

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ

В.П. ШЕСТАКОВ

**ОЧЕРКИ
ПО ИСТОРИИ
ЭСТЕТИКИ**

ОТ СОКРАТА ДО ГЕГЕЛЯ



МОСКВА «Мысль» 1979

7
III 51

РЕДАКЦИИ ФИЛОСОФСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ

© Издательство «Мысль»,
1979

III $\frac{10507-079}{004(01)-79}$ ВЗ-74-5-78. 0302060000

История эстетических учений представляет собой чрезвычайно важный раздел эстетики. За последнее столетие она превратилась в специальную и самостоятельную область знания. Марксистско-ленинская философия придает большое значение историческим исследованиям. И этот интерес является отличительной особенностью марксистской мысли, для которой характерен историзм, связь с передовой, гуманистической традицией.

Изучение истории эстетики существенным образом связано с пониманием актуальных проблем современности. «История эстетики,— писал известный советский философ В. Ф. Асмус,— как и всякая история идей, не есть только музей исторических реликвий. Изучение этой истории может быть плодотворным только при условии, если возникшие и явившиеся в прошлом теории могут оказаться ферментом для современного обсуждения эстетических проблем, для борьбы современных эстетических идей» (19, 6)*.

Исследование истории эстетических учений может оказать большое влияние на формирование эстетической теории, раскрыв, каким образом на протяжении многовековой истории решались кардинальные проблемы эстетики: о природе искусства, о сущности прекрасного, о значении различных категорий эстетики, о воздействии искусства на человека и общественную жизнь. Такое исследование может во многом обогатить современное понимание этих проблем.

В этой связи следует напомнить мысль Ф. Энгельса о значении истории философии для развития философской теории и теоретического мышления вообще. «...Теоретическое мышление,— писал Энгельс,— является прирожденным свойством только в виде способности. Эта способность должна быть развита, усовершенствована, а для этого не су-

* Здесь и далее в круглых скобках сначала дается номер источника в списке литературы, помещенном в конце книги, а далее курсивом — номер тома, если издание многотомное, затем — страница источника. Страницы отделяются точкой с запятой, источники — точкой (*ред.*).

ществует до сих пор никакого иного средства, кроме изучения всей предшествующей философии» (1, 20, 366).

Эти слова с полным правом могут быть отнесены и к исследованию эстетической мысли. Изучение истории эстетики, несомненно, способствует развитию навыков к самостоятельному, творческому анализу, к правильному использованию понятий и категорий эстетики, к самостоятельной оценке сложных проблем развития искусства, пониманию сложной и диалектической природы художественного произведения.

Как научная дисциплина, эстетика является отраслью философии. Это положение эстетики определяется и ее предметом, и генезисом, и методологией исследования. Философский характер эстетики обусловлен по крайней мере тремя причинами. Во-первых, самим предметом исследования (эстетика изучает наиболее общие законы искусства и художественной деятельности человека); во-вторых, ее генезисом (происхождением и местом в общей системе философского знания) и, в-третьих, ее функцией (способностью оперировать наиболее общими понятиями — эстетическими категориями).

На протяжении всей истории эстетика развивалась в тесной связи с философией и различными отраслями философского знания, в частности с логикой, диалектикой, теорией познания и т. д. Вплоть до XVIII в. не существовало даже специального названия для этой дисциплины. Лишь в середине XVIII в. немецкий философ А. Баумgarten ввел в употребление термин «эстетика», назвав так свое главное сочинение.

Эстетика продолжает оставаться философской наукой и в наше время, хотя ее связи с так называемыми позитивными дисциплинами, в частности с психологией, лингвистикой, физикой и др., быстро растут. Тем не менее по своим выводам, методам исследования и форме изложения эстетика по-прежнему является одной из отраслей философского знания.

В современной буржуазной эстетике существует тенденция исключить эстетику из философии,

растворив ее в эмпирических науках. Наиболее отчетливо эта тенденция выражена в эстетике современного неопозитивизма. Один из представителей этого направления, американский эстетик Т. Манро, пишет по этому поводу: «Со времен XVIII в. эстетика занимает несколько неопределенное положение как член философской семьи. Появление ее напоминает рождение позднего и нежеланного ребенка, который явился на свет у престарелых родителей, чьи дети давно уже выросли. Неуклюжие попытки ребенка ходить и делать все самостоятельно кажутся забавными, но в то же время шокируют его хорошо воспитанных братьев. Он слишком много говорит и часто употребляет высокие слова, смысл которых сам не понимает. Когда семья собирается на пикник или распределяет обязанности, о его существовании часто забывают» (211, 371).

