Согласно нашей обычной концепции мира, эти три категории возникают из различных источников, совершенно обособленных друг от друга. Однако мы не можем довольствоваться триадой независимых сфер. Мы обязаны искать какое-то единое высшее начало. Можно сказать, что проблема этого основного единства никогда не была и не будет решена. «Но между познанием, которое бесплодно пытается найти эту связь, и поведением, которое столь же безуспешно старается породить единство реальных предметов с их назначением—и, следовательно, между областью истины и добра,—вмешивается своеобразным способом, как следствие красоты, чувство; но не для того, чтобы теоретически предвидеть или практически осуществить разрешение этих противоречий, а чтобы посредством интуитивного понимания красоты непосредственно удостовериться в возможности их разрешения. Следовательно, мы можем определить красоту... как восприятие непосредственной интуицией единства тех трех начал, которые наша способность познания не в силах полностью объединить»².

Двойственность метода Лотце соответствует двум точкам опоры, на которых покоится его доктрина: идея человеческой личности и концепции высшего существа. Человек, наслаждающийся красотой, общается с богом; эта мысль у Лотце сочетается с непредвзятым признанием физиологических и психологических элементов эстетического наслаждения. Всякая идеалистическая философия воодушевляется стремлением перекинуть мостки через пропасть между двумя полюсами действительности в процессе чистого созерцания, «уподобляющего человека богу в пределах возможного». Это стремление менее явно выражено в системе Лотце. Утверждая, что проблема высшего принципа, дающего начало трем «сферам действительности», остается недоступной разуму, он тем самым вводит в свою теорию элемент смирения. Однако теряя в философской целеустремленности, эта теория выигрывает в эстетической

¹ «Outlines of Aesthetics»—отрывки из «Лекций», прочитанных Лотце 1886, § 8.

² Там же, § 9.

проницательности. И действительно, что, в конце концов, значит картина или поэма, даже самая прекрасная и волнующая, для человека, которому дано наблюдать зрелище вселенной? Момент скептицизма, содержащийся в философии Лотце, чем бы он ни являлся—признаком его слабости или мудрости,—позволяет философу более терпеливо изучать явление, которое и для него представляет лишь некое подобие сущности, но такое подобие, в котором заложен смысл, недоступный рациональному восприятию.

Закат идеализма.
Э. фон Гартман

Эдуард фон Гартман (1842—1906)—последний из немцев своего поколения, разработавший метафизическую систему,—сумел приспособить устарелую

доктрину к современным условиям. Это был трудолюбивый и подчас блестящий эклектик. Соединив абсолютный идеализм Шеллинга и Гегеля с пессимистическим волюнтаризмом Шопенгауэра, он заявил, что «мировая первооснова», называемая им «бессознательным началом», содержит в себе как абсолютную идею, так и слепую волю, которые являются ее атрибутами¹. Однако ни свойственная Гартману эклектическая метафизика, ни гегельянская концепция красоты не представляли собой препятствия для его психологических исследований, которые составили основную часть его труда по эстетике. Философия у Гартмана приближается к грани, за которой она становится безобидной и бесполезной.

Герbart.
Красота—это форма

Идеалиста, занимавшегося вопросами эстетики, интересовало главным образом философское значение искусства.

Герbart и его последователи развили теорию, противоположную канонам идеалистической школы, сосредоточив внимание на формальной структуре прекрасного предмета. Своим здравым, основанным на опыте методом они проложили путь психологической и научной эстетике нынешнего дня. Но в то же время отличие их взглядов от идеалистических было лишь внешним. При более пристальном исследовании формализм оказывается своеобразной разновидностью идеализма, который возник отчасти на основе концепций Лейбница и рационализма XVIII столетия, отчасти как результат теории Канта, содержащей в себе антифилософский элемент. Оба этих учения утверждают систему форм бытия, существующих вне времени; различия лишь в значении, которое вкладывается в понятие «формы».

¹ «Philosophie des Schönen. Zweiter systematischer Teil der Ästhetik. Ausgewählte Werke», 2te Aufl., Bd. IV, S. 472.

Каков же смысл красоты? Идеалист отвечает, что красота символически указывает на существование бога или гармоническое строение вселенной. Подобное толкование было отвергнуто Иоганном Фридрихом Гербартом (1776—1841). Он заявляет, что красота обозначает лишь то, чем она является, — красоту. При соответствующем наблюдении данного предмета мы невольно тотчас же определяем его качества посредством суждения, выражающего наше одобрение или неодобрение: «Это прекрасно» или «Это безобразно». Исследовать детально причины подобного суждения бесполезно. Эстетика должна прежде всего подтвердить существование таких суждений и установить, с какого рода предметом они ассоциируются. Затем она должна определить, какое конкретное явление действительности вызывает положительную и какое — отрицательную оценку.

Чтобы ответить на эти вопросы, Герbart проводит различие между простыми элементами («содержанием» опыта) и их соотношениями (формой опыта). Совершенно простые категории эстетически нейтральны, они не доставляют удовольствия и не вызывают отвращения¹. Следовательно, предметом исследования эстетики являются только соотношения². Эстетический опыт состоит в том, чтобы полностью понять данный ряд соотношений, вслед за чем автоматически возникает эстетическое суждение.

Какого же рода соотношения имеет в виду Герbart и каким образом должно производиться исследование этих соотношений? Герbartу так и не удалось развить свои идеи во всеобъемлющую теорию искусства. Примеры, приводимые им, почти целиком взяты из музыки. Так, он предлагает нам исследовать терцию, квинту или любой другой интервал и определить, какой из его составных элементов содержит в себе эстетическую ценность. «Очевидно, ни один из отдельных звуков, соотношение между которыми составляет интервал, сам по себе не обладает даже в малейшей степени тем качеством, какое возникает у этих звуков, когда они звучат одновременно». Следовательно, те суждения, которые обычно называются вкусом, представляют собой «результат совершенного восприятия соотношений, образуемых сочетанием отдельных элементов». «Эстетической философии, как утверждению эстетических принципов, надлежало бы не определять, демонстрировать или делать

¹ «Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie», 1813—1837, Sämtliche Werke, hrsg. v. Karl Kehrbach, Bd. IV, S. 119. Здесь и далее мы цитируем Герbartа по английскому тексту работы: E. F. Carritt, *Philosophies of Beauty*, 1931, p. 153 и далее.

² «Allgemeine praktische Philosophie», Werke, Bd. II, S. 345.

выводы и даже не находить различия между отдельными видами искусства или рассуждать по поводу существующих произведений искусства, а дать нам возможность овладеть всеми отдельными соотношениями, как бы многочисленны они ни были, которые в процессе полного восприятия данного предмета порождают в нас чувство одобрения или неудовольствия». Если судить подобным образом, то оказывается, что почти все предыдущие исследования в области эстетики ничего не дали: «Не вправе ли мы заключить, что музыкальная дисциплина, носящая странное название науки о гармонии, представляет собой, в сущности, единственный пример подлинной эстетики?»¹

**Формалистическое
толкование красоты
в музыке**

Из подобных выводов следует, что эстетическое исследование должно ограничиться своего рода отбором и классификацией материала; весь обширный эстетический опыт должен быть использован нами для того, чтобы отыскивать в нем бесчисленные соотношения различных элементов. Такую работу можно было бы считать завершенной, если бы в результате накопления эмпирических знаний мы смогли вывести ряд математически точных коэффициентов. Вопрос же, *почему* некоторые соотношения вызывают в нас ощущение красоты, является праздным, ибо ответить на него невозможно.

Однако практические исследования Гербарта не столь ограничены, как его теоретические выводы. Он не довольствуется перечислением исследованных соотношений, а пытается дать (во всяком случае, это относится к музыке) своего рода причинное объяснение явления красоты, то есть консонирующих интервалов. Будучи психологом, Герbart представлял процесс сознательной жизни в виде сочетания элементов или элементарных идей, взаимно влияющих друг на друга согласно законам психической статики и механики. Применяя эту концепцию в отношении музыки, он заключает, что всякий слышимый звук отражается в нашем сознании в виде элементарной идеи. В силу целостности нашего сознания два одновременных ощущения неизбежно окажут воздействие друг на друга. Если эти ощущения одинаковы, то они стремятся слиться в единое ощущение; любое же различие сохраняет их изолированность. Благодаря ясному различию, которое, однако, не исключает известной доли сходства, так называемые гармонические тона звучат одновременно, не мешая один другому, — факт, на который наш вкус отвечает спонтанным одобрением. В соотношении между прочими тонами такому различию про-

¹ «Allgemeine praktische Philosophie», Werke, Bd. II, S. 344.

тивостоит столь же ярко выраженное подобие, в результате чего возникает непримиримая борьба между двумя тенденциями—к соединению и разделению. Этот поединок воспринимается нашим слухом как диссонанс¹.

Вокруг Гербарта объединилась группа его единомышленников, к которым принадлежали Адольф Цейзинг², бывший гегельянец, провозгласивший идею «золотого сечения» в качестве ключа к разрешению проблем эстетики, и Вильгельм Унгер, который пытался разработать теорию диссонансирующих и консонирующих соотношений между цветами³. Но только Роберту Циммерману (1824—1898) удалось привести идеи Гербарта во всеобъемлющую систему. Однако при всей своей широте эта система страдает нечеткостью. Разумеется, вполне возможно найти формальные соотношения и пропорции в идеях и образах стихотворения и тем самым подвергнуть его формальному анализу. Но в результате такого анализа мы не узнали бы ничего относительно самой сущности поэзии. Формалистическая теория, в тех случаях когда ей приходится объяснять обширную область художественного опыта, сначала бьет мимо цели, а потом становится вообще бессмысленной. Утверждение, что «преобладание тождественных формальных элементов в предмете порождает гармонию, преобладание разнородных элементов—дисгармонию»⁴, представляет собой всего лишь трюизм, поскольку точное значение термина «преобладание» остается невыясненным. Другое положение: «великое возле малого производит приятное впечатление, малое возле великого—неприятное»⁵—более оригинально, но едва ли правильно.

Формалистическая школа

Заслуга формалистической школы в том, что она сосредоточила внимание на тех моментах объекта эстетического исследования, которые доступны измерению. Но поскольку сторонники этой школы отрицали эмоциональность эстетического опыта, то тем самым они сделали его неполноценным. Отвергнув философский смысл искусства, они не смогли найти в искусстве ничего, кроме интеллектуального наслаждения. Их доктрина игнорировала значимость и чувственность как эстетические факторы и поэтому пренебрегла высшим прави-

¹ «Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre», Werke, III, S. 96 и далее; «Psychologische Untersuchungen», Werke, XI, S. 45 и далее; И. Ф. Гербарт, Психология, СПб, 1895, стр. 144.

² «Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers», 1854, Ästhetische Forschungen, 1855; «Der goldne Schnitt», 1884.

³ «Die bildende Kunst», 1858.

⁴ «Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft», 1865, Bd. I, § 102.

⁵ Там же, § 92.

дом: произведение искусства представляет собой неделимое целое. Например, Циммерман заявлял, что ни размер, ни мелодичность языка не могут представлять собой органической части поэтического произведения как эстетического целого¹. Таким образом, у нас создается впечатление, что форма представлялась Циммерману как внешнее украшение некоего предсуществовавшего предмета.

**Взгляды Ницше как
кульминационный
пункт кризиса идеали-
стической мета-физики**

Упадок немецкого идеализма явился симптомом глубоких преобразований, происходивших во всем европейском обществе. На горизонте возник призрак кризиса современного мира, утратившего всякие верования, призрак, едва прикрытый идеалистическим фасадом викторианской цивилизации и нашедший яркое отражение в немецкой «Realpolitik». Вопрос стоял так: сможет ли человечество, подхваченное стремительным потоком нового века и оказавшееся в совершенно необычных условиях, по-прежнему придерживаться свойственных ему методов трансцендентального мышления?

Фридрих Вильгельм Ницше (1844—1900) пытался разрешить этот неотложный вопрос эпохи тем, что стал упорно отрицать всякие проявления потусторонности. По его мнению, вселенная целиком «естественна», существует сама по себе и в себе, безгранична, не восходит ни к какому трансцендентальному началу и является источником собственного совершенства. Поэтому она воплощает в себе новые, высшие качества, содержит некое священное, возвышенное начало, неизвестное нам прежде. Однако можно проследить, что все ницшеанские идеи, возвеличивающие эту естественную вселенную, обязаны

¹ «Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft», Bd. 1, § 73. Здесь следует упомянуть некоторых других авторов, разделявших антиидеалистические взгляды Гербарта. Так, Бернард Больдано (1781—1848), выдающийся логик, синтезировал эстетику Баумгартена с идеями, заимствованными у Канта. По его мнению, прекрасен тот предмет, который воспринимается нами ни с излишней легкостью, ни путем напряженного чистого мышления и который позволяет нам тотчас же угадать наличие в нем тех качеств, которые полностью откроются нам при последующем исследовании данного предмета. Благодаря такому предвосхищению в нас возникает приятное, хотя и неясное ощущение силы, которой обладают наши познавательные способности («Über den Begriff des Schönen. Eine philosophische Abhandlung», 1843, S. 30; ср. «Über die Einheit der schönen Künste. Eine ästhetische Abhandlung», 1843). Адольф Тренделенбург (1802—1872), крупный знаток Аристотеля и логик, создал эклектическую теорию искусства («Niobe, oder über das Schöne und Erhabene», 1846). Ю. Г. фон Кирхман (1802—1884), часто обращавшийся к идеалистической эстетике, устался тем не менее подменить основу идеалистических концепций пыльным сенсуализмом и так называемым реализмом («Ästhetik auf realistischer Grundlage», 2 Bd., 1868).

своим происхождением тем самым концепциям, которые они должны были заменить. Ницше утверждает, что конечный космос вечен. Но разве идея вечности не обладает явственными признаками «обветшалого» теологического предрассудка? А разве идея «бытия» не представляет собой смутный отголосок отвергнутой трансцендентальной онтологии? Так ницшеанская философия, разрабатывая отдельные положения, а затем разрушая их, уподобляется самоубийственной борьбе великого ума с его собственными устремлениями. Выступая против идей, олицетворяющих, по его мнению, упадок, Ницше выступает против самого себя. Концепции «воли к власти» и «вечного возвращения» являют собой образцы оптимизма отчаяния¹. Первая концепция означает зловещую решимость воли, несмотря на отсутствие впереди какой-либо разумной цели; вторая утоляет человеческую жажду вечного, создав видение жизни, напоминающее сизифов труд. Дерзость Прометея в доктрине Ницше смягчается мечтой о жизни одушевленной и легкой, словно танец, или видением мира, безукоризненного и полного совершенства, созданного без всяких усилий,—мира, не знающего ни боли, ни тяжкого труда и вызывающего в нашем воображении картину средиземноморского залива или спокойного мирного ландшафта.

Двусмысленность теории Ницше отразилась и в его эстетике. Сначала он восхваляет художника, называя его своим естественным союзником, но тут же обвиняет его в разложении философии как единства. Следует заметить, что и возвышение художника, и укор в его адрес произносятся, в сущности, также художником, который скрыт в натуре самого Ницше. По отношению к традиционной эстетике Ницше настроен весьма критически. Он обвиняет ее в том, что она только созерцает искусство, что, согласно традиционным канонам, эстетическое созерцание представляет собой метод отчуждения человеческого разума от реального мира. В действительности же, утверждает он, искусство—это «утверждение, благословение, обожествление бытия»². Пессимистическое искусство—это противоречие. «Но Золя? Братья Гонкур? Предметы, изображаемые ими, безобразны. И все-таки они изображают их, потому что наслаждаются безобразным...»³ «В основном,—пишет он далее,—я разделяю мнение

¹ K a r l L ö w i t h, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkunft des Gleichen*, 1935.

² *Werke*, Grossoktav-Ausgabe, XVI Bände, Bd. VII, S. 407 и далее; Bd. XIII, S. 100; Bd. XIV, S. 134 и далее.

³ Там же, т. XVI, стр. 247 («Воля к власти», кн. 3, разд. IV).

художников в большей степени, чем взгляды всех философов-существовавшие до сего времени; художники не сбились с широкой дороги, по которой идет жизнь, они любили все принадлежащее «этому миру»—любили свои ощущения»¹. Философ, задавшийся целью утвердить величие и славу реального мира, находит, что художник занят тем же самым.

Созидательным средоточием земной и природной вселенной является «жизнь». Смешивая широкое значение этого слова с более узким, связанным с вопросами пола, рождения, роста и различных форм движения растений и животных, Ницше развивает «утверждающее», земное искусство в теорию «биологической эстетики». Ее следовало бы назвать «лжебиологической», так как даже явно физиологические положения этой теории содержат в себе некоторые моменты, которые противоречат кредо мнимого натуралиста. «То, что эстетически противно нашему инстинкту, оказалось, как видно из весьма обширного опыта, вредно, опасно для человека и ненадежно. Этот спонтанный эстетический инстинкт (например, отвращение) содержит в себе *суждение*. В этом отношении красота попадает в родовую категорию таких биологических ценностей, как полезное, здоровое, порождающее жизнь; но это происходит так, что известное количество стимулов, смутно ассоциирующихся в нашем воображении с полезными предметами и категориями, вызывает в нас ощущение красоты, то есть прилив ощущения власти»². Последняя фраза явно подразумевает область идей, находящихся за пределами «натурализма» и «биологизма». По Ницше, искусство—«это пробуждение животной энергии благодаря образам и стремлению к более полной жизни»³. Идея же «более полной жизни» подразумевает нечто лучшее, чем простое увеличение животной мощи: в ней содержится зерно ницшеанской концепции «переоценки всех ценностей».

Хотя Ницше и считает искусство способом выражения жизни, он далек от того, чтобы рассматривать его как естественное, как некое выражение эмоций, подобное пению птицы, возникающему без всяких усилий. Как заявляет Ницше, красота достигается только благодаря акту самоутверждения, которое формирует, видоизменяет действительность, чтобы сделать ее прекрасной, то есть приспособленной к потребностям человека. Наше суждение о красоте наделяет объект «обаянием, которое совершенно чуждо природе объекта. Воспринимать предмет как нечто пре-

¹ Werke, Bd. XVI, S. 246.

² Там же, т. XVI, стр. 230.

³ Там же, т. XIV, стр. 229 и далее.

красное значит воспринимать его ложно»¹. Подобное положение полностью противоречит классической концепции, согласно которой «лишь истинное прекрасно». Однако выводы, которые делает Ницше из этого совершенно нового положения, во многом отвечают классическим канонам. Насильственное преобразование художником окружающей его действительности в красоту должно сопровождаться жесткой дисциплинированностью, в угоду которой он должен жертвовать своими наклонностями, симпатиями и чувствами. Ницше отверг культ оригинальности как некую ценность в себе, а также расплывчатый романтический идеал спонтанного, бесконтрольного созидания. «Классический», или «величественный», стиль, о котором мечтает Ницше, отличается «холодностью, ясностью и четкостью». К прочим его качествам относится логическая последовательность, способность дать наслаждение разуму, жесткость, отвращение к сентиментальности, «Gemüt», «esprit», отвращение к многообразию форм, неясности и туманным намекам, а также ко всему краткому, отточному, миловидному и прекраснодушному. Классический стиль подразумевает, что избыток жизненной энергии сдерживается пределом, рожденным в «спокойствии могучей души, которая движется неторопливо и отвергает все чересчур оживленное. Обобщающее же начало—закон—почитается и подчеркивается». «Этот стиль сродни великой страсти, потому что он презирует удовольствие и пренебрегает убеждением... Овладеть хаосом, которым является мир, заставить этот хаос принять определенные формы, стать началом логическим, простым, конкретным, математически точным, превратиться в закон—таково дерзкое устремление этого стиля»². Ницше сознает, что эту высшую форму невозможно ни предугадать, ни создать усилием воли; но она воссияет, если художник велик³. Достигнув такого кульминационного пункта, художник сначала все совершает в силу необходимости и лишь потом в полную меру наслаждается своей свободой и властью созидателя⁴.

Суждение о красоте, как мы увидели, никоим образом не основывается на свойствах реальных объектов. Следовательно, для того чтобы поднять нас выше здоровой, рациональной оценки данной действительности, необходимо состояние экзальтации. Для идеалиста это не составило бы проблемы, поскольку вся идеалистиче-

¹ Werke, Bd. XVI, S. 231.

² Там же, т. XVI, стр. 264 и далее.

³ Там же, т. XII, стр. 182.

⁴ Там же, т. XV, стр. 47.

ская доктрина покоилась на идее трансцендентальности. Что касается Ницше, то ему пришлось прибегнуть к методу, который можно определить как метод «имманентной трансцендентальности». Он представил себе такое состояние духа, которое заставляет реальную жизнь возвышаться над самой собой, в то же время оставаясь в своих пределах. В знаменитом очерке «Рождение трагедии» Ницше определяет начальную стадию художественного творчества как опьянение, некое священное охмеление, «Rausch». Опеломленный, пораженный, воодушевляемый мощным толчком творческой энергии, художник становится одержим дионисическим безумием, его охватывает «вечная страсть к становлению». Обычные границы и пределы бытия уничтожаются, а сознание, охваченное одновременно ужасом и восторгом, погружается в вечный поток явлений, струи которого несут с собой и созидание и разрушение. Затем, на второй стадии, возникает подобное сновидению аполлоновское видение жизни, которое освобождается от пут сладострастного возбуждения, относясь к дионисическому восторгу, как бытие—к становлению или как свет—к мраку. В озаренной светом волшебной символической картине утихает первоначальная боль дионисического экстаза, а явления приводятся в стройный порядок согласно вечным законам.

1) Дионисическая «очарованность» есть предпосылка всякого драматического искусства. Охваченный этими чарами, дионисический мечтатель видит себя сатиром и затем, как *сатир*, *видит бога*, то есть в своем превращении видит новое видение вне себя, как аполлоновское восполнение его состояния. С этим новым видением драма достигает своего завершения».

2) «На основании всего нами познанного мы должны представлять себе греческую трагедию как дионисический хор, который все снова и снова разряжается аполлоновским миром образов. Партии хора, которыми переплетена трагедия, представляют, таким образом, в известном смысле материнское лоно всего так называемого диалога, то есть мира сцены в его целом, собственно драмы»¹. Впоследствии, после того как он отрекся от шопенгауэровской метафизики, нашедшей отражение в его ранней работе «Рождение трагедии», Ницше обобщил свои наблюдения, с тем чтобы создать основу психологии искусства. Мечты, утверждает он, предвосхищают эстетическое видение, опьянение, эстетическую оргию. Соответственно этому он подразделяет все виды искусства. Актер, танцор, музыкант и лирический поэт противопоставляются аполлоновским художни-

¹ Ф р. Н и ц ш е, Полн. собр. соч., т. I, М., 1912, стр. 73.

кам—живописцу, скульптору и эпическому поэту. Архитектура остается вне такого раздела, ибо в ней проявляется созидательный акт воли во всей ее чистоте.

Искусство как способ избежать действительности

Художник превращает грубую действительность в нечто прекрасное благодаря процессу автотрансценденции. Человечество бесконечно обязано этой силе преобразования. Ведь факт бытия выносим лишь как эстетическое явление: «Искусство существует для того, чтобы мы не погибли от истины»¹. Однако в этой концепции силы, вводящей нас в благотворное заблуждение, проявляется двойственность, присущая эстетической доктрине Ницше. Самые благородные качества, какими он наделяет «сверхчеловека»,—это храбрость и целостность. Сверхчеловек чувствует себя достаточно сильным, чтобы глядеть правде в глаза. Он с презрением относится к тому, чтобы искать убежища в некоем потустороннем мире или обманывать себя, рассматривая действительный мир сквозь розовые очки. Но разве художник не совершает именно эти предосудительные вещи? Поскольку художественная красота исключает истину, то художника непременно должны упрекнуть за его лживость. «Много всяких лживых историй рассказывают поэты». Эта древняя греческая поговорка оживает в теории Ницше, и похвала художнику превращается в оскорбление. Ницше обвиняет художников в трусости, потому что они всегда нуждались в некоей защите, высшем начале и «постоянно были прислужниками морали, философии, религии»². Созидатель красоты, сначала восхвалявшийся как провозвестник новых ценностей, теперь обвиняется в том же преступлении, в каком были уличены христианин и метафизик. Он тоже способствует бегству из этого мира с его жестокой правдой. Между действительностью и художественным воображением пролегал пропасть. «Гомер не создал бы Ахилла, Гете не создал бы Фауста, если бы Гомер был Ахиллом и Гете—Фаустом»³. Удар Ницше, направленный на объект почитания, поражает его собственное творчество. Ницше преследовал страх, как бы его собственное восхваление мира не оказалось лишь эстетическим миражем, безнадежным бегством от парализующего человека знания, как бы его не назвали «только поэтом, только глупцом». «Древняя ссора между философией и поэзией» вспыхнула вновь.

¹ Werke, Bd. XVI, S. 248.

² Фр. Ницше, Собр. соч., т. IX, М., 1901, стр. 175 («Происхождение морали»).

³ Там же, стр. 174.

Здоровое и упадочническое искусство

Всякая попытка примирить позитивную и негативную оценки, которые давал Ницше искусству, обречена на провал. Однако существует ограниченная область, где Ницше удается синтезировать оба этих момента. Он переносит противоречия в саму жизнь, как элементы присущей ей диалектики. Жизнь, будучи понятием всеобъемлющим, не может быть подвержена опасности, разложена извне. Ее отрицание рождается в ней самой; это недуг, упадок нравственности и смерть, или, выражаясь терминами, заимствованными из психологии,—обида, ненависть и самоотрицание. Если применить эту концепцию к искусству, то следует различать два противоположных вида творчества: «В области всех эстетических ценностей я прибегаю к следующему основному различию. В каждом отдельном случае я задаю себе вопрос: «голод или излишек являются здесь творческой силой?»¹ Гете, например, обязан своей творческой способностью изобилию, Флобер и Паскаль—ненависти. «Флобер—это повторение Паскаля... Он мучил себя, когда... писал»². «Упадочническое искусство», следствие возмущенного отрицания жизни, называется им «романтической» противоположностью «высокого», или «классического», стиля. Тайно мстя человечеству за присущие ему самому недостатки, романтик наполняет ядом пессимизма разум своего слушателя. Его искусство, лишенное безмятежного покоя и размеренности, захватывает чувства изобилием ярких подробностей и показом не знающей удержку страсти. По мнению Ницше, музыка Рихарда Вагнера представляет собой прототип такой именно романтической пародии на дионисический экстаз.

Декаданс—естественный упадок и разложение духовной жизни. Поэтому теория двух противоположных видов искусства содержит в себе идею исторического «жизненного цикла». Классическое искусство утверждает зрелость, полноту жизни. Вследствие естественного процесса оно распадается, превращаясь в искусство декаданса, или «барокко». В отдельных видах искусства проявляется их родство определенным стадиям циклического процесса: архитектура созвучна первобытным формам цивилизации, музыка—ее апофеозу³.

Критерий полезности, в сущности, еще не решает проблемы положительной и отрицательной оценки искусства. Применение такого критерия всегда будет связано с известным риском оши-

¹ Фр. Ницше, Собр. соч., т. VII, М., 1901, стр. 262 («Веселая наука»).

² Фр. Ницше, Помрачение кумиров, М., 1900, стр. 177.

³ Werke, Bd. XVI, S. 264.

биться. Даже идиллическая безмятежность классического произведения, подобного «Герману и Доротее», Гете, возможно, представляет собой один из способов бегства от действительности посредством ее идеализации. С другой стороны, жестокость Свифта, изобразившего людей в виде животных, гуингнмов, может проистекать от чистой, но обманутой любви к человечеству. Но если этот критерий полезности попадает в искусные руки, то он, подобно ножу хирурга, может принести пользу, которую и имел в виду Ницше.

Вагнер. Новое утверждение романтического искусства

Теория Ницше явилась кризисом кризиса метафизики. Христианское учение XIX века, подвергнутое воздействию светских воззрений, созданное в результате совместных усилий романтизма и идеализма, было подорвано ницшеанской критикой. Однако стратегия этой кампании, направленной против романтизма, брала свое начало в самом же романтизме. То было саморазрушением романтизма. Противоположную роль сыграли теоретические работы Рихарда Вагнера (1805—1864)¹, явившиеся последним проявлением самоутверждения романтизма. Романтическое мировоззрение вновь оживило в вагнеровских концепциях «народа» как начала, обуславливающего художественное творчество; мифа как начала, порождающего поэзию; и «всеобщего произведения искусства» как апофеоза всех творческих усилий. Но старая доктрина выиграла немного, возродившись в системе, созданной великим композитором. Ницше, сначала разделявший его взгляды, впоследствии развил свои эстетические положения как противовес вагнеровскому кредо. В этом споре между Вагнером и Ницше истина была на стороне критика. Возврат в страну романтических грез не несет с собой спасения.

¹ «Prose Works», transl. by W. A. Ellis, 1892.

Г Л А В А В О С Е М Н А Д Ц А Т А Я

ЭСТЕТИКА В ВЕК НАУКИ

Эстетика «снизу» Примерно к 1870 году спекулятивная школа, по-видимому, отошла в прошлое. Декларации в поддержку нового научного метода обычно сочетались с эпитафиями по адресу старого. Это особенно чувствовалось в Германии, которая, как теперь все признавали, внесла наибольший вклад в область умозрительной философии. Немецкий автор Эрнст Гроссе (1862—1927) высказался по поводу ниспровержения старых философских систем в следующем характерном отрывке: «Если приложить к ним строго научную мерку, то нужно признать, что они заслужили свою участь. Можно удивляться их смелости, но нет никаких сомнений в том, что фактическая подкладка весьма мало обосновывала эти отвлеченные построения... Философия искусства гегельянцев и гербартианцев в действительности имеет теперь лишь исторический интерес»¹. Далее следует не менее характерное изложение современной научной тенденции: «Наука об искусстве находится в одинаковом положении со всеми науками, основанными на наблюдении... Из тщательного сравнения большого количества различных фак-

¹ Э. Г р о с с е, Происхождение искусства, М., 1899, стр. 3.

тов в конце концов получается истина»¹. Представителям этого направления огромный труд столетий казался затраченным почти впустую. Следует признать, продолжал наш глашатай нового времени, что «мы равно ничем не можем похвалиться в области науки об искусстве». Мы должны извлечь урок из несостоятельных попыток наших предшественников и приняться за перестройку заброшенного здания, поставив перед собой более скромные цели. Постичь искусство в его высших проявлениях—благородная, но далекая цель. «Сперва изучают простейшие формы социальных явлений и, лишь выяснив существо и условия этих простых форм, решаются приступить к объяснению сложных»². Старый философский метод, утверждал пионер экспериментальной эстетики Густав Теодор Фехнер (1834—1887), идет «сверху вниз», от общих положений к частностям. Так подходили к вопросу Шеллинг, Гегель и даже Кант. Поскольку, однако, у нас нет больше уверенности в том, что мы располагаем надежной системой, будет логичнее, если мы станем придерживаться противоположного метода и строить эстетику «снизу». Мы должны начать с фактов и от них, осторожно и постепенно, восходить к обобщению³.

Эти основные принципы предопределяют все остальные характерные черты нового научного течения—как его достоинства, так и недостатки. Эмпирический метод предусматривал тесную взаимосвязь со смежными науками, в результате чего оказалось возможным подкрепить запас традиционных идей более широким знанием относящихся к ним фактов. Физиология⁴, биология⁵, психиатрия⁶, социология⁷ и этнология⁸ дали

¹ Э. Гроссе, Происхождение искусства, стр. 24.

² Там же, стр. 18.

³ «Vorschule der Ästhetik», 2 Teile, 1876, Einleitung.

⁴ G e o r g H i r t h, Physiologie der Kunst, 1885; F r a n c i s G a l l o n, Hereditary Genius: An Inquiry into Its Laws and Consequences, 1896.

⁵ C o l i n A. S c o t t, Sex and Art, 38, «The American Journal of Psychology», 1896, VII, p. 153 и далее.

⁶ C e s a r e L o m b r o s o, Genio o follia, 1877, L'Uomo di genio, 1888; Nuovi studi sul genio, 1902.

⁷ L. M. B a l d w i n, The Mental Development in the Race and in the Child, 1895; Social and Ethical Interpretations in Mental Development, 1897; F. H. G i d d i n g s, The Principles of Sociology. An Analysis of the Phenomena of Association and of Social Organization, 1896; T. R i b o t, L'imagination créatrice, 1900; G a b r i é l T a r d e, Les lois de l'imitation, 2 ed., 1895; G a b r i e l S é a i l l e s, L'origine et les destines de l'art, 1886; G e o r g e s S o r a l, La valeur sociale de l'art, 1901.

⁸ H. B a l f o u r, The Evolution of Decorative Art, 1893; J o h n L u b b o c k (Lord Avebury), The Origin of Civilisation and the Primitive Condition of Man, 1870; A. C. H a d d o n, The Decorative Art of British New Guinea, 1894; Evolution of Art, 1895; Э. Гроссе, Происхождение искусства, 1899.

свежий материал для разъяснения и сопоставления отдельных моментов. Область исследования расширилась и во времени и в пространстве. Возрастающий интерес к первобытным стадиям искусства, с одной стороны, и к шедеврам искусства стран Дальнего Востока—с другой, положил конец множеству укоренившихся веками предрассудков. Среди них была и догма классицизма, основанная на признании исключительности и универсальности греческого идеала. Знакомство с разнообразием художественных форм нанесло удар также и натуралистической теории подражания. Противоположная ей идеалистическая теория, согласно которой художник копирует идею или сущность предмета, была также скомпрометирована. Другая догма, с которой столкнулось научное направление, утверждала, что «автономное искусство»—искусство для искусства—является нормальным проявлением творческой энергии человека. Этнологические и социологические исследования подтвердили правильность противоположной точки зрения. Искусство даже в эпоху своего мощного расцвета обычно играет подсобную роль. С другой стороны, представляется очевидным, что сама предполагаемая автономия искусства обусловлена социальным положением того класса, который в данный момент играет ведущую роль в его развитии, например случайной и непрочной свободой гуманиста эпохи Возрождения или относительной независимостью буржуазного художника XIX столетия.

**Единство эстетики
под угрозой**

Новое тесное сближение искусства с действительностью в широком смысле таило в себе, однако, некоторую опасность. Временами казалось, что рубеж, обособлявший искусство как таковое, может совершенно исчезнуть. Так, например, приверженцы теории игры Спенсера были склонны забывать о том, что искусство, как бы тесно оно ни переплеталось с игрой, все же представляет собой нечто большее. Другие ученые в своем пристрастии к так называемому «первобытному» началу доходили до того, что считали любое грубое символическое изображение, какой-нибудь тотем, более высоким источником эстетического самоусовершенствования, чем Сикстинская мадонна Рафаэля. Ранее необходимой предпосылкой для эстетической оценки произведения искусства считалось наличие у искусствоведа высоко развитого художественного вкуса. Теперь же исследователя такого типа упрекали в отсутствии научной беспристрастности. Грант Аллен (1848—1899) признается в предисловии к своей «Физиологической эстетике»: «Я сам не являюсь чрезмерным поклонником изящного искусства в какой бы то ни было форме. Однако, рассматривая вопрос в целом, я склонен считать, что

от этого мое исследование только выиграет... потому что... почитатель искусства может привнести в исследование простейших элементов прекрасного те восторженные чувства, которые вызвали в нем его высшие формы. Более того, такой человек, по всей вероятности, с презрением отнесется к любому виду эстетических эмоций, кроме тех возвышенных, которые соответствуют его собственному утонченному и высокоразвитому вкусу¹. «Психология без психики» — такую оценку получила психология позитивистов. Недружелюбно настроенный читатель по ознакомлении с предисловием Гранта Аллена мог бы не без основания добавить: «Наука о прекрасном без чувства прекрасного». Чем больше эстетика приспособлялась к лекционному залу и лаборатории, тем, по-видимому, дальше отходила она от студии художника. Характер психологии Вильгельма Вундта как-то не вязался с высокоразвитым эстетическим чувством.