Отрицая значение эстетики как «члена философской семьи», Манро предлагает рассматривать ее как «натуральную дисциплину», лишенную всякого мировоззренческого содержания. Этот отрыв эстетики от философии приводит Манро, как и многих других позитивистов, к пагубным выводам. В частности, отрицая философское значение эстетики, Манро вынужден отрицать значение всех эстетических категорий, которыми оперирует эта наука.

Нет необходимости доказывать ошибочность подобного вывода. Значение таких категорий, как прекрасное, трагическое, комическое, сегодня отнюдь не уменьшается. Напротив, с расширением сферы эстетики эти категории приобретают еще большее значение. Это свидетельствует, что эстетика — философская и мировоззренческая дисциплина.

Одна из наиболее важных и сложных проблем, которая должна быть раскрыта исследователем истории эстетических учений,— соотношение эстетики и искусствознания.

Между этими дисциплинами существуют специфические отличия. Они объективны и закономерны, исторически и гносеологически обусловлены. Гносеологическая обусловленность таких различий заключается в том, что эстетика занимается

наиболее общими законами художественного творчества, характерными для всех видов искусства, тогда как искусствознание имеет дело с конкретными, специфическими по содержанию видами искусства — музыкой, поэзией, живописью и т. д. Для эстетической теории главное — показать, как общие законы художественного творчества проявляются в разных произведениях, видах и жанрах искусства, для искусствознания главное — неповторимость художественного произведения, его конкретность и своеобразие.

Различный подход к произведению искусства сложился и закрепился исторически. На протяжении многих веков эстетика развивалась как философская дисциплина, использовавшая приемы, методы и категории, выработанные в системе философского знания. Искусствознание же развивалось как эмпирическая дисциплина, основанная на анализе и обобщении конкретных фактов искусства.

Эстетика и искусствознание, таким образом, представляют собой самостоятельные научные дисциплины. Существует ли между ними определенная взаимосвязь, или же они абсолютно друг от друга независимы и между собой никак не связаны?

История эстетической мысли убедительно свидетельствует о том, что такая связь существовала и оказывала благотворное влияние на развитие обеих дисциплин. Как известно, эстетика развивалась в лоне искусствознания — теории живописи, поэзии или музыки в зависимости от того, какой вид искусства выступал в качестве идеальной модели художественного творчества. И не секрет, что эстетическая мысль достигала наиболее плодотворных результатов именно там, где существовала тесная связь, взаимопроникновение эстетики и искусствознания. Об этом свидетельствуют такие шедевры эстетической и в то же время искусствоведческой мысли, как «Поэтика» Аристотеля, «История искусства древности» Винкельмана, «Лаокоон» Лессинга.

Однако далеко не всегда отношения между искусствознанием и эстетикой складывались гармонично и непротиворечиво. Противоречия, антаго-

низмы и внутренние конфликты порой приводили даже к разрыву между ними. Эти конфликты отрицательно сказывались как на развитии эстетики, так и искусствознания. Эстетика, оторванная от искусствознания, тогда превращалась в абстрактную, лишенную исторической полноты и конкретности дисциплину, а искусствознание без связи с эстетикой приобретало черты эклектизма.

Наиболее выдающиеся теоретики, в частности такие мыслители прошлого, как Аристотель, Аристоксен, Витрувий, Дюрер, Винкельман, Дидро и др., были одновременно и эстетиками, и теоретиками искусства. Противоречия, существовавшие между эстетикой и искусствознанием, не всегда могли быть преодолены усилиями отдельных выдающихся мыслителей. В некоторые эпохи конфликт между эстетикой и искусствознанием оказывался принципиально непреодолимым.

Нельзя сказать, что антагонизм между эстетикой и искусствознанием окончательно преодолен в наше время. Усилия советских эстетиков и искусствоведов направлены на сближение этих смежных дисциплин. Но очевидно, это трудный процесс, который не может быть осуществлен в короткое время.

Что же может дать союз эстетики и искусствознания? Прежде всего этот союз всегда был плодотворен для эстетики, так как он наполнял эстетику богатством конкретного знания об искусстве. Такова, например, «Эстетика» Гегеля. Кроме того, этот союз был плодотворен и для искусствознания, особенно в том случае, когда оно ориентировалось на передовую, гуманистическую эстетику. Именно от эстетики искусствознание получило определенный логический аппарат исследования, которым пользуются при анализе произведений искусства,—иначе говоря, определенные эстетические и художественные категории, определенные методы и приемы исследования. Эстетика влияет не только на анализ и интерпретацию отдельных видов искусства, но и на понимание истории искусства и методы ее изучения.

Марксистско-ленинская эстетика рассматривает историю искусства и художественного развития человечества как закономерный и познаваемый процесс. Вместе с тем история эстетической мысли, изучаемая с позиций диалектического и исторического материализма, сама является оружием этого познания. Она помогает понять историю художественного развития как закономерный процесс, в котором существует момент преемственности, поступательного движения человека к познанию законов творчества «по законам красоты».

В этом отношении марксистско-ленинская эстетика противостоит ряду направлений современной буржуазной эстетики, представители которых стремятся доказать, что каждое произведение искусства — замкнутая и непознаваемая монада и поэтому история искусства — это бесконечное множество уникальных и неповторимых явлений, между собой никак не связанных.

В противоположность этому марксистско-ленинская эстетика рассматривает развитие искусства как закономерный процесс развития, раскрывает в истории искусства диалектику общего и отдельного.

Изучение истории эстетической мысли началось фактически с момента возникновения самой эстетики. Уже у античных авторов мы находим попытки систематизировать взгляды предшественников в области эстетической теории, критически оценить эстетические идеи своих противников. В дальнейшем с развитием эстетики эти экскурсы в историю науки становились более самостоятельными, им посвящались специальные введения, предваряющие эстетические трактаты. Классическим образцом такого рода анализа истории эстетических идей является, например, знаменитое Введение к «Лекциям по эстетике» Гегеля.

Что касается специальных работ по истории эстетической мысли, то они появляются лишь с середины прошлого столетия, когда потребовалось обобщить и систематизировать тот огромный исторический материал, который накопила к этому вре-

мени эстетика. Первым сочинением по истории эстетики была работа профессора Пражского университета Р. Циммермана «История эстетики как философская наука», вышедшая в Вене в 1858 г. Это исследование состояло из трех книг. В первой рассматривалась античная эстетика: учение софистов, Сократа, Платона, Аристотеля, Плотина и Августина. Во второй книге Циммерман прослеживал развитие эстетической мысли XVIII в., выделяя главным образом эстетику Германии, Англии и Франции. Наконец, в третьей книге Циммерман анализировал эстетику немецкого классического идеализма: Канта, Гердера, Шиллера, Шеллинга, Зольгера, Гегеля, Руге, Фишера и др.

«История эстетики» Циммермана не была лишена существенных недостатков. В ней отсутствовало освещение не только отдельных стран, но и целых эпох, в частности эстетики средних веков, Возрождения, XVII в. Она не была совершенна и в методологическом отношении. Как и большинство буржуазных исследователей, Циммерман пытался доказать, например, что история эстетики отличается от истории философии принципиальной незавершенностью и фрагментарностью. «С III по XVIII в.,—писал Циммерман, обосновывая структуру своей работы,—история философии красоты и искусства представляет собой не что иное, как огромный пробел» (239, 147).

Недостатки сочинения Циммермана во многом искупаются тем, что оно было фактически первой работой, положившей начало историко-эстетическим исследованиям. Вслед за его работой появились целый ряд исследований в этой области. В 1872 г. была опубликована «Критическая история эстетики» М. Шаслера, которая во многом продолжала исследование, начатое Циммерманом. Шаслер примыкал к неогегельянской школе (не случайно его работа посвящена гегельянцу К. Розенкранцу). Для философской позиции Шаслера характерно стремление дополнить рационализм философии Гегеля иррационализмом новейшей философии. Именно поэтому в предисловии к своей книге Шаслер говорит, что «пропасть между мыслью и словом,

понятием и смыслом преодолевается только через интуитивное познание» (220, VIII).

Вместе с тем для Шаслера характерна попытка расширить систему эстетических категорий, вывести историю эстетики за пределы одной только «философии прекрасного» и включить в нее категорию безобразного. «Введение безобразного как негативного элемента прекрасного, имманентного абстрактной красоте, в эстетическую систему является новой точкой зрения, которая отделяет мою эстетику от всех предшествующих» (там же, IX).

По своему содержанию «Критическая история эстетики» Шаслера распадается на две части. Первая — это эстетика античного мира: Платон, Аристотель, послеаристотелевская школа, куда включаются припатетики, стоики, эпикурейцы, эклектики (Цицерон и Плутарх), риторики (Деметрий, Квинтилиан). К поздней античности Шаслер относит Филострата, Лонгина, Плотина и Августина. Во второй части своей работы Шаслер характеризует английскую эстетику (Шефтсбери, Хом, Бёрк, Хогарт), эстетику Франции (Баттё, Дидро, Кузен), немецкую эстетику (Лейбниц, Вольф, Баумгартен, Зильцер, Мендельсон, Гердер, Гёте), эстетику Италии и Голландии.