Философ был изгнан со своей кафедры как законодатель в эстетике. Но кому же предстояло заменить его? Психологу, социологу или историку искусства? Ведь все они являлись в равной мере компетентными претендентами. Новое научное направление породило множество наук о прекрасном вместо одной: психологическую эстетику, этнологическую эстетику и т. п. Разукрупнение предмета изучения шло ускоренным темпом. Этот процесс приостановился лишь к концу рассматриваемого периода, когда непрерывному накоплению новых фактов и тенденций был положен конец эластичной и либеральной концепцией «эстетики и общего искусствоведения», изложенной Максом Дессуаром.

**[Метафизический пере-
жяток**

Несмотря на решительные попытки закончить с метафизическими гипотезами, их общие положения не были полностью изъяты из употребления. Вопрос, возникавший на самом пороге эмпирического исследования — о том, что представляют собой «элементы» эстетического явления, — не мог быть решен с помощью наблюдения. Поэтому старые течения теоретической мысли, хотя и видоизмененные должным образом применительно к новым интеллектуальным условиям, бытовали по-прежнему. Их категорические выводы были смягчены и сведены либо к рабочим гипотезам, либо к предположениям, отвечающим эмоциональным потребностям неэмпирического происхождения. Причем эти альтернативные общие положения не всегда ясно разграничивались между собой. В высказываниях Спенсера, Гроссе и других о том, что эстети-

¹ «Physiological Aesthetics», p. VIII и далее.

ческое наслаждение рождает чувство солидарности между людьми, слышатся отголоски социальной восторженности ранних позитивистов. Фехнер в той самой книге, где он заложил основы экспериментального метода в эстетике, утверждал, что красота в конечном счете берет начало от бога. Теологическое направление немецкой эстетики сохраняется здесь как рудиментарный орган, который становится бесполезным в силу изменившихся условий жизни¹. Иоганнес Фолькельт спешит успокоить читателей в отношении метафизики, которой он приправляет свою эстетическую концепцию трагического, хотя это добавление представляет собой всего лишь невинное украшение. «Я хочу отметить,—пишет он,—что теория трагического дается мною совершенно отдельно и независимо от той части последнего раздела, которая посвящена метафизике трагического»².

Прежние немецкие труды по эстетике давали определение прекрасного, указывая его место и функции в пределах психологического мира. Та же тенденция, но уже без прежних метафизических устремлений, легла теперь в основу учения о психических элементах красоты. Этим учением явилась психологическая эстетика Фехнера. Французские и английские ученые особое внимание уделяли роли искусства в общественной жизни и социальном прогрессе. Дальнейшие усилия французских и английских ученых в этом направлении вызвали к жизни эволюционную школу научной эстетики. По мере развития психологической теории Фехнера, с одной стороны, и эволюционной эстетики—с другой, обе школы все в большей степени начали сливаться друг с другом.

Начало нового научного течения обычно связывается с появлением книги Фехнера «Введение в курс эстетики» («Vorschule der Ästhetik»), опубликованной в 1876 году, и с предшествовавшей ей в 1871 году речью того же автора об экспериментальной эстетике³. «Введение» представляет собой скорее собрание мало связанных между собой очерков, чем систематизированный курс. В основе любой системы эстетических взглядов должно лежать определение красоты. Однако, по мнению Фехнера, при научном подходе к эстетике исследователь лишь в незначительной степени заинтересован в том, чтобы найти универсальную формулу—задача, которую безуспешно пытались решить все пред-

¹ «Vorschule der Ästhetik», I, 17.

² «Ästhetik des Tragischen», 1897, S. V.

³ «Zur experimentellen Ästhetik. Abhandlungen der sächsischen Gesellschaft der Wissensch.», Math. Physical. Klasse, 9, 556 и далее.

шествующие спекулятивные школы. Красота—это лишь термин, приблизительно определяющий содержание эстетики, и как таковой может относиться ко «всему, обладающему свойством доставлять нам наслаждение непосредственно и мгновенно, а не только по размышлении или в силу каких-либо последствий»¹. Именно этот вид удовольствия (или соответственно неудовольствия) следует принимать во внимание при анализе. Это та самая твердая почва, стоя на которой исследователь может спокойно приступить к работе, ибо «эстетические ощущения», как разные варианты наслаждения и страдания, представляют собой первичные и простейшие свойства души. Подобно золоту среди физических элементов, эти психические «атомы» могут смешиваться с другими элементами. Однако даже в этом случае они остаются тем, чем были, и противостоят всем попыткам разложения их.

Исходя из вышеизложенного, научно сформулировать проблему можно следующим образом. Какие предметы доставляют нам удовольствие и какие—неудовольствие? И почему одни нравятся нам, а другие нет? Правильный ответ должен выявить закон, который лежит в основе причинной связи между внешним объектом как причиной и наслаждением как следствием. И этот закон должен быть подвергнут экспериментальной проверке точно таким же путем, как закон, открытый физиком в области движения тел.

Общая идея научной эстетики, лишь едва намеченная в предварительных определениях, находит у Фехнера более полное выражение в длинной серии «эстетических принципов». Большинство из них, однако, носит скорее общий психологический характер, чем специально эстетический². Они дают представление о психологии вообще и касаются эстетических проблем лишь косвенно. Несомненное отношение к эстетике имеют три «высших формальных принципа»: а) взаимосвязь разнородных элементов, б) последовательность, согласованность и истинность и, наконец, в) ясность. Основное положение эстетической теории Фехнера является в то же время и наиболее традиционным. Хотя нам и преподносится здесь несколько новых терминов, все же мы продолжаем идти по проторенной тропе формальной теории прекрасного.

Для Фехнера, как и для многих его современников, эксперимент был признаком научной точности. К сожалению, однако, именно его «формальные принципы» оказались в значительной мере не подтвержденными опытом. Тем не менее доказать их

¹ «Vorschule», I, S. 15.

² Там же, I, стр. 51.

правильность косвенным путем все еще казалось возможным. Фехнер предложил решить вопрос о том, существуют ли какие-либо предпочтительные для эстетики коэффициенты измерения и деления и что представляют собой эти нормальные или элементарные коэффициенты. Спекулятивные умы неоднократно предпринимали попытки создать мистическую математику прекрасного¹. Подвергнув этот вопрос объективному и строгому исследованию, Фехнер открыл новую эпоху в эстетике.

Фехнер различал три экспериментальных метода. Первым из них был метод отбора, о котором мы вскоре расскажем подробнее. Вторым был метод конструкции. Этот метод может быть проиллюстрирован так называемым «исследованием буквы *i*», при котором на бумаге проводятся четыре вертикальные линии различной длины, причем исследуемым лицам предлагается поставить точку над каждой из этих линий на расстоянии, представляющемся им наиболее подходящим. Результаты показывают, что среднее избранное расстояние возрастает прямо пропорционально длине линии. Третий метод заключается в измерении изделий, применяемых в повседневной жизни. Фехнер измерял визитные карточки и книги, выбранные наугад, и установил, что значительный их процент подчинялся коэффициенту «золотого сечения» (с заметным отклонением от этого правила у научных книг, которые обычно имеют более продолговатую форму, а также у детских книг, которые шире)². Он произвел еще статистический анализ размеров иллюстраций, но не придавал особого эстетического значения полученным таким путем результатам³.

Наиболее часто Фехнер обращался к методу отбора, или селекции. Самый известный эксперимент этого типа связан с математически выведенными коэффициентами. Фехнер приготовил из белого картона 10 прямоугольников с одинаковыми площадями (64 квадратных сантиметра), но разной формы—от квадрата до продолговатой фигуры с размерами сторон 5 : 2. Эти фигуры были беспорядочно разбросаны на черном столе. Исследуемым лицам, отобранным из числа представителей

¹ «Elementarbeiträge zur Bestimmung des Naturgesetzes der Gestaltung und des Widerstandes und Anwendung dieser Beiträge auf Natur und alte Kunstgestaltung» von F. G. R o e b e r, mit 6 lith. Tafeln, 1861. Другие работы этого типа цитируются и обсуждаются Фехнером в книге «Zur experimentellen Ästhetik», стр. 593 и далее, а также стр. 567; см. также библиографию в кн.: C h a r l e s L a l o, L'esthétique expérimentale contemporaine, 198, и J. L a r g u i e r d e s B a n c e l s, L'esthétique expérimentale, I. Année Psychologique, 1900, p. 148 и далее.

² «Vorschule», Kap. 44.

³ Там же, стр. 273; 314; ср. L a l o, op. cit., p. 57 и далее.

образованных классов, но безотносительно к уровню их специальной художественной подготовки, было предложено указать на самую приятную и самую неприятную из этих фигур. Высказанные оценки были отражены в специальных графах таблицы, причем целые числа (1) применялись для обозначения категорических суждений, а дробные ($\frac{1}{2}$ или $\frac{1}{3}$) употреблялись в тех случаях, когда испытуемый субъект, очевидно под влиянием крайне отвлеченного характера условий эксперимента, проявлял колебания.

Результаты эксперимента, казалось, подтверждали ту точку зрения, что существуют «коэффициенты, обладающие сами по себе специально эстетическим значением»¹. Большинство категорических отрицательных оценок, безусловно, пришлось на долю крайних полюсов — квадрата и продолговатой фигуры на другом конце шкалы, — тогда как прямоугольник с коэффициентом 34 : 21, то есть с золотым сечением, получил подавляющее большинство положительных оценок.

Некоторые погрешности экспериментальной теории

Эксперименты Фехнера вызвали интерес во всем мире. Два американца — Лайтнер Уитмер и Эдгар Пирс² — усовершенствовали его методику и дали ей дальнейшее развитие. Аналогичные исследования в области цветовых впечатлений были произведены Д. Р. Мейджером³, а также Ионасом Коном и др.⁴. Торжество по поводу новых открытий, однако, было несколько омрачено определенными подозрениями. Даже в тех экспериментах, которые увенчались наибольшим успехом, окончательный результат часто оказывался несовершенным в силу некоторых сопутствовавших обстоятельств, не нашедших достаточного объяснения. В эксперименте Фехнера с десятью прямоугольниками исследуемые лица, как правило, медлили в течение значительного промежутка времени, прежде чем

¹ Lightner Witmer, Zur experimentellen Ästhetik einfacher, räumlicher Formverhältnisse, Philosophische Studien, 1893, S. 209.

² «Aesthetic of Simple Forms» в «The Psychological Review», I, 1893, p. 483—495; III, 1896, p. 270—285.

³ «On the Affective Tone of Simple Sense-Impressions» в «The American Journal of Psychology», 1895, VII, p. 57—77.

⁴ J o n a s C o h n, Experimentelle Untersuchungen über die Gefühlsbetonung der Farben, Helligkeiten und ihrer Combinationen в «Philosophische Studien», 1894, X; «Gefühlston und Sättigung der Farben», там же, 1900, XV, S. 279 и далее. Эксперименты этого типа производились также Д. М. Болдуином («Mental Development in the Child and in the Race», 1895, p. 39, 50 и далее), Э. С. Вейкер (Univ. of Toronto Studies, Psychol. Series, Vol. II), А. Киршманом («Philosoph. Studien», Band VII).

сделать свой выбор. Более того, изучение таблицы, составленной Фехнером на основании этого эксперимента, выявляет некий факт, контрастирующий с общими результатами. На долю квадрата пришлось не только большее число отрицательных оценок по сравнению с последующей фигурой, но и большее число положительных. Таким образом, кривая, иллюстрирующая постепенное снижение недовольства, движется беспрепятственно к своей низшей точке у золотого сечения, тогда как соответствующая ей кривая возрастающего удовольствия нарушается. Она резко падает сразу же после квадрата, а затем начинает постепенно подниматься, пока не доходит до своего кульминационного пункта. Фехнер объяснял эту аномалию наличием интеллектуальных предрассудков. Некоторые из исследуемых, возможно, сочли, что совершенно правильная фигура, такая, как квадрат, должна быть непременно удостоена похвалы. Может быть, это объяснение и правильно, однако оно оставляет повод для сомнения, которое, будучи допущено, может разрастись и вызвать значительно более опасное критическое отношение ко всем результатам эксперимента в целом. Если какие-то чуждые влияния имели место в одном случае, почему же они не могли проявиться в большинстве случаев и тем самым сыграть решающую роль в определении окончательных результатов эксперимента? Нет ли оснований подозревать, что регулярность кривой выражает психологический факт, не имеющий ничего общего с эстетическими законами? Прямоугольники такого типа, который избрал Фехнер, обычно ассоциируются в нашем представлении с картинами, зеркалами и тому подобными предметами. Так что высказанные суждения, возможно, просто отражали привязанность к форме того или иного знакомого предмета, а эта последняя смогла в свою очередь быть обусловлена историческим развитием, национальным характером людей и т. д. Изображения удлиненной и узкой формы, пользующиеся особым предпочтением китайских и японских художников, должны вызывать, согласно таблице Фехнера, крайнюю антипатию.

Недостаточность эмоциональной реакции дает повод и для другого возражения. Как могут эти едва заметные ощущения сколько-нибудь содействовать тому состоянию безудержного восторга, которое часто вызывают у нас произведения искусства? Фехнер пытался разрешить это сомнение, опираясь на свой принцип «эстетической помощи», согласно которому эмоциональное воздействие, возникающее в результате сочетания различных элементов, превышает сумму этих элементов. Однако разве этот самый принцип не исходит из признания того факта, что упомянутые элементы играют скорее роль вспомога-

ных факторов, чем собственно элементов, то есть первоначальных источников эстетического наслаждения? Абстрактность лабораторных условий снова становится очевидной.

Противоречия в интерпретации экспериментальных данных

Помимо вопроса, связанного с достоверностью результатов экспериментов, возникает также дополнительная проблема, касающаяся расшифровки их значения. По этому поводу существуют значительные расхождения во мнениях самих представителей экспериментальной школы. Вильгельм Вундт (1832—1920) считал, что, испытывая удовлетворение при виде образца золотого сечения, мы при этом фактически сознаем выражаемую им математическую пропорцию. Соотношение, в котором целое относится к большей части, как большая часть к меньшей, воспринимается нами как средство унификации максимального многообразия с помощью минимальных усилий. Таким образом, эстетическое удовлетворение представляется здесь как результат экономии мышления. Освальд Кюльпе (1862—1915) пытался подкрепить эту точку зрения ссылкой на закон Вебера¹. Согласно его теории, равенство разностей (в соотношении между меньшей и большей частью, с одной стороны, и большей частью и целым—с другой) не является ни слишком легко распознаваемым, ни настолько близким к пределам ощутимости, чтобы ускользнуть от нашего внимания. Поэтому ощущение этого равенства доставляет эстетическое удовлетворение, аналогичное тому, какое доставляет нам симметрия. Золотое сечение же является не чем иным, как «симметрией высшего порядка». Р. П. Энджир² и Уитмер³ в противовес этому утверждали, что об эстетической действенности математического отношения как такового не может быть и речи. Последний из перечисленных нами исследователей высказал предположение, что существует лишь один основной принцип: единство в многообразии. В симметрии преобладает единство (или фактор эстетического равновесия); в золотом сечении ведущую роль играет многообразие (или фактор эстетического контраста). Поэтому золотое сечение является истинной средней величиной между избытком и недостатком разнообразия. Сам Уитмер признавал, однако, что это утверждение вряд ли можно считать объяснением⁴. Эдгар Пирс и другие выдвинули физиологиче-

¹ «Grundriß der Psychologie auf experimenteller Grundlage», 1893, S. 261.

² «The Aesthetics of Equal Division» в «Psychological Review», Monograph Supplements, 1903, IV, p. 541 и далее.

³ W i t m e r, op. cit., p. 261 и далее.

⁴ Там же.

скую теорию, основанную на учете специфики сокращения глазных мышц. Эта гипотеза получила широкое признание, в особенности среди французских психологов, однако недавние исследования выявили ее слабость¹.

Физиологическая теория музыки Гельмгольца Эксперименты Фехнера были затруднены тем фактом, что наши зрительные восприятия всегда переплетаются с образами внешних предметов или действий. Мы можем определить кривую с помощью математической формулы. Но как можем мы проверить экспериментальным путем ее свойство вызвать в нас образ, скажем, человеческого тела? Иначе обстоит дело с музыкой. Здесь ощущения звука как таковые являются основой искусства. «В этом смысле музыка имеет более непосредственную связь с чувственным ощущением, чем какое бы то ни было из других искусств; из этого также следует, что учению о слуховых ощущениях придется играть гораздо более существенную роль в музыкальной эстетике, чем, например, теории теней и перспективы в живописи»². Поэтому наиболее плодотворное применение экспериментальный метод нашел в области теории музыки, причем наиболее значительным образцом его явилась знаменитая работа Германа Гельмгольца (1821—1894) «О слуховых ощущениях».

Этот великий ученый касается главным образом физиологической основы музыки и лишь косвенно—психологической. Такое ограничение играет решающую роль, поскольку оно касается метода исследования, но лишь незначительную—для определения значения достигнутых результатов. Гельмгольц разделял вместе с Фехнером убеждение (лишь недавно опровергнутое), что существует строгая координация между психическими элементами или элементарными идеями, с одной стороны, и возбудителями в органе восприятия или физиологическими процессами—с другой. Совершенная психология в фехнеровском смысле подразумевает физиологию органов чувств, и наоборот.

Проблема, выдвинутая Гельмгольцем, за 2500 лет до него была отмечена Пифагором, исследовавшим причины «явлений касательно связи консонансов с отношениями малых целых чисел»³. Пифагор искал объяснения в структуре космоса: «Все сущее есть

¹ William Mitchell, Structure and Growth of the Mind, p. 501; ср. C. W. Valentine, An Introduction to the Experimental Psychology of Beauty, London, p. 44 и далее.

² Г. Гельмгольц, Учение о слуховых ощущениях как физическая основа для теории музыки, СПб, 1875, стр. 4.

³ Там же, стр. 323.

число и гармония». Леонард Эйлер (1707—1783) заменил идею космоса современным понятием разума¹. В его представлении душа наполняется удовлетворением, когда она легко обнаруживает определенную меру совершенства или разумного порядка. Соотношения же малых целых чисел определяются без всякого труда.

Итальянский скрипач Гартини (1692—1770)² и два французских ученых—Жан Филипп Рамо (1685—1764)³ и Жан Даламбер (1717—1783)⁴—открыли третью стадию этого исследования, выдвинув положения, почерпнутые из физиологии. У Гельмгольца место космоса и разума как истинного источника акустической гармонии занимает представление о структуре среднего уха, и в особенности нити кортиевого органа. Вот его ответ на вопрос Пифагора: «Ухо, на основании законов соколебания, разлагает сложные звуки на маятникообразные колебания» и воспринимает как гармоничные лишь такие нервные возбуждения, которые продолжаются без нарушения⁵. Гармония, таким образом, представляет собой непрерывное ощущение, а дисгармония—перемежающееся. Подробно своим предшественникам, Гельмгольд пытается доказать, что законы гармонии предписываются *природой*. Однако он ограничивает значение своей каузальной теории, заявляя, «что система гамм, тонов и их гармоническое построение основываются не только на неизменных законах природы, но являются отчасти результатом эстетических принципов, которые подвержены изменению в связи с постепенным развитием человечества, которому подлежат и в будущем»⁶.

Появление работы Гельмгольца сопровождалось продолжительными и жаркими дискуссиями⁷. Почти по всеобщему признанию, его теории удается объяснить возникновение резких дисгармоничных колебаний в сознании. Однако дает ли она убедительное объяснение музыкального воздействия и значения гармонии? Уравнение: непрерывность = гармонии, по-видимому, находится в противоречии с музыкальной практикой.

¹ Гельмгольд, цит. соч., стр. 324. Leonard Euler, *Tentamen novae theoriae Musicae*, Petropoli, 1739.

² «Trattato di Musica secondo la vera scienza dell' armonia, Padova, 1751.

³ «Traité de l'harmonie réduite a des principes naturels», 1721.

⁴ «Éléments de Musique, suivant les principes de M. Rameau», Lyon, 1762.

⁵ Гельмгольд, цит. соч., стр. 323.

⁶ Там же, стр. 334.

⁷ Ср. L a l o, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, 1908, p. 90 и далее.

Гельмгольц не был философом и не высказывал каких-либо претензий в этом смысле. Поэтому выдвинутые им идеи в его собственных трудах не получили сколько-нибудь существенного развития. Фехнер же, наоборот, считал себя наследником великих философских традиций, так что даже над его экспериментальной практикой неизменно преобладает его философское мышление. Он предвидел и заранее обсудил почти все возражения, выдвинутые в дальнейшем против экспериментального метода. Главным объектом нападков при философском обсуждении этого метода, очевидно, должна была явиться идея элемента. В этой связи можно было утверждать, что элементы или элементарные формы, которые являются исключительным объектом экспериментального метода, фактически никогда не возникают в виде изолированных данных¹. Фехнер не считал, что это положение, будучи правильным само по себе, опровергает его выводы. Он отвечал: хотя эстетический опыт и представляет собой сочетание элементов, но в этом сочетании обычно доминирует какая-либо одна форма, например лейтмотив в музыкальном произведении или определенная композиционная схема в произведении живописи. Далее, произведение искусства в большей степени, чем какой-либо другой элемент нашего опыта, представляет собой изолированное целое. Рама, которая отделяет картину от окружающего мира и ограждает ее от чуждых влияний, наиболее ясно символизирует этот факт. Наконец, способ сочетания нескольких элементарных форм может в свою очередь стать предметом тщательного экспериментального исследования. Формы, доставляющие эстетическое удовлетворение, по-видимому, сохраняют свое значение в качестве «эстетических центров» даже в тех случаях, когда окажутся частями сложного целого. Другое возражение, согласно которому разница в дарованиях и склонностях субъектов исследования может сделать недействительными окончательные результаты, представляется Фехнеру менее существенным. Он считает, что подобные различия могут быть изучены экспериментальным и статистическим путем, и при помощи этой методики неизбежные расхождения в конечном счете будут подведены под среднее значение².

Однако основное затруднение, возникающее при обсуждении теории Фехнера, не может быть преодолено ссылкой на существование комбинаций простых элементов. Объект эстети-

¹ Ср. Katherine Gilbert, *Studies in Recent Aesthetic*, 1927, p. 13 и далее.

² Ср. Fechner, *op. cit.*, Bd. I, S. 187 ff.

ческого исследования содержит компоненты совершенно иного происхождения и характера, такие, как экспрессия и смысл. Созерцая какую-либо картину, мы видим, например, изображенный на ней лимон, а не простое сочетание частиц желтого, золотого и зеленого цвета. Иначе говоря, первичные впечатления являются носителями смысла. Далее, благодаря сопутствующим значениям, связанным с этим специфическим фруктом, например его запаху и стране, в которой он растет, экспрессия может быть воплощена в зрительном образе. Лимон пробуждает в нас воспоминание об ослепительно синем небе, о темной листве, о чарующей прелести итальянского ландшафта. Он обладает, если использовать выражение самого Фехнера, «психическим цветом»¹. Старое затруднение—давнишний противник, с которым сталкивался еще Кант и который вынудил его проводить различие между чистой и условной красотой,— снова появляется здесь, в самой цитадели экспериментальной эстетики.

Чтобы объединить в своей теории понятия смысла и экспрессии, Фехнер обратился к идее ассоциации, получившей развитие среди английских эмпириков. Он включил в число своих «принципов» «принцип ассоциации». Этот прием ведет, однако, по неверному пути. Сам Фехнер ясно сознавал, что «ассоциативный фактор» по своей природе коренным образом отличается от других принципов, которые объединяются в одну категорию как образующие «непосредственный фактор» эстетического наслаждения². Источником последнего является непосредственный опыт, источником первого—главным образом память. Творческое воображение становится в этой новой теории просто ассоциативной энергией. Оно является здесь не чем иным, как способностью пробуждать воспоминания, ушедшие в область подсознательного и смешавшиеся там с латентными идеями.

Введение ассоциативного фактора, вместо того чтобы придать теории более совершенный вид, лишь еще рельефнее подчеркивает ее неисправимый недостаток. Рассматриваемая проблема может быть решена не путем добавлений к теории элементов, а лишь в результате ее полного пересмотра. Удовлетворение, вызываемое простой формой, например кругом, не является суммой удовлетворения, доставленного созерцанием математической фигуры, и выразительной ценности, приданной ей по ассоциации. Как объект эстетического созерцания круг уже не является только математической фигурой. Его округлость доставляет удовлетворение в силу того, что она с самого

¹ Fechner, op. cit., Bd. I, S. 89.

² Там же, т. I, стр. 157 и далее.

начала характеризуется специфической экспрессией, свойственной предметам законченным, вращающимся вокруг собственной оси, самодовлеющим. Эта экспрессия не поддается логическому определению. Тем не менее она наполняет созерцаемую фигуру совершенно ясным содержанием. С точки зрения Фехнера, это явление необъяснимо. Задачу дополнения односторонней психологии элементов взяла на себя новая философская школа, предложившая психологию вчувствования (Einfühlung).

Вчувствование — Вчувствование означает проецирование человеческих ощущений, эмоций и взглядов на неодушевленные предметы. Это явление было знакомо еще Аристотелю, который столкнулся с ним при рассмотрении проблемы метафоры¹. Современный термин «Einfühlung» был впервые применен Робертом Фишером². Его идеи нашли поддержку и получили дальнейшее развитие в Германии у Теодора Липпса³, Иоганнеса Фолькельта⁴ и Карла Гроса⁵; во Франции — у Виктора Баша⁶; в Англии — у Вернон Ли.

Гомер называет Сизифов камень, беспрерывно скатывающийся вниз, в равнину, «бессовестным». Этот же образ используется Аристотелем. «Луна с восхищением смотрит вокруг, когда небеса обнажаются». Луна в этой строке Вордсворта живет самостоятельной жизнью, как некое одушевленное существо, наслаждаясь, подобно человеку, лицезрением земных благ, и вопрос о том, кто ей дал эту жизнь, оказывается обойденным. Точно так же мы говорим об устремленной ввысь горной вершине, о бушующих волнах и о печальном вечернем небе. Это одушевление окружающего мира простирается от элементарных кинестетических ощущений до наших самых тонких чувств и возвышенных мыслей.

Рассматриваемое явление выходит далеко за рамки эстетики. Общение людей в целом основано на понимании выразительных поз, жестов и слов. Миф и религиозный символ являются средствами выражения. Эти факты не могли скрыться от внимания теоретиков идеи вчувствования. Однако они считали, что

¹ Аристотель, Риторика, кн. III, гл. 2, 1411b, 34.

² «Das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik», 1873. Перепечатано в «Drei Abhandlungen zum ästhetischen Formproblem», 1927, S. 1—44.

³ «Ästhetische Faktoren der Raumanschauung», 1891, «Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen», 1897, «Ästhetik», 2 Bände, 1903—1906, 2te Aufl., 1914—1920; «Ästhetik» в «Kultur der Gegenwart», I, 6, 1905.

⁴ «Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik», 1876; «System der Ästhetik», 3 Bände, 1905—1914.

⁵ «Einleitung in die Ästhetik», 1892; «Der ästhetische Genuß», 1902.

⁶ «Essai critique sur l'esthétique de Kant», 1896.

вчувствование неодушевленного мира достигается посредством эстетического акта. Проникнутая сочувствием щедрость, которая заставляет нас одушевлять неживые предметы, тем самым приобщая нас к космосу, обуславливает глубину и силу эстетического наслаждения. Таким образом, идея вчувствования, получившая развитие в трудах лорда Кеймса и других авторов XVIII века, вновь сделалась предметом эстетического обсуждения. Виктор Баш трактовал термин «Einfühlung» как «вчувственный символизм», или «символическое вчувствование».

В основе аргументов, выдвигаемых психологами вчувствования, лежит невысказанная предпосылка, согласно которой опыт предлагает нашему вниманию факты и предметы в их первоначальном виде, чуждые восприятию человека. Поэтому возникновение такого явления, как выразительность, возникновение человеческого свойства в чуждой человеку действительности должно было вызвать удивление, и для его объяснения потребовалась гипотеза скрытого психического механизма. Этот гипотетический акт, оккультный сам по себе, хотя и находящий проявление в своих результатах, был назван «вчувствованием». В процессе вчувствования человек придает тому или иному предмету определенную эмоциональную окраску, которая органически сливается с этим предметом, пронизывает его и приспосабливает его к тому образцу, который человек создал своим воображением. Все это происходит подсознательно. Сознание же человека, не будучи осведомлено об этом акте вчувствования внешнего объекта, может не распознать в нем своего собственного проявления. Мы обнаруживаем, что предметы разговаривают с нами на нашем собственном языке, и не сознаем, что их голос является не более, чем эхом нашего собственного.

С другой стороны, способность предметов являться носителями определенных человеческих свойств может сохраниться и после того, как мы осмыслим этот факт. Подобная возможность как раз и лежит в основе искусства. Искусство предполагает устойчивость иллюзии в мире, утратившем иллюзии. Вордсворт изображает бледно-желтые нарциссы и волны «танцующими в ликовании». Однако он не хочет, чтобы мы совершенно серьезно приписывали волнам или цветам то или иное настроение, свойственное лишь человеку; если же он этого и хотел, то подобное желание нисколько не отразилось на красоте его стиха. Действительность может быть немой, бесчувственной, совершенно отчужденной от нас. Тем не менее мы обладаем известным приемом, при помощи которого можно вызвать ее временное пробуждение и оживление. Этот психологический прием, обеспечивающий такое преобразование, и называется «вчувствованием».

Возражения против теории вчувствования

Фехнер и формалисты не в состоянии были полностью понять значение проблемы художественной экспрессии. Представители же школы вчувствования, наоборот, занимаются почти исключительно этой проблемой. Экспрессия становится центральной категорией эстетики, все заключенные в ней элементы подвергаются изучению, причем дается детальное и исчерпывающее объяснение ее различных форм. Однако находит ли анализируемая проблема действительное решение при помощи данной гипотезы? Ведь акт процирирования по самой своей природе недоступен наблюдению. Более того, он уникален по своему характеру, так что у нас отсутствует возможность объяснить его при помощи какого-либо аналогичного процесса. Естественно, возникает вопрос, не подразумевается ли под вчувствованием одна из разновидностей ассоциации. Большинство авторов отвергло подобное предположение. Не бывает так, чтобы сначала мы увидели некую внешнюю форму, а затем ассоциировали ее с определенным эмоциональным содержанием. Восприятие и эмоция, созерцаемый предмет и вызванное им ощущение составляют неделимое целое. Дело обстоит таким образом, как будто наше ощущение выкристаллизовалось и приняло определенную форму в явлении внешнего мира. Когда мы созерцаем «Моисея» Микеланджело, позу его мощной фигуры и поворот головы, то идея настроения вовсе не воспринимается нами как некий второстепенный элемент. Гнев пророка «проглядывает» (*mitgesehen*) даже в его жесте, который иначе был бы непонятен¹. Таким образом, вчувствование рассматривается как совершенно самобытный акт, абсолютно независимый от ассоциации идей и глубоко укоренившийся в структуре человеческой психики².

Однако эти положения не отвечают на главный вопрос. Акт вчувствования не производится как и когда угодно. Определенные эмоции соответствуют определенным формам и жестам согласно строгим правилам. В некоторых случаях, в особенности при сентиментальном вчувствовании природы, существуют широкие возможности для произвольного созидания связей. Одна и та же форма облаков одному может показаться зловещей и угрожающей, а другому — радостно ликующей. Однако понимание предметов возможно лишь в том случае, если существует законная связь между восприятием и эмоцией. Поэтому поэту истине загадочной представляется выразительность неоду-

¹ И. Фолькельт, *Современные вопросы эстетики*, СПб, 1900, стр. 77 и далее.

² L i p p s, *Ästhetik*, Bd. I, S. 112ff.

шевленных предметов, ритмов, звуков и видимых форм в их художественном воплощении. На какой же закон опирается художник, надеясь, что его произведение возбудит в зрителях те же чувства, которые он вложил в него в процессе творчества? Является ли предположение существования такого не поддающегося наблюдению акта, как вчувствование, более обоснованным, чем, скажем, гипотеза о том, что весь космос фактически вчувствован? Зачатки теории вчувствования можно проследить у романтиков, в особенности в «волшебном идеализме» Новалиса, и эта теория почти неизбежно возвращает нас к своим романтическим источникам. В этой связи приходят на память слова одного известного немецкого писателя-мистика, который отмечает, что, согласно Сведенборгу, между «организованной душой» и ее внешней обителью возникает некое родство, «после чего, в конце концов, во всей совокупности внешних выразительных средств, по существу, исчезает всякое различие между внешним и внутренним»¹. Если мы хотим избежать такого заключения, нам придется прибегнуть к пересмотру самих основ этой теории.

Дарвин. Красота как
фактор в половом
отборе

Источником эволюционного движения, во главе которого стали Дарвин и Спенсер, явилось переключение исследовательского интереса от психических элементов к генетически более примитивным элементарным фактам. Чарлз Дарвин (1809—1882) в «Происхождении человека» обращает внимание читателя на красоту как важный фактор в половом отборе. Чувство прекрасного свойственно не только человеку. «Когда мы видим, как самцы птиц тщательно демонстрируют свои перья великолепных расцветок перед самками... невозможно усомниться в том, что самки восхищаются красотой своих партнеров»². Он выявляет поразительную параллель между естественной половой окраской у животных и искусственными украшениями человеческого тела. Наблюдения за исследованиями в области этнологии в конце концов заставили его подтвердить истинность принципа, провозглашенного задолго до этого Александром Гумбольдтом: «Человек восхищается теми отличительными признаками, которыми его наделила природа, и часто старается преувеличить их ценность»³.

¹ Цит. по Пейтеру («Marius», 274). Cp. P. Stern, *Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik* в «Beiträge zur Ästhetik», herausg. v. Lipps und Werner, Bd. V, 1898, S. 1 и далее; Valentine Feldman, *L'esthétique française contemporaine*, 1936, p. 6 и далее.

² Часть I, гл. 2.

³ «Personal Narrative», англ. перев., т. 4, стр. 518.

Идея Дарвина относительно общности вкусов, объединяющей животных и людей, была подхвачена Грантом Алленом и другими теоретиками и легла в основу генетической теории. Они рассматривали искусство как самое возвышенное выражение инстинкта, глубоко укоренившегося в животной природе. Герберт Спенсер (1820—1903) обогатил это философское течение новыми идеями и придал ему новое направление. Подобно Дарвину, Спенсер ищет объяснение искусства не в самом искусстве, а в более широком его контексте. Эта более универсальная действительность представляется ему не одной только животной природой, но неким сочетанием природы и общества. Физиология и социология тесно переплетаются в его учении. Такова среда, в которую он переносит свою гипотезу игры, заимствованную у Шиллера (причем последний упоминается Спенсером как немецкий автор, имени которого он не помнит)¹.