Вслед за Циммерманом Шаслер обосновывает идею о незавершенности и фрагментарности истории эстетической мысли. По его мнению, разрывы в его собственном историческом исследовании не случайны, а вполне закономерны. «Зияющая щель в 5 веков между философскими теориями Платона и Аристотеля, с одной стороны, и Платина — с другой, может показаться случайностью. Но после Платина и близких ему по времени философов, таких, как Лонгин, Августин и другие, следует уже не пять, а пятнадцать веков, в которых нет никакого следа научного интереса к миру красоты и искусства» (там же, 253).

Таким образом, в изложении Шаслера, так же как и его предшественника Циммермана, история эстетики оказывается не целостной системой, а совокупностью фрагментарных идей и мнений, высказанных мыслителями прошлого,

В Германии появляется ряд исследований по истории эстетики. Среди них — исследования Э. Гартмана «Немецкая эстетика, начиная с Канта» (1886), Р. Зоммера «Основы истории немецкой психологии и эстетики, начиная с Вольфа — Баумгартена и кончая Кантом — Шиллером» (1892), Г. Лотце «История эстетики в Германии» (1868), Г. Шпитцера «История эстетики и философии искусства» (1914) и др.

Эти работы значительно расширили исторические и географические границы исследования истории эстетики. Вместе с тем накопление фактологического материала требовало новых методов историко-эстетического анализа. Биографический метод исследования и изложения истории эстетики, который использовался в первых исследованиях, оказался уже недостаточным. Новые потребности и тенденции получили отражение в «Истории эстетики» (1892) известного английского философа Б. Бозанкета, который хотел возродить гегелевскую философию в Англии.

Прежде всего Бозанкет попытался отказаться от попыток изобразить историю эстетики как историю биографии отдельных философов и их частных мнений. Не случайно в предисловии к своему исследованию Бозанкет писал: «Я вижу свою задачу в том, чтобы написать историю эстетики, а не историю эстетиков... Поэтому в первую очередь я заботился о такой структуре исследования, которая позволяла бы представить определенную совокупность идей, а уже потом говорить о месте и индивидуальных заслугах тех авторов, с которыми я имел дело» (166, IX—X). Отказываясь от чисто биографического принципа построения истории эстетики, Бозанкет предложил дополнить его историко-проблемным методом. Поэтому в его «Истории эстетики» приводятся не только данные об отдельных мыслителях и их учениях, но дается освещение отдельных проблем и понятий истории эстетики.

Так, уже в первых главах своего исследования, предваряя характеристику античных школ, Бозанкет приводит различные определения красоты, анализирует отношения красоты в искусстве и красоты

в природе и, наконец, говорит о соотношении эстетики и истории искусства. Характеризуя античную эстетику, Бозанкет выделяет три принципа, которые, по его мнению, лежали в основе греческой теории искусства и эстетики: моральный, метафизический и эстетический. В «Истории эстетики» Бозанкета впервые появляются разделы об эстетике досократиков, пифагорейцев. В ней дается довольно обстоятельное освещение эстетики эллинизма, в особенности учения стоиков, эпикурейцев и неоплатоников. Специальный раздел посвящен эстетике средних веков, где анализируются эстетические учения Иоанна Скота Эриугены, Фомы Аквинского и Абеляра. Правда, у Бозанкета отсутствует раздел, посвященный эстетике Возрождения, и все многообразие эстетической мысли этого времени сводится к единственной теме «Сравнение Данте и Шекспира». Более полно представлена эстетика Нового времени, где анализируется эстетическая мысль XVIII в. (Бёрк, Хогарт, Готшед, Лессинг, Винкельман). Специальный раздел посвящен эстетике объективного идеализма в Германии после Гегеля (Зольгер, Розенкранц, Шаслер, Гартман).

Таким образом, для своего времени «История эстетики» Бозанкета носила новаторский характер. Она расширяла границы исторического исследования искусства и, что самое главное, вносила в историко-эстетическое исследование новые методологические принципы, в результате чего история эстетики оказывалась историей не только биографий отдельных мыслителей, но и важных эстетических проблем.

Значительный вклад в изучение истории эстетической мысли внесли русские исследователи. Одной из первых работ, содержащих обзор истории эстетических учений, было исследование магистра Московского университета И. Н. Среднего-Камышева «О различных мнениях об изящном» (1829), в которой рассматриваются эстетические учения от античности до XIX в. Вслед за этой работой появляются исследования профессора Харьковского университета И. Я. Кронеберга «Исторический взгляд на эстетику» (1830) и «Материалы

по истории эстетики» (1831). Основу этих работ составляет главным образом немецкая эстетика (Баумгартен, Мендельсон, Винкельман, Зульцер, Кант, Шиллер), хотя Кронеберг еще ничего не говорит об эстетике Гегеля.