В грандиозных творениях природы и человеческого общества каждая функциональная единица и каждая конструктивная деталь определяются своей специфической полезностью. Все наши телесные силы и умственные способности, все инстинкты и склонности, равно как и самые возвышенные чувства, отвечают требованиям либо сохранения индивидуума, либо продолжения вида. Существует лишь два рода деятельности, которые представляют исключение из этого правила, причем они относятся к одной категории в силу своей обособленности от области необходимого: искусство и игра². Несомненно, оба этих рода деятельности приносят величайшую пользу в развитии тех или иных способностей человека. Однако они оказывают это косвенное влияние в сочетании с первичным действием тех же способностей. Искусство и игра являются, таким образом, предметами роскоши. Индивидуум, в порядке отдыха от серьезных занятий, необходимых для поддержания собственного существования, имеет возможность наслаждаться избытком своей энергии. Если рассматривать понятие «игра» в качестве общего термина для обозначения этого вида бесполезной траты энергии, то мы можем рассматривать искусство как один из видов игры.

Теория Спенсера дала отличное, хотя и несколько одностороннее определение игры. Но оно, разумеется, не объяснило, что такое искусство. Утверждать, что искусство представляет собой один из видов игры, — значит просто создавать путаницу.

¹ Г. Спенсер, Основания психологии, М., 1898, т. II, ч. IX, стр. 413.

² Там же.

Сам Спенсер, по-видимому, время от времени забывал о своей теории. В его исследованиях о музыке и красоте у людей суждение ведется в совершенно ином плане¹. Однако упадок философии во времена Спенсера способствовал легковерию его современников. Его тезис производил впечатление глубоко научно обоснованного и поэтому имел успех. Грант Аллен, образцовый ученик Спенсера, систематизировал, интерполировал и завершил схему, предложенную Спенсером. Именно ему принадлежит столь часто цитируемая формула: «Эстетически прекрасным является то, что дает нам максимум возбуждения при минимальной усталости или трате энергии»². Физиологический вывод из теории игры, получивший название «экономического принципа», явился стимулом для различных экспериментальных исследований. В качестве типичного примера может быть приведена упомянутая выше теория движения глаз³. В Англии в поддержку теории игры выступили Александр Бейн⁴ и Джеймс Салли⁵. Широкое одобрение она встретила также во Франции. Гюйо⁶ и Сеайль⁷ переосмыслили ее в свете своего романтического миропонимания, а Баш приспособил ее к своей идеалистической версии доктрины одушевления. Аналогичный синтез был произведен немецким автором Карлом Гросом, чьи работы «Игра животных» (1898) и «Игра человека» (1901) вызвали заслуженное восхищение как образцовые исследования по данному вопросу. Гуго Риман⁸ использовал идею игры-импульса в своей теории музыки, а Конрад

¹ «On the Origin and Function of Music» в «Essays on Education and Kindred Subjects», Everyman's Library, p. 328 и далее; «The Purpose of Art» в кн. «Facts and Comments», p. 31 и далее; «Personal Beauty» в кн. «Essays»: Moral, Political and Aesthetic, p. 149 и далее.

² «Physiological Aesthetics», 1877, p. 39.

³ Физиологические реакции на эстетические впечатления были экспериментально исследованы Шарлем Фере (Charles Féré, *Sensation et Mouvement*, 1887).

⁴ «Mental and Moral Science», 1872, Vol. I, p. 290; ср. «Education as a Science», 1879.

⁵ «The Human Mind. A Textbook of Psychology», 1892, Vol. 2, p. 134 и далее.

⁶ См. главу 16.

⁷ «L'origine et les destines de l'art», 1886, 18; ср. обзор и классификацию различных теорий игры в работе P. A. Lascaris, *L'éducation esthétique de l'enfant*, 1928. Публикации школы Спенсера перечисляются и подвергаются обсуждению в работе A. Neeham, *La développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX siècle*, 1926, p. 277 и далее.

⁸ «Musikalische Logik», 1873; «Grundlinien der Musikalästhetik», 1887. Позднее Риман отказался от своих позитивистских воззрений; ср. «Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen» в «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», 1916, S. 1 и далее.

Ланге¹ развил ее в психологию искусства. Игра, утверждал он, которая лежит в самой основе искусства и представляет собой истинный источник эстетического наслаждения, является умышленным и сознательным самообманом, или, если выразиться более точно, колебанием между стремлением сохранить иллюзию и противоположной тенденцией освободиться от нее. Наблюдение за игрой детей дает ключ к пониманию природы эстетического наслаждения взрослых. Рассматривая книжки с картинками, дети приобретают понятие о живописи, а скульптура представляет собой усовершенствованную форму игры в куклы. Разве в конечном счете нельзя уподобить магазин игрушек картинной галерее? Именно такой вопрос возникает при серьезном и тщательном изучении понятия игры у Спенсера.

Попытка примирения различных тенденций этой эпохи делается в работе Ирвё Гирна «Происхождение искусства» (1900). Здесь идеи, заимствованные из немецкой психологии, удачно сочетаются с английской и французской социологией, этнологией и физиологией. Все эти разнородные ингредиенты синтезируются на основе ницшеанской концепции дионисической вакханалии. Автор критически относится к теории игры как дающей лишь негативное объяснение искусства. Искусство, по его мнению, должно выполнять двойственную функцию. Искусство заставляет нас наслаждаться богатым и полнокровным ощущением жизни, к которому мы стремимся с тем большей жадностью, чем более велика наша жизнеспособность. И в то же время мы находим в искусстве отдых от чрезмерного эмоционального напряжения. Подобно Дионису, «путешествует искусство среди людей, облагораживая их радость и смягчая их страдания»².

Эстетические взгляды художника и критика.

а) Румор и Земпер

Как психологи, так и представители эволюционной теории эстетики к естественным наукам. Существовало, однако, и противоположное философское направление. Оно было представлено авторами работ по различным видам искусства, критиками, историками, искусствоведами—словом, людьми, чьи взгляды сформировались скорее благодаря их тесному общению с искусством, чем под влиянием философских дискуссий первой половины столетия или научных открытий второй половины того же столетия. Чтобы проследить истоки этого течения, мы можем вернуться назад, к Карлу Фридриху фон Румору

¹ «Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genußes», 1895; «Das Wesen der Kunst», 1901.

² И. Гирн, Происхождение искусства, Харьков, 1923, стр. 84.

(1785—1843), основоположнику филологического метода в истории искусства¹. Он отвергал как классицизм Винкельмана, так и романтизм Ваккенродера, рассматривая работы обоих как вторжение литературы и литературного мышления в область искусства. Его собственная теория, радикально противоположная идеалистической доктрине Гегеля, исходила из первостепенного значения ремесел и техники. Самая блестящая «концепция» (Auffassung), утверждал он, ничего не стоит, если отсутствует соответствующее ее «воплощение» (Darstellung) на определенной материальной основе. Другим теоретиком, ведущим реалистическое контрнатупление на эстетический идеализм, был архитектор Готфрид Земпер (1803—1879)². В своем теоретическом труде, где он проявляет замечательную глубину мышления в сочетании с эрудицией, Земпер высказывает ряд мыслей, в отношении которых трудно установить общий источник или определить точную взаимосвязь. Прежде всего в качестве фона, на котором развиваются его наиболее специфические теории, выступает уже известная концепция произведения искусства как микрокосма. Однако эта мысль ведет Земпера к оригинальным выводам. Три формальными элементами прекрасного, утверждает он, являются симметрия, пропорция и ориентация, а эти последние соответствуют трем уровням организации в природе, воплощаемым в снежинке, растении и животном. Далее автор выдвигает тезис о том, что архитектура, мать всех пластических искусств, развилась из элементов, подготовленных ремеслом ткача, гончара, резчика по дереву и металлиста, а эти «мелкие ремесла» в свою очередь берут свое начало от ткаческого ремесла. Когда человек осознал свою наготу и выучился изготовлять одежду, чтобы прятать, защищать и украшать свое тело, тогда и были заложены основы искусства. Эту генетическую гипотезу автор в конечном счете сочетает с теорией, согласно которой в прикладных искусствах форма определяется материалом, целью и техническими средствами³. Эта последняя теория

¹ «Italienische Forschungen», 1827—1832, 2 Bände, Kap. 1—2; ср. Wilhelm Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, Bd. I, «Von Sandrart bis Rumohr», 1921.

² Его незаконченный главный труд «Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik», 2 Bände, 1860—1863, 2 Aufl., 1876. Краткое изложение его теории дано в работе «Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmucks und dessen Bedeutung als Kunstsymbol», 1856, перепечатанной в «Kleine Schriften», herausg. v. Manfred und Hans Semper, 1884, S. 304 и далее. См. также превосходный анализ взглядов Земпера в работе: Hermann Nohl, Die ästhetische Wirklichkeit, 1935, S. 184 и далее.

³ Эта же мысль была высказана ранее Карло Лодоли (1690—1761) и другими; ср. Julius Schlosser, Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, 1924, S. 578 и далее.

вошла в историю под названием «эстетический материализм» — термин, который не соответствует действительности, если его применять к теории Земпера в целом.

б) Ганслик

Другая группа авторов, более или менее связанная со школой Гербарта, подчеркивала важность формы как сущности искусства. Однако в отличие от Гербарта и его непосредственных продолжателей эта группа не выступала против прежнего метафизического толкования искусства. Ее представители подняли голос против извращения самого понятия искусства — извращения, поддержанного, правда, ошибочной теорией. Произведение искусства представляет собой то, чем оно является само по себе, по своему внешнему виду, как эстетически законченное целое, а не воспринимается по тому смыслу, который оно в себе заключает, по той истории, о которой оно повествует, или по тому настроению, которое оно передает. Этот упор на форму не был лишним в тот период, когда Альма-Тадема завоевал известность великого художника, а программная музыка переживала эпоху расцвета. В условиях, в известной мере аналогичных тем, в которых зародилось течение «искусства для искусства», попытка отстоять бескомпромиссную концепцию чистоты искусства заслуживала похвалы.

Эдуард Ганслик (1825—1904) определял музыку как *«движущиеся звуковые формы»*¹. В ней отсутствуют предмет или содержание, которые можно отделить от музыкальных средств выражения и передать словами. Даже слово «выражение» следует применять лишь с оговоркой. Музыка, по утверждению Ганслика, представляет собой динамический рисунок чувства, но она не в состоянии выразить определенных чувств, таких, как любовь, радость, печаль или страстное желание. Аналогичное отделение нехудожественных элементов от чистой формы было достигнуто Конрадом Фидлером (1841—1895) в области живописи². Он закрепил за художни-

в) Фидлер и Стивенсон ком его собственную область — бесконечное царство видимого, чуждую области логических категорий сферу цветов, форм, света и тени. Истинный художник — это человек, который умеет видеть и на которого не оказывают влияния такие категории, как разум

¹ Э д . Г а н с л и к, О музыкально-прекрасном. Опыт поверки музыкальной эстетики, М., 1895, стр. 67.

² «Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit», 1887. Перепечатано в «Schriften über Kunst», herausgegeben von Hermann Konnerth, 2 Bände, 1913—1914; ср. H e r m a n n K o n n e r t h, Die Kunsttheorie Konrad Fiedler's. Eine Darlegung der Gesetzlichkeit der bildenden Kunst, 1909.

и практическая оценка. Его творение представляет собой не что иное, как развитие первобытной способности зрения. Р. А. М. Стивенсон, высказывавший аналогичную точку зрения, цитировал в поддержку своей теории высказывание французского художника Леона Пелуза о том, что «дар натуралиста заключается в способности воссоздать глаз ребенка»¹. В наше время продолжателями этих теорий можно по праву назвать Клайва Белла и Роджера Фрая.

г) Гильдебранд, Вёльфлин, Ригль Адольф Гильдебранд (1847—1921) применил теорию Фидлера, с некоторыми видоизменениями, к скульптуре, то есть к тому виду искусства, мастером которого был он сам². У Генриха Вёльфлина (1864—1945) аналогичное влияние сочеталось с воздействием усовершенствованного метода эстетического анализа, разработанного Якобом Буркхардтом. Исследования Вёльфлина по развитию живописи от эпохи раннего Возрождения до эпохи барокко дали ему материал для извлечения диаметрально противоположных «зримых форм», как-то: линейная—красочная; плоская—пространственная; закрытая форма—открытая форма; многообразие—единообразие; абсолютная ясность—относительная ясность³.

Попытка выделить формальные образцы, пригодные во всех случаях, типична для классицизма. Вёльфлиновская система зримых форм отличается большей гибкостью и меньшим практическим значением по сравнению с классификацией стилей и средств выражения, предложенной Рафаэлем Менгсом и Генрихом Мейером. Тем не менее представители академического направления XVIII века и современный историк искусства принадлежат к одной и той же категории. Не удивительно поэтому, что альтернативный тип толкования, направленный на преодоление односторонности формального анализа, был предложен противником классицизма. Алоиз Ригль (1858—1905) обратил внимание своих современников на специфическую красоту римского искусства послеклассического периода⁴. Мы презрительно называем эту эпоху упадочной, заявлял он, так как наш собственный вкус сформировался на основе классических образцов. Поэтому мы непроизвольно ожидаем от поздней-

¹ «Velasquez», 1899, reimprimé en 1914, p. 15.

² «Das Problem der Form in der bildenden Kunst», 1893, 4. Aufl., 1903.

³ Г. Вёльфлин, Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве, М. — Л., «Academia», 1930.

⁴ «Spätromische Kunstindustrie», 1901, Neuausgabe, 1927; cp. E r w i n P a n o f s k y, Der Begriff des Kunstwillens, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1920, XIV, S. 321 и далее. E d g a r W i n d, Zur Systematik der künstlerischen Probleme, ibid., 1925, XVIII, S. 438 и далее.

римского художника подражания тому эстетическому идеалу, на котором мы сами были воспитаны, и порицаем его за уклонение от этого идеала. Однако нам прежде всего следовало бы выяснить, стремился ли художник к воплощению этого идеала. Возможно, он ставил перед собой совершенно иную цель, и эта специфическая цель требовала новых средств выражения. Возможно, при этом действовала иная «воля к искусству» (Kunstwillen). Эта идея «воли к искусству», которая представляет собой современный вариант «эстетической энергии» Фридриха Шлегеля, является орудием, освобождающим исследователя от классической догмы или каких-либо иных эстетических предубеждений; к тому же она дает ключ к пониманию любого стиля, чуждого нашей собственной эпохе. Идея «воли к искусству» указывает на универсальный характер художественного стремления, предоставляя полную свободу бесконечному разнообразию стилей и идеалов.

**Ученый и эстетик как
соперники в области
эстетики**

Создается впечатление, что между научно мыслящим психологом, представителем эволюционной школы, или сторонником теории игры, с одной стороны, и немецкими эстетиками от Румора до

Ригля и Вёльфлина — с другой, лежит целая пропасть. Между тем все они взаимно дополняют друг друга. Представители второй группы обнаруживают близкое знакомство с искусством, однако эстетическое чутье преобладает у них над способностью к мышлению. Они оказываются зачарованными своими собственными тезисами, не будучи осведомлены ни об исторических предпосылках тех концепций, которым следуют, ни об их скрытом значении. Их взгляды несут отпечаток субъективизма и неуравновешенности. Фидлеровская теория «чистой видимости» не свободна от некоторого налета романтической мистификации, а концепция «воли к искусству» Ригля оставляет нас в неуверенности относительно того, имеем ли мы дело с психологической гипотезой или рудиментарной метафизикой. Недостатки этих авторов типичны для дилетантов высокой культуры, тогда как слабость научной школы характерна для специалистов со слабо развитым эстетическим чутьем. Представители обеих этих групп были истинными детьми века невежества и обширной осведомленности. И те и другие утратили связь с эстетическими знаниями прошлого. Эти знания, хотя они и были несовершенными и непоследовательными во многих отношениях, вытекали из общего представления о жизни и вселенной. В рамках философского мировоззрения возникли предпосылки для развития чувства пропорции, положившего конец субъективизму и крупным отклонениям

от нормы. Можно ли восстановить это ослабленное чувство в его прежнем виде? В состоянии ли мы воссоздать такую систему взглядов, где искусство займет подобающее ему место, не будучи ни идеализировано, ни принижено, где будет отмечена его связь с величайшими событиями человеческой жизни и где вместе с тем ему не будет приписано преувеличенное значение?

Сознание опасностей и потребностей
Возвращение к истории. данной ситуации явилось результатом
Бозанкет и Дильтей нового интереса к изучению жизни и мышления прошлого. Эти исследования частично брали свой материал из существовавших очерков по истории эстетики, а частично дополняли эти наброски. Новая тенденция нашла наиболее яркое проявление в трудах двух мыслителей, которые могут быть упомянуты здесь в качестве последних крупных представителей эстетики XIX века, а именно Бернарда Бозанкета (1848—1923) и Вильгельма Дильтея (1833—1911). Бозанкет, представитель английских гегельянцев, не создал теории, которая оставила бы яркий след в будущей развитии эстетической мысли. Однако достоинства его учения выступают тем рельефнее, что они почти полностью отсутствуют в современных ему исследованиях, рассмотренных выше. Отсутствие односторонности, благожелательная терпимость без снижения требовательности—вот наиболее характерные черты его трудов. Критикуя теорию одушевления как пример одностороннего подхода, он выразил недоверие ко «всем чересчур специализированным толкованиям». Для него творческое воображение является не какой-либо «особой способностью», а «собственно разумом в действии»¹,—причем в его представлении творческое воображение играет в общей системе мироздания роль всеохватывающего начала. Эта его роль в наибольшей степени ощущается в ходе исторического процесса, и поэтому теория Бозанкета насыщена историей и является своего рода детищем истории.

В теории, которая не является некоей воздушной надстройкой, возвышающейся над бесконечным богатством исторических фактов, а скорее представляет собой их продукт, видел свой идеал и Дильтей. Согласно его учению, универсальным источником творческого дарования художника является «приобретенный контекст внутренней жизни». Это начало, заключенное в скрытой форме в каждом индивидуе, активно выявляется лишь как высшее достижение человечества. У гения оно определяет и направляет элементарные мысли и поступки, придавая им более чем преходящее значение и отмечая их печатью всеобщности. Этот динамический рисунок жизни не может быть ни воспринят

¹ «Three Lectures on Aesthetik», 1915, p. 21 и далее.

путем простого перечисления элементов наслаждения, ни воссоздан путем дедукции. Дильтей полагал, что для выявления универсальной человеческой природы в рамках непрерывного исторического процесса требуется какой-то новый аналитический метод. Сам Дильтей не смог полностью развить свою идею нового аналитического метода. Он завещает нам лишь эскиз теории и скорее взывает к нашей способности философского мышления, чем утверждает собственное философское мировоззрение¹.

Неогегельянец Бозанкет и Дильтей, представитель современной «философии жизни», принадлежали к совершенно противоположным лагерям. Однако оба расширили свои взгляды благодаря изучению истории. Эта широта воззрений и явилась причиной, помешавшей современной им эстетической мысли обособиться, отгородиться от реальной жизни. В то время как различные знатоки, обладающие знаниями в какой-то отдельной области и невежественные в остальном, то и дело выдумывали всяческие гипотезы и доктрины, оба они утверждали ту концепцию *docta ignorantia* [ученого неведения], которая помогает человеческому разуму вечно стремиться к новым знаниям.

¹ «Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik», 1887, «Schriften», Bd. VI, S. 103 и далее. «Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe», 1892, «Schriften», Bd. VI, S. 242 и далее

Г Л А В А Д Е В Я Т Н А Д Ц А Т А Я

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ XX ВЕКА

Теория Бенедетто Кроче (1866—1952), согласно которой искусство есть не что иное, как лирическая интуиция, господствовала в эстетике в конце прошлого столетия и по крайней мере в течение первой четверти XX века. Выступив с резким отрицанием прежних взглядов, он сумел отделить подлинную сущность искусства от обычно связывавшихся с ним понятий. В результате этого, а также благодаря концепции поэтического воображения Кроче эстетика, наконец, освободилась от других наук, стала сконцентрированной, сжатой, наподобие ядра ореха¹. Кроче дает

Кроче освобождает искусство от извращающих его наслоений, определяя его как лирическую интуицию

¹ «Aesthetica in Nuce»—таково итальянское заглавие статьи «Эстетика», написанной Кроче для 14-го издания «Encyclopaedia Britannica» (1946). Эта статья представляет собой одно из лучших изложений эстетических воззрений Кроче. Общее представление о них можно получить, ознакомившись с превосходной работой: «Breviario di estetica», Bari, G. Laterza e Figli, 5 ed., 1938. Для более подробного исследования рекомендуются следующие работы: «Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale», Laterza, 6 ed., 1928 (русский перевод: «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика», перевод с 4-го итальянского изд. В. Яковенко, ч. 1, М., 1920). «Problemi di estetica e contributi alla storia dell' esthetica italiana», Laterza, 2 ed., 1923; «La Poesia», Laterza, 1937.

искусству простое и лаконичное определение: это—выражение чувств, простой, но имеющий первостепенное значение акт воображения. Являясь, по существу, плодом воображения, искусство обладает первобытной наивностью. Как самый элементарный вид человеческого языка, искусство выражает в определенных формах страсти, привязанности и чувство отвращения к тому или иному предмету—все то, что испытывают молодые умы, наивно воспринимающие мир. Искусство конкретизирует бесформенный поток непосредственного опыта. Не ставя своей задачей отражать вещи в том виде, как они существуют в действительности, или морализировать, искусство не связано с понятиями истины или нравственности и не подчиняется никаким законам, правилам или канонам. В качестве простой функции искусство представляет собой как бы переход человека от детского лепета и детского восприятия к четкой, членораздельной речи.

Первобытную наивность искусства можно подтвердить посредством схемы категорий бытия, предложенной Кроче. Бытие, согласно теории Кроче,—это разум или дух; природа разума, по его мнению, познается человеком с помощью нескольких основных способностей восприятия того, что окружает нас и существует в нас самих. Руководствуясь такой схемой, глаз наш намного быстрее может определить, что означает та или иная способность; мы увидим, что отдельный акт познания обязательно предшествует научному обобщению отдельных явлений и что познание определенных вещей или вещей в их совокупности должно происходить до того, как на них оказывается то или иное воздействие. Итак, «бытие» в рамках каждой из четырех своих категорий, логически связанных друг с другом, а также с соответствующим понятием и наукой, подразделяется следующим образом:

Общая функция	Специальная функция	Определяющее понятие	Формальная наука
1. Теория (частная)	Воображение	Красота	Эстетика
2. Теория (общая)	Разум	Истина	Логика
3. Практика (частная)	Желание	Польза	Экономика
4. Практика (общая)	Воля	Добро	Этика

Если указанное деление принять за философскую схему самых основных категорий бытия, то станет очевидно, почему искусство как таковое должно быть свободно от наслоений научного, экономического и нравственного порядка. Прежде всего необходимо объективное, непредвзятое восприятие явления, суммарно представляющих собой некие единства, на которые опирается человеческое познание. Эти единства прекрасны потому, что представляют собой страсти, облеченные в выразительную форму. Такое простейшее построение и является той основой, откуда берет свое начало эстетика.

И все-таки, несмотря на то, что воображение осуществляет простейшую конкретизацию явлений, оно тем не менее имеет под собой некую сложную основу. Как человеческая функция воображение предполагает смутное брожение и воздействие чувств; как категория бытия оно представляет собой многократно повторяющийся творческий акт, придающий определенную форму материалу, накопившемуся в ходе диалектического процесса исторического развития, происходящего по спирали. Это подтверждается на примере поэтов всего мира. В каждую данную эпоху они являются незаметными открывателями новых форм (находясь на уровне первобытной наивности) и в то же время представителями извечного рода человеческого, который веками накапливает в сокровищнице бессознательной мудрости нравственный и научный опыт. Ощущение, или накопленный исторический опыт, не может расцениваться как четко выраженная категория духовного бытия вследствие своей бессознательности. Но его сила и яркость составляют специфическое содержание первых восприятий. Концепция ощущения как некоей смутной, подсознательной материи представляет собой элемент общей системы Кроче, оказавшейся вне поля зрения многих критиков; она наполняет содержанием форму, придает конкретность интуициям; это прочная основа, создающая предпосылки для познания и действия.

С «сжатой эстетической теорией» Кроче связано еще немало всякого рода выводов и критических положений, но ядро, сущность ее, нами изложена. Современный итальянский автор, Г. М. Тальябуэ, приписывающий Кроче главенствующую роль в итальянском искусствоведении первой половины XX века, заявляет, что определение искусства у Кроче— это не что иное, как определение его места среди прочих категорий. Отнеся искусство к одной из четырех умозрительных категорий, Кроче, по его словам, завершил, в сущности, свою систему, заложил основы всех своих критических воззрений, утвердил независимость и чистоту искусства. «Самые различные точки зрения, с которых Кроче судил о произведениях искусства, по существу,

всегда сводились к одной — к позиции защиты самостоятельности искусства, иначе говоря, к определению его роли¹.

Определение Кроче завоевывает широкое признание

Определение Кроче, которое Тальябуэ находит чересчур простым, многим теоретикам кажется поразительно правильным, «единственно необходимым для надлежащей критики произведений поэзии»². Лионелло Вентури, крупнейший итальянский искусствовед, использует общее определение искусства, данное Кроче, как постулат собственных теоретических работ и критерий для оценки других критических исследований³. Видный американский литературовед, Дж. Э. Спингарн, писал в 1911 году, что отождествление Кроче поэзии с индивидуальным актом видения тотчас освободило критику от ненужных наслоений⁴. Затем он детально, параграф за параграфом, рассматривает прежние ложные концепции. «Мы покончили со всеми старыми канонами», — заявляет он; покончили с жанрами или «родами», с комическим, трагическим, возвышенным и целым сонмом туманных абстракций; с теориями стиля и риторики; со всякими рассуждениями об искусстве с позиций нравственности; со смешением драмы с театром; покончили с противопоставлением исполнительской техники искусству, с историческим подходом к тематике художественных произведений, с трактовкой искусства как некоей социальной или культурной категории; положили конец разрыву между талантом и вкусом. Среди этих многочисленных недостатков прежнего искусствоведения Эдгар Ф. Кэррит, известный английский последователь Кроче, отмечал в особенности один: «Ничто так не обесмысливало критику и теоретическую оценку, как воображаемая необходимость определения прежде всего рода и характера красоты. Задавать вопрос, смотря на произведение искусства, является ли оно картиной религиозного содержания или же портретом, серьезной пьесой или мелодрамой, послекубическим или дофутуристическим полотном, представляет собой столь же явное доказательство эстетической несостоятельности, как требование сообщить нам его название или тему»⁵. Хотя Кэррит и считает себя в общем крочеанцем и соглашается с тем, что

¹ G. M. T a g l i a b u e, *Il Concetto dello Stile*, Milano, 1951, p. 50.

² J. A. S m i t h, *The Nature of Art*, London, Oxford University Press, 1924, p. 14.

³ L. V e n t u r i, *History of Art Criticism*, trans. Marriot, New York, E. P. Dutton and Co., 1936, Introduction.

⁴ «The New Criticism» в «The New Criticism, An Anthology of Modern Aesthetics and Literary Criticism», ed. E. B. Burgum, New York, Prentice Hall, 1930, p. 14 и далее.

⁵ «The Theory of Beauty», London, Methuen, 1914, p. 204—205.

ценитель красоты должен сосредоточить свое внимание на отдельном акте наблюдения индивидуального явления, однако он сомневается в пригодности системы Кроче в одном пункте — применительно к теории смешного. Восприятие комического, говорит он, это не проявление непосредственной интуиции индивида, а переосмысление в индивидуальной форме явления, которое могло оказаться в эстетическом смысле неудачей¹. При дальнейшем исследовании Кэррит смог убедиться в том, что эстетическая концепция Кроче, по существу, правильна. Взгляды, впервые определенно высказанные Кроче, являются как бы средоточием прочих эстетических воззрений, высказывавшихся на протяжении веков, некоей их квинтэссенцией. В 1931 году Кэррит опубликовал работу, представлявшую собой историю эстетики «от Сократа до Роберта Бриджеса»², а в 1932 году, опираясь на это историческое исследование, он говорит в своем труде «Что такое красота?» по поводу кроччанства: «...оно не является новой теорией, пожалуй... единственной причиной, заставившей меня предпочесть эту теорию прочим, было изобилие фактов, свидетельствующих в ее пользу, собранных художниками и мыслителями еще до того, как настоящая теория приобрела законченный вид»³.

Из всей «упрощенной системы» Кроче наибольшие возражения вызвало отрицание им физической, объективной действительности произведения искусства. Оно не только исключает возможность классификации видов искусств с точки зрения их средств выражения, но и оставляет вне поля зрения те особенности произведения, которые нередко возникают в процессе, например, ваения в силу специфичности фактуры и особых свойств камня, а в живописи — вследствие густоты мазка. Материал, с которым работает мастер, наделенный воображением, работает в свою очередь на мастера — таково возражение в адрес «сухого идеализма»⁴ Кроче. Сэмюел Александер, автор работы «Красота и прочие ценности», обеспокоен заблуждением или невежеством Кроче в данном вопросе. Он «нарушает очевидный порядок фактов»⁵, сетует Александер; Кроче счи-

¹ «The Theory of Beauty», «The Ridiculous», Appendix 2.

² «Philosophies of Beauty, From Socrates to Robert Bridges, Being the Sources of Aesthetic Theory», Oxford, The Clarendon Press, 1931.

³ «What is Beauty?», Oxford, Clarendon Press, 1932, p. 87.

⁴ Bernard Bosanquet, Croce's Aesthetic, Mind, XXXIX, p. 214, 215.

⁵ «Beauty and Other Forms of Value», London, Macmillan and Co., 1933, p. 57, 133.

тает физический мир второстепенной категорией, а не первичным началом всех форм жизни и человеческих деяний. Следует сказать в защиту Кроче, что в целях удобства, а также для сохранения образа он признает элемент конкретности в средствах экспрессии. Однако он утверждает, что физическая наука дает нам представление лишь о характере материи и что методы физической науки и материалы, используемые ею, неприемлемы для эстетического анализа.

И все-таки не идеализм Кроче и не отрицание им анализа или классификации положили конец его господству в области эстетики. Причиной этого явилась сама история, вечно находящаяся в движении и выдвигающая на передний план новые проблемы и методы, которые составляют предмет изучения теоретической философии. Отвергнутый Кроче становится в известном смысле Кроче реабилитированным, поскольку он сам определяет философию как критически осмысленную историю. Он утверждает, что проблемы философии нельзя предопределить заранее с помощью принципов какой-либо системы и что те явления, которые встречаются изо дня в день в процессе работы, размышлений или общественных сношений, являются вечно обновляющимся материалом для теоретических исследований. Настоящие проблемы не выдвигаются профессором на лекции, а возникают по мере того, как процесс исторического развития видоизменяет различные явления, вновь и вновь ставя перед человеческим разумом сложные задачи. Вот реализм и эмпиризм, на которые Кроче вполне мог бы заявить свои права.

Именно идея вечного обновления материала, питающего философию, навела Р. Дж. Коллингвуда (1889—1943), одной из первых работ которого был «Очерк философии и искусства», выдержанный в духе Кроче, на мысль отойти от школы итальянского искусствоведа в ту пору, когда он писал «Основы искусства» (1937). Ему теперь захотелось «исправить ошибки молодости» и использовать открывающиеся перед ним возможности. Ведь эстетическая теория, как утверждает Коллингвуд в предисловии к «Основам искусства»,—это не созерцание «вечных истин, касающихся природы некоего вечного объекта, называемого Искусством... [а] разрешение определенных проблем, возникающих вследствие положения, в котором оказываются в тот или иной момент художники»¹. Эта новая книга, продолжает Коллингвуд, написана им в уверенности, что все в ней изложенное отразит состоя-

¹ «The Principles of Art», Oxford, Clarendon Press, 1938, p. VI.

ние английского искусства на 1937 год, и в надежде, что высказанные здесь мысли окажутся полезными художникам и ценителям искусства. Книга открывается, конечно, знакомым вопросом, представляющим ядро эстетической концепции Кроче: «Что такое искусство?»—вопросом, на который автор отвечает как ответил бы и сам Кроче, то есть утверждением, что искусство—это деятельность воображения. В работе Коллингвуда заметно влияние прежнего итальянского идеализма; в ней повторяются, например, такие утверждения: искусство не создано для чувственного удовольствия, оно не предполагает ни техники исполнения, ни воспроизведения каких-то предметов. Автор прямо заявляет, что он снова взялся за перо только потому, что вокруг него появились нового рода поэзия и живопись, требующие соответственно новой теоретической базы. Несмотря на двойственное отношение Кроче к эмпиризму, Коллингвуд примыкает к сторонникам последнего. Он убежден, что его собственные свежие мысли будут способствовать более четкой и ясной оценке нового искусства. Уже на третьей странице своей работы он заявляет, что философ-искусствовед должен уметь «оценивать достоинства» Джеймса Джойса, Т. С. Элиота, Эдит Ситуэлл или Гертруды Штейн.

**«Заброшенная земля»
как целительное откро-
вление нашей эпохи**

Книга Коллингвуда не просто заканчи-
вается ссылкой на «Заброшенную зем-
лю», она, по существу, выполняет этим
свое предназначение. По словам Кол-
лингвуда, читатели, желающие знать,

что представляет собой искусство, когда оно является не развлечением и не каким-то волшебством, а выражением чувств на языке фантазии, поймут это при ознакомлении с данным поэтическим произведением. «Заброшенная земля», по его мнению, отражает прогнившую цивилизацию, «где благодетельный поток чувств, который один только и оплодотворяет всю человеческую деятельность, высох... а единственное чувство, какое еще осталось,—это страх»¹. Следовательно, здесь налицо отражение не каких-то личных переживаний художника, а тех явлений, которые он благодаря своему таланту подметил и в силу своей чувствительности воспринял из окружающего его мира, часть которого он собой представляет. Именно ему дана способность облечь в конкретную форму то, что всякий ощущает или сознает, но не может словесно выразить. «Достоинства» и «совершенства» художника заключаются в незапятнанной чистоте его воображения. Явления простого человеческого бытия, эти яркие вспышки жизни, существуют сами по себе.

¹ «The Principles of Art», p. 335.

Они отражаются самопроизвольно—криком, вздрагиванием, взмахом руки. Но человек благодаря своему самосознанию может добиться понимания того, что содержат эти вспышки чувствительности, и «принять» их или «отвергнуть», руководить ими или отказаться от этого. Искусство—это сложное восприятие самой сути или содержания таких проявлений элементарного бытия и конкретизации их в форме, доступной пониманию. Художник угадывает их примитивный привкус, одухотворяет его и делает понятным людям. «Истинность» искусства заключается в правдивом истолковании смысла происходящих вокруг нас событий и действий, а также в конкретизации и воплощении их в индивидуальные и сравнительно устойчивые образы.

Такого человека, наделенного даром выражать подлинную сущность воображения, Коллингвуд называет пророком. В данном случае пророчество не имеет ничего общего с прорицанием будущего или религиозным пророчеством. Это—открытие неизвестных еще, но важных для общества тайн, проникновение света знания в неведомые и мрачные глубины бытия. Т. С. Элиот, по утверждению Коллингвуда,—пророк, потому что говорит своей эпохе о тех язвах и ужасах, которые тайно разъедают ее, и объявляет поэзию самопознания целительным средством.

Итак, идеи Коллингвуда, сначала близкие воззрениям Кроче, впоследствии принимают совсем иное направление. Кроче стремился к тому, чтобы очистить эстетический образ от наслоений, мешающих его восприятию. Критик крочеанской школы обычно считал свою задачу уже выполненной, когда провозглашал, что то или иное произведение есть продукт воображения. На последних страницах своей работы Коллингвуд, проникая за пределы сферы чистого воображения и следуя законам живой истории, указывает своим современникам на необходимость принять лекарство, предлагаемое им поэтом-пророком.

Мыслителем первой половины XX века, равным по своему значению Кроче, является Джордж Сантаяна (1863—1952). Кроче—идеалист, а Сантаяна—материалист. Вначале может показаться, что оба этих философа не имеют между собой ничего общего. И действительно, рецензируя в 1903 году работу Кроче «Эстетика как наука о выражении и общая лингвистика», Сантаяна отмечает ее пустую и бесцельную отвлеченность, явную ответственность и избыточность формы¹. Разумеется, эстетические

¹ «Journal of Comparative Literature», I (April, 1903), 191—195.

теории обоих философов развивались совершенно по-разному, и оба они придерживались совершенно различных определений и формул. И все-таки, если рассматривать творчество этих мыслителей в широком плане, исследуя философские воззрения обоих во всей их полноте, то станет ясно, что идеалистический трансцендентализм Кроче оплодотворяется частым использованием конкретных исторических примеров, а материализм Сантаяны уживается с доктриной, утверждающей категории более эфемерные, чем любые, содержащиеся в теории Кроче.

Эстетические воззрения Сантаяны сложились рано и с годами изменялись только в том смысле, что по мере развития его философских взглядов на природу и бытие приобретали «прочность и основательность». Сантаяна счел нужным заявить в 1939 году, что вновь подтверждает гуманизм своих прежних работ: «Чувство прекрасного» и «Разумное в искусстве»¹. Что же собой представляет этот гуманизм? По существу, это была теория ценностей, определяющихся человеческими желаниями. По мнению Сантаяны, все хорошее хорошо потому, что человеческая природа делает его таким. В конце концов та ценность, которую представляют для нас знание, религия и искусство, определяется не чем иным, как стремлением человека удовлетворить свои определенные потребности. Эстетические категории, хотя они и считаются обычно наиболее субъективными, не более субъективны, чем наука и право, то есть понятия умственного и нравственного порядка. Однако красота стоит обособленно от прочих категорий благодаря своей непосредственности, позитивности и органичности. Нравственные ценности сначала представляются как некое веет, а наука—как реальная форма отношений. Область красоты у Сантаяны охватывает множество явлений в силу терпимости его взглядов и яркости воображения. Еретичность в эстетике, говорит он,—это ортодоксальность. Однако у него есть определенные вкусы, и он их высказывает. Сантаяна восхваляет безмятежное, строгое искусство Древней Греции и любовно воспекает дары чувств. Широта его интересов видна из следующего заявления, сделанного им самим в ретроспективном труде «Апология собственных взглядов» («Apologia pro Mente Sua», 1940): «...моя любовь к прекрасному никогда не основывалась лишь на любви к искусству. Если искусство *возвышает*, если оно освобождает разум и сердце, я его ценю; однако природа и размышления обладают теми же свойствами

¹ «A General Confession» в «The Philosophy of George Santayana» («The Library of Living Philosophers», Vol. II), ed. P. A. Schilpp, Evanston, Northwestern University Press, 1940, p. 23.

в еще большей мере и проявляют их еще чаще. Меня всегда приводили в восхищение прекрасные уголки природы, прекрасные манеры, прекрасные обычаи и институты; этим объясняется мое восхищение Грецией и Англией, а также удовольствие, какое доставляет мне зрелище юной, энергичной и предприимчивой Америки¹.

По мнению Сантаяны, предметом эстетики является изучение происхождения, места, причины, элементов и степени выразительности красоты. В том, как он трактует эти понятия, видна материалистическая основа его философии. Кроче отрицает существование материальных средств выражения искусства, Сантаяна же пишет так: «Парфенон не из мрамора, королевская корона не из золота, звезды, не пылающие огнем, представляли бы собой ничтожные и прозаические вещи»². Говоря о строении прекрасных предметов, он показывает, как разнообразны свойства живой человеческой натуры, служащие источником наслаждения; к ним относятся половой инстинкт, дыхание, способность сна, вся совокупность чувств. Половой инстинкт, по его мнению, представляет собой такую категорию, которая, как ничто другое, украшает мир, привнося в него элемент глубочайшего смысла и красоты; дыхание же, то есть строго повторяющиеся ощущения, возникающие в гортани и легких, порождает эстетические категории изысканности и благоговейного страха³. Как материальная основа, по мнению Сантаяны, является необходимым условием красоты, так и отдельные благоприятные моменты в эволюции природы нередко способствуют возникновению искусства. «Если [человеку] случайным движением руки удастся найти какой-то удачный поворот...»⁴, — говорит Сантаяна, высказывая догадку, как могло возникнуть декоративное искусство; или «если ничего не значащие отдельные звуки случайно создали удачную комбинацию»⁵, то, возможно, в этот момент зародилась музыка. Природа, находясь в состоянии брожения, способна породить что угодно — как самое возвышенное, так и самое низкое. Иногда вследствие простой случайности возникает какая-то гармоническая форма, вымышленный образ, дающий смятенной и пытливой душе человека приятную передышку. Человек пользуется

¹ «Apologia pro Mente Sua», p. 501.

² «The Sense of Beauty», New York, Charles Scribner's Sons, 1896, p. 78.

³ Там же, стр. 56.

⁴ «The Life of Reason, Reason in Art», New York, Charles Scribner's Sons, 1917, p. 118, 119.

⁵ Там же, стр. 45.

этой счастливой случайностью и с ее помощью создает искусство¹. Следовательно, долг искусствоведа выявлять эти случайные причины и физическое происхождение различных типов красоты. Однако форма искусства, его органические виды, различные сочетания элементов в структуре того или иного предмета для Сантаяны важнее, чем материальная основа. Но самое главное, по его мнению, — широта взглядов художника. Его воображение и интуиция в сочетании с природными свойствами могут подняться к высотам истинной, глубокой мудрости. «Значение поэта... ничем не определяется... так точно, как величиной мира, в котором он обитает»², — говорит Сантаяна. Когда философия является не рациональным определением взаимосвязи между явлениями, а простым созерцанием, а поэзия обладает способностью охватывать безграничное множество различных вещей и событий, то та и другая, по мнению Сантаяны, соприкасаются. Он исследует творчество трех поэтов-философов: Лукреция, Данте и Гете. Лукреций воспевал рождение и изменение всех вещей — атомов и пустоты, течений, событий и продуктов природы; Данте — ступенчатую лестницу добра и зла, а также смысл спасения и проклятия; Гете — различного рода наслаждения и в то же время пустоту жизни, движимой романтическими идеалами³. В одном из самых ранних своих очерков⁴ Сантаяна рассматривал христианское учение как поэтический символ человеческой судьбы. Благодаря своей эстетической интуиции он обобщил значение идеи искупления и будущих наград и наказаний, обособив эти нравственные понятия от фактических событий истории. Богочеловек, распятый на кресте, олицетворяет мучительные страдания, являющиеся уделом человека всюду и во все времена; существование неба и ада говорит о значении акта выбора и о бесконечности его неизбежных последствий.

<p>Господство идей символизма, начавшееся около 1925 года</p>	<p>Отнеся христианское учение к области поэтических символов, Сантаяна не только освободил религию от тяжкого бремени неясных фактов и фанатических верований, но и примкнул, по существу, к искусствоведам, признающим значение символизма. Около 1925 года теория символизма стала преобладаю-</p>
---	--

¹ «The Life of Reason, Reason in Art», p. 16.

² «The Elements of Poetry», Interpretations of Poetry and Religion, New York, Charles Scribner's Sons, 1900, p. 275.

³ «Three Philosophical Poets», London, Humphrey Milford, 1910.

⁴ «The Poetry of Christian Dogma», Interpretations of Poetry and Religion, p. 76—117.

щей теорией. Определение искусства как интуитивной выразительности или воображения и красоты—как конкретизированного наслаждения сменилось дискуссиями о значении для искусства редкостной и чудесной способности человека создавать символы и знаки. Это движение было многосторонним и связывалось то с антропологией и гуманизмом, то с математической логикой или логическим позитивизмом, затем с психологией и, наконец, с религией. Тот факт, что наука о знаках и символах стала объединяться с этими науками, а подчас и заимствовать у них метод и схему, тогда как символизм Сантаяны развивался самопроизвольно в рамках его собственных концепций, подчеркивает большую степень самосознания и, пожалуй, большую педантичность искусствоведов нового времени.

Эрнст Кассирер как первооткрыватель

Хотя специализация отраслей науки была неизбежной, Эрнст Кассирер (1874—1945), автор «Философии символических форм»¹, своей работой создал основу для широкого обсуждения разнообразных проблем символизма. Этому способствовали также многие из его статей и очерков—как ранних, так и более поздних. Кассирер полагал, что человек, признающий первостепенное значение символов в своей жизни, не может быть ни идеалистом крочеанской школы, ни материалистом школы Сантаяны: он обитает, в сущности, в некоем «промежуточном царстве» смутных образов и овеществленных понятий. Но символы—поистине скорее идеальные, чем материальные категории, и Кассирер считал себя идеалистом кантианского типа. Однако, утверждая главенствующую роль символики в человеческой жизни, он подчеркивал, что символы вовсе не существуют лишь в воображении человека, но принадлежат к «постоянно существующему, все более распространяющемуся и утонченному искусству индустриализации»², которое позволяет человеку делать передышку в его естественных сношениях со средой, а также накапливать и систематизировать опыт с помощью специфических промежуточных категорий. Согласно этой концепции Кассирера, именно способность создавать символические образы, а не разум делает человека человеком. Искусство же, являющееся высшей ступенью символизации, делает человека человеком в высшем значении этого слова.

¹ «Philosophie der symbolischen Formen», Berlin, Bruno Cassirer, 1923—1931, Bände I, II, III.

² «Дух» и «Жизнь» в современной философии» в кн. «The Philosophy of Ernst Cassirer», ed. P. A. Schilpp («The Library of Living Philosophers», Vol. VI), Evanston, The Northwestern University Press, 1949, p. 870.

Символ, по Кассиреру, — не просто идеальный объект, находящийся между человеком и окружающим его миром и связывающий их между собой. Его можно еще сравнить с быстроногим вестником мира, соединяющим и примиряющим их. Символ всегда раздвоен в силу своей полярности, которую он тем не менее всегда преодолевает благодаря содержащемуся в нем активному и собирательному началу, способному объяснять те или иные явления. Это основное орудие, с помощью которого человек отмежевывается от природы и утверждает себя в мире доступных его пониманию форм и категорий. «Прекрасное, — говорит Кассирер, — по своему существу является непременно символом, потому что... внутренне оно разъединено; потому что оно всегда и повсюду едино и одновременно двойственно. Вследствие этой раздвоенности — связи с чувственным и одновременно возвышением над чувственным — прекрасное... отражает ту напряженность, которая наполняет наш сознательный мир... и ту полярность, которая лежит в основе самого бытия»¹. По мнению Кассирера, лучшим примером символического процесса является поэзия Гете, а в ней — «Пандора». Как поэтическое произведение «Пандора» как бы находится на поверхности чувственного потока, но если вникнуть в ее смысл, то она дает возможность человеку сразу же понять, как необходимо примитивному ремеслу стремление к свету знания, как несовершенна наука, не имеющая практического применения в жизни общества, как с верой людей в прогресс неразрывно связана мысль о неизбежности гибели и распада всего, что создается Природой. Так в кристалле физического звучания поэмы отражается вся картина человеческой жизни и заключенных в ней возможностей.

Вклад в теорию символов, сделанный Институтом Варбурга

Теория символической формы Кассирера явилась одним из основных факторов, содействовавших появлению внутренней продукции Института Варбурга². Издаваемый Институтом

«Журнал» открылся статьей Жака Маритэна «Знак и Символ», а целью этого «Журнала», как было указано в редакционном предисловии, являлось исследование действия символов-знаков и образов, созданных древними и применяемых современными поколениями в качестве орудий как просвещения, так и суеверия». По своим взглядам Маритэн — неотомист. Он настаивает

¹ «Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie» Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XXI, 296.

² 23 немецких и 14 английских томов исследований, которые начали выходить в 1922 году, 9 томов лекций и «Journal of the Warburg (позднее — Warburg and Courtauld) Institute» (1937—).

на том, что евхаристия вызывает в человеке чудесное изменение, и различает многочисленные случаи применения символов и способы их истолковывания. Он утверждает, что при нашем современном «солярном», или «логическом», состоянии культуры художественные и поэтические символы являются умо-зрительными знаками, поскольку выражают действительность, существующую вне их; практическими—поскольку воплощают приказ или призыв; магическими—поскольку очаровывают; инвертированными—поскольку отражают состояние души художника и его общественное положение.

Эрвин Панофский—автор второй статьи, опубликованной в «Журнале» под названием «Ранний период истории человека в серии картин Пьеро ди Козимо»,—является одним из главных представителей варбургской группы и по своим взглядам на художественную символику стоит ближе к Кассиреру и в большей степени отражает точку зрения всей этой школы, чем Маритэн. Панофский отождествляет символическую функцию картины с ее четвертым, наиболее глубоким смысловым значением и явно связывает свои взгляды с теорией Кассирера. В своем первом, поверхностном значении, говорит Панофский, картина показывает предметы и события, которые могут быть узнаны; второе значение относится к стилю, в каком, согласно художественной традиции того или иного периода, написана картина; третье значение отражает типические образы или аллегорические фигуры, как-то: Меланхолия, Эрос или св. Павел; и, наконец, четвертое значение отражает ее внутреннюю ценность и философское содержание, «в котором находит неуловимое подтверждение весь комплекс обычаев изображаемой эпохи». Чтобы разобратся в этом комплексе обычаев, искусствовед должен быть высокоэрудированным специалистом в области гуманитарных наук, постигающим символику изучаемой картины с помощью «такого множества документов, касающихся цивилизации, с которой исторически связано данное произведение... какое он в силах охватить; документов, свидетельствующих о политических, поэтических, религиозных, философских и социальных особенностях личности, времени или страны, являющихся объектом изучения»¹.

Одной из лучших иллюстраций к кассиреровской концепции символа в понимании варбургской группы является исследование Панофского «Перспектива как символическая форма» («Die Perspektive als symbolische Form»)². Здесь Панофский рассматривает развитие концепции перспективы от античного

¹ «Studies in Iconology», New York, Oxford University Press, 1939, p. 16.

² «Vorträge der Bibliothek Warburg», 1924—1925, S. 258—330.

периода до настоящего времени и связывает трактовку понятия пространства в ту или иную эпоху с общим мировоззрением данной эпохи. В классической древности «внутренний смысл» небрежного размещения в перспективе картины множества тел следует искать в философии Демокрита. Для Демокрита все существующее состоит из пустоты и атомов, слабо связанных между собой подобно предметам в перспективе картины. Непоследовательный импрессионизм эллинистического ландшафта обусловлен незавершенностью современного ему пирроического скептицизма; непрерывный ряд башен и куполов в готической архитектуре вытекает из доктрины св. Фомы о пространстве как средоточии форм с возвышающимся над ним божественным внешним телом; математическая система перспективы у Пьеро делла Франческа в эпоху Возрождения в конечном счете должна рассматриваться в свете возрастания удельного веса математического рационализма в философии. Нарушение перспективы Рембрандтом символизирует развитие субъективизма в новое время, а в основе живописи абстракционистов и супрематистов лежит неевклидова пангеометрия.

Исходя, таким образом, из первостепенного значения символики, представители варбургской школы защищали концепцию противоречивого «литературного» подхода к изобразительным искусствам. В саркофагах периода раннего христианства они видят не только физические массы и линии, но также и то, о чем повествует история религии: борьбу христианской веры против учений язычества и юдаизма; в произведениях Веласкеса перед нами предстает во всей своей специфике католический испанский двор¹; в портретах Гейнсборо проглядывает ясный натурализм Юма².

Теория знаков и символов нашла убежденного защитника в лице Сюзанны Лангер, применившей ее к музыке в своей работе «Философия в новой тональности». Хотя Лангер упоминает о Кассирере как о «пионере философии символизма», она считает себя обязанной в первую очередь «мудрому» Алфреду Норту Уайтхеду—пионеру современной математической логики³. Именно в этой науке она, по-види-

¹ Rudolf Wittkower, The Warburg Institute Annual Report, 1947—1948, Appendix, Fritz Saxl, 1890—1948, p. 17.

² Edgar Wind, Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts, Vorträge, 1930—1931, S. 156—229.

³ «Philosophy in a New Key», Cambridge, The Harvard University Press, 1942, Preface, p. IX.

мому, почерпнула для себя основные методические указания; логикой подсказаны ее исследования о различиях между типами и свойствами языков; о членах, которые являются функциями систем; о действии посредников. Логика лежит в основе ее точной ориентировки и предусмотрительности при аргументации.

Лангер разделяет точку зрения большинства компетентных музыкантов, отрицающих художественное значение личной жизни композитора или эмоционального воздействия его музыки на слушателей. Значение музыки как искусства нельзя определять этими случайными психологическими моментами. Но Лангер отрицает также и «нелепую теорию», утверждающую, будто музыка имеет значение лишь как таковая, сама по себе. Она отводит музыке, как и мифу, ту неясную промежуточную область, которая находится между непосредственным биологическим опытом человека как особи животного мира и более уточненной сферой разума. На той стадии, когда человеческая душа начинает воспринимать впечатления, выходящие за рамки обычных впечатлений, музыка стабилизирует чувства и воображение человека, чтобы помочь ему разобраться в головокружительном потоке восприятий. Лангер утверждает, что как в мифотворчестве, так и в музыкальной композиции акт разделения продукта и процесса по их значению остается незавершенным. Поэтому музыка она называется «незавершенным символом». Согласно ее концепции, этот символ отражает подъем, упадок и волнообразное взаимодействие чувств—не композитора, а человека вообще. Нарастающий поток чувств измеряется музыкальным интеллектом в системе определенной тональности. Однако формы выражения этого процесса развиваются, меняют свою основу и быстро умножаются. «Музыка,— утверждает она,—...является формой, имеющей сопутствующие значения, и эти последние представляют собой выражения эмоциональных, жизненных, волнующих переживаний. Но ее подразумеваемый смысл никогда не может быть ограничен определенными рамками... Мы вырабатываем такой жизнеспособный символизм, который содержит принцип собственного развития в своих же элементарных формах, что свойственно лишь наиболее здоровой символической»¹. В заключение она утверждает: «Музыка является нашим мифом внутренней жизни— юным, жизнеспособным и полным глубокого значения мифом, лишь недавно возникшим и все еще переживающим «вегетативную стадию своего развития»².

¹ «Philosophy in a New Key», p. 240.

² Там же, стр. 245.

Выше мы отмечали, что господствующая в настоящее время наука о знаках и символах отличается многогранностью. Кроме антропологического и логического направлений, которые были вкратце охарактеризованы нами выше, существуют еще «семантическое» и «семиотическое» направления, ставящие своей целью создание позитивной науки, объединенной с психологией. Наиболее известной работой подобного рода, на которую к тому же чаще других ссылаются литературные критики¹ и искусствоведы, явился труд Чарльза Огдена и А. А. Ричардса «Значение значения»². В соответствии с провозглашенным ими принципом научного исследования семантики разлагают значащую ситуацию на множители и переменные функции и настаивают на проверке избранного ими толкования с помощью реальных фактов. Значащая ситуация состоит, по их мнению, из трех элементов: субъекта, употребляющего знак, объекта, к которому он относится, и собственно знака—носителя этого отношения. Основных функций «значения» насчитывается четыре: описание объекта, выражение чувства говорящего по отношению к объекту; выражение отношения говорящего к слушателю и отражение практической цели, которую надлежит достигнуть высказыванием. В искусстве обычно на первый план выступает вторая из перечисленных функций: выражение чувства автора к материалу своего творчества. Однако в лекции или докладе с эстетической окраской эта функция смешивается с другими, в особенности с третьей: тоном, который взял докладчик по отношению к аудитории. Что касается поэзии, то она рассматривается главным образом,

¹ «Новая» (после 1920 года) литературная критика в значительной мере солидаризируется с упомянутым здесь семантическим движением как в понимании своих задач, так и в признании главенствующей роли А. А. Ричардса. Каждое из этих движений придает термину «значение» новый оттенок и по-новому его усложняет. Однако новые критики пока не располагают каким-либо единым философским кредо, хотя они и стремятся создать теорию сущности и значения в применении к поэзии. С помощью новой психологии, логических умозаключений и высокоразвитой чувствительности они пытаются раскрыть многозначный смысл новых и старых поэм и разобраться в их форме и других сложностях поэтической практики. Среди применяемых ими критических терминов обычно встречаются такие, как метафора, структура, текстурa, напряжение, ирония, двусмысленность, парадокс. К этой группе критиков, кроме Ричардса, относятся также Р. Блекмур, К. Брукс, Дж. К. Рэнсом, А. Тейт, Р. П. Уоррен, А. Уинтерс.

² Первое изд. Нью-Йорк, Харкорт Брейс, 1923; начато в 1910 году по частям опубликовано в периодических изданиях в 1920—1923 годах.

но не исключительно, как ассоциативное употребление знаков. «Многие, если не большая часть утверждений, содержащихся в поэтическом произведении, существуют лишь как средства для проявления и выражения ощущений и отношений, а не в качестве самостоятельного вклада в какую-либо систему взглядов»¹. При этом одним из главных средств, применяемых поэтами в их ассоциативной функции, является метафора. Ричардс называет метафорические прилагательные «эстетическими», или «проекционными», потому что они, будучи связаны исключительно с ощущениями говорящего, часто ошибочно проецируются последним на объект или ситуацию, о которой идет речь. Это смещение создает предпосылки для серии слов, имеющих двойственное значение. Так, например, прилагательное «приятный» обычно остается в достаточной степени связанным с собственным отношением говорящего, сохраняя значение, эквивалентное фразе «мне приятно»; однако «прелестный» стоит уже на полпути между субъектом и объектом, а «красивый» обнаруживает тенденцию к слиянию с объектом.

Эмпсон о словах, имеющих двойственное значение

Исследования роли двойственного значения в «эстетических» прилагательных дали последователю Ричардса, Уильяму Эмпсону, материал для его работы «Семь видов двойственного значения».

Здесь последовательные стадии усиливающегося логического беспорядка в поэзии связываются с возрастающей интенсивностью метафорического языка, а также с еще более явственным раздвоением смятенного духа самого поэта. Эмпсон прослеживает логическое развитие поэтического символа от несложной двусмысленности в простой метафоре, через каламбур и аллегорию, к расширению и углублению ссылки, вопроса, искусственных приемов и постановки тех или иных проблем, пока не наступает кульминационный пункт, который находит выражение в шизофрении².

Эстетический плюрализм в семантике

Плюрализм, выражен ли он в структуре метафоры или предстает перед нами в качестве истинной философии определения, является одним из главных принципов научной семантики. Уместность плюралистического подхода при интерпретации критических терминов иллюстрируется наличием шестнадцати различных определений

¹ I. A. Richards, Practical Criticism, New York, Harcourt Brace and Company, 1929, p. 186.

² «Seven Types of Ambiguity», Norfolk, Connecticut, New Directions, 1947, p. 245, 275, 282, 286.

термина «красивый», перечисленных и вкратце обоснованных в «Основах эстетики» Чарлзом Огденом, А. А. Ричардсом и Джеймсом Вудом¹. В первом предисловии к «Основам» авторы претендуют на новизну метода, выразившуюся в их терпимости. Они заявляют, что в своей работе избегают словесных прений и стремятся не столько полемизировать с другими теориями, сколько отразить их характерные черты. Так, например, термин «прекрасный» может быть отождествлен с существенным свойством объекта, с выражением гения, с воплощенным раздражением, с откровением высокой истины, с автопроецированием, с игрой или (как это предпочитают сами авторы) с синестезией, то есть со способностью создавать гармонию и равновесие в условиях различных и подчас контрастирующих импульсов зрителя. Хотя в работе приводится ряд доводов в пользу последнего определения (лучше быть полностью живым, чем частично живым), постулатом «Основ» является эстетический плюрализм, то есть убеждение в том, что каждый находит свой идеал прекрасного там, куда его влекут собственные мысли.

Таким образом, семантики ищут логическую ясность и общественную санкцию в отношении определений критических терминов в искусстве, рассматривая каждое определение во взаимосвязи с намерениями и предыдущим опытом его автора. Такой анализ различных оттенков определения должен, по их мнению, положить конец длительной и бессмысленной войне слов².

Семантики создали влиятельную философскую школу, имеющую своих корифеев, приверженцев и программу. Среди авторов работ по эстетике имеются, однако, и представители других течений, которые, разделяя приверженность семантиков к логике и рационалистическому анализу, все же предоставляют своему мышлению большую свободу. Так, Д. У. Пролл³ исследует основные закономерности в природе, «создающие» качества цвета и звука; К. Дж. Дюкасс⁴ рассматривает эстетику как науку определе-

¹ «The Foundations of Aesthetics», New York, International Publishers, 1925.

² В настоящее время широко известным автором работ о семантике как науке является Чарльз У. Моррис. См. его «Основы теории символов» («International Encyclopedia of Unified Science», Vol. I, No. 2, Chicago, University of Chicago Press, 1938). Более краткое и популярное изложение его взглядов можно найти в «The Kenyon Review», I (Autumn 1939), 409—423, «Science, Art and Technology».

³ «Aesthetic Judgment», New York, Thomas Y. Crowell Co., 1929; «Aesthetic Analysis», New York, Thomas Y. Crowell Co., 1936.

⁴ «Philosophy of Art», New York, Dial Press, 1929.

ния критических терминов; Р. У. Черч¹ исследует значение термина «прекрасное» и выступает в защиту интеллектуальной критики. Логическое и научное направление в эстетике отражается также, хотя и не без некоторой абстрактной холодности, в ряде математических исследований; это очерки «О динамической симметрии» Джея Хембиджа², «Эстетическая мера»³ Джорджа Биркгофа и «Геометрия искусства и жизни»⁴ Матилы Гика.

Популярность интерпретации с помощью психоаналитических символов

Переходя к другому аспекту эстетического использования символов, мы устанавливаем, что наиболее популярная форма такого использования предполагает психоаналитический подход.

Объяснение неясных, подсознательных символов, данное Фрейдом, Юнгом, Адлером и другими близкими к ним мыслителями, подтвердило методичность аналитической науки и завоевало широкую популярность благодаря той притягательной силе, которой обладает все, что связано с болезненным и оккультным. Эта притягательная сила воздействует как на тех, кто интересуется причинами явлений, так и на тех, кого привлекает чудесное и необъяснимое. Именно поэтому теория Фрейда стала предметом совместного обсуждения и толкования представителями противоположных течений. Психоанализом, например, пользуется иногда в качестве одного из своих орудий логическая семантика, о которой мы только что говорили, хотя внимание Фрейда направлено именно в сторону алогичного и иррационального. В процессе своего краткого исследования седьмого типа двойственности Эмпсон трижды ссылается на Фрейда⁵. Некоторые положения фрейдовской теории, как он полагает, проливают свет на скрытые причины применения антонимов. Сочетание понятий «бог» и «навоз» в поэзии Крашюу, например, может быть, по его мнению, истолковано как глубокий неизгладимый след пережитого автором в детстве душевного конфликта. Можно почти с полной уверенностью сказать, что в наши дни едва ли существует хоть одна эстетическая теория, которая не испытала бы на себе в той или иной степени влияния фрейдизма. Вследствие того, что

¹ «An Essay in Critical Appreciation», London, G. Allen and Unwin, Ltd., 1938.

² «Dynamic Symmetry», New Haven, Yale University Press, 1920.

³ «Aesthetic Measure», Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1933.

⁴ «The Geometry of Art and Life», New York, Sheed and Word, 1946.

⁵ «Seven Types of Ambiguity», p. 194, 223, 226.

психоанализ возник в качестве средства для излечения душевнобольных, исследователь, опираясь на этот метод, склонен в первую очередь рассматривать особые случаи и тяготеет ко всему эксцентричному. Так, Фрейд высказывает предположение, что знаменитая неуловимая улыбка Монны Лизы Леонардо да Винчи отражает взаимную пылкую эротическую привязанность, существующую между незаконнорожденным ребенком с повышенной восприимчивостью и одинокой, покинутой матерью, или, может быть, вызвана каким-либо фантастическим видением, навеянным воспоминаниями детства. Литература в еще большей степени, чем живопись, была подвергнута психологическому анализу, в частности это относится к «Гамлету» и «Фаусту».

Хотя подобная интерпретация искусства и творческой личности художника обнаруживает тенденцию к тому, чтобы превратиться в жизнеописание психически ненормальных личностей, эта философская школа сумела все же разработать более общую теорию, объясняющую, как скрытые психические тормозы и биологические инстинкты оказывают влияние на поэзию и другие виды искусства. Ее представители описывают типичные примеры поведения людей. Взяв за основу доктрину Юнга «родового бессознательного начала» и основных этапов его развития, Мод Бодкин¹ разработала теорию прототипов в поэзии.

Движимые чувством вины странствия, попытки героев, преследуемых роком, укрыться в пещерах, грозные драконы, источники молодости и сады любви—все это не более как своеобразные аллегории извечного страха человека перед падением и тьмой, равно как и его стремлений к утешению и воскрешению. Вода как поэтический образ означает одновременно приносящую смерть стихию и живительную влагу: разрушительное наводнение, с одной стороны, и источник жизни и купель крещения—с другой. Воздух, ветер и легкий зефир олицетворяют жизнь; сильные движения человеческой души олицетворяют власть. Согласно такому толкованию, основные критические моменты человеческой жизни, связанные с рождением, любовью, родительским чувством и самосознанием, составляют внутренний смысл большинства великих драм, и все греческое искусство находит смутное отражение в символическом образе Сфинкса.

¹ «Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination», London, Oxford University Press, 1934.

Несколько более философский характер, правда с примесью психоанализа и антропологии, носит эстетическая теория, опирающаяся на применение символов, которую выдвинул Милтон Нам в своей работе «Эстетический опыт и его предпосылки»¹.

Произведение искусства, утверждает Милтон Нам в указанной работе, символизирует две ступени напряженного восприятия. В своей ретроспективной фазе оно восходит к инстинктам расы (родовое эпиметеевское возбуждение), охватывающим древние обычаи охоты, эротическую страсть, а также стремление стать вождем и господином. Эти общие всем животным инстинкты приобретают специфический характер, и объем их суживается по мере приобретения человеком способности мышления. С этого момента вожак стаи становится божественным отцом, а лучи весеннего солнца и полуденный свет превращаются в огненную колесницу Аполлона или в божественный нимб. В понимании Нама эти более древние и более новые условия восприятия объединяются в сознании художника, создавая предпосылки для творческой перспективной фазы восприятия. Таким образом, прометеевский элемент художественного творчества преобладает над эпиметеевским и придает поэту смелость и экзальтацию. Значение произведения искусства определяется в конечном счете его воздействием на сознание людей-созидателей.

Авторы работ по эстетической символике, написанных с религиозной точки зрения, связывают художественное творчество с понятием божественности, и в этой связи возникает еще один аспект использования символов в эстетике. Прекрасное есть язык высшего начала, выражаемый с помощью человеческих органов речи. Неотомисты неизбежно воспроизводят, в современном преломлении, доктрину св. Фомы, согласно которой источниками прекрасного являются целостность, пропорциональность и великолепие. Эти качества, поучают далее св. Фома и его последователи, возникают лишь в том случае, если творческая способность художника развивается по предначертаниям всемогущего творца. Бог оплодотворяет гений художника, таящийся «в крошечной тьме его души», озаряет его душу творческим пламенем, а затем художник с помощью символа сообщает миру о своем видении. Усло-

¹ «Aesthetic Experience and Its Presuppositions», New York, Harper, 1946.

вием поэтического творчества, говорит Жак Маритэн¹, является внутреннее безмолвие, переход от ощущений к самосозерцанию и продолжительное плодотворное забытие. Накопленные и сосредоточенные в душе поэта запасы энергии продолжают действовать в его сновидениях. Они вступают там в соприкосновение с всеобъемлющим и всепроникающим духом. Таким образом, вдохновение поэта проявляет свою близость предвечному творцу—создателю вселенной².

Несколько отходит от неотомистской доктрины, хотя и придерживается параллельной ей ориентации, теория Ананды Кумарасвами об искусстве как религиозном, или, лучше сказать, метафизическом, символе. Излагая свою доктрину универсальных соответствий, Кумарасвами проявляет незаурядную эрудицию; он знаком не только с древнеиндийской философией, но и с учениями современной американской секты шейкеров. Прекрасное в искусстве, утверждает он, должно скорее напоминать нам о чем-то важном, чем приводить в восхищение, и поэтому произведение искусства выполняет свою эстетическую функцию лишь в том случае, если оставляет нам достаточную пищу для размышлений. Так, например, «эстетический стимул» наслаждения прелестью утренней росы должен перейти в осознание бренности всего живого. Кумарасвами рассматривает современные ему тенденции делать упор на внешние эстетические моменты, на формальные элементы, абстрагированные от «литературного» смысла явлений, и на «функцию» в отрыве от религиозной символики как проявление провинциального мещанства³.

Мы уже отмечали, что эстетические течения XX столетия испытали на себе влияние семантики в большей степени, чем какое-либо иное философское направление. В то же время мы отмечали, что различные теории знаков и символов, стремясь выработать общий метод и приобрести законченный вид, связывали свою судьбу то с одной наукой, то с другой, приобретали то литературоведческий, то спекулятивный характер, проявляли тенденции к дальнейшему развитию то в позитивистском, то в рационалистическом, то в интуитивистском направлении. Некоторые из этих наук и направлений, связанных с семантикой, развивались также иными путями, постепенно отходя

¹ «Situation de la Poésie», Paris, Desclée de Brouwer et cie., 1939; ср. K. G i l b e r t, Recent Catholic Views on Art and Poetry, «The Journal of Philosophy», XXXIX (November 19, 1942), p. 654—661.

² Ср. D o r o t h y S a y e r s, Toward a Christian Aesthetic, «Unpopular Opinions», New York, Harcourt, Brace and Co., 1947, p. 30—47.

³ «Why Exhibit Works of Art», London, Luzac and Co., 1943, p. 95.