В 1913 г. выходит в свет «История эстетических учений» А. М. Миронова, представляющая собой конспект лекций, прочитанных в Казанском университете. Вслед за ней публикуется работа Н. В. Самсонова «История эстетических учений» (1915), содержащая довольно большой исторический материал. Помимо античной эстетики в ней освещается эстетика средневековья (Августин, Бонаventura, Фома Аквинский), Возрождения, эстетические учения XVIII и XIX вв. Завершенный очерк по истории европейской эстетики был написан Е. Аничковым (11). В целом по уровню информативности, широте исторического охвата русские исследования по истории эстетики отнюдь не уступали указанным работам зарубежных философов.

Расширение фронта работ по истории эстетики, начавшееся по сути дела во всех европейских странах, привело в конце концов к изменению и усложнению методологии исследования. В результате появились работы, в которых историко-эстетический процесс рассматривается на основе нового эстетического принципа — категориального. В книге известного теоретика и историка искусства Э. Пановского «Идея. История понятий старой теории искусства» (1924) и в «Истории эстетики» Э. Утитца (1932) история эстетики предстает как история определенных эстетических понятий и категорий. На большом историческом материале Пановский рассматривает, как, начиная с античности и кончая Ренессансом и теорией маньеризма, развивалось и изменялось понятие «мимесиса» (см. 210). В работе Утитца рассматривается ряд эстетических понятий: «подражание», «катарсис», «форма», «единство во многообразии», «вчувствование» и т. д. (234).

Попытка исследования истории основных понятий и категорий эстетики на основе марксистско-ленинской методологии предпринята А. Ф. Лосе-

вым и В. П. Шестаковым в книге «История эстетических категорий» (1965), где исследуется историческое развитие таких категорий, как «идеал», «прекрасное», «гармония», «мера», «вкус», «грация», «подражание», «аллегория», «ирония», «гротеск» и др. Наряду с изложением исторического материала авторы ставили перед собой и проблемы методологического характера, задачу выявления новых приемов и методов анализа истории эстетики как развивающейся системы понятий и категорий.

Параллельно с усложнением и развитием методологии расширялись границы эстетического исследования, исчезали «темные пятна» в истории эстетики. В 1946 г. вышла трехтомная работа Э. де Брюина «Очерки средневековой эстетики»: первый том — от Боэция до Скота Эриугены, второй — эстетика романской эпохи и третий — эстетика XIII в. (см. 168. 169). Появились работы, посвященные эстетическим концепциям Византии, в частности «Эстетический подход к византийскому искусству» П. Михелиса (1946) и «Византийская эстетика» Дж. Мэтью (1963). Все чаще в обзоры мировой эстетики включаются все новые периоды и страны. В этом отношении показательна «История эстетики» французского исследователя Р. Байе (1961), который наряду с традиционными разделами об эстетической мысли Германии, Англии, Франции включил в книгу и эстетические теории России (см. 163).

Несмотря на то что в работах по истории эстетики, издаваемых за рубежом, содержится большой фактологический материал, им, так же как и вообще всем буржуазным исследованиям, свойственны недостатки, характерные для методологии буржуазной философии: объективизм, идеалистическое понимание истории, эклектизм. Такой характер носит, например, изданная на русском языке «История эстетики» Г. Куна и К. Гилберт. Несомненно, это фундаментальная работа, содержащая огромное количество фактов. Но вместе с тем авторы стоят на позициях буржуазного объективизма, игнорируют материалистическую традицию в истории эстетики, искусственно выдвигают идеалисти-

ческие и мистические теории. Именно поэтому в их работе отсутствует даже упоминание об эстетике античного философа-материалиста Лукреция, о французском материалисте Гельвеции, эстетике русских революционеров-демократов.

Как отмечал М. Ф. Овсянников в послесловии к книге Г. Куна и К. Гилберт, объективизм, который исповедуют авторы, служит формой прикрытия идеалистической методологии (см. 56, 626). Авторы «Истории эстетики» рассматривают историю эстетических идей вне связи с социальной действительностью, вне развития художественных направлений и стилей. Для них история эстетики— спонтанное развитие идей, как бы «переливание» интеллектуальной энергии из прошлого в настоящее. Довольно отчетливо свою позицию авторы излагают в предисловии: «...авторы этой книги снова настаивают на своей прежней позиции, что необходимо 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... 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» (56, 8—9).