от семантики. Психология, например, тяготела к искусству независимо от фрейдовского символизма; социальные и исторические науки сделали искусство, или художественный вкус, предметом своего изучения, не обращая при этом к исследованию икон; что же касается некоторых специальных аспектов феноменологии и экзистенциализма, то и они не избежали соприкосновения с эстетикой. Совершенно очевидно, что в настоящей главе, которая представляет своего рода резюме, мы имеем возможность лишь в самой сжатой форме дать читателю представление о богатстве и многообразии исследований последнего времени.

Прежде всего остановимся на некоторых психологических воззрениях и исследованиях, не соприкасающихся с учением Фрейда. Одним из самых ранних исследований такого рода была работа Ричарда Мюллера-Фрейенфельса «Psychologie der Kunst» («Психология искусства»). Этот исследователь, обладавший высокой эрудицией в области гуманитарных наук, был учеником Уильяма Джемса и разделял его убеждение, что разум представляет собой некий целенаправленный механизм, развивающийся на основе биологической потребности. Это представление о разуме как об органическом целом и о всей духовной деятельности как о проявлении его отношений и стремлений может быть пояснено на примере того, как трактует Мюллер-Фрейенфельс понятие творческой способности художника. Творческая способность, говорит он,—врожденное качество художника и не принадлежит к числу его благоприобретенных свойств. Если охарактеризовать эту способность одним словом, то наиболее подходящим будет термин «воображение» (Phantasie). Однако под воображением он не подразумевает ни эксцентричных, оторванных от действительности фантастических представлений, ни вообще чего-либо не свойственного поведению человека. Художник не является человеком какого-то особого склада, но он отличается от обыкновенного человека повышенной чувствительностью, а также способностью выражать в ясной, отчетливой форме свои глубокие переживания. Согласно мнению Мюллера-Фрейенфельса, Эдгар Аллан По был художником не потому, что в его голове возникали причудливые образы, а потому, что он глубоко отразил видение многих людей, создав единый пластический тип¹. Как в своих трудах по психологии искусства, так и в исследовании под названием «Эволю-

¹ «Psychologie der Kunst», Dritte Auflage, Leipzig. Berlin, B. G. Teubner, 1923, Bd. II, 26.

ция современной психологии»¹ Мюллер-Фрейенфельс обнаруживает знакомство с многочисленными отраслями знаний и умение использовать их достижения. К числу таких дисциплин относятся психопатология, психоанализ, гештальтпсихология, сравнительная и социальная психология, характерология, а также ряд философских учений, как, например, бергсоновская теория длительности и памяти.

Инстинкт — основа творческой способности художника

Теория художественного творчества, выдвинутая Сэмюелем Александером, тесно связана с гормической [от греческого слова «βῆμη» — импульс] и социальной психологией Уильяма Мак-

Дугалла. Александер был убежден в том, что для правильного понимания творческого процесса художника необходимо вести, подобно натуралисту, наблюдение за различными животными и человеческими импульсами. Из этих последних он выбрал конструктивный импульс как истинный биологический источник искусства. Пчелы сооружают ульи, бобры — свои земляные норы с плотинами. Апатичным образом и человек создает свое искусство, испытывая стремление к производительной деятельности благодаря заманчивым свойствам той или иной ощущаемой им материи. Он идет от инстинкта к мастерству, так как предвидит ту благородную цель, для достижения которой он трудится. Однако стать блестящим художником он сможет лишь в том случае, если достигнет третьей стадии созидательной деятельности, когда вещь создается ради ее внутренней красоты, познающей в процессе созерцания². Психология Мак-Дугалла и эстетический метод Александра нашли живейший отклик у шведского теоретика в области эстетики Хельге Лундхольма. Лундхольм, однако, считает источником эстетического творчества не конструктивный импульс, а инстинкт любопытства³.

Прекрасная форма определяет облик целого

Исследования в области гештальтпсихологии, неразрывно связанные в последнее время с именами Вертхеймера, Вольфганга Кёлера, Коффки и Арн-

гейма, привели к возникновению еще одной эстетической теории. Эта теория основана на многочисленных экспериментах по изучению элементов красивой формы и выявлению причин ее привлекательности для человека. Согласно этой теории, красивая

¹ «The Evolution of Modern Psychology», Transl. W. B. Wolfe, New Haven, Yale University Press, 1935.

² «Beauty and Other Forms of Value», London, Macmillan and Company, 1933, Ch. 11.

³ «The Aesthetic Sentiment», Cambridge, Mass., Sci—Art Publishers, 1941, p. 169.

форма привлекает человека потому, что природа вообще тяготеет к красивой форме. Человек лишь следует велению природы в том отношении, что предпочитает формы, экономно построенные и легко доступные пониманию. Совершенство формы, предлагающее такие ее качества, как уравновешенность, ритмичность, стройность и правильное расположение частей, встречает наше одобрение, так как мы считаем, что природа должна создавать эффективные формы, если не хочет напрасно тратить своих усилий. Эффективность же означает экономию; экономия — грация; а грация доставляет наслаждение. Когда художник придает материалу своего творчества надлежащую форму, узнаем мы далее, он не выбирает из беспорядочной массы даров природы то, что он, как существо, олицетворяющее высший интеллект, находит подходящим: не в большей степени навязывает он и свой порядок этой хаотической массе. Он идет по линии наименьшего сопротивления, подобно тому, как кристаллизуется кристалл или приспособливается к любым условиям кошка. И воображение художника опять-таки не является функцией, принципиально отличной от обычного восприятия; оно обладает лишь большей степенью самосознания и проникновенности. Обычное восприятие стремится к органической интеграции в самом себе и в окружающей среде с самого начала акта восприятия. Созданный образ является наилучшим при данных условиях. Итак, прекрасное, или сумма эстетических свойств предмета, определяет, согласно этой теории, облик целого, и именно целое, а не отдельные элементы играет решающую роль в эволюции и человеческом опыте¹.

Однако внешний облик различных художественных форм варьируется по степени своей выразительности, подобно тому как человеческие лица обладают различной степенью обаяния. Выражаясь языком, свойственным представителям гештальтпсихологии, можно сказать, что некоторые объекты-целые находят у зрителя больший отклик, нежели другие. Творческое «я» художника и его объект находятся в одной сфере наблюдения, и напряжение между двумя полюсами может быть более сильным или более слабым в зависимости от силы «потребности» и сопротивления ей или согласия с нею. Значительное произведение искусства характеризуется высокой степенью требуемого от него качества; подготовленный зритель «совершенно» соответствует этому требованию. И каждый большой художник «совершенно» воспринимает форму изо-

¹ Kurt Koffka в «Art», a Bryn Mawr Symposium, Bryn Mawr, Pa., Bryn Mawr College, 1940, pp. 254—256.

бражения. Именно поэтому он и является художником: его зрение отличается ясностью. Однако одни формы оказывают более сильное воздействие на творческое «я» художника, чем другие, и усваиваются им более глубоко; и наоборот, одни личности сопротивляются воздействию той или иной значительной формы в большей степени, чем другие; и среди тех, кто оказывает такое сопротивление, некоторым удается быстрее или на более продолжительный срок добиться примирения с той частью видимого ими мира, которая воздействует на них, как бы требуя своего воплощения посредством искусства. Руководствуясь этим принципом, можно выделить три типа творческой личности: 1) сочувствующая, или хорошо приспособленная (Моцарт, Рафаэль), 2) демонически-уравновешенная (Гете, Леонардо да Винчи) и 3) демонически-анархическая (Бодлер, Бетховен)¹.

Мнообразие художественных темпераментов; классификации Эванса и Рида после исследований Юнга и Дильтея

Психологический интерес к классификации типов художников возник после замечательного очерка Вильгельма Дильтея, в котором определенные типы людей сопоставлялись с определенными мировоззрениями². Его последователь.

Эдуард Шпрангер, произвел более конкретный и более универсальный анализ в своем труде «Типы людей. Психология и этика личности»³. Сравнительно недавно, в 1939 году, Джоан Эванс, искусствовед по профессии, оставила на время свои исследования по средневековому искусству и опубликовала «Краткий очерк психологических типов в их связи с изобразительными искусствами»⁴. Она обнаружила свое знакомство с общим историческим фоном типологии, но непосредственно опиралась на «Психологические типы» Карла Юнга (1921). Она насчитала четыре таких типа, разбив интровертов [личность эгоцентрическая] и экстравертов [личность, чьи интересы простираются за пределы своего «я»] Юнга на две подгруппы: 1) медленные экстраверты, для которых характерно стремление к мощным формам и сильно развитое чувство факта; искусство, создаваемое ими, отличается драматичностью, геометричной правильностью форм и совершенной техникой (Ми-

¹ Kurt Koffka в кн.: «Art», a Bryn Mawr Symposium, Bryn Mawr, Pa., pp. 254—256.

² «Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation», Berlin, 1925.

³ «Lebensformen (Geistwissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit)», Berlin, 1914, 1919. Авторизованный перевод: 5th German ed., Paul J. W. Pigors, Halle, M. Niemeyer, 1928.

⁴ «Taste and Temperament», London, Jonathan Cape, 1939.

келанджело); 2) быстрые экстраверты, которые отдадут предпочтение чувственной красоте, настроению и религиозному экстазу (Боттичелли); 3) быстрые интроверты, которые умеют отделять значительное от незначительного и обладают инстинктивным восприятием ритмических соотношений (Пьеро делла Франческа); 4) медленные интроверты, которые отличаются спокойствием, обнаруживают тенденцию к меланхолии и проявляют склонность к созерцательности, непосредственности и разумной простоте (Гуго ван дер Гус).

Герберт Рид о значении искусства для общества. Необходимость восстановить доверие к ощущению и интуиции

Классификация, предложенная Гербертом Ридом, также испытывает на себе влияние Юнга, но одновременно находится и под воздействием работ Эдварда Баллоу и исследования эйдетических [от греческого «εἶδος» — внешний вид] образов, проведенного Йеншем.

Хотя Рид в своей работе опирался на общие теории, но своей классификацией он, в сущности, обязан исследованию тысяч детских рисунков. На основании полученных результатов он вывел восемь разновидностей художественного темперамента. «Ребенок как таковой не существует, — утверждает Рид, — и любая единая система воспитания, в основе которой лежит представление об этой мифической фигуре, является не более чем прокрустовым ложем, на котором калечатся все слишком податливые умы»¹. Предложенные Ридом восемь типов представляют собой лишь различные оттенки характеров, взаимно друг друга не исключających. В то же время они отличаются друг от друга как по способу восприятия, так и в средствах его выражения. Эти восемь типов таковы: 1) органический (слияние с объектом и склонность к группам родственных предметов, например, к растущим деревьям); 2) импрессионистский (регистрирует ощущения, вызванные объектами; отдает предпочтение характерным деталям); 3) ритмический (создает рисунок с повторяющимися мотивами); 4) структурный (проявляется склонность к стилизации до степени геометрической фигуры); 5) перечисляющий (усердный регистратор); 6) хаптический [от греческого — «απτόζ» — осязаемый] (выражает осязательные ощущения); 7) декоративный (создает яркий рисунок в двух измерениях); 8) образный (разрабатывает вымышленную тему, нередко заимствуя ее из литературных источников).

Теория художественных типов среди детей становится одним из важнейших компонентов очерка Герберта Рида «Воспитание посредством искусства», а его настойчивая попытка под-

¹ «Education through Art», London, Faber and Faber, 1943.

черкнуть значение искусства обусловлена в свою очередь его постоянным стремлением заставить общество понять и оценить роль художника. В работах Рида находит отражение современный интерес к социальному смыслу искусства. «Когда мы перестаем быть детьми, то превращаемся в мертвецов», — утверждает Рид, и именно такими он считает своих современников. Если мы хотим, чтобы цивилизация продолжала существовать, нам следует изыскать новый образ жизни. Он утверждает, что искусство является наиболее важным элементом детского воспитания, что коммерческие ремесла стали приносить вред вследствие пренебрежения к искусству оформления и что для восстановления здоровья человеческого общества — как отдельных личностей, так и целых наций — необходимо какое-то гармонизирующее, живительное начало. Искусство должно вновь утвердиться в повседневной жизни, создавшей его и возлагающей на него свои надежды.

Герберт Рид относит нашу роковую утрату — потерю детской непосредственности — частично за счет недооценки интуиции. В течение четырех столетий мы основывали свою практическую деятельность на математической рассудочности и накоплении положительных фактов. Это сделало нас активными, сильными, энергичными и хладнокровными, но лишило живости чувств и «невинности взглядов»¹. Рид, как это известно всем, кто знаком с его трудами, советует нам сделать попытку снова поднять значение чувства и интуиции, исходя при этом из собственного опыта и темперамента. Но он опирается также на философию Бергсона. Учение Бергсона сводится к тому, что существует два основных способа восприятия действительности: один — научный, когда человек упрощает и направляет в определенное русло богатый и разнообразный поток действительности, чтобы использовать ее в собственных практических целях, другой — сравнительно редкий, отличающийся глубиной проникновения и утонченностью. Второй подход характерен для художников, святых и иных духовных провидцев, обладающих даром постигать сущность вещей; они не интересуются наукой и практической выгодой, стараясь просто глубоко понять личность или явление, свойства отдельных предметов в природе и индивидуальные качества людей. Творческая интуиция дает возможность художнику вкладывать в свое творчество максимум выразительности. Непосредственность восприятия помогает ему самым действенным образом передавать свои ощущения окру-

¹ «The Innocent Eye» — таково заглавие американского издания автобиографии Герберта Рида (New York, Henry Holt and Company, 1947).

жающим. Бергсон полагает, что научный подход слишком долго задерживал на себе внимание человечества и что простота, отзывчивость и здравый смысл вновь войдут в нашу жизнь только тогда, когда художественное восприятие жизни займет надлежащее место в повседневных делах человека. Сходство между этой теорией и мировоззрением Рида очевидно. И действительно, последний отмечает, что из всех философов прошлого только у Бергсона он нашел приемлемые для себя «мудрые», «объективные теории» и «определение искусства»¹. В 1924 году Рид издал «Размышления» Т. Э. Хулма; этот сборник «Очерков о гуманизме и философии искусства» включает очерк под названием «Бергсоновская теория искусства».

Профессор Алфред Норт Уайтхед также подчеркивает необходимость подкрепления логики эстетической интуицией. Уайтхед уже упоминался выше как пионер математической логики, оказавший влияние на теорию символизма Сюзанны Лангер. Следует отметить, что если Бергсона часто характеризовали как иррационалиста, то в отношении Уайтхеда такое определение совершенно исключено. И тем не менее Уайтхед с явным сожалением говорит о неблагоприятном воздействии господства науки на «эстетические запросы цивилизованного общества», о «выхолощенном» характере анализа. Уподобляясь Бергсону или Риду, Уайтхед восклицает: «Душа громко вопиет, требуя перемен. Она испытывает муки, стремясь порвать наложенные на нее оковы. Ей нужна передышка, нужен юмор, остроумие, простота взаимоотношений, игра, сон и прежде всего искусство. Великое искусство—это преобразование окружающей среды таким образом, чтобы обеспечить душе яркие, но преходящие ценности». Далее он говорит, что эти ценности являются в то же время вечными и направляющими категориями и их значение едва ли можно преувеличить в эпоху, когда людям грозит опасность погрузиться с головой в материализм и механику².

Занимая диаметрально противоположную позицию по отношению к метафизикам Бергсону и Уайтхеду, градостроители и архитекторы новой школы также столкнулись в своей практике с проблемой социального значения искусства. Не страдая отсутствием философской подготовки, эти люди вместе с тем в силу самого характера своей работы обладают должным умением и в совершенстве

¹ «The Present Philosophy of Art», Art Now, London, Faber and Faber, 1936, p. 53—56.

² «Science and the Modern World», New York, The Macmillan Company, 1925, p. 290—292.

знают техническую сторону своей профессии. Они не только способны обеспечить организацию транспортных средств, материальное снабжение, решить вопросы технического производства и экономики, но и в состоянии разработать вполне реальные планы правильного размещения людей в благоустроенных жилищах. В своей практике и в своих теоретических исследованиях они руководствуются общим правилом, что этические взгляды человека определяют вид его жилища, а последнее в свою очередь оказывает влияние на его этику. Льюис Мамфорд (1895—), последователь Патрика Геддеса и автор ряда выдающихся исследований о культуре городов и о взаимосвязи между техническим прогрессом, развитием цивилизации и человеческими ценностями¹, приводит в обоснование этого тезиса множество исторических примеров. По его мнению, деревня первых поселенцев Новой Англии является образцом небольшой по величине, но хорошо спаянной общины, организованной материально и духовно так, чтобы все ее жители могли эффективно участвовать в общем деле: в центре располагался земельный участок, предназначенный для общего пользования, а вокруг него были сосредоточены места, представлявшие интерес для всей общины,—помещение для сходок, школа и мэрия; земельные участки для личного пользования распределялись поровну. Этой органически связанной группе строений и земельных участков, проникнутой духом сотрудничества, противостоит большая Нью-Йорк—гигантский Молох, где корыстолюбие спекулянта вздуло цены на земельные участки выше всяких разумных и справедливых пределов, вследствие чего там возникли, во славу большого бизнеса, небоскребы, которые лишают человеческого достоинства жалкие фигурки, блуждающие под их сенью².

Как и Герберт Рид, Льюис Мамфорд исследовал проблему идеального градостроительства не только с научной точки зрения, но и в этическом плане. Всякое строительство и сами города существуют для блага человека; технический прогресс и всякого рода мероприятия по благоустройству и планированию городов должны содействовать жизнеспособности человека, его терпимости,

¹ «Sticks and Stones, a Study of American Architecture and Civilization», New York, Bone and Liveright, 1924; «The Brown Decades», New York, Harcourt Brace and Co., 1931; «Technics and Civilization», New York, Harcourt Brace and Co., 1934; «The Culture of Cities», New York, Harcourt Brace and Co., 1938; «The South in Architecture», New York, Harcourt Brace and Co., 1941; «City Development», New York, Harcourt Brace and Co., 1945.

² «Sticks and Stones», p. 175.

свободолюбию и религиозности. Технические усовершенствования и рост городского строительства полезны лишь тогда, когда они способствуют взаимопониманию людей, помогают им в полной мере наслаждаться своим досугом, а не тогда, когда это связано лишь с увеличением продукции, скученностью или усилением военного потенциала. Мамфорд мечтает о полноценном человеке, обитающем в полноценном жилище; ему свойственна органическая социальная философия. Но, хотя в основном Мамфорд уделяет внимание созданию архитектурных ансамблей, он ни на минуту не забывает о том, что человеку необходимо иметь отдельное помещение, где он мог бы спокойно размышлять, и огороженный сад для его отдыха¹. Он считает, что универсальный классицизм в архитектуре не должен исключать самобытности, своеобразия каждой местности².

В течение последней четверти XIX столетия ни одному другому виду искусства не уделялось такого внимания, как архитектуре.

Так, Зигфридом Гидионом были опубликованы монументальные технические и исторические труды, посвященные исследованию соотношения между строительством и благоустройством городов и меняющимися представлениями о пространстве и времени, начиная с Флоренции 1400 года и кончая Рокфеллер-сити нынешнего дня. Гидион рассматривает также вопрос усовершенствования предметов домашнего обихода от замков до ванн и его влияние на образ жизни людей³. Декан Ричард Хаднет опубликовал в 1949 году работу «Архитектура и духовная жизнь человека»⁴, представляющую собой своего рода философское credo архитектора. Члены группы «Vauhaus» во главе с Вальтером Гропиусом и Моголь-Надем, руководившим экспериментальным и теоретическим обоснованием их воззрений, возродили прежний взгляд на архитектуру как на главный вид искусства, но сделали это в духе тенденций XX века. По существу, архитекторы за последнее время настолько часто подчеркивали значение своего искусства и его влияние на прочие виды

¹ «The Culture of Cities», p. 28, 29; «City Development», p. 185, Town Planning Review, April 1949., p. 14.

² Логическое развитие этой темы применительно к Америке дано в работе «The South in Architecture».

³ «Space, Time and Architecture, the Growth of a New Tradition», Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1941, «Mechanization Takes Command, A Contribution to Anonymous History», New York, Oxford University Press, 1948.

⁴ R i c h a r d H u d n u t, Architecture and the Spirit of Man, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

искусства, что кое-кто из их числа стал предлагать своим братьям «не совать нос в чужие дела»¹.

**Социальная философия
Джона Дьюи — преобладающее
учение в эстетике**

Характерными элементами в концепции искусства Джона Дьюи и его последователей являются социальная философия и гуманизм. Дьюи выступил как мыслитель, исследующий вопрос о значении искусства, лишь в последний период своей деятельности. В более ранних трудах он изложил свои взгляды относительно логики как экспериментального и практического орудия деятельности людей, о воспитании в духе демократии и об этике как теории добра, которой должны руководствоваться в социальной среде отдельные индивиды. Следовательно, база для будущей эстетики была уже заранее подготовлена. Искусство, согласно Дьюи,—это опыт; опыт—это биологическое взаимодействие, действие и испытание. В опыте, то есть в искусстве, ритм входящих и исходящих восприятий «поднимается высоко над порогом внимания и тут самопроявляется». Хотя Дьюи опубликовал «Искусство как опыт»² лишь в 1934 году, он уже давно был связан со знатоком искусств и коллекционером Албертом К. Барнсом³ и в качестве директора фонда Барнса по вопросам образования опубликовал в свое время ряд статей в его печатном органе. В этих работах он заявлял, что искусство и труд, искусство и природа и прежде всего искусство и обычный человеческий опыт не должны обособляться один от другого. «Искусство не является чем-то самодовлеющим, чем-то предназначенным для избранных, это нечто такое, что должно придать окончательный смысл и завершенность всем проявлениям жизни»⁴.

Вклад, сделанный последователями Дьюи

Хотя личный вклад Дьюи в эстетику был невелик и несколько запоздал, его философские, социальные, эмпирические и научные воззрения нашли самое широкое отражение в трудах его друзей и учеников, интересовавшихся вопросами эстетики. Работа Ирвина Эдмана⁵, которому благодаря его литературному таланту и проницательности ученого удалось изложить в общих чертах эстетику Дьюи, получила высокую оценку среди широкой публики; Лоренс

¹ J o h n S u m m e r s o n, Heavenly Mansions, and Other Essays on Architecture, London, The Cresset Press, 1949, p. 197.

² «Art as Experience», New York, Minton, Balch and Co.

³ Б а р н с—автор работы «The Art in Painting», New York, Harcourt Brace and Co., 1928.

⁴ «Dedication Address», Barnes Foundation, May, 1925, p. 5—6.

⁵ «Arts and the Man», New York, W. W. Norton, 1939.

Бурмейер в 1924 году сделал четкий и подробный анализ эстетического опыта¹; несколько позднее Бертрам Моррис аналогичным образом исследовал эстетический процесс²; Ван Метер Амес применил метод Дьюи к эстетике романа³ и творчеству Андре Жида⁴. Гораций Каллен в своем двухтомнике, посвященном истории взаимосвязи между искусством и свободой⁵, излагает взгляд Дьюи на искусство как на служащую делу свободы наивысшую категорию опыта и делает его пробным камнем для правильного определения места художника в жизни общества во все времена. Томас Манроу, также последователь Дьюи, уделяет большое внимание тщательному изучению вопроса о применении научного метода в эстетике⁶. Не так давно вышедший в свет его обширный труд «Искусства в их взаимосвязи»⁷ представляет собой подробное исследование проблемы, указанной в заглавии. Автор предлагает вниманию читателя все наиболее существенные определения искусства, а также классификацию различных его видов в их взаимодействии, не забывая упомянуть и такие недавно возникшие, второстепенные дополнения к области искусства, как «фильм». В 1947 году Д. В. Готшалк опубликовал работу «Искусство и общественный строй»⁸, представляющую собой релятивистский, научный трактат, в основу которого положена концепция Дьюи. Давая определение искусству, Готшалк поднимает следующий основной вопрос: «Каково значение искусства для жизни общества, в особенности в XX веке?» Готшалк исследует как главное, так и второстепенное значения искусства: главное состоит в развитии зрелости и достоинства у человека; второстепенное — в охране человеческого здоровья, развлечении, образовании, религии, коммерции, увековечении памяти умерших, бытовых удобствах.

¹ «The Aesthetic Experience», Merion, Pa., Barnes Foundation.

² «The Aesthetic Process», Evanston, Northwestern University Press, 1943.

³ «Aesthetics of the Novel» Chicago, University of Chicago Press, 1928.

⁴ «André Gide», New York, New Directions, 1947.

⁵ «Art and Freedom», New York, Duell, Sloan and Pearce, 1942.

⁶ «Scientific Method in Aesthetics», New York, W. W. Norton, 1928.

⁷ «The Arts and Their Interrelations», New York, The Liberal Arts Press, 1949.

⁸ D. W. G o t s c h a l k, Art and the Social Order, Chicago, University of Chicago Press.

Шарль Лало, президент Французского общества искусствоведов (*Société Française d'Esthétique*) и автор ряда работ по эстетике¹, также проявляет большой интерес к научному определению роли искусства в жизни общества. Лало — философ релятивистского и позитивистского направления и притом специалист-музыковед. Поэтому естественно, что все произведения искусства он рассматривает по аналогии с музыкальными произведениями. Всякое произведение искусства, утверждает он, представляет собой комбинацию полифонического типа или структуру, насыщенную содержанием в процессе контрапунктирования одной структуры со структурами, находящимися в других плоскостях, но в рамках единого целого. Релятивизм Лало приводит его к всестороннему исследованию влияния на искусство таких факторов, как эротические побуждения, подавление или стимулирование религиозных верований, технические изобретения, мода, слава и экономические сдвиги.

Исследования вкуса и эстетических воззрений прошлых веков не менее интенсивны, чем тот интерес, который проявляется теоретиками к социальному значению искусства. Пожалуй, этот факт объясняется не только любознательностью, но отчасти и прозорливостью мыслителей, полагавших, что история, а не психология или антропология, должна явиться главенствующей наукой будущего. Мы можем назвать лишь отдельные примеры исторических монографий, переводов и статей, посвященных вопросам вкуса: «Циклы вкуса»² и «История вкуса»³ Фрэнка П. Чемберса; «Тенденции английского вкуса в период с 1619 по 1800 годы» Биверли Спрейг Аллена⁴; «Мона Лиза в истории вкуса»⁵

¹ В том числе: «L'art et la vie sociale», Paris, 1921; «L'art et la morale», Paris, 1922; «La beauté et l'instinct sexuel», Paris, O. Doin, 1922; «La faillite de la beauté (avec Anne-Marie Lalo), Paris, 1923; «L'expression de la vie dans l'art», Paris, F. Alcan, 1933; «Éléments d'une esthétique musicale scientifique», Paris, J. Vrin, 1939; Введение в эстетику. Методы эстетики. Прекрасное в природе и искусстве. Импрессионизм, М., «Трун», 1915.

² «Cycles of Taste», Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1928.

³ «The History of Taste», New York, Columbia University Press, 1938.

⁴ «Tides in English Taste 1619—1800», Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1937.

⁵ «The Mona Lisa in the History of Taste», *Journal of the History of Ideas*, I (1940).

Джорджа Боуэса. В последней статье ярко сказались свойственный Боуэсу релятивизм и историзм его критических воззрений. Исторические же исследования в области теории эстетики более многочисленны. Среди них можно назвать: «Очерки по эстетике средневековья» Эдгара де Брюйна¹; «Эстетика Кальвина» Леона Венцелиуса²; «Эстетическая теория Томаса Гоббса» Кларенса Э. Торпа³; «Возвышенное. Исследование критических теорий Англии XVIII века» Сэмюэла Х. Монка⁴, принадлежащий ему же очерк, дополняющий упомянутое произведение, «О грации за пределами области искусства»⁵; «Эстетика грации» Раймона Бейе⁶, солидный сборник исследований с акцентом на теорию грации и света Леонардо да Винчи; «Высший момент в развитии классического искусства у Гегеля» Гельмута Куна⁷; а также специальный выпуск журнала «Джорнэл ов Эстетикс энд Арт Критисизм»⁸, посвященный стилю барокко в различных видах искусства и его значению. Из переводов, снабженных предисловиями, следует отметить работы: «Основания новой науки об общей природе наций» Джамбаттисты Вико» Томаса Бергина и Макса Фиша⁹ и «Критика способности суждения» Канта» Г. В. Кассирера¹⁰.

Для XX столетия характерны тенденции эмпиризма, плюрализма и специфичности, а не фундаментальность и созерцательность, поэтому наш век изобилует скорее исследованиями специальных проблем, чем работами, обобщающими различные теории. И все-таки нашлись философы, умеющие рассматривать явления в их взаимосвязи и проявляющие живой интерес к эстетике. Племя спекулятивных философов никогда не вымирает. Опубликованы целые тома систематизированных материалов, предназначенных как для студентов, давно занимающихся эстетикой, и отдельных ученых, так и для лиц, впервые взяв-

¹ «Etudes d'esthétique médiévale», Brugge, «De Tempel», 1946.

² «L'Esthétique de Calvin», Paris, Les Belles Lettres, 1937.

³ «The Aesthetic Theory of Thomas Hobbes», Ann Arbor, University of Michigan Press, 1940. [Согласно «Library of Congress Catalog of Printed Cards», Ann Arbor, Mich., Edward Brothers Inc., 1945, V, 148, автор настоящей работы—Clarence De Witt Thorpe.— *Препес*].

⁴ «The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England», New York, Modern Languages Association, 1935.

⁵ «A Grace Beyond the Reach of Art», The Journal of the History of Ideas, V, 131.

⁶ «L'Esthétique de la Grâce», Paris, Félix Alcan, 1933.

⁷ «Die Vollendung der Klassischen Kunst bei Hegel», Berlin, 1938.

⁸ «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Volume II (December, 1946).

⁹ «The New Science of Giambattista Vico», Ithaca, Cornell University Press, 1948.

¹⁰ «Kant's Critique of Judgement», London, Methuen and Co., 1938.

шихся за тщательное изучение проблем эстетики. Для примера назовем какой-либо из ранних, а также из недавно вышедших капитальных трудов. В 1906 году (второе издание появилось в 1923 году) Макс Дессуар, известный нам как редактор журнала «Цейтшрифт фюр Эстетик унд Альгемейне Кунствиссеншафт» [«Журнал эстетики и общего искусствоведения»] и организатор международных съездов по вопросам эстетики, опубликовал трактат «Эстетика и всеобщее искусствоведение». Появление этой работы объяснялось главным образом давно испытываемой всеми потребностью отделить эстетику от общего искусствоведения и точно и тщательно определить предмет исследования каждой из этих наук. Эстетика, утверждает Дессуар, исследует вкус и те приятные впечатления, регулярное появление которых обусловлено гармоничным устройством и «оболочкой» объектов природы, жизни и искусства. Эстетический опыт—это радостное ощущение, неизменной причиной которого является соответствующая объективная категория. В эстетической науке главную роль играет концепция красоты, тогда как искусство возникает не благодаря приятным ощущениям, связанным с созерцанием красоты, и не благодаря стремлению к игре, а вследствие тяготения к созданию формы (Gestalt). Общее искусствоведение в отличие от эстетики имеет своей целью исследование неясного происхождения, сущности, ценности и взаимосвязи отдельных отраслей искусства. Характерная особенность художника-творца состоит в том, что он создает в своей душе законченный образ и испытывает потребность превратить этот образ в реальный предмет, когда появляется для этого повод в жизни. Все виды искусства можно разделить на две основные группы—изобразительные (в двух и трех измерениях) и музыкальные (подражательное искусство, собственно музыка и поэзия). Дессуар, вслед за Шиллером, утверждает, что высшая функция искусства заключается в сочетании чувственного и духовного начал человеческой природы.

Сравнительно недавно Стивен Пеппер опубликовал три обширные работы: «Эстетическое качество»¹, «Принципы оценки искусства»² и «Основы искусствоведения»³. Сам Пеппер рассматривает последнюю из упомянутых работ как исследование с эстетической точки зрения материала, собранного им для труда более общего характера—«Мировые гипотезы». Критик, по его мнению, обычно стремится к «какой-то пред-

¹ «Aesthetic Quality», Boston, Charles Scribner's Sons, 1938.

² «Principles of Art Appreciation», New York, Harcourt Brace and Co., 1949.

³ «The Basis of Criticism in the Arts», Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1945.

варительной систематизации фактов в их совокупности»¹. Эта предварительная систематизация проводится на основе одной или нескольких из четырех доктрин общего порядка: механистической, контекстуальной, органической и формалистической. Механистическую гипотезу Пешпер приписывает Сантаяне, хотя и отмечает, что эстетика Сантаяне выходит за свои рамки. Механистическая гипотеза подчеркивает связь чувства красоты с определенными реакциями человеческого тела и вращается вокруг ощущений наслаждения и боли. Контекстуальная гипотеза связывает красоту не с чувственными ощущениями, а с общей обстановкой. Ценности, воплощенные при этом в произведении искусства, воспринимаются творчески, концентрированно и порождают ощущение интенсивности и глубины, а не чувство ограниченного наслаждения. Органическая гипотеза критики заключается в том, что эстетическая ценность отождествляется с «интегрированием чувства вокруг какого-то воспринимающего центра, каким является произведение искусства». Четвертая, или формалистическая, гипотеза ставит выше всего нормальное и всеобщее, уравновешенное и типичное.

Кроме указанных выше трудов, а также тех, которые уже были упомянуты нами в той или иной связи, можно отметить еще следующие работы общего порядка: «Красота. Философское толкование искусства и воображения» Хелен Х. Паркерст², произведение ценное, хотя и отмеченное некоторым влиянием мистицизма, «Принципы эстетики»³ и «Анализ искусства» Де Витта Г. Паркера⁴, «Искусство и красота» Макса Шена⁵, «Дух и сущность искусства» Льюиса Уильяма Флаккеса⁶. Все эти работы легко усваиваются и полезны для студентов. Оригинальной, но трудной для понимания работой, в которой тщательно и всесторонне излагается система эстетических категорий, является «Эстетический объект» Э. Джордана⁷.

Работа Теодора Грина «Искусства и искусство критики»⁸ носит претенциозно-всеобъемлющий, но не отвлеченный характер. Грин систематизирует и описывает предмет, форму и содержание шести основных видов искусства: музыки, танца, архитектуры,

¹ «The Basis of Criticism in the Arts», p. 32.

² «Beauty, A Philosophical Interpretation of Art and Imaginative Life», New York, Harcourt, Brace and Co., 1930.

³ «The Principles of Art», Boston, Silver, Burdett and Co., 1920.

⁴ «The Analysis of Art», New Haven, Yale University Press, 1926.

⁵ «Art and Beauty», New York, Macmillan Co., 1932.

⁶ «The Spirit and Substance of Art», New York, F. S. Crofts and Co., 1941 (3rd edition).

⁷ «The Aesthetic Object», Bloomington, Ind., The Principia Press, 1937.

⁸ «The Arts and the Art of Criticism», Princeton University Press, 1940.