Аналогичную позицию занимает и американский исследователь В. Кенник, составитель антологии «Искусство и философия. Книга по эстетике» (1960). В предисловии автор ставит вопрос о целях изучения истории эстетики и в конце концов дает совершенно релятивистский и скептический ответ на этот вопрос. «Обычно,— пишет он,— к эстетике предъявляют слишком много требований. Так, требуют, чтобы она, просвещая художника, улучшала искусство, чтобы она очищала критику, повышала ее нормы и критерии и т. д. Я скептически отношусь к этим требованиям и не вижу оснований, чтобы поддерживать их» (191,

VII). Таким образом, по мнению Кенника, изучение истории эстетики не имеет никакой практической ценности и ее надо изучать ради интеллектуального удовольствия, которое может доставить это изучение. «Проблемы эстетики по своему внутреннему смыслу увлекательны, поиски интеллектуального смысла должны быть отделены от практической ценности этих решений» (там же, V). На основе этой методологии Кенник строит свою антологию, пытаясь самим подбором материалов и источников доказать, что в области эстетики не существует никакой объективной истины, каждая система эстетики по-своему истинна, как бы противоречивы и относительны ни были ее выводы.

Большое влияние на современные исследования истории эстетики на Западе имеет позитивизм. Отказываясь от понимания эстетики как философской и мировоззренческой дисциплины, позитивисты предлагают отказаться от изучения места и роли эстетических категорий в учениях прошлого. Так, например, Ф. Колмэн, составитель антологии «Современные исследования по эстетике», пишет в предисловии к этой работе: «Мы, конечно, могли бы начать с какой-нибудь деревянной дефиниции, вроде той, что «эстетика — это наука о гармонии, равновесии и красоте». Но подобный язык основательно устарел, так как искусство XX в. далеко ушло от всякого равновесия, гармонии и красоты. Поэтому было бы, пожалуй, целесообразно отказаться от любых формулировок, вроде того, что «эстетика — это изучение того-то и того-то», а лучше всего перечислить все те проблемы, которые в течение 25 веков волновали всех, кто писал об эстетике» (174, 2).

В соответствии с этим Колмэн предлагает, отказавшись от всех дефиниций и категорий эстетики, свести историю эстетики к описанию ряда эстетических вопросов: что такое объект искусства, что такое эстетический опыт, что такое «изящные» искусства, каковы его цели и т. д. Однако отказаться от таких категорий, как прекрасное или гармония, для эстетики равносильно тому,

чтобы отказаться от таких категорий, как истина в философии.

Таким образом, влияние идеалистических философских идей существенно сказывается на современной буржуазной историографии истории эстетики, не позволяет буржуазным авторам выявить реальные, действительные закономерности исторического процесса развития эстетической науки, приводит их к преувеличению роли идеалистической и принижению роли материалистической эстетики.

Становление марксистской истории эстетики было сложным и длительным процессом. В книге Л. Зивельчинской «Опыт марксистского анализа истории эстетики» (1928)—первой специальной работе — сказалось сильное влияние вульгарной социологии. Однако последующие марксистские исследования в этой области, предпринятые советскими учеными — В. Ф. Асмусом, Н. Я. Берковским, В. Р. Грибом, В. П. Зубовым, М. А. Лифшицем, А. Ф. Лосевым, М. Ф. Овсянниковым и др., — сделали чрезвычайно много для марксистского изучения отдельных этапов и проблем истории эстетики. В связи с этим появилась актуальная потребность в обобщенных и систематических исследованиях. В 1962 г. известный советский искусствовед И. Л. Маца издает краткий учебный курс «История эстетических учений». В 1963 г. появляется обстоятельная работа М. Ф. Овсянникова и З. В. Смирновой «Очерки истории эстетических учений». Начиная с 1973 г. коллектив ленинградских авторов издает «Лекции по истории эстетики» (вышло три выпуска — см. 91), В 1978 г. выходит книга М. Ф. Овсянникова «История эстетической мысли» (см. 125).

Большой вклад в развитие нашей отечественной истории эстетики внес В. Ф. Асмус. Его работы по античной эстетике, по немецкой эстетике XVIII и XIX вв. представляют большой интерес как образец марксистско-ленинского анализа истории эстетической мысли (см. 21. 22. 23).

Огромную работу проделал советский исследователь А. Ф. Лосев, издавший четыре тома «Исто-

рии античной эстетики» (104. 106. 107. 108). По своей фундированности, филологической тщательности и методологии, рассматривающей развитие эстетических учений в контексте социального и исторического развития античного общества, эта работа — одна из самых значительных из всего того, что сделано в современной литературе в области изучения античной теории искусства и эстетики.