скульптуры, живописи и литературы, — подразделяя и взаимосвязывая их, и в результате перед читателем возникает четкая, ясная картина всего мира искусства. Дотошная тщательность предложенной Гринем системы классификации видна из проведенного им подразделения музыкальных форм: 1) первоначальная основа определенного звука; 2) вторичная основа чувств и побуждений, которые могут быть воспроизведены посредством чистой музыки, доступной по содержанию программной музыки и литературного текста песен; 3) первичные художественные средства выражения в виде тональностей со «сложной грамматикой и синтаксисом» и 4) вторичные художественные средства выражения обобщенных ощущений или внешних событий. Грин отбивает хлеб у семантиков, рассуждая о значении и «правдивости» искусства. Он утверждает, что искусству присуща своеобразная правдивость, «свойство выражать сущность явлений, оригинальное в том смысле, что им обладает прежде всего художник, первым проникающий в эту сущность, и это свойство искусства должно быть таково, чтобы всякий, следующий по стопам художника, мог бы в какой-то мере приблизиться к такому умению видеть сущность вещей». Джон Хеспере в своей работе «Смысл и истина в искусстве»¹ также выдвигал идею некоей «правдивости» искусства, противопоставляя ее «истинности» науки.

Феноменологическая
эстетика Моррица
Гейгера

Значение феноменологической эстетики Моррица Гейгера скорее в глубине ее мыслей, чем в широте обобщений².

Его метод предполагает особое восприятие основной ценности и формы объекта искусства. Такое восприятие, в результате которого определяется сущность этого предмета, представляет собой терпеливое, сосредоточенное созерцание, предпринятое индивидом, то есть «я», во всей его полноте и с глубочайшей серьезностью. Это «я», кроющееся в глубинах человеческой личности, познает суть законов соответствующего вида искусства посредством анализа и ассимилирования конкретного предмета. Все более и более глубокое познание отдельного предмета дает человеку больше, чем любое статистическое исследование или накопление фактов. Гейгер резко противопоставляет наслаждение, доставляемое развлечением, чувству радости, возникающему при соприкосновении с подлинным искусством. Наслаждение сопутствует временным явлениям, которые лишь отмечают биологическое

¹ «Meaning and Truth in the Arts», Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1946.

² «Zugänge zur Ästhetik», Leipzig, Der Neue Geist-Verlag, 1928.

приспособление человеческой души к окружающей ее среде. Радость же в искусстве, напротив, относится к ценностям, представляющим постоянное окружение индивида. Она, в сущности, является таким же мерилom человечности человека, как и его религиозность, сознание им своей гражданской ответственности и его научная проникаемость. Гейгер определяет сущность явления, воспринимаемого человеческим «я», как некую категорию, представляющую собой сочетание платоновской формы и динамической стороны объекта гегелевского духа (Geist).

Исследования в области современной эстетики

Многообразные направления, по которым развивалась за последнее время эстетическая мысль, явились предметом целого ряда исследований, написанных с различных точек зрения.

К таким работам относятся: «Очерки эстетики новейшего времени»¹ и «Эстетические очерки»² Катарин Гилберт; «Критическая история новейшей эстетики» Листоуэла³; «Материалы по современной эстетике» под редакцией Мелвина Рейдера⁴ и «Новые течения в эстетике и искусствоведении» Бернарда Ч. Хейла⁵. Такое краткое перечисление, естественно, может дать лишь самое беглое представление о многообразии интересов со стороны различных теоретиков, исследовавших проблемы эстетики в течение минувших пятидесяти лет. Это представление будет более полным, если просмотреть содержание двух наиболее значительных журналов указанного периода—«Цейтшрифт

Журналы

фюр Эстетик унд Альгемейне Кунствиссеншафт», выходявшего с 1906 по 1939 год под редакцией Макса Дессуара, и американского «Джорнэл ов Эстетикс энд Арт Критисизм», основанного в 1941 году и регулярно выходящего и поныне. Последний журнал с 1945 года выходит под редакцией Томаса Манроу. Первым из имен, содержащихся в немецком указателе, является имя известного немецкого искусствоведа, сторонника теории «одушевления»—Теодора Липпса («Об эстетической механике»), последним—имя Ричарда Мюллера-Фрауенфельса («Познание искусства и понимание искусства»). Перечень насчитывает

¹ «Studies in Recent Aesthetic», Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1927.

² «Aesthetic Studies», Durham, Duke University Press, 1952.

³ «A Critical History of Modern Aesthetics», London, G. Allen and Unwin, 1933.

⁴ «Современная книга по эстетике. Антология», М., Изд. иностр. литературы, 1957.

⁵ «New Bearings in Aesthetics and Art Criticism», London, Oxford University Press, 1943.

1911 статей. Здесь вы найдете любые сведения из области искусства, начиная от японских лаков и кончая общими эстетическими теориями. В этом же журнале помещены такие статьи, как «Система искусств» Гельмута Куна, «Форма и искусство» Рудольфа Арнгейма, «О некоторых аспектах философии красоты св. Августина» Эммануэла Чепмена, «Психологические аспекты в практике и преподавании пластического танца» Франсиски Боуэс и другие.

Исследования в области эстетики были облегчены целым рядом работ, подготовленных библиографами и составителями словарей, как, например, «Библиография по эстетике и философии изящных искусств» под редакцией Уильяма А. Хэммонда¹; «Библиография физиологической и экспериментальной эстетики, 1864—1937 годы» под редакцией А. Р. Чендлера и Э. Н. Барнхарта²; «Энциклопедия искусств» под редакцией Дагоберта Д. Рунза и Гарри Дж. Шриккеля³; «Справочник по всемирной литературе» под редакцией Джозефа Т. Шипли⁴. Гельмут Хунгерланд, помощник редактора «Джорнэл ов эстетикс энд арт критисизм», в 1945 году взял на себя обязанность следить за выпуском периодической библиографии, которая выборочно отражала бы литературу по эстетике и смежным с ней областям; первый выпуск такой библиографии вышел в декабрьском номере журнала за 1945 год, и отдельные разделы ее появились в июньских номерах за 1949 и 1950 годы, сентябрьском номере за 1950 год и июньском за 1951 год. Каждой отрасли искусства посвящен специальный отдел, кроме того, в этой библиографии существуют немецкий и польский разделы.

¹ «Bibliography of Aesthetics and of the Philosophy of the Fine Arts», New York, Longmans, Green and Co., 1933.

² «A Bibliography of Physiological and Experimental Aesthetics, 1864—1937», Berkeley, California, University of California Press, 1938.

³ «Encyclopedia of the Arts», New York, The Philosophical Library, 1946.

⁴ «Dictionary of World Literature», New York, Philosophical Library, 1943.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

К л а с с е I

- F. M. Cornford, *From Religion to Philosophy. A Study in the Origins of Western Speculation*, 1912.
John Burnet, *Greek Philosophy, Part I*, 1914.
Werner Jaeger, *Paideia. The Ideals of Greek Culture*, tr. by Gilbert Highet, 1939.
P. M. Schuhl, *Essai sur la formation de la pensée grecque*, 1934.

К л а с с е II

- Mortimer J. Adler, *Art and Prudence*, New York, 1937, Ch. I.
R. G. Collingwood, *Plato's Philosophy of Art*, *Mind*, 34 (1925), pp. 154—172.
Allan H. Gilbert, *Literary Criticism from Plato to Dryden*, New York, 1939.
W. C. Green, *Plato's View of Poetry* (*Harvard Studies*, I, 29), 1918.
G. M. A. Grube, *Plato's Thought*, London, 1935, Ch. VI.
R. L. Nettleship, *The Theory of Education in the Republic of Plato*, Chicago, 1906.
Erwin Panofsky, *Idea*, Leipzig and Berlin, 1924.
Constantin Ritter, *The Essence of Plato's Philosophy*, New York, 1933.
P. M. Schuhl, *Platon et l'Art de son Temps*, Paris, 1933.
Mary Swindler, *Ancient Painting*, London, 1929.
A. E. Taylor, *Plato*, London, 1922.
George Saintsbury, *A History of Criticism*, 3 Vols., Edinburgh and London, 1934, Vol. I, Bk. I, Ch. II.
Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, trans. by Charles Marriot, New York, 1936, Ch. II.

К л а с с е III

- Mortimer J. Adler, *Art and Prudence*, Ch. II.
S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 4th ed., London, 1932.
Lane Cooper, *Poetics of Aristotle, Its Meaning and Influence*, Boston, 1923.
Lane Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy*, New York, 1922.
F. M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, London, 1914.
Allan H. Gilbert, *Literary Criticism from Plato to Dryden*. (Contains a new translation of the «Poetics.»)
A. E. Haight, *The Tragic Drama of the Greeks*, Oxford, 1896.
R. P. McKeon, *Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity*, «Modern Philology», August, 1936.
W. D. Ross, *Aristotle*, London, 1923.
George Saintsbury, *History of Criticism*, Vol. I, Bk. I, Ch. III.

К л а с с е IV

- Bernard Bosanquet, *History of Aesthetic*, London, 1892, Ch. V.
E. Bréhier, *La Philosophie de Plotin*, Paris, 1928.
Murray W. Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, «Univ. Ill. Stud. in Lang. and Lit.», Vol. XII, nos. 2—3.
F. P. Chambers, *Cycles of Taste*, Cambridge, 1928.
E. R. Dodds, comp. and ed., *Select Passages Illustrative of Neoplatonism*, New York, 1924.
W. R. Inge, *The Philosophy of Plotinus*, London, 1918.
Allan H. Gilbert, *Literary Criticism from Plato to Dryden*.
George Saintsbury, *History of Criticism*, Vol. I, Bk. I, Chs. IV, V, VI, Bk. II.
Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, Ch. II.
E. Krakowski, *Une Philosophie de L'Amour et de la Beauté. L'Esthétique de Plotin et son Influence*, Paris, 1929.

К л а с с е V

- Mortimer J. Adler, *Art and Prudence*.
Bernard Bosanquet, *History of Aesthetic*, Ch. VII.
Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, «Univ. Ill Stud. Lang. Lit.», XII, No 2—3.
L. Callahan, *A Theory of Aesthetic According to the Principles of St. Thomas Aquinas*, Washington, 1927.
G. G. Coulton, ed. and trans., *Life in the Middle Ages*, Cambridge, 1928.

- C. A. Dinsmore, *Aids to the Study of Dante*, Boston, 1903.
 Etienne Gilson, *The Spirit of Mediaeval Philosophy*, London, 1936.
 C. H. Grandgent, *Dante*, New York, 1916.
 W. P. Ker, *The Dark Ages*, New York, 1904.
 Jacques Maritain, *Art and Scholasticism*, New York, 1930.
 George Saintsbury, *History of Criticism*, Vol. I, Bk. III, Chs. I, II.
 Karl Svoboda, *L'Esthétique de St. Augustin et ses Sources*, Brno, 1933.
 Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, Ch. III.
 Maurice de Wulf, *History of Mediaeval Philosophy*, trans. Messenger, London, 1925.

K z a a e VI

- Bernard Bosanquet, *History of Aesthetic*, Ch. VII.
 Allan H. Gilbert, *Literary Criticism from Plato to Dryden*.
 Erwin Panofsky, *Idea*, pp. 23—38.
 George Saintsbury, *History of Criticism*, Vol. II, Bk. IV.
 Gregory Smith, ed., *Elizabethan Critical Essays*, 2 Vols., Oxford, 1904.
 J. E. Spingarn, *History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York, 1899.
 Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, Ch. IV.
 K. Vossler, *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance*, Berlin, 1900.

K z a a e VII

- Bernard Bosanquet, *History of Aesthetic*, Ch. VIII.
 G. N. Clark, *The Seventeenth Century*, Oxford, 1929.
 English Critical Essays, 16th—18th Centuries (*World's Classics*, Oxford Univ., Press).
 Allan H. Gilbert, *Literary Criticism from Plato to Dryden*.
 Emile Krantz, *L'Esthétique de Descartes*, Paris, 1882.
 I. Langdon, *Milton's Theory of Poetry and Fine Art*, New Haven, 1924.
 Mario Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery* (*Studies of the Warburg Institute*, Vol. 1), London, 1939.
 J. E. Spingarn, ed., *Critical Essays of the Seventeenth Century*, 3 Vols., Oxford, 1908—1909.
 Basil Willey, *The Seventeenth Century Background*, London, 1934.
 George Saintsbury, *History of Criticism*, Vol. II, Bk. V, Chs. I—IV.
 Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, Ch. V.

К л а с с е V I I I

- Allen and Clark, *Literary Criticism from Dryden to Croce*, New York, 1940.
- Bernard Bosanquet, *History of Aesthetic*, pp. 202—209.
- Laurence Binyon, *English Poetry in Relation to Painting and the Other Arts*, 1918, in «*Proceedings of the British Academy*», Vol. VIII.
- Durham, ed., *Critical Essays of the Eighteenth Century*, New Haven, 1915.
- Hibben, *The Philosophy of the Enlightenment*, New York, 1910.
- E. F. Carritt, *The Theory of Beauty*, 4th ed., London, 1928, Ch. IV.
- H. A. Ladd, *With Eyes of the Past*, New York, 1928.
- Elizabeth Manwaring, *Italian Landscape in Eighteenth Century England*, New York, 1925.
- S. H. Monk, *The Sublime*, New York, 1935.
- Draper, *Eighteenth Century English Aesthetics: a Bibliography*, Heidelberg, 1931.
- Leslie Stephen, *History of English Thought in the Eighteenth Century*, New York, 1876.
- Leslie Stephen, *English Literature and Society in the Eighteenth Century*, London, 1910.
- Mirabent, *L'Estetica Inglesa del Siglo XVIII*, Barcelona, 1937.
- George Saintsbury, *History of Criticism*, Vol. II, Bk. VI, Ch. I.
- Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, Ch. VI.

К л а с с е I X

- H. P. Adams, *The Life and Writings of Giambattista Vico*, London, 1935.
- Irving Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, Boston and New York, 1919. (Valuable for bibliography.)
- Benedetto Croce, *Aesthetic*, Part II, Ch. V.
- Francesco De Sanctis, *History of Italian Literature*, New York, 1931.
- Havelock Ellis, *The New Spirit*, Modern Library, «Diderot».
- Robert Flint, *Vico*, Edinburgh, 1884.
- John Morley, *Diderot and the Encyclopaedists*, London, 1886 (Дж. Морлей, *Дидро и энциклопедисты*, М., 1881).
- J. G. Robertson, *The Genesis of Romantic Theory*, Cambridge, 1923, Chs. II, III, VIII.
- George Saintsbury, *History of Criticism*, Bk. VI, Chs. II, III.
- Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, Ch. VI.

К л а с с е X

- Bernard Bosanquet, *History of Aesthetic*, pp. 182—188, 210—248.
- Benedetto Croce, *Aesthetic*, Part II, Ch. VI.

George Saintsbury, History of Criticism, Vol. III, Bk. VII, Ch. V.
Lionello Venturi, History of Art Criticism, Ch. VI.

К главе XI

- E. F. Carritt, The Sources and Effects in England of Kant's Philosophy of Beauty, «Monist», 35 (1925), pp. 315—328.
E. F. Carritt, The Theory of Beauty, Ch. V.
Victor Basch, Essai Critique sur l'Esthétique de Kant, Paris, 1927.
R. A. C. Macmillan, The Crowning Phase of the Critical Philosophy, London, 1912.
J. C. Meredith, Kant's Critique of Aesthetic Judgment, Oxford, 1911. (Introductory essays.)
E. Caird, The Critical Philosophy of Immanuel Kant, 2 Vols., Glasgow, 1889, Vol. II.
George Santayana, Three Philosophical Poets: Lucretius, Dante and Goethe.
Thomas Carlyle, Essays on Goethe, 1828—1832.
Thomas Carlyle, Life of Schiller, Comprehending an Examination of His Works, 1846.
Ernst Cassirer, Idee und Gestalt. Fünf Aufsätze, 1921.
Lionello Venturi, History of Art Criticism, Ch. VIII.
Bernard Bosanquet, History of Aesthetic, Ch. X.

К главе XII

- Irving Babbitt, Rousseau and Romanticism, 1919.
Oskar Walzel, German Romanticism, trans. from the fifth edition, 1932.
R. M. Wernier, Romanticism and the Romantic School in Germany, 1910.
R. F. Egan, The Genesis of the Theory of 'Art for Art's Sake' in Germany and England, Smith College Studies in Modern Language, II, 4 and V, 3, 1921—1924.
Georg Brandes, Main Currents in Nineteenth Century Literature, Vol. 2: «The Romantic School in Germany», 1873, trans. 1902 (Георг Брандес, Собр. соч., СПб, «Просвещение», 1906—1914, тт. V, VI («Романтическая школа в Германии»)).

К главе XIII

- Arthur Symons, The Romantic Movement in English Poetry, New York, 1909.
A. F. Powell, The Romantic Theory of Poetry, New York, 1926.
S. F. Damon, William Blake, His Philosophy and Symbols, New York, 1924.

- J. C. Bailey, Walt Whitman, New York, 1926.
 André Maurois, Ariel; The Life of Shelly, New York, 1924.
 Louis Cazamian, Carlyle, New York, 1932.
 O. W. Firkins, Ralph Waldo Emerson.
 S. F. Gingerich, Essays in the Romantic Poets, New York, 1929.
 J. H. Muirhead, Coleridge as Philosopher, New York and London, 1930.
 George Saintsbury, History of Criticism, Vol. III, Bk. VIII, Ch. I.
 W. A. Knight, Six Lectures on Some Nineteenth Century Artists, English and French, Chicago, 1909, Ch. III on Ruskin.
 Lionello Venturi, History of Art Criticism, Ch. VII.

К л а с с е X I V

- J. S. Kedney, Hegel's Aesthetics. A Critical Exposition, 1885.
 A. C. Bradley, Hegel's Theory of Tragedy, in «Oxford Lectures on Poetry», 1909, pp. 69—95.
 Bernard Bosanquet, A History of Aesthetics, Ch. XII.

К л а с с е X V

- André Fauconnet, L'esthétique de Schopenhauer, 1913.
 L. D. Green, Schopenhauer and Music, «Musical Quarterly», 1930.
 Benedetto Croce, Aesthetics, trans. by Douglas Ainslie, 2d ed., 1922, pp. 312—323, On Schleiermacher.

К л а с с е X V I

- H. A. Needham, Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX siècle, 1926.
 R. F. Egan, The Genesis of the Theory of 'Art for Art's Sake' in Germany and England, Smith College Studies in Modern Languages, II, 4 and V, 3, 1921—1924.
 George Saintsbury, History of Criticism and Literary Taste in Europe, Vol. 3, «Modern Criticism», 1904, pp. 544—552 (on Walter Pater).

К л а с с е X V I I

- Ewald Volhard, Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Ästhetiker F. T. Vischer, 1932.
 L. W. Flaccus, Artists and Thinkers, 1916.
 H. R. Marshall, Some Modern Aestheticians, «Mind», 1920, pp. 458—471 (on Lotze).

A. M a t a g r i n, Essai sur l'esthétique de Lotze, 1901.

B e r n a r d B o s a n q u e t, A History of Aesthetic, Chs. XIII and XIV.

К л а с с е X V I I I

E a r l o f L i s t o w e l, A Critical History of Modern Aesthetics, 1933.

C. W. V a l e n t i n e, An Introduction to the Experimental Psychology of Beauty, 1913.

M. M. R a d e r, A Modern Book of Esthetics; an anthology with introduction and notes, 1935 (М. Р е й д е р, Современная книга по эстетике. Антология, М., Издательство иностранной литературы, 1957).

K a t h e r i n e G i l b e r t, Studies in Recent Aesthetic, 1927.

M a x D e s s o i r, Aesthetics and the Philosophy of Art in Contemporary Germany, «Monist», Vol. 36, 1926, pp. 299—310.

L i o n e l l o V e n t u r i, History of Art Criticism, Ch. II.

H. R. M a r s h a l l, Some Modern Aestheticians, «Mind», 1920, pp. 458—471.

А Л Ф А В И Т Н Ы Й У К А З А Т Е Л Ь

Абсолют

- и здравый смысл—432;
- проявление *а.* в искусстве—391;
- символ *а.* в искусстве—482;
- и явления природы—365.

Абстрагирование с помощью воображения—316.

Абстрактные формы доставляют чистое удовольствие—52.

Август—125.

Августин св. 136, 139—144, 148—153, 155—161, 163, 165, 170, 171, 177, 180, 185, 186, 189, 213, 483, 616.

Аврелий Марк—113, 124, 254, 259.

Аддисон Дж.—251, 254—257, 268, 271, 321, 326, 340, 341, 343.

Адлер А.—595.

Александр Сэмюел—580, 600.

Алкамен—47.

«Алкивиад первый» (*Платон*)—35(сн.).

Аллегория—169;

— в «Божественной Комедии»—168;

— делает поэзию наилучшей—223;

— в живописи—589, 592;

— «завеса», скрывающая истину—183;

— разработанная стойками—113.

Аллен Биверли Спрейг—610.

Аллен Грант—551, 552, 567, 568.

Альберт Великий—148, 160.

Альберти Леон—181, 184, 185, 188, 189, 196, 203, 205, 207, 211.

Альма-Тадема—571.

Амвросий св.—155.

Амес Ван Метер—609.

Амур как символ божественной любви—167.

Анализ искусства—30.

«Аналитики первая и вторая» (*Аристотель*)—80(сн.).

Аналогия *Пифагора*—276.

Анатомия и искусство—196.

Английские эмпиристы—266.

Антигон—116.

Антитеза—145, 156.

Антифан—44.

Античность как образец—374.

Антропология 333, 374, 375, 597, 610.

Антропоморфизм—19, 21, 357, 445.

Апеллес Косский—107.

Аполлодор—42, 43, 117.

Аполлон—65, 456, 467, 493, 597.

«Апология Сократа» (*Платон*)—38.

Априорное обоснование

— понятия красоты—378;

— принципов вкуса—326, 327, 352, 353.

Апулей—126.

Ариосто—326.

Аристарх—43, 115.

Аристоксен—105, 110, 112, 113.

Аристотель—73—104, 110—113, 116, 121, 122, 147, 148, 158, 159, 175, 177, 198—201, 209, 211—215, 218, 220, 231, 232, 234, 238, 240, 241, 243, 244, 248, 253, 265, 275, 280, 286, 293, 413, 436, 489, 563.

Аристофан Византийский—115.

Арка Тита—105.

Арнольд Рудольф—600, 616.

Арнольд Мэтью—531.
Археология—318, 319.
Архит—22, 23.
Архитектура
— возникновение *а.* из «мелких ремесел»—570;
— как главный вид искусства—607;
— как «застывшая музыка»—471;
— математические пропорции в *а.*—226;
— новые формы *а.*—280;
— показ борьбы противодействующих сил в *а.*—491;
— и природа света—492;
— создание новых форм в *а.*—105;
— и созидательная сила архитектора—132;
— в эпоху символизма—470, 471;
— в эстетике—606—608.
Аскетизм—69, 109.
Ассоциация идей—250, 253, 283, 424;
— «принцип ассоциации»—562.
Атомизм в эстетике—554.
Афина—114, 120, 126.
Афиней—128, 129.
Африкан—98.
Ахиллес—61, 193, 546.

Баллоу Эдвард—603.
Бальзак Жан Луи—224.
Банвиль Теодор де—512.
Барнс Альберт К.—608.
Батлер С.—268.
Баттё—234, 297, 298, 304.
Баумгартен А. Г.—247, 307—313, 317, 331, 340, 342, 343, 345, 367, 393, 459, 541.
Бахус—209, 493.
Баш Виктор—563, 564, 568.
Бейе Раймон—611.
Бейкер Е. С.—556.
Бейн Александр—568.
Бембо П.—214.
Бергин Томас—611.
Бергсон А.—600, 604, 605.
Беркли Дэвид—260, 261, 266, 341, 487.
Берлингтон-Хауз—276.
Бернар св.—139.
Бернардин из Сиены св.—178.
Бернет Дэвид—23(сн.).
Бернини—320.

Бесконечное и предельное—412.
Бёме Якоб—421.
Бёрк Эдмунд—251, 271—273, 275, 309, 342—345.
Библиотека Цицерона—106.
Bildung—367.
Биньон Лоренс—252.
Биркгоф Дэвид—594.
Благочестие—188, 190.
Блейк Уильям—409—413, 417, 418, 426, 434.
Бог
— как главный двигатель природы—78;
— искусство как дар *б.*—177;
— красота берет начало от *б.*—533.
— как непосредственное начало всякого искусства—454;
— и подражание божественному творению—198, 201, 202, 479;
— и самодовлеющая природа—336;
— как художник всей природы—177.
Боги природы и истории—457.
Бодкин Мод—595.
Бодлер Ш.—509, 510, 513, 516, 517, 519, 520, 526, 602.
Бодмер И. Я.—246, 316.
«Божественная комедия» (Данте)—154, 168.
Бозанкет Бернард—322 (сн.), 327 (сн.), 574, 575.
Боккаччо Дж.—183, 185—187, 190—192, 199, 213.
Болдуин Д. М.—550(сн.), 556(сн.).
Больцано Бернард—541(сн.).
Бонсиньори Ф.—195.
Бонавентура св.—148, 160, 171(сн.).
Боуэс Дэвид—611.
Боуэс Ф.—616.
Бозций—141, 181.
Браччолини Поджо—318.
Брейтингер И. Х.—246, 316.
Бризи́йская часовня в Орвието—154.
Брунеллески Ф.—180.
Бруни Леонардо—217.
Бруно Джордано—184, 217, 218(сн.), 286.
Брэдди Э. С.—522.
Брюйн Эдгар де—611.
Буало Д. Н.—220, 232—234, 237, 251, 275, 281, 316.
Буассере М. и С.—446.

- Бурхардт Якоб*—319, 572.
Бурмейер Лоренс—609.
 «Буря и натиск»—329.
Бэкон. Ф.—32, 221—224, 231, 237, 286, 292, 413.
Бэртон Ричард—93(сн.).
- Вагнер Рихард*—396, 547, 548.
 Важность знания жизни—120.
Вазари Дж.—195, 206.
Ваккенродер Вильгельм Генрих—392, 570.
Ванбург Дж.—254.
Варрон—116.
Василий св.—139.
Ватто А.—517.
 Вдохновение—21, 38, 39, 123, 204, 216, 252, 362(сн.), 394, 484, 486, 598.
Вейссе Христиан Герман—531, 532.
Вентури Лионелло—579.
Венцелиус Леон—610.
Вергилий—147, 192, 193, 199, 209, 212, 222, 234, 253, 263, 317, 323, 326, 327.
Вертгеймер—600.
 Вес—155.
Вёльфлин Генрих—572, 573.
 Взаимосвязь предметов—156, 157.
Вида М.—159, 200.
 Виды чувств—256.
Викгоф Франц—105 (сн.)
Вико Джамбаттиста—285, 289—291, 309, 333, 341, 610.
Виланд К. М.—361.
Вильер Джордж, герцог Букингемский—318.
Винд Эдгар—590.
Винкельман Дж.—317—323, 329, 330, 337, 399, 402, 456, 459, 528, 570.
Винчи Леонардо да—155, 181, 182, 188, 192, 194, 196—199, 205, 211, 517, 595, 601, 610.
 Virtuозность—116, 122.
Витковер Рудольф—590(сн.).
Витрувий—105, 121, 197, 207, 220, 251.
 Вкус—59, 211, 246—248, 252, 263—266, 284, 342, 345, 610.
 «Возможные миры»—317.
 Возникновение гения—296.
 Возрождение—162, 180—218, 235.
Вольф—308.
- Воображение как вечность—411;
 — взаимосвязь *в.*, идей и движения телесных органов—230;
 — как гармоническое сочетание понимания и фантазия—341;
 — законы творческого *в.*—370, 375;
 — идея превосходства творческого *в.*—371;
 — и интуиция—585;
 — искусство как акт *в.*—375, 577;
 — как категория бытия—577;
 — как первая характерная черта человека—290;
 — и подражание—126;
 — природа *в.* как проявление божественного духа—440;
 — произведение как продукт *в.*—583;
 — и разум—222, 226, 229, 232, 249, 342;
 — свободная деятельность *в.*—486;
 — силы воссоздания и ощущения в *в.* художника—338;
 — сущность *в.*—582;
 — творческое—127, 228, 229;
 — художественное—423;
 — художника—121, 285, 286;
 — язык *в.*—249.
Вордсворт—413—420, 426, 430, 433, 434, 563.
 Воспитание
 — вкуса—263, 264;
 — и искусство—55, 59, 74, 88, 97, 383—388.
 Восторг—52.
 Восхищение—241.
 Вселенная—17, 18, 20—22, 29, 338, 392—395, 416, 453.
Вуд Джеймс—593.
Вульф Морис де—163(сн.).
Вундт Вильгельм—552, 558.
 Вчувствование (Einfühlung)—563—566.
- Галилей Г.*—220, 244.
Галлей Э.—222.
Гальба—116.
Гаманн—331—333, 335.
Ганслик Эдуард—571.
Гарвей У.—243.
 Гармоничное сочетание красок—240.
 Гармония
 — душа как *г.*—23, 24;
 — значение *г.*—205, 206;

- Гармония и красота—88, 148, 149, 205;
 — мира как признак его божественного происхождения—148, 149;
 — музыкальная—171, 245, 246, 306, 560;
 — небесная—23;
 — как подражание абсолютному единству бога—166;
 — природы—246;
 — противоположностей—81;
 — рационализированное постижение г.—206;
 — как символ божественности—245;
 — и симметрия—154;
 — система г.—112;
 — человека и вселенной—535;
 — эстетическая—205.
- Гварини Баттиста*—217.
- Гвидо Рени*—321.
- Гейббель Ф.*—476.
- Гегель Георг Фридрих Вилгельм*—321, 340, 363, 364, 378, 383, 389, 458—466, 468(сн.), 470, 472(сн.), 473(сн.), 478, 481, 487, 501—502, 527—531, 537, 550, 570.
- Гедонистический пессимизм—488, 489.
- Гейгер Мориц*—614.
- Гейденрайх К. Г.*—315(сн.).
- Гейнзе Вильгельм*—330, 331, 335.
- Гейне Генрих*—510.
- Гельмгольц Герман*—559—561.
- Гемстергейс Ф.*—315, 316.
- Гений—132, 233, 252, 281, 295, 296, 323, 338, 361, 362, 386, 464, 490.
- Гераклит*—15, 16, 20, 365, 373, 409, 410.
- Гербарт Иоганн Фридрих*—537—540, 541(сн.), 571.
- Гердер И. Г.*—307, 333—337, 374, 407.
- Геркуланум—318.
- Гесиод*—15, 37, 113.
- Гештальт психология — 600, 612.
- Гельдерлин Ф.*—396, 463.
- Гете И. В.*—321, 329, 338, 339, 363—374, 375(сн.), 380, 381, 383, 401—403, 429, 431, 446, 475, 528, 546, 586—587, 602.
- Гидион Зигфрид*—606.
- Гика Матила*—597.
- Гилберт Катарин*—598(сн.), 615.
- Гильберт Голландский*—183.
- Гильдебранд Адольф*—572.
- Гильдегард св.*—162.
- Гиперид*—116.
- Гиппий*—25.
- «Гиппий Большой» (*Платон*)—60, 61, 66.
- Гирландайо*—195.
- Гирн Ирвь*—569.
- Гоббс Т.*—221, 222, 227—232, 243, 244, 267.
- Говард Томас граф Эрандел*—318.
- Голсуорси Дж.*—354(сн.).
- Гольбейн Ганс*—222.
- Гомер*—15—17, 37—39, 54, 86, 113, 118, 180, 193, 213, 227, 290, 291, 310, 323, 325, 327, 361, 382, 401, 453, 474, 525, 546.
- Гонкуры Эдмон и Жюль*—509, 515, 517, 521, 542.
- Гораций*—27, 105, 118, 122, 193, 200, 201, 212, 220, 235, 310, 413.
- «Горгий» (*Платон*)—25, 36(сн.), 41(сн.), 45(сн.), 98, 524.
- «Государство» (*Платон*)—35(сн.), 37(сн.), 38(сн.), 40, 41(сн.), 42, 43—45(сн.), 47, 49(сн.), 50—51(сн.), 55, 56(сн.), 57(сн.), 58, 59(сн.), 60, 62(сн.), 65(сн.), 67, 69—74(сн.), 213.
- Гото Г. Г.*—477(сн.).
- Готшед И. К.*—316, 329.
- Готье Теофиль*—495, 509, 510, 512, 517, 524.
- Графина Джованни Винченцо*—286—288.
- «Град божий»—170.
- Грезы как источник вдохновения—394—396.
- Греческая демократии и искусство—24, 25.
- Греческая культура—384.
- Греческое искусство—276, 316, 320, 321, 597.
- Грѣз Ж. Б.*—303.
- Григорий папа*—181.
- Грин Теодор*—614.
- Гропиус Вальтер*—608.
- Грос Карл*—563, 568.
- Гроссе Эрнст*—549, 550, 552.
- Гроций Г.*—316.
- Гуго из школы Сен-Виктора*—168.
- Гуманизм—185, 198, 200, 210, 584, 608.
- Гумбольдт Александр*—566.

- Гюго Виктор—446, 509.
 Гюйо Жан Мари—507, 508, 568.
- Давенант В.—227.
 Давид—171.
 Даламбер Жан—560.
 Д'Анкона Чириако—318.
 Данте Алигьери—154, 162, 164, 178(сн.), 183, 188, 204, 362, 402, 425, 439, 453, 586 (см. также «Божественная комедия»).
 Дарвин Чарлз—566, 567.
- Движение
 — виды д.—65, 66;
 — и виды искусств—96;
 — как источник любви к прекрасному—244;
 — однообразное как наилучшее—65, 66;
 — как основной признак человеческой природы—293;
 — правильное и ритмическое—66;
 — простое д. ума как источник эстетического удовольствия—275;
 — физическое—244, 279;
 — и форма пламени—280;
 — как характерный признак искусства—293, 294.
- Двойственность, двусмысленность в поэзии—593, 594.
 Двойственность природы и духа—335.
- «De Gen. et. Corr». (Аристотель)—85(сн.), 92(сн.).
- Действие, воспроизведенное в трагедии—85;
 — в поэзии и изобразительном искусстве—324—326.
- Декарт Р.—211, 219—222, 224—227, 230, 232, 233, 243, 251, 286, 413.
- Делакруа Э.—517.
 Деметр—107(сн.).
 Деметра—114.
 Демократическое направление в искусстве—504, 505.
- Демокрит—19—21, 220, 231, 286, 589.
- Демосфен—115, 116.
 Десе—303.
 Дессуар Макс—552, 612, 616.
 Джерар А.—264, 265, 274.
 Джонс Айниго—251.
 Джонсон Бен—192, 231.
- Джонсон С.—252, 283.
 Джордан Э.—613.
 Джордж Стефан—520:
 «Джорнэл ов эстетикс энд арт критисизм»—611, 616.
 Джотто—180, 195, 204.
 Диалектика созидания—375, 376.
 Диалектический процесс—63.
 Дидро Д.—281, 298—305, 317, 326.
 Дильтей В.—574, 602.
 Динамическое описание—324.
 Диоген Лаэртский—113, 114(сн.).
 Дион Хрисостом—126.
 Дионис—114, 467.
 Дионисий Ареопагит—138, 148, 154, 161, 173.
 Дионисий Галикарнасский—113, 114(сн.), 118, 122.
 Дионисический экстаз—545, 546.
 Дом Соломона—223.
 Домициан—104.
 Д'Оревилль Барбе—512, 514.
 Дорийские мелодии—95.
 Достоинства литературного стиля—113.
- Драйден Дж.—221.
- Драма
 — английская—327, 328;
 — греческая—328;
 — изображение в д. вечных сил в непримиримой борьбе—475, 476;
 — история развития д.—114, 115;
 — национальная—327, 328;
 — происхождение д.—114, 115;
 — как союз частного и общего, реального и идеального—455;
 — и теория д. Дидро—304.
- Дурис Самосский—116.
 Дьюи Джон—607—609.
 Дю Белле Ж.—232.
- Дюбо аббат—244, 275, 279, 280, 291—294, 296—298, 309, 321.
- Дюбо Шарль—367(сн.).
 Дюкасс К. Дж.—594.
- Дюрер Альбрехт—182, 185, 192, 194—196, 201, 202, 204, 205, 207, 208, 211, 216, 223, 286, 392.
- Дюфренуа К. А.—277, 281, 282.
- Еврипид—45, 86, 115.
- Египетское искусство—464, 465.
- Единство
 — как второстепенное понятие в философии—413;

Единство в искусстве—84, 85, 86;
— в многообразии—312, 313, 461, 558;
— и определение красоты—536;
— как понятие—299;
— как характерная черта стиля—321;
— человеческой природы—366, 380.