Параллельно с этим ведется работа по изданию памятников эстетической мысли. Вышла пятитомная антология «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», серия изданий «Памятники мировой музыкально-эстетической мысли» (вышло 6 книг), двухтомная хрестоматия «Идеи эстетического воспитания» (76). Издательство «Искусство» публикует серию книг «История эстетики в памятниках и документах» (изданы работы Вольтера, Шефтсбери, Хома, Юма, Хатчесона, Дюбо, Морриса, Зольгера, Ваккенродера и др.). Вся эта работа нуждается в обобщении, в систематическом изучении на основе марксистско-ленинской методологии.

Значительная работа по изучению истории эстетической мысли ведется в странах социализма. В Болгарии издана «История эстетики» А. Илиева (1954), в Чехословакии — исследование Я. Волека, в Венгрии — «Краткая история эстетики» Д. Золтаи (1978). Фундаментальная трехтомная работа по истории эстетики опубликована известным польским философом В. Татаркевичем (на польском и английском языках, на русском языке первый том вышел в 1977 г.). Первый том посвящен античной эстетике, второй — эстетике средневековья, третий — эстетике Ренессанса и эстетическим учениям XVII в. Исследование Татаркевича содержит обширный, тщательно осмысленный фактический материал. Много внимания автор уделял структуре и значению тех эстетических понятий и категорий, с помощью которых на разных этапах истории выражалось содержание тех или иных эстетических учений.

Одно из интересных наблюдений Татаркевича заключается в том, что история эстетики является

одновременно историей эстетических понятий и терминов. По словам Татаркевича, история эстетики носит «двойственный характер». «Эта двойственность неизбежна, ибо развитие эстетики состоит не только в эволюции понятий, но также и в эволюции терминов; и обе они не протекают равномерно» (230, 1, 13). Из этого вытекает чисто практический вывод: любой исследователь, который хочет изложить развитие человеческой мысли о красоте, не должен ограничиваться только исследованием термина «прекрасное», так как теория прекрасного развивалась и в другой терминологии, часто и без употребления самого термина «прекрасное».

Помимо анализа важнейших эстетических понятий и терминов Татаркевич указывает на существование в истории эстетики так называемых эстетических мотивов, таких, как «мотив Сократа», «мотив Платона», «мотив Аристотеля», «мотив Эпикура» и т. д., которые, по его мнению, проходят через всю историю европейской эстетики. Существование этих мотивов служит основой для обоснования Татаркевичем эстетического плюрализма, множественности эстетических идей, проходящих через всю историю эстетики.

«История эстетики» Татаркевича еще не завершена, она доведена только до XVII в. Однако еще до завершения своей работы Татаркевич публикует новое исследование — «История шести понятий» (1975). В этой книге подробно анализируются такие категории, как «искусство», «красота», «форма», «творчество», «отражение», «эстетическое восприятие» (231). Новая книга Татаркевича во многом отличается от предшествующей ей «Истории эстетики». Здесь история эстетики рассматривается в ином методологическом ключе. Она предстает как история эстетических категорий и теорий эстетики. И все же, несмотря на различия, эта «История шести категорий» является в известной мере продолжением и теоретическим итогом «Истории эстетики».

«История эстетики» Татаркевича не лишена методологических недостатков. В частности, вызы-

вает сомнение периодизация III тома, при которой в один исторический период включается эстетика Ренессанса, барокко и классицизм. И тем не менее работа Татаркевича представляет собой одно из значительных исследований в области истории эстетики.

Работы ученых социалистических стран, так же как и советских ученых, способствуют развитию марксистско-ленинской методологии в исследовании истории эстетической мысли.

Современные историко-эстетические исследования имеют свою метатеорию, свои методы, приемы и способы анализа истории эстетической мысли. Среди них можно выделить следующие три метода, которые сформировались в процессе исторического развития истории эстетики как науки.

Прежде всего это *историко-описательный* или биографический метод. Особое распространение этот метод, как мы видели, получил на первых этапах становления историко-эстетического знания. Этот метод заключался в том, что история эстетики излагалась как биография отдельных выдающихся мыслителей, как высказываемая ими сумма идей и мнений. Биографический метод обладал своими положительными чертами. Он позволял накапливать большой информационный материал, выделять эстетику из общей системы философских идей и т. д. Однако этот метод был далеко не совершенен. При одностороннем его применении история эстетики выступала только как простая сумма мнений: Платон сказал по этому поводу то-то, Аристотель — то-то и т. д. Даже систематизация этих мнений в рамках определенных школ и направлений не спасала историю эстетики от внешней описательности. Поэтому биографический метод вскоре исчерпал себя и перестал удовлетворять эстетиков.

На смену описательному методу исследования пришел *историко-сравнительный*, который излагал историю эстетической мысли уже не как сумму мнений различных мыслителей прошлого, а как совокупность проблем, выдвигаемых каждой эпо-

хой, которые можно было сопоставлять и сравнивать. Однако такой метод, примененный не критически, таил в себе опасность трактовки истории эстетики как определенной филиации идей. Критерий, на основе которого осуществлялся отбор проблем, был неопределенным.