Жан-Поль (Фридрих Рихтер)—401—407, 478.

Желание как радость—259.

Живопись

— и воспроизведение характера—84;

— история ж.—116;

— и механическое подражание природе—283;

— правила для ж.—234;

— предмет ж.—472, 473;

— полихромная—417;

— и поэзия—177, 199, 323—327;

— и раскрытие сущности животного мира—493;

— и романтическое искусство—272, 469;

— как средство формирования характера—97;

— техника ж.—181, 182;

— фламандская—198;

— как художественная деятельность—36;

— французская—234;

— элементы ж.—235.

Жизнь

— двойственная—514, 515, 524;

— и искусство—512;

— как начало красоты—330;

— практическая—383;

— как принцип искусства—507, 508;

— слияние искусства с ж.—445;

— функции в ж.—30;

«Журнал эстетики и общего искусствоведения»—612, 615, 616.

Жуффруа Теодор—497, 498.

Закон Вебера—558.

Закон золотого сечения—196, 557, 558.

Закон сочетания противоположностей—17, 21, 409.

«Законы» (*Платон*)—38, 39(сн.), 40, 41(сн.), 48, 49(сн.), 52,

53(сн.), 54(сн.), 55, 56(сн.), 59, 65(сн.), 66(сн.), 69(сн.), 72(сн.), 74, 437.

Защита

— драмы и комедии—304;

— поэзии—220, 425.

Здравый смысл

— и абсолют—431, 432;

— и эстетический объект—270;

— как эстетическое ощущение—356;

Зевксис—42.

Зевс—114, 120, 126, 127, 132.

Земпер Готфрид—570, 571.

Зенон—113.

Знание

— «великий ключ з.»—276, 277;

— зарождение человеческих з.—80;

— и искусство—85, 189, 190, 191, 193, 195;

— категории з.—246;

— цель и средства з.—29, 30;

Значение «Божественной комедии»—168.

Золотой мир—222, 223.

Золотая середина—111, 158, 207, 211, 225.

Зольгер Карл Вильгельм Фридрих—364, 478—481, 487, 527.

Золя Эмиль—506, 507, 542.

Зульцер И. Г.—314, 315.

Ибсен Генрик—476.

Игэн Роз Дж.—509(сн.)

Идеал

— греческий—318;

— в индивидуальном сознании художника—121;

— искусство как проявление и.—460, 461;

— красоты—463;

— математический и логический—224;

— оратора—120, 121;

— в природе—311, 312;

— и разум—460, 498;

— родовой и.—498;

— как сочетание сущности и формы—464;

— стремление человека к и.—372, 380.

Идеализм

— абсолютный—451—458:

— гегелевский—529;

— динамический—499;

Идеализм и идея производности—535;

— и идея случайности—529;

— немецкий—541;

— и символизм—586, 587;

— эстетический—507, 528.

Идея

— абсолютная—537;

— божественная сущность *и.* —479, 480;

— животворная—423;

— как основа всякой реальности—484;

— платоническая—423, 489, 490, 494, 523;

— противоположности греческого и нового стилей—459;

— рода—372;

— случайности—529;

— философская *и.* гуманизма—424;

— и форма—522.

Иероним св.—139.

Изида—135.

Изображение богов в произведениях искусства—37, 126.

Институт Варбурга—588.

Интуиция

— восстановление доверия к *и.* —602;

— интроспективная—365;

— лирическая—576;

— и мудрость—586;

— творческая—605.

«Ион» (Платон)—38, 39(сн.), 51.

Иррационализм—362(сн.).

Исаак из Стеллы—169.

Искусства

— взаимоотношения *и.* —609;

— виды *и.* —178;

— материальные основы механических видов *и.* —176, 178;

— переход *и.* от ремесел к профессиям—184;

— происхождение отдельных отраслей *и.* —612;

— разделение *и.* —612, 614;

— «свободные» виды *и.* —178;

— система *и.*, как отражение иерархии идей—491;

— теологические виды *и.* —178.

Искусственные водопады—492.

Искусство

— «автономное искусство»—551, 578;

Искусство и биологический процесс—78, 320, 338;

— близость *и.* риторики к логике—99;

— влияние географических и исторических факторов на *и.* —330;

— влияние *и.* —88;

— воздействие *и.* на чувства—295, 298;

— как «вторая природа»—182, 371, 375;

— как выражение чувства автора—483, 592;

— как выражение эмоционального накала—486;

— и гармония противоположностей—81;

— и государство—58, 84, 96—98;

— и дисциплина ума—233, 234;

— должно быть свободно—578;

— и его величие—316;

— единство *и.* —486;

— затмение *и.* христианским спиритуализмом—468;

— здоровое и упадочническое—547;

— значение термина *и.* —27, 32, 34, 75, 78, 79, 175, 189;

— как игра воображения—485, 486;

— искажение в *и.* —47, 48;

— «искусство для искусства» как роскошь—515;

— «искусство для искусства» как течение —508—526;

— и концепция монистической метафизики—478, 597;

— и красота—178, 188, 190, 203;

— критика *и.* немецким рационализмом—307—339;

— как лирическая интуиция—576—582;

— как методический процесс—25, 26;

— моральная цель *и.* —58, 59, 223, 240;

— и наука—505, 515, 516, 614;

— не предполагает воспроизведение предметов—581;

— и нравственность—434, 435, 577;

— общечеловеческое значение *и.* —434;

— определение места *и.* в системе категорий—577, 578.

— как опыт—608;

Искусство, отделенное от бога—204;
 — отношение и. к философии—86, 192, 220, 222, 231, 367, 449—451, 453, 454;
 — отражение в и. роли человека в природе—375;
 — первобытная наивность как свойство и.—577;
 — порождает стремление «полной жизни»—543;
 — как порождение конкретных условий—502, 605, 606;
 — правила в и.—219, 220, 233, 237, 241, 577;
 — как природа, как возрожденное в творениях—461;
 — причины возникновения и. поэзии—79, 88;
 — и прогресс—499;
 — как продукт общества—500—505;
 — происхождение и.—32, 33, 75, 114, 148;
 — проявление Абсолюта в и.—391;
 — как радостный труд—443, 444;
 — радость как постоянный результат и.—612—614;
 — разделы и.—73;
 — раннее упоминание об и. в философии—16;
 — раскрытие «тайны искусства»—276;
 — рассуждения о взаимоотношениях духа и ощущений—422;
 — и религия—137, 138, 392, 393, 434, 435;
 — романтическое—400, 467, 468;
 — символизм в и.—587, 597;
 — социальное воздействие и.—58, 96, 97, 497—502, 604, 605;
 — социально-экономические условия развития и.—441;
 — социальный смысл и.—604;
 — как способ избежать действительности—546;
 — и способность человека—205;
 — сырой материал для и.—81;
 — цель и.—88, 244;
 — цель и средства в и.—30, 31;
 — человеческая природа как внутренний источник и.—262;
 — «чистое искусство»—518;
 — и чувство симпатии—272—274;
 — эволюция и. из инстинкта—80, 87, 88, 435, 599;

Искусство, эволюция природы и возникновение и.—585;
 — элемент индивидуальности в и.—483, 484;
 — эмоциональные факторы в и.—314;
 — эпохи христианства—459.
 Искусство диалектики—34.
 «Искусство и социализм» (*Моррис*)—444(см.).
 Искусство оратора—26.
 Искусство проекта—206—208.
Исократ—116.
 Истина
 — божественная—331;
 — внутренняя—203;
 — и искусство—577;
 — поэтическая—415;
 — пророческая—415;
 — умозрительная—313;
 — философская—259.
 Истинность
 — искусства—582;
 — науки—614.
 История
 — искусства—318, 319, 321, 459, 470;
 — умозрительная и. искусства—456, 457;
 — эстетики—574.

Каллистрат—129.

Κάλον—60.

Κἄλος—59.

Кальдерон—401.

Кампанелла Томас—311.

Кант И.—247, 309, 315, 337, 340—364; 378—380, 385, 389—391, 418, 421, 422, 449—452, 478, 487, 534, 537, 541(см.), 550, 588, 611.

Капелла Марциан—175.

Карбон—116.

Карлейль Томас—428, 429, 433, 440.

Карре Жак—318.

Кассань А.—515.

Кассирер Г. В.—611.

Кассирер Эрнст—587, 588, 591.
Кастальери Жюль Антуан—504, 506.

Кастельветро—191, 199, 200, 215, 216, 286.

Катон—193.

- Квинтилиан*—105, 115, 119, 175, 188.
Кейлос К.—327.
Кеймс Г. Х.—251, 261, 262, 265, 266, 274, 341, 342, 344, 564.
 Кельнский собор—446.
Кент У.—276.
Кеплер И.—220.
Кернер—378.
Кёлер Вольфганг—600.
Кёстлин Карл—529(сн.), 535.
Кимон Клеонский—117.
Киприан—128.
Киртман Ю. Г. фон—541(сн.).
Кириман А.—556(сн.).
Китс Джон—426, 427.
 Классический век—105, 118.
 Классическое искусство—466, 467;
 — и церковь—147.
 Классицизм—328, 329, 607.
Клеант—175.
 Климат
 — и искусство—330;
 — и человеческий гений—296, 324;
Климент Александрийский—168.
Коллингвуд Р.—581—583.
 Колонна Траяна—105.
Кольридж С. Т.—413, 420—426, 429.
 Комедия
 — цель к.—89;
 — и эмоции—241.
Кондильяк Э. В.—291, 292.
Констебль Дж.—305, 432, 505.
Конт Огюст—396, 500—502, 506.
 Контраст как основа комического—531.
Кон Ионас—556.
Коперник Н.—220.
Корнель Р.—219, 220, 235(сн.), 240, 241, 294, 328, 329.
 Королевская академия художеств—252, 276.
 Космологи—16, 17.
 Космология—17—21, 23, 28, 338.
Коффка К.—600.
 Красноречие—145, 153, 224.
 Красота
 — абсолютная и относительная—260;
 — божественная—150;
 — и божественный атрибут—138, 170;
 — виды к.—258;
 Красота, внешнее и существенное проявление к.—61;
 — внутренняя и внешняя—341, 356—358, 599, 601;
 — выражение к.—322;
 — выразительная форма к.—578;
 — как высшая и абсолютная ценность—510, 511;
 — как гармония элементов—80, 81;
 — и добродетель—69;
 — духовная—63, 64, 170;
 — как «живой образ»—487;
 — жизнь как начало всякой к.—133, 330;
 — значение термина к.—27, 59—64, 67, 69, 130, 148, 151, 152, 159, 224, 225, 255, 321, 322, 594;
 — зрение и слух—129;
 — идея космической к.—432;
 — идея к.—68;
 — идея к. как посредница между разумом и чувством—385, 386;
 — изобилие как признак к.—413;
 — имманентная и трансцендентная—136;
 — искусства—132;
 — и искусство—177, 168, 187, 188, 190, 203;
 — источник божественной к.—170, 596, 597;
 — качества к.—433;
 — ключ к природе к.—276—279;
 — космос как источник к.—17—19;
 — концепция к.—611;
 — линия к.—277—279;
 — личная—274;
 — локализация к. и ее ценность—570;
 — и любовь—62, 130, 131;
 — и математика—202, 594;
 — нравов и законов—63;
 — область к.—584;
 — обманчивый характер к.—225;
 — обычай и привычки—283, 284;
 — объективная и субъективная концепция к.—379;
 — объективное понятие к.—378;
 — как отвлеченная идея—506;
 — отрицание к. как гармонии—130, 131;
 — поклонение к.—510, 511;
 — привходящая и чистая—341, 457, 562;
 — и природа—202, 203, 210, 584;
 — как результат определенных пропорций—226, 247;

- Красота романтическая—401;
 как свобода в явлении—379,
 —385, 386;
 — свойство к.—279;
 — и симметрия—133;
 — синтетическая функция к.—
 452;
 — «смягчающая красота»—487;
 — как сочетание материи с фор-
 мой—375;
 — и стимул к отклику—225;
 — и удовольствие—211, 225, 261,
 262;
 — физическое происхождение. к.—
 585;
 — формальные принципы к.—150,
 151, 461;
 — формы и цвета—271;
 — человек как главное воплоще-
 ние к.—478, 479.
 — чувственная к. как покров—
 167;
 — чувство к. как общественный
 инстинкт—256, 271;
 — чувство и половой инстинкт как
 источник красоты—331, 584;
 — и эмпиризм—283.
 Красота слога 123.
 Красс—119.
 Краузе Карл Христиан Фридрих—
 458.
 Кроче Бенедетто 576—583, 588.
 Ксенократ Сиционский—116.
 Ксенофан—15.
 Кузен В.—497, 498.
 Куинси Томас де—511.
 Кумарасвами Ананд—597.
 Кун Гельмут—611, 616.
 Курбе Г.—504, 505.
 Куэва Хуан де ла—248.
 Кьеркегор Сёрен—407, 408, 511.
 Кэррит—579.
 Кюльпе Освальд—558.

 Лаббок Джон—550(сн.).
 Лактанций—141, 213.
 Лало Шарль—555(сн.), 560(сн.),
 609.
 Ламартин А. де—520.
 Ламенне Ф. Р. де—498.
 Ланге Конрад—569.
 Ланге Ф. А.—531.
 Лангер Сюзанна—591, 605.
 Ланди Ортенсио—214.
 Лапрад—499.

 Ле Боссю Р.—232, 235(сн.), 241—
 243, 265.
 Левек Жан Шарль—497—499.
 Лейбниц Г. В.—221, 222, 231,
 244—248, 254, 308, 311, 317,
 346, 494, 537.
 Лелий—116.
 Лессинг Г. Э.—293, 296, 317,
 323—329, 361, 362(сн.).
 Лестница
 — красоты—63, 64, 67, 164, 165;
 — Платона—432;
 — эстетическая л. форм—258, 259.
 Лидийские мелодии—95.
 Лиль Леконт де—515.
 Линии
 — безобразные—277;
 — выпуклые и прямые—278;
 — как геометрический принцип и
 высший эстетический критерий—
 279;
 — красоты 277;
 — и разнообразие—279.
 Липс Теодор—563, 565(сн.).
 Лисий—115, 116.
 Лисипп—42, 117.
 «Лисис» (Платон)—36.
 Листоуэл —615.
 Логика—300, 591, 595.
 Локк Дж.—221, 250, 251, 253,
 254, 256, 262, 267, 269, 281,
 292, 345, 346, 413, 419.
 Ломацо Дж. П.—196, 276.
 Ломброз Чезаре—550(сн.).
 Лонгин—122, 123.
 Лотце Герман—532, 533, 535—537.
 Лукиан—127.
 Лукреций—114, 193, 585.
 Лундгольм Хельге—600.
 Любовная лирика—105.
 Любовь
 — и вдохновение—373;
 — и красота—63, 157, 373;
 — и философия—62, 63.
 Люлли Ж. Б.—295.

 «Magna Moralia» (Аристотель)—
 89(сн.).
 Мак-Дугалл Уильям—599.
 Мальборо Д.—268.
 Мамфорд Льюис—606.
 Мандевилл Дж.—267.
 Манихейская ересь—145, 146.
 Манроу Томас—608, 615.
 Маритэн Жак—588, 597.

- Мария Египетская* св.—139.
- Математика**
 — и музыка—112, 226, 301, 302;
 — отражает природу астрономических явлений—22, 149, 150;
 — роль м.—196;
 — содействует искусству—195, 202;
 — и физиология—225, 226;
 — и эстетические проблемы—96.
- Математическая сущность перспектив**—195, 196.
- Математические исследования**—594.
- Математический закон красоты**—259, 276.
- Математический метод мышления**—219, 220.
- Математический принцип**—279.
- Математический расчет**—205.
- Математическое объяснение природы**—245.
- Математическое соотношение**—264.
- Материализм**—583.
- Мейджер Д. Р.*—556.
- Мейер Генрих*—572.
- Менс Рафавль*—572.
- Мендельсон Моисей*—315.
- «*Монон*» (*Платон*)—39(сн.).
- Мерк Дж.*—369.
- Мерсенн*—224.
- «*Метафизика*» (*Аристотель*)—77(сн.), 78 (сн.), 82(сн.), 85(сн.), 96(сн.), 115.
- Метод**
 — в живописи—234, 235;
 — в поэзии—233, 234;
 — Локка—250, 251.
- Механизм чувств**—262.
- Мечты и эстетическое видение**—545.
- Микеланджело*—155, 184, 185, 188, 189, 196—198, 202, 206, 207, 276, 282, 320, 517, 565, 602.
- Милль Джон Стюарт*—434.
- Мильтон Дж.*—252, 279, 316, 317, 420, 425.
- Минтурно А.*—199, 217.
- Миль Ж. П.*—169(сн.).
- Мирон** из Элевтер—117.
- Мистицизм**—108, 109, 134, 135, 184, 481.
- Мифология**—396, 397, 455—457.
- Мифы**—16, 140.
- Моголь-Надь*—607.
- Моисей*—167, 168.
- Монк Сэмюел Х.*—611.
- Мопассан Ги де*—520.
- Моральная цензура**—142.
- Моральные блага**—257, 266.
- Мориц Карл Филипп*—338, 339, 375.
- Моррис Бертрам*—608.
- Моррис Уильям*—443—447.
- Моррис Чарлз У.*—594(сн.).
- Моцарт Вольфганг Амедей*—361, 601.
- Мудрость**—16, 30, 31, 34, 35, 78, 192, 410, 586.
- Музы**—65, 141, 181.
- Музыка**
 — как воплощение духа романтизма—473;
 — выразительные средства м. и ее сущность—53;
 — и движение—225;
 — и душа—53—55, 82, 83, 95, 97;
 — единообразие и различие в м.—301, 302;
 — как изящное искусство—36;
 — итальянская—305, 306;
 — компендиум м.—224, 225;
 — концепция подражания в применении к м.—79, 84;
 — космологическая и математическая теории м.—22—24, 559, 560;
 — краткое руководство по м.—105;
 — и миф—590, 591;
 — и моральное влияние м.—129;
 — наслаждение м.—бессознательная реакция—247;
 — как наука о правильном измерении—153;
 — и ощущения—224, 225;
 — и подразделения музыкальных форм—614;
 — происхождение м.—114;
 — как прототип любого вида искусства—610;
 — психологические и физиологические основы м.—559, 560;
 — теория м. и эмоциональная сторона эстетического явления—152;
 — теория символизма м.—590, 591;
 — формалистическое толкование красоты в м.—539, 540;
 — французская—305, 306;
 — хроматическая—112.
- Мужий*—125.
- Муратори Л. А.*—288, 291, 341.

- Мюллер-Фрейенфельс Ричард*—599, 600, 616.
Мюссе А. де—520.
- Нам Милтон*—596.
 Натурализм—195, 294, 295, 330, 504—507.
 Натуралистическая эстетика—504, 506—508.
- Наука
 — и искусство—80, 222, 611, 613;
 — искусствоведческая—257;
 — и поэзия—222, 223;
 — формальная—577;
 — и чувства—242.
- Национальное искусство—330, 447.
 Неоклассический вкус—251.
 Неотомист—589, 598.
Нерон—125.
 Низшее восприятие как воображение—113, 310, 312.
Ницше Фридрих Вильгельм—16, 396, 511, 541—548.
Новалис (Ф. фон Гарденберг)—329, 365(сн.), 391—395, 397, 400, 566.
 «Новая» литературная критика—592(сн.).
 Новый завет—332.
Ньютон И.—220, 222, 232, 259, 361, 369, 432.
- Образ
 — как воплощение человеческого знания и счастья—332;
 — как низшее восприятие—310, 312;
 — постижение красоты через о.—170, 171;
 — как символ абсолюта—482;
 — сохранение о.—580;
 — как средство выражения поэзии—474.
- Общество и художник—496—526.
 Общество любителей искусства—318, 319.
 Объективизация эмоций—243.
Овербек—47(сн.).
Овидий—253.
 «О возникновении животных» (*Аристотель*)—76(сн.), 77(сн.), 78(сн.).
 «О Вселенной» (*Аристотель*)—81.
Огден Чарлз—592, 594.
Одиссей—183, 193.
- «О душе» (*Аристотель*)—77(сн.), 102(сн.).
Ожье Ф.—248, 251.
Олимпиодор—183.
 Определение термина «прекрасный»—593.
 Определение эпического—374.
 «О Провидении» (*Плотин*)—136.
Орlando—203.
Орфей—167.
Осгуд Шарль—183(сн.).
 «О частях животных» (*Аристотель*)—75(сн.), 76(сн.), 102(сн.).
 Очарование
 — и пороки—141;
 — и разум—260, 261;
 — и эмоции—50.
 Очищение—73, 74, 90, 93;
 — и восстановление душевного равновесия—91—93;
 — и музыка—95;
 — и чувства—329, 487.
 Ощущение—80, 157, 175, 224, 225, 251, 253, 254, 258, 259, 261, 262.
- Павлиний хвост*—124, 168.
Паллаичино—217, 286.
Палладио—251, 280.
Панегрик—86.
Панен—117.
Панофски Эрвин—588, 589.
 Парижский университет—214.
Паркер Де Витт Г.—613.
Паркхерст Хелен Х.—612.
Паррасий—42.
Паскаль Б.—221, 547.
 Пастораль—105.
Патрици Франческо—218.
Пачоли Лука—196.
Пейтер Уолтер—509—511, 515, 520, 523(сн.), 524.
Пеппер Стивен—612.
 «Первоначальное явление»—369.
Персий—127, 310.
 Перспектива—42, 196, 589.
Петрарка—180, 185.
Пигаль Ж. Б.—317, 318.
Пико Джованни—214.
Пико делла Мирандола—197.
Пикок Томас—425.
Пилад—203.
Пиль Розже де—216, 277, 281.
 «Пир» (*Платон*)—60, 62, 63(сн.)—65(сн.), 67, 71, 74, 108, 130, 213, 258.

- Пиранделло Л.*—84.
Пирс Эдгар—556.
 «Письма» (*Платон*)—72(сн.).
Пифагор—19, 22, 34, 35 112, 117, 276, 302, 559, 560.
 Пифагорейзм—22—24, 196.
 Пифагорейская доктрина музыкального *ἔθος*—24.
 Пифагорейская космология—338.
Пласт—125.
Платнер Эрнст—331.
Платон—16, 23, 24, 30, 32—50, 52—76, 79, 91, 98, 99, 101, 102, 106, 107, 112, 121, 123, 140, 141, 147, 149, 157, 158, 191, 198, 209, 212—215, 220, 258, 260, 266, 293, 362, 432, 437, 489, 513.
 Платонизм—416, 488, 497, 498, 520, 523.
 Платоновская академия *Лоренцо деи Медичи*—197, 213.
Плиний Старший—107, 116, 117, 125.
Плотин—104, 106—108, 121, 126, 127, 129—136, 147, 157, 177, 178, 254, 421, 498.
Плутарх—44, 104, 122.
 Плюрализм—593.
По Эдгар Аллан—515, 518—520, 599.
 Подражание
 — богу—166, 201, 479;
 — виды *п.*—45, 46;
 — и воображение—126;
 — идея *п.*—40;
 — искусство как *п.* природе—20, 23, 76, 79—81, 108, 194, 311, 441;
 — музыка как *п.*—53;
 — в области живописи—43;
 — как основа удовольствия, доставляемого нам поэзией и живописью—272;
 — поэзия как *п.* действиям—199;
 — правдивое—376;
 — и процесс познания—80;
 — склонность человека к *п.*—87;
 — и софисты—45, 46;
 — трагедия как *п.*—86;
 — функция *п.*—79, 80, 87;
 — человеческое *п.*—47.
 Позитивизм—499—505.
Полибий—115.
Полиглот—42, 117.
Поликлет—117.
 «Полиметис» (*Спенс*)—326.
 «Политик» (*Платон*)—34(сн.), 35(сн.).
 Политик и поэт—31.
 «Политика» (*Аристотель*)—74, 82—84(сн.), 90(сн.), 91(сн.), 95—98(сн.), 437.
 Полусознательные образы—308.
Помпей—318.
Поп А.—234, 237, 251, 276.
 Порядок—87, 206, 265, 271, 310, 312, 313, 613.
 Поэзия
 — виды *п.*—223, 241, 474, 475;
 — как всеобщее искусство—474;
 — источник *п.*—191;
 — как космическая сила—394;
 — и логика—175;
 — и мораль—204, 217, 235;
 — образ как средство выражения *п.*—474;
 — как подражание—79, 198, 199;
 — и правила—218;
 — причины возникновения *п.*—87, 88;
 — противоречия в *п.*—39;
 — как самый высокий из видов искусств—493;
 — и теология—186, 187, 232;
 — и философия—367, 368, 389, 392, 393, 419, 420;
 — цель *п.*—191, 217, 244;
 — как чистый вымысел—216, 217;
 — этическая форма *п.*—474.
 Поэт
 — гений *п.*—216;
 — как герой—428, 429;
 — значение *п.*—585;
 — и мудрость—16, 17, 36, 37;
 — и наука—209;
 — как открыватель новых форм—578;
 — пассивность *п.*—365;
 — как подражатель—41, 42;
 — как пророк—428, 430;
 — совершенствует то, что есть—203, 204;
 — как творец—215;
 — как «фантаст»—182;
 — и философ—105, 300;
 — целостность *п.*—430.
 «Поэтика» (*Аристотель*)—27, 73, 74, 79(сн.), 81(сн.), 83(сн.), 85—87(сн.), 101(сн.), 118, 193, 199, 200, 327.
 Правила
 — для гения—281;

- Правила геометрические—413;
 — для живописи—234, 235, 240;
 — искусства—240, 281, 286;
 — классические—254;
 — в области риторики—28;
 — основаны на законах природы—
 282;
 — для поэзии—234, 235;
 — и талант—284, 361.
Прайс Ричард—259.
Практикатель—318, 321.
 Практическое и умозрительное
 утверждение искусства—383.
 Предвосхищение—370, 371, 457.
 Предшественники *Сократа*—365.
 Прекрасное
 — и возвышенное—358;
 — как полезное—61;
 — само по себе—31, 61, 62, 64,
 209;
 — как символ—587.
 Приключения без опасностей—295.
 Примирение противоречий и диа-
 лектика—458, 459, 475, 476.
 Принципы отбора—503.
 Природа
 — и возникновение искусства—586;
 — вторая *n.*—195, 371, 375;
 — гармония разума и *n.* вещей—
 363;
 — динамична и целеустремлен-
 на—77;
 — и дух—335, 336;
 — и законы воображения—375;
 — и искусство—20, 76, 77, 298,
 460, 516, 517;
 — исследования *n.*—370;
 — красота *n.*—124, 363;
 — назад к *n.*—124, 317, 330;
 — обобщенная—282;
 — обожествление *n.*—331, 335,
 336;
 — оторванность искусства от *n.*—
 520, 521;
 — подражание *n.*—282, 283, 297,
 298, 371, 505, 506;
 — и поэт—203, 204;
 — как процесс эволюции—335;
 — родство искусства и органиче-
 ской *n.*—453, 454;
 — и свобода—347, 348;
 — творческое соперничество ху-
 дожника и *n.*—371, 372, 600;
 — философия *n.*—455, 456;
 — и человек—76, 375, 418, 460,
 461.
- Причина
 — красоты—258, 259;
 — окончательная—232;
 — и чувство—269;
 — формальная—232.
 «Приятное» и «прекрасное», обо-
 значающие разные понятия—337.
 «Проблемы» (*Аристотель*)—82(сн.),
 93(сн.), 94(сн.), 102(сн.).
Пролл Ф. У.—594.
 Прометей—32, 33, 75, 76.
 Проповедь апостолов как символ—
 167.
 Пропорции—22, 23, 48, 68, 81,
 157, 195, 196, 207, 211, 570.
 Пропорциональность—148, 211,
 597.
 Простые гармонии—81.
Протагор—17, 25.
 «Протагор» (*Платон*)—33.
 Протестантство—317.
Протоген—107.
Прудон Пьер Жозеф—500.
 Псалмы—170.
 Психическая механика—539.
 Психоанализ—595, 597, 600.
 Психология—17, 21, 230, 243, 344,
 591(сн.), 599.
Пуссен Н.—237.
Путтенхэм Джордж—182.
Пуфендорф С.—289.
Пфуль Э.—50.
Пюже П.—517.
- Равновесие
 — между формой и материей—385;
 — между чувством и мыслью 418.
 Разумное наслаждение—95, 96.
Рамо Жан Филипп—305, 560.
Рамус Петр—214.
Рапен ле П.—231, 234, 237.
Расин Ж.—220, 253, 316, 327.
Рафаэль—196, 237, 247, 282, 320,
 321, 325, 392, 602.
 Рационализм
 — немецкий—307—339;
 — философский—221.
Реветт Николас—319.
Рейд Томас—269.
Рейдер Мелвин—615.
Рейнгольд К. Л.—345.
Рейнолдс Генри—232.
Рейнолдс Джошуа—236(сн.),
 251, 281, 282, 413, 419.
Рембрандт—517.

- Ремесло—30, 40, 76, 184, 444, 445, 483, 570.
Рен Кристофер—251.
Ренан Эрнест—531.
Рескин Джон—356, 433—443.
Ригль Алоиз—572, 573.
Рид Герберт—603—605, 607.
 Рим—125, 135, 317, 318, 320.
Римаи Гуго—568.
 Римская арка—105.
 Ритм—56, 82, 87, 97, 100.
 Риторика—25—27, 84, 99, 111, 175, 176.
 «Риторика» (*Аристотель*)—84, 93, 99, 100.
Рихтер Фридрих. См. *Жан-Поль*.
Ричардс—592—594.
Ричардсон С.—303.
Родольфо Пио кардинал Карпийский
Розенкранц Карл—477.
Ройс Джошуа—347.
Романо Джулио—237.
 Романтизм
 — в Америке—429—433, 446—447;
 — в Англии—409—429, 432—446;
 — немецкий—390—408.
 Романтики—333, 364.
 Романтические и классические направления—253.
Ронсар П.—235.
Рубенс П. П.—294, 370, 517.
Рузе Арнольд—477.
 Руководство эмоциями—242.
Ружор Карл Фридрих—569, 570(сн.), 573.
Руссо Жан-Жак—305, 306, 317, 318, 354.
Савонарола—185.
Салли Джеймс—568.
Сантьяна Джордж—583—587, 612.
Сапфо—123.
 Сатира—105.
Сведенборг Э.—416, 566.
 Свет
 — духовный и физический—161;
 — животворный—160;
 — и краски—171;
 — и красота—68, 160;
 — и познание—163;
 — и форма—162;
 — как эстетический принцип—160.
Свифт Дж.—548.
Свобода К.—145(сн.).
 Связь между искусством и эмоцией—294.
Сен-Виктор—174.
Сен-Симон—499—501.
Сибел—209.
Сидней Филипп—187, 203, 213, 214, 217, 425.
Сий Габриель—550(сн.).
 Символ—126, 586—591, 595.
 Символизм
 — всеобщий—374;
 — вчувственный—564;
 — значение с.—587;
 — иррациональный—153;
 — космическая тенденция с.—170;
 — в музыке—590, 591;
 — религиозный и эстетический—597, 598;
 — средневековый—169;
 — фрейдовский—599.
 Симметрия—84, 88, 117, 260, 273, 299, 570.
Синезий Киренский—170(сн.).
 Синтез как задача критиков—231.
 Сиракузы—125.
 Сирия—125.
Скалигер Жозеф—191.
Скопас—321.
Скотт К.—550(сн.).
 Скульптор—131, 132, 441.
 Скульптура
 — и архитектура—471;
 — воспроизведение с. характера человека—84;
 — история с.—116, 117;
 — оценка с.—334;
 — и поэзия—323—327;
 — и художественный гений греков—472.
 Смерть
 — изображение с.—327;
 — в пьесе—328.
 Совершенный человек
 — и его характерные черты—110, 111.
 Создание прекрасных вещей—27.
 Созерцание—68, 134, 314, 377, 489, 490, 523, 524.
 интеллектуальное—450, 451
Сократ—25, 28—31, 60, 61, 66, 119, 123, 362(сн.), 468, 489.
 «Софист» (*Платон*)—40, 42 (сн.), 46, 47(сн.), 49(сн.).
 Софисты—16, 17, 25—28, 44—47.
Софокл—86, 115, 327, 401, 475.
 Сочувствие—272—274, 564.

- Спесн*—326.
Спенсер Герберт—386, 551, 552, 566—569.
Спингари Дж. Э.—579.
Спиноза Б.—221, 243, 248, 249.
 «Способность одобрения»—315.
 Средневековье—445.
Сталь де—296, 497.
Стендаль (Бейль А. М.)—296.
Стерри Петер—183.
Стивенсон Р. А. М.—571, 572.
 Стиль
 — барокко—210, 317, 610;
 — «классический» или «величественный»—544, 547;
 — литературный—111, 113, 115, 122—124;
 — оратора—100, 121;
 — как результат изучения природы—372;
 — поэзии—114;
 — эволюция с.—320, 321.
 Стойки—20, 113, 124, 314, 468.
 Страсти
 — и возникновение поэтического произведения—419;
 — в драме—328;
 — душевные—225;
 — и знания—332;
 — в искусстве—145;
 — в музыке—314;
 — и образ—311;
 — и поэт—286, 287;
 — форма с.—578;
 — человеческие—141;
 — и эстетический процесс—271.
 Страх—94.
Стюарт Джеймс—318.
 Суждение
 — вкуса—341, 343, 344, 354, 356;
 — рефлексивное—344;
 — способность с.—288;
 — эстетическое—344, 357.
 Сущность прекрасного—62.
 Схоластика—136.
Сэндас—116(сн.).
Сю Эжен—509.
Гай Жан—237.
Гальябуэ Г. М.—578.
 Танец
 — искусство т.—65, 292;
 — рождение т.—484;
 — и удовольствие—280;
 — и формирование характера—97.
 Танец, музыка и сценическое искусство как развитие естественного языка жестов—485.
Гард Габриель—550(сн.).
Гартини Дж.—560.
Гассо Бернардо—214.
Гассо Торкватто—187, 405.
 Творение
 — божественное и человеческое—46.
 — как оболочка истины—167.
 Творческая способность природы—134.
 Тело и душа—91, 92.
 Теология—37, 146, 147, 165, 186, 187, 232.
 Теория ценностей и человеческие желания—584.
Геофраст—107, 110—112, 116.
Геренций—125, 308.
Гернер У.—436—438.
Гертуллиан—139, 140, 146.
Гетенс И. Н.—315.
Тибулл—310.
Гик Людвиг—395, 400, 402, 478.
 «Тимей» (Платон)—20, 40, 50, 65—67(сн.).
Тимофей—43, 44.
 «Типическое в красоте»—435.
 «Типология»—167.
Толстой Л. Н.—525, 526.
Торп Кларенс Э.—611.
 Трагедия
 — как вид подражания—73, 84;
 — герой т.—94;
 — и государство—72;
 — греческая—545;
 — и комедия—71;
 — непримиримая борьба вечных сил в т.—475;
 — как оправдание философии пессимизма—494;
 — «Рождение трагедии» (Ницше)—545;
 — и сочувствие—272, 273;
 — структура т.—84—86;
 — и философия—85;
 — цель т.—89, 90;
 — чувства, вызываемые т.—51, 241;
 — элементы т.—111.
Грандорф Карл Фридрих Евсевий—532(сн.).
 Трансцендентальный метод—346, 347, 450.
Тренделенбург Адольф—541 (сн.).
Гэн Ипполит—296, 321, 499, 502—504, 506.

- Жайльд Оскар*—509(сн.), 511, 512(сн.), 513, 514, 516, 521, 523.
- Жайтхед Алфред Норт*—590, 604.
- Жайтхолл*—222.
- Жарте Хуан*—285.
- Удовольствие**
- абсолютное и чистое—52;
 - и благо—55, 59, 89;
 - духовное—261;
 - и искусство—36, 210, 211;
 - источники *у.*—255;
 - как критерий вкуса—59;
 - неразумное—50;
 - как основной момент в функции—89;
 - как очарование—52;
 - и подражание—49;
 - и поэзия—191, 214, 215;
 - предмет *у.*—88, 89;
 - своеобразие—89;
 - специфическое—90, 91;
 - как сущность красоты—262;
 - и сходство—83;
- Удовольствия, возникающие в результате одной и той же непрерывной деятельности—90.
- Жистлер*—512, 513.
- Житмен Уот*—446—448.
- Житмер Лайтнер*—556, 558.
- Украшение—64, 81, 209, 221, 445.
- Жунгер Вильгельм*—540.
- Журтон Джозеф*—251.
- «Федон» (*Платон*)—71(сн.).
- «Федр» (*Платон*)—27, 42(сн.), 68, 69(сн.), 72, 74, 99, 102, 213.
- Феноменология—335, 599;
- эстетическая—334.
- Ферекрат*—44.
- Фезнер Г. Т.*—550, 553—557, 559, 561—563.
- Фидий*—47, 78, 117, 120, 126, 132, 154, 318, 321, 401.
- Фидлер Конрад*—571—573.
- Физиология—225, 226, 334, 558, 559, 567—569.
- «Филеб» (*Платон*)—33(сн.), 34(сн.), 36(сн.), 50, 52(сн.), 69.
- Филиппо Л.*—195.
- Филодем* из Гадары—114, 118.
- Филоксен*—30.
- Философ-правитель—35.
- Философ и поэт. См. Поэт и философ.
- Философия
- как интеллектуальные поиски блага—62;
 - и искусство—30, 452, 453;
 - и математика—221;
 - моральная—230;
 - как музыкальное искусство—71;
 - и поэзия—230, 393, 394.
- Философская идея божественности—37.
- Филострат*—126.
- Физте И. Г.*—386, 391, 397, 442, 450, 451, 478.
- Фичино Марсилио*—213.
- Фиш Макс*—610.
- Фишер Куно*—477(сн.).
- Фишер Роберт*—530, 563.
- Фишер Фридрих Теодор*—527—532.
- Флаккес Л. У.*—612.
- Флобер Г.*—495, 504, 509, 511, 513—518, 522, 524, 547.
- Фолькельт Иоганнес*—553, 563, 565(сн.).
- Фома Аквинский* св.—136, 138, 140, 147, 148, 158, 159, 163, 231, 590, 597.
- Форма**
- внешняя—187;
 - возникновение искусства вследствие тяготения к созданию *ф.*—611;
 - живая—245, 413;
 - идеальная—120, 132;
 - идея красоты как посредница между *ф.* и материей—385;
 - индивидуальная и абстрактная—330;
 - искусства как предмет удовольствия—88;
 - математическая—413;
 - и материя как две причины возникновения поэзии—87, 88;
 - отождествление красоты с *ф.*—159;
 - очарование естественной *ф.*—180;
 - поэтическая—187;
 - проект как *ф.* или идея всех вещей в природе—206;
 - развитие определенной *ф.* из материи—78;
 - символическая—589;
 - тяготение природы к созданию прекрасной *ф.*—600;
 - функция эстетической *ф.*—163;

Форма как характерный признак красоты—160;
— как цель—162;
— эффективная—601;
— как явление самодовлеющее—120.
Формализм—522, 537, 539, 540.
Фракасторо Дж.—204, 208—210.
Франциск св.—139, 159 (сн.), 160.
Французская академия художеств—234.
Фрейд—595, 599.
Фригийский стиль—82.
Фринис—44.

Хаднет Ричард—607.

Характер

— и драма—328;
— и трагедия—84, 85, 94.

Хартли Дэвид—416, 442.

Хейл Бернард Ч.—615.

Хембридж Джей—594.

Херд Ричард—446.

Хесперс Джон—614.

Хетчесон Франсис—246, 251, 253, 259, 260, 268, 270, 299, 309, 340, 341, 344.

Хирт Людвиг—373(сн.).

Хогарт В.—275—280.

Холл Констанс—82(сн.).

Хор и трагедия—86.

Хризипп—124.

Хрисостом св.—178.

Христианское моральное противодействие—138, 139.

Христос—124, 167, 168, 456, 463, 469, 479.

Художественное произведение—338, 339, 376, 377.

Художественное творчество—367, 379.

Художник—42, 175, 185, 211;

— взаимное влияние *х.* и общества—501;

— замысел *х.*—48;

— идеал *х.*—210;

— как интерпретатор природы—194, 195;

— интуиция *х.*—603, 604;

— образование *х.*—189—191, 197;

— и общество—192, 609, см. также общество и *х.*;

— как реформатор—499;

— как спокойный наблюдатель—491;

Художник как создатель воображаемого мира—449—450;
— социального положения *х.*—27;
— творческая способность *х.*—598;
— как философ—193, 201.

Царлино Дж.—227.

Цвет—67, 83, 117, 133, 148, 160.

Цейзинг Адольф—196, 540.

Цецилий—123.

Циммерман Роберт—540, 541.

Цинезий—44, 49.

Цицерон—105, 116(сн.), 119—123, 126, 139, 148, 152, 244.

Цуккаро Федерико—196.

Чемберс Фрэнк П.—610.

Ченнини Ченнино—201.

Чепмен Эммануэль—615.

Черч Р. У.—594.

«Чистое искусство»—518.

«Чувственная приятность»—533.

Чувство

— возбуждение и регулирование ч. путем подражания—242;

— воплощение ч. в идею—422, 423;

— и здравый смысл—356;

— искусство как выражение ч.—582, 592;

— моральное—266, 267;

— и музыка—591;

— объяснение математики ч.—247;

— как основа эстетического явления—532, 533;

— уравновешенность ч. и мысли—418.

— и эстетический опыт—532, 578.

Шаплен Ж.—236, 238.

Шаслер Макс—138(сн.), 477.

Шатобриан Ф. Р. де—446.

Швейцарские критики—316, 406.

Шекспир Вильям—252, 279, 327, 383, 401, 402, 423—425, 453, 528.

Шелли П. Б.—16, 425, 426.

Шеллинг Фридрих Вильгельм

Иосиф—321, 340, 363, 383, 389, 391, 421, 451—459, 463, 464,

469, 471, 478—481, 490, 501, 527, 528, 537, 550.

Шен Макс—613.

Шефтсбери А.—246, 247, 253, 254, 258, 264, 266—268, 296, 321,

325, 341, 498.

- Шиллер Фридрих—315, 321, 329, 364, 373, 378, 379, 393, 459, 528, 567, 612.
 Школа перипатетиков—113.
 Шлегель Август Вильгельм—401.
 Шлегель И. Элиас—316.
 Шлегель Фридрих—329, 373(сн.), 382, 391, 395—401, 405, 424, 446, 458(сн.), 459, 465, 481, 509(сн.), 510, 521.
 Шлейермахер Фридрих Даниэль Эрнст—401, 481, 482, 484—487.
 Шнаазе Карл—319.
 Шопенгауер Артур—487, 488—492, 494, 495, 537.
 Шпрангер Эдуард—602.
 Штраус Д. Ф.—531.
 Эберхард И. А.—316.
 Эванс Джоан—602.
 Эвклид—259.
 Эволюционная теория—567—569.
 Эволюция стилей—320, 321.
 Эвфуизм—210.
 Эдип—86, 91, 93, 115.
 Эдман Ирвин—608.
 Эйлер Леонид—559.
 Эклектизм—119, 321, 322.
 Эккерман И. П.—369, 370.
 Экспериментальный метод—553—562.
 Экстаз—94, 95, 123, 135, 224.
 Элементы—80, 81, 109, 111, 113, 118, 162, 163, 557, 561.
 Элиот Т. С.—582, 583.
 Эллиптическая линия—319.
 Эманация—131.
 Эмаар—117.
 Эмерсон Р. У.—429—433.
 Эмоциональная экспрессия—323.
 Эмоциональный аффект—205.
 Эмоция—242, 275, 292;
 — связь между восприятием и э.—565.
 Эмпатия (см. также Вчувствование)—274, 530, 563—565.
 Эмпиризм—29, 316, 532, 582.
 Эмпирическая функция—253.
 Эмпирический метод—550.
 Эмсон У.—593, 595.
 Эней—141, 199.
 Энтузиазм как свойство поэзии—229.
 Эпиграмма—126.
 Эпикур—113, 490.
 Эпикурейство—113.
 Эпикурейцы—114.
 Эпитет—325.
 Эпическая поэма—84, 86, 241, 377.
 Эпический жанр как проявление конечного в бесконечном—455.
 Эпическое повествование—241.
 Эриугена И. С.—160, 168.
 Эрос—62—64.
 Эстетизм
 — практический—510, 511, 523;
 — предвосхищение э.—495;
 — художественный—512.
 Эстетика—528, 531, 537—539, 542, 543, 549, 550, 553, 554, 612;
 — биологическая—543, 566, 567;
 — как космология—19, 20;
 — определение э.—307, 308;
 — психологическая—343, 344, 555—565;
 — феноменологическая—614.
 Эстетическая дистанция и внимание наблюдателя—287.
 Эстетическая жизнь—511, 512.
 Эстетическая метафизика—490.
 Эстетические задачи—446—447.
 Эстетический опыт—301, 309.
 Эстетический центр—561.
 Эстетическое наслаждение—534, 535.
 Эстетическое свойство утонченности—174.
 Эстетическое созерцание—314.
 Эстетическое явление—546.
 Эссил—115, 116.
 «Этика» (Аристотель)—74(сн.), 77(сн.), 78(сн.), 90(сн.), 95(сн.).
 Эшенбург И. И.—316.
 Юм Давид—250—253, 262, 263, 265(сн.), 266, 270, 271, 273, 275, 281, 341, 590.
 Юмор—406, 407, 469.
 Юнг Карл—595, 602.
 Юнг Эдвард—251, 338, 362 (сн.).
 Якоби Ф.—374 (сн.).
 Ямалих—421.
 Яркость как свойство красоты—148.
 Ясность —163, 311.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От Издательства

Предисловие

Предисловие ко второму изданию

Благодарности

ГЛАВА I

ПЕРВЫЕ ШАГИ

15

Нападки на поэзию предвещают дальнейшие дискуссии.—Космос—источник красоты.—Эстетика как детище космологии.—Космос и душа; возникновение идеи о психологии красоты.—Пифагореизм—первый образец эстетической доктрины.—Критика софистов и греческая демократия. Риторика софистов и идея искусства.—Сократ одновременно и софист и естественный враг софистов.—Взгляды Сократа на искусство.

ГЛАВА II

ПЛАТОН

32

Искусство как мастерство; объяснение его в мифе о Прометее.—Норма среднего по Пифагору.—Искусство как мудрость и наука.—Поэты—источники мудрости.—Подлинная ли эта мудрость?—Они не ведают, что творят.—Подражание предполагает полное бездействие разума.—Искусство—всего лишь зеркало.—Непоследовательность и новаторство.—Софисты также рабы видимости.—Любое подражание—низкопробная вещь.—Но фантастическое подражание—вещь плохая.—Точность подражания.—Разумное и неразумное удовольствие.—Чары искусства опасны.—Бесконтрольное удовольствие становится непреодолимой страстью.—Удовольствие ведет к душевному разладу и истощает разум.—Удовольствие для человека не всегда вредно.—Музыка содержит в себе частицу души.—Музыка родственна душам, которые

она волнует.—Музыка может формировать души.—Из поэзии следует удалять лишнее.—Форма искусства должна быть благо-творно простой.—Вся система искусства может успешно слу-жить моральным целям.—Что означает «κάλος»?—Не вещь и не видимость.—Не пригодность и не удовольствие.—«Κάλος»—это то, что ищет философ.—Активная сторона прекрасного—любовь.—Лестница красоты.—Красота вечна.—Прекрасное—это проявление в нас божественного начала.—Лучший вид дви-жения—однообразный.—Чувства служат гармонии.—Для души смысл зрения и слуха в красоте.—Красота и свет.—Умеренность и соразмерность.—Может быть, Платон не создал никакой эсте-тики?—Или все это и есть эстетика?—Если искусство—плохая философия, то философия—замечательное искусство.

Г Л А В А III

АРИСТОТЕЛЬ

73

Аристотель многое заимствует у Платона.—Но научный анализ у Аристотеля свой.—Искусство ведет свое начало не от Проме-тея, а от руки человека.—Природа динамична и целеустрем-ленна.—Искусство стремится превзойти природу; в нем заключена целенаправленная энергия.—Генетический метод, примененный к познанию.—Аналогичная эволюция искусства из инстинкта.—Простые гармонии.—Параллель опыта в искусстве.—Струк-тура трагедии логична, как наука.—Платон сужает функции подражания, а Аристотель расширяет ее.—Предположение, что двумя причинами возникновения поэзии являются материя и фор-ма.—Форма искусства—предмет удовольствия.—Различное на-значение и характер удовольствия.—Катарсис, активность и пас-сивность одной и той же функции.—Переживания театрального зрителя—организованные, разумные переживания.—Разум-ное наслаждение внутренне возвышенной деятельностью.—Ис-кусство государственного деятеля и воспитателя—единствен-ное самодовлеющее благо.—Взгляды Аристотеля на риторику умереннее, чем взгляды его учителя.—Аристотель превозносит гибкость.

Г Л А В А IV

ОТ АРИСТОТЕЛЯ—К ПЛОТИНУ

104

Большой интерес к искусству.—Отсутствие спекулятивных способностей у исследователей.—Период, богатый отдельными, не связанными между собой идеями.—Значение эпохи для по-нимания Плотина.—У Теофраста больше деталей, чем глубокого

смысла.—Более высокое мастерство.—Нововведения Аристоксена в области музыки и теории.—Материалистическая эстетика стоиков; сдержанность.—Историческое сознание.—Сравнение стилей.—Самостоятельная жизнь фрагментов учения Аристотеля.—Учебники.—В трудах Цицерона отразились сильные и слабые стороны его эпохи.—Плутарх об уродстве.—Лонгин. Великий стиль рождается величием художника.—Природа и реализм.—Хрисостом. Образ, созданный воображением художника, зависит от работы этого художника над произведением искусства.—Благоприятная перспектива для теории; упадок практической оценки искусства.—Плотин отвергает гармонию как определение красоты.—Красота—это то, что нравится через восприятие.—Любовь к красоте—это метафизическая тоска по своему прежнему обиталищу.—Более специфически, красота—это воплощение идеи.—Художник значит меньше, чем искусство; искусство—меньше, чем природа.—Мистицизм Плотина.

Г Л А В А V

ЭСТЕТИКА В СРЕДНИЕ ВЕКА

137

Уничтожило ли эстетику средневековое религиозное направление?—Искусство—обманщик, обедняющий опыт.—Красота как одно из имен бога.—Августин. Ложь в искусстве—не настоящий обман.—Страсть может быть силой, влекущей к добру или злу.—Что такое материя, если она не хороша и не реальна?—Но материя не должна быть слишком близка к богу.—Проблема эстетики не уничтожена и не запутана.—Гармония мира—это признак его божественного происхождения.—«Неопифагорейство» Августина.—Число как принцип духовного развития.—Математика как мерило эстетики.—Но есть и чувство.—Гармония и симметрия доминируют над числом.—Уродство—отсутствие эстетической реакции.—Внутренняя гармония между субъектом и объектом.—Фома Аквинский вторит Августину.—Сияющая форма; воплощенная лучезарность.—Ясность.—Материальная сторона света.—Лестница красоты.—Эстетика и религия.—Сходство и различие между творцом и творениями.—Творения как оболочка истины.—Символ.—Мужественность значений.—Превращенная реальность духа и тела.—Красота и воображение занимают промежуточное положение между одним и многими.—Разумная защита красоты Августином.—Отдаленные символы.—Время и красота.—Завеса иногда пытается играть независимую роль.—В Средние века не было «изящного искусства».—Но низкое искусство приближается к уровню изящного.—Искусство как созидание.—Красота может одушевлять искусство, но не заложена в нем.

ВОЗРОЖДЕНИЕ (1300—1600)

180

Что нового дало Возрождение?—Зеркало.—Завеса.—От ремесла к профессии.—Полнота и сложность периода Возрождения.—Искусство возвышается, проявляя свое благочестие.—Однако новый светский дух требует также и интеллектуальности.—Труд. То, что трудно делать, доставляет удовольствие в готовом виде.—Умственный багаж художника.—Художник как философ и критик.—Важность учения.—Искусство—это природа, только на одну ступень выше.—Роль математики.—Мистическое направление.—Достоинство человека.—Поэзия как подражание.—Древние авторы—«источник» для литературных течений.—Моральное и метафизическое значение искусства.—Красота как скрытая природа.—Сидней. Поэт совершенствует то, что есть.—Искусство—уже не космическая энергия, а человеческая сила.—Возрастает значение гармонии.—Проект. Рационализированное постижение гармонии.—Поэтический энтузиазм.—Фракасторо. Усиление природы.—Природа как стимул творчества, а не предмет для копирования.—Проблема удовольствия.—Красота как стимул чувственного восприятия.—Светскость порождает рационализм и индивидуализм.—С точки зрения современности классики способны ошибаться.—Кастельветро. Наслаждение и новизна—цель поэзии.—Дюрер о гении.—Поэзия как чистый вымысел.—Бунт в критике.

XVII ВЕК И НЕОКЛАССИЦИЗМ ДО 1750 ГОДА

219

Разум—в философии, правила—в искусстве.—Демокрит вытесняет Аристотеля.—Неясность воображения с точки зрения Бэкона.—Декарт. Красота—это равномерность стимула.—Высшим критерием даже для красоты служит демонстрационная способность.—Гоббс. Ум—это материя в движении.—Однако фантазия целеустремленна, квазирациональна, синоптична.—Эстетическая психология Гоббса между двух миров.—Синтез—задача критиков.—В основе искусства лежит моральная цель.—«Открытие» и его источники.—Глубокое значение термина «истина»—в требовании верности природе.—Разумная и моральная цель предписывает «единство».—Ле Боссю. Эмоциональная алхимия писателя.—Динамика удовольствия—одновременно нова и традиционна.—Лейбниц. Научная картина мира—это часть истины.—Вкус и разум не тождественны, но и не различны.—Нотка мятежа.—Историческая интуиция Спинозы.

АНГЛИЙСКАЯ ШКОЛА XVIII ВЕКА

250

Английская эстетика опирается на Локка.—Но галлицистское направление вводит разум через черный ход.—Благородная разумность во всех видах искусства.—Даже Юм ограничивает свой эмпиризм.—«Ощущение» Шефтсбери отражает в большей степени идеи Плотина, чем Локка.—Расширение понятия ощущения у Аддисона: великое, новое, прекрасное.—Красота как предвещение богом нашего равнодушия.—Радости воображения—моральные, умственные, религиозные.—Расширение понятия «ощущение» у Шефтсбери; его платонизм.—Сложное соотношение Хетчесона.—Беркли. «Прогресс внутреннего ощущения».—Иерархия духовных удовольствий у Кеймса.—Юм. Эмоция и чувство—это пути, по которым приходит к нам красота.—Вкус можно изучить и воспитать.—Красота—это побежденный хаос.—Красота и добродетель.—Умение оценивать для Шефтсбери важно, как и дыхание.—Смех—признак симпатии, а не эгоизма.—Политика и искусство.—Рейд. Пусть красота—чувство, но что заставляет нас чувствовать?—Симпатическая магия.—Эдмунд Бёрк. Чувство красоты как общественный инстинкт.—Трагедия трогает нас, вызывает сочувствие.—Живопись и поэзия основаны на инстинкте подражания.—Возвышенное вызывает к самоуважению.—Естественное избирание.—Простое движение ума доставляет эстетическое удовольствие.—Хогарт. Разнообразие в единообразии.—Линия красоты.—Разнообразие—главное абстрактное свойство красоты.—Рейнолдс. Без правил нет искусства.—Вечная природа, а не смена впечатлений—вот материал для художника.—Относительность вкуса не исключает правил.—Талант—выше правил, но не противоречит им.

ГЛАВА IX

XVIII СТОЛЕТИЕ В ИТАЛИИ И ФРАНЦИИ

285

Вико не был первым поборником теории воображения.—Гравина. Моральное значение фантазии.—Эстетическая дистанция и цикличность эстетических взглядов.—Муратори. Воображение как способность «тактического» отбора.—Вико освобождает воображение. Новый генетический метод.—Воображение—первая характерная для человека черта.—Гомер—это Греция.—Новизна взглядов Вико—еще не подлинный синтез.—Кондильяк. Искусство и речь, по существу, родственны.—Правдоподобие—движущая сила искусства.—Эстетическая дистанция и целебность искусства.—Природа и возникновение гения.—Подражание природе как воплощенное чувство.—Дидро. Красота как соотношение.—Внутреннее чувство и разум.—

Эстетическое чувство, как и знание, выражает истину.—Насколько правдоподобно искусство? Отличается ли эстетическое чувство от знания?—Единообразие и различие в музыкальном искусстве.—Скульптура идеальна по форме, индивидуальна по содержанию.—Эмоциональный элемент в эстетике отделяет ее от знания.—Художник учится у природы, а не по учебникам.—Для Руссо природа—ощущение, а не познание.

ГЛАВА X

НЕМЕЦКИЙ РАЦИОНАЛИЗМ И НОВОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

307

Баумгартен дает название эстетики, определяет ее главную психологическую проблему.—Эстетика не должна смешивать вкус с прочими восприятиями.—«Нижняя» ступень разума мыслит образами.—Необходимы известная ясность и четкость.—Природа—наилучший образец, в ней—идеал.—Всесторонняя «ясность».—Своеобразное единообразие и порядок в искусстве.—Зульцер об эстетических взглядах и эмоциях.—Мендельсон. Искусство способствует душевному равновесию.—Гемстергейс. «Внутреннее чувство».—Новый интерес к Греции.—Винкельман. Безмятежное совершенство греческого идеала красоты.—Эволюция стилей и влияние окружающей среды.—Мощь, величие, красота, миловидность.—Идеальное и характерное. Лессинг. Сферы поэзии и пластических искусств.—Смещение средств недопустимо.—Однако они могут соприкасаться друг с другом в момент кульминации и при динамическом описании.—Развитие Лессингом разрозненных идей.—Теория драматургии: Аристотель, Шекспир, французы.—Правдивость и единство действия и характеров.—Натурализм Гейнзе; первобытное искусство.—Источник красоты—чувство и половой инстинкт.—Гаманн. Чувство как богоявление.—Истинная поэзия—удел смиренных и избранных.—Гердер. В теории нет красоты, в искусстве—логической ясности.—Тройственность эстетического чувства.—Человек и его творчество едины.—Два решения проблемы двойственности природы и духа.—Природа как воплощение божества.—Гердер—талантливый, но недостаточно осведомленный первооткрыватель.—Мориц. Художественное произведение подобно биологическому творению.—Влияние Гете.

ГЛАВА XI

КЛАССИЧЕСКАЯ НЕМЕЦКАЯ ЭСТЕТИКА. КАНТ, ГЕТЕ, ГУМБОЛЬДТ, ШИЛЛЕР

340

Насколько оригинальными были эстетические взгляды Канта?—Новизна системы Канта.—Отрицание прежних методов.—Возможна ли в эстетике система?—Метод трансцендентальности Кан-

та и первые две «Критики». — Мостик между мирами. — Суждение определяющее и рефлексивное. — Схема. — Эстетическое удовольствие. Его бескорытность и всеобщность. — Гармоническая взаимосвязь разума и чувств. — Бесцельная цель. — Чистая и приводящая (условная) красота. — Возвышенное. — Искусство как моральный символ. — Творческая спонтанность. — Гений — это проявление мудрости природы в человеке. — Своеобразие мировоззрения Гете. — Творчество Гете как предмет изучения эстетики. Гете как теоретик эстетики. — Гармония разума и воображения у Гете. — Воображение предвосхищает действительность. Художник — властелин и раб природы. — Творческое соперничество художника и природы. — Любовь создает красоту. — Взгляды Гумбольдта на эстетику как на составную часть всеобщей антропологии. — Диалектика созидания и критической оценки. — Шиллер как моралист сочувствует Канту, но как поэт критикует его. — Элемент синтеза в теории Шиллера. — «Все поэты — сама природа или стремятся к природе». — Испорченность нравов и проблема эстетического воспитания. — Побуждение к игре — причина жажды творчества. — Эстетический идеал совершенства в человеке.

ГЛАВА XII

НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ

390

Радикализм поколения романтиков. — Кредо Ваккенродера: искусство — это религиозный обряд. — Новалис. Мистические сопоставления и чудесная вселенная. — Грезы — источник вдохновения. — Секта романтиков и эстетические пророчества Фридриха Шлегеля. — Ирония — признак свободы романтического ума. — Применение классического и романтического идеалов в рамках исторической философии. — Жан-Поль. Сочетание рационализма с романтической фантастикой. — Поэт как толкователь вселенной. — Трансцендентальность христианства и теория юмора. — Кьеркегор. Христианство против романтизма.

ГЛАВА XIII

ИДЕИ РОМАНТИЗМА И СОЦИАЛЬНЫЕ ПРОГРАММЫ В АНГЛИИ И АМЕРИКЕ

409

Перемена ситуации и ролей. — Блейк. Дух пророчества. — Бесконечное. — Поэт как провидец. — Динамичность Блейка. — Вордсворт. Поэт в непосредственном соприкосновении с истиной. — Чувство. — Влияние Хартли. — Любовь к природе и человеку. — Уравновешенность чувства и мысли. — Кольридж. Поэт и философ, но не философ-поэт. — Идеализм на основе кантианства. — Чувство, воплощенное в идею. — Шаг вперед, но отсутствие системы. — Шелли. Пламенная вера в поэзию. — Взгляды Китса на психологию творчества. — Карлейль. Поэт как

герой, провидец, певец.—Эмерсон. Мистик Нового света.—Строгость морали.—Простота.—Лестница Платона.—Рескин. Романтик, вооруженный практической программой.—Искусство и нравственность.—Роль инстинкта и эмоций.—Ортодоксальность чувства.—Видение художника.—Проницательное воображение.—Метафизическое и религиозное значение зрительного восприятия.—Искусство как самовыражение нации.—Моррис. Бунт социалиста против вульгарности.—Искусство—радостный труд и полезное удовольствие.—Увлечение средневековьем.—Уитмен. Бесплезность второсортного искусства.

ГЛАВА XIV

АБСОЛЮТНЫЙ ИДЕАЛИЗМ. ФИХТЕ, ШЕЛЛИНГ, ГЕГЕЛЬ 449

Эстетика как коренной вопрос развития философии.—Интеллектуальное и эстетическое созерцание.—Эстетика в рамках системы «абсолютного идеализма» Шеллинга.—В искусстве проявляются вечные формы в рамках «отраженного» мира.—Родство искусства и органической природы.—Система искусств по Шеллингу.—Греческая мифология как художественное творчество. В ней проявляется философия природы.—Умозрительная история искусства.—Примирение Гегелем противоречий с помощью диалектики.—Природа тянется к красоте, но лишь искусство достигает ее.—Формальный принцип определяет, а не представляет собой красоту.—Лучший объект искусства—божество в образе человека.—Восточный символизм—преддверие искусства.—Классическое искусство—идеал совершенства.—Затмение искусства христианским спиритуализмом. Романтическое искусство и его распад вследствие иронии романтизма.—Философская система искусства соответствует истории искусства.—Поэзия—всеобщее искусство.—Пределы диалектического примирения.

ГЛАВА XV

ДУАЛИСТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛИЗМ. ЗОЛЬГЕР, ШЛЕЙЕРМАХЕР, ШОПЕНГАУЭР

478

Искусство посредством иронии открывает нам идеальный мир.—«Ирония» Зольгера не тождественна романтической иронии.—«Via Media» Шлейермахера между системой и опытом.—Первое определение. Искусство—это экспрессия.—Второе определение. Искусство—это игра воображения.—Синтез двух предложенных определений.—Метафизический парадокс Шопенгауэра; слепая воля вытесняет разум.—Гедонистический пессимизм.—Спасение через платоническое-эстетическое созерцание.—Система искусств отражает иерархию идей.—Музыка—проявление самой воли.—Предвосхищение эстетизма.

ОБЩЕСТВО И ХУДОЖНИК

496

Место искусства в новом обществе.—Французский идеализм и влияние немецкой философии.—Сен-Симон. Художник в триумвирате реформаторов.—Конт. Искусство определяется конкретными условиями и прокладывает путь обществу будущего.—Тэн. Искусство—порождение конкретных условий.—Натурализм—новое, демократическое направление в искусстве.—Художник возвращается к реальной жизни. Золя. Поэт как экспериментатор.—Гюйо. Принцип искусства—жизнь.—«Искусство для искусства»—течение, возникшее среди разочарованных романтиков.—Поклонение красоте.—Практический эстетизм.—Искусство ради красоты и «двойственная жизнь» художника.—Идеальности и объективности.—Э. По. Рациональность «чистого искусства».—Искусство, оторванное от природы.—Элементы нигилизма. На пороге христианства.—Протест Толстого против упадочнического искусства.

КРИЗИС МЕТАФИЗИКИ

527

Модернизация Гегеля Ф. Т. Фишером.—Идея случайности подрывает идеализм.—Искусство заменяет знание и веру.—Теистическая эстетика Германа Вейссе.—Герман Лотце. Чувство как основа эстетического явления.—Тело, душа, разум и три соответственные категории восприятия.—Эстетическое наслаждение испытывается всем организмом человека.—Отражение в искусстве гармонии человека и вселенной.—Закат идеализма. Э. фон Гартман.—Гербарт. Красота—это форма.—Формалистическое толкование красоты в музыке.—Формалистическая школа.—Взгляды Ницше как кульминационный пункт кризиса идеалистической метафизики.—Искусство как цветение жизни.—Антиромантическое искусство как идеал.—Дионистический восторг и аполлоновская форма.—Искусство как способ избежать действительности.—Здоровое и упадочническое искусство.—Вагнер. Новое утверждение романтического искусства.

ЭСТЕТИКА В ВЕК НАУКИ

549

Эстетика «снизу».—Единство эстетики под угрозой.—Метафизический пережиток.—Экспериментальный метод Фехнера.—Первые эксперименты и их результаты.—Некоторые погрешности

экспериментальной теории.—Противоречия в интерпретации экспериментальных данных.—Физиологическая теория музыки Гельмгольца.—«Ассоциативный фактор» у Фехнера. Ограниченность его теории.—Вчувствование.—Возражения против теории вчувствования.—Дарвин. Красота как фактор в половом отборе.—Эволюционная теория и теория игры Спенсера.—Эстетические взгляды художника и критика. а) Румор и Земпер.—б) Ганслик.—в) Фидлер и Стивенсон.—г) Гильдебранд, Вёльфлин, Ригль.—Ученый и эстет как соперники в области эстетики.—Возвращение к истории. Бозанкет и Дильтей.

ГЛАВА XIX

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ТЕОРИИ XX ВЕКА

576

Кроче освобождает искусство от извращающих его наслоений, определяя его как лирическую интуицию.—Определение Кроче завоевывает широкое признание.—Результаты упрощения Кроче эстетической науки. Не создается ли чистый идеал искусства за счет физической реальности объекта искусства?—Коллингвуд, вначале сторонник Кроче, по-своему истолковывает новые течения и формы искусства.—«Заброшенная земля» как целительное откровение нашей эпохи.—Сантаяна, продолжатель идей Кроче, заявляет, что искусство проистекает из физической природы и случайности, но подчас поднимается до символической мудрости.—Господство идей символизма, начавшееся около 1925 года.—Эрнст Кассирер как первооткрыватель.—Вслед в теорию символов, сделанный Институтом Варбурга.—Теория символизма музыки Сюзанны Лангер. Незавершенный символ духовной жизни.—Семантический анализ А. А. Ричардса. Ассоциативная функция поэтических знаков, «проекционные» прилагательные.—Эмпсон о словах, имеющих двойственное значение.—Эстетический плюрализм в семантике.—Рациональное и логическое вне семантики.—Популярность интерпретации с помощью психоаналитических символов.—Бодкин о прототипах.—Милтон Нам о предпосылках.—Неотомист связывает символику с деяниями высшего существа.—Представитель Востока о метафизических соответствиях.—От теории символов к различным психологическим тенденциям.—Инстинкт—основа творческой способности художника.—Прекрасная форма определяет облик целого.—Типы и темпераменты.—Многообразие художественных темпераментов; классификации Эванса и Рида после исследований Юнга и Дильтея.—Герберт Рид о значении искусства для общества. Необходимость восстановить доверие к ощущению и интуиции.—Защита интуиции Бергсоном и Уайтхедом.—Новые архитекторы и конструкторы выдвигают теорию кол-

лективных человеческих ценностей.—Органическая социальная философия Льюиса Мамфорда связана с его уважением к правам личности.—Социальная философия Джона Дьюи—преобладающее учение в эстетике.—Вклад, сделанный последователями Дьюи.—Релятивистская эстетика Лало как социальная, основанная на музыкальной полифонии, теория.—Увеличение числа исторических исследований и переводов, уменьшение числа крупных теоретических работ.—Феноменологическая эстетика Морица Гейгера.—Исследования в области современной эстетики.—Журналы.

Д о п о л н и т е л ь н а я л и т е р а т у р а

617

А л ф а в и т н ы й у к а з а т е л ь

624