В последнее время в историко-эстетических исследованиях все чаще используется еще один специальный метод, который можно назвать *категориальным*. Этот метод заключается в том, чтобы излагать историю эстетики не только как сумму биографий, идей или мнений, но прежде всего как определенную, исторически развивающуюся систему важнейших понятий и категорий эстетики. Категориальный метод является наиболее сложным, правда и наиболее эффективным, так как в огромной массе исторических фактов, мнений, концепций он позволяет обнаружить скрытую логику развития эстетического знания.

Мы стремились использовать все методы и приемы исследования эстетики, исходя из того, что современная научная методология предполагает систему принципов, методов и приемов исследования. Поэтому в книге применяются и историко-описательный, и историко-сравнительный, и категориальный методы. Однако в качестве главного, доминирующего выделяется категориальный метод, который, на наш взгляд, в наибольшей степени соответствует важнейшему принципу марксистско-ленинской методологии — принципу историзма. Говоря о гегелевской истории философии, В. И. Ленин отмечал, что Гегель выступает «за строгую историчность в истории философии, чтобы не приписывать древним такого „развития“ их идей, которое нам понятно, но на деле отсутствовало еще у древних» (5, 29, 222). Такой принцип очень важен и для истории эстетики. Анализ системы эстетических категорий, характерных для разных этапов истории эстетической мысли, служит средством для борьбы за строгую историчность в истории эстетики.

Выделяя категории как «результатирующие понятия», подводящие итог развитию того или ино-

го этапа истории эстетики, мы ни в коей мере не хотим абсолютизировать категориальный метод исследования и не противопоставляем его другим. Уровень современного историко-эстетического знания требует комплексного исследования, сочетания различных методов и приемов в процессе анализа истории эстетической мысли.

* * *

В основу настоящей книги положен курс лекций, прочитанных на кафедре зарубежного искусствознания исторического факультета МГУ. Однако работа не претендует на то, чтобы быть специальным учебным пособием по истории эстетики. Она представляет собой свободный жанр очерков, который позволяет автору выделить в истории эстетической мысли наиболее значительные, на его взгляд, периоды. Автор обращает особое внимание на те эпохи в истории эстетики, которые менее всего изучены в нашей эстетической литературе, в частности на средневековье и Возрождение.

Книга не претендует на исчерпывающее исследование всей мировой истории эстетической мысли. Автор ограничивается европейской эстетикой, начиная с античности и кончая серединой XIX в., т. е. периодом домарксистской эстетики. В работе не рассматривается эстетическая мысль России, а также Индии, Китая, Японии. Богатая эстетическая мысль этих стран отличается историческим своеобразием и нуждается в специальных исследованиях.

Автор стремился рассматривать историю эстетики в русле философской эстетики, обращая главное внимание на основные философско-эстетические проблемы и понятия, которые, по его мнению, составляют стержень и основу развития эстетических идей. Когда смысл этих проблем утрачивается, то исчезают отчетливые контуры самого предмета исследования, размываются границы самой эстетики как научной дисциплины.

Материалом настоящей книги служат многочисленные памятники и документы по истории эстети-

ческой мысли, которые были изданы в последние годы благодаря усилиям советских исследователей. Опираясь на эти издания, автор стремился ввести в научный обиход те материалы, которые до сих пор были мало известны в нашей литературе. Большинство из них относится к теории и эстетике изобразительного искусства и архитектуры. Другие виды искусства, в частности театр, музыка и литература, рассматриваются в значительно меньшей степени в связи с тем, что они являются предметом специальных работ. Читателей, интересующихся этими областями знания, можно отослать к работам А. А. Аникста по истории драмы (10), коллективному труду по истории искусствознания (79), в том числе к нашей работе по истории музыкальной эстетики (156).

Автор пользуется случаем, чтобы выразить глубокую признательность выдающимся специалистам в области истории эстетической мысли М. А. Лифшицу, А. Ф. Лосеву и М. Ф. Овсянникову, чьи советы и помощь содействовали появлению этой книги.

1

ГЛАВА

Эстетика Древней Греции и Рима оказала огромное влияние на развитие всей европейской эстетической мысли. Не будет преувеличением утверждать, что это влияние сказывается и в наши дни. Мы до сих пор пользуемся терминологией, выработанной античной эстетикой, и при решении современных проблем искусства и эстетики постоянно обращаемся к эстетическим теориям античного мира, в которых в классической форме были поставлены основные проблемы эстетики: вопрос о природе и сущности искусства, о его происхождении и развитии, об основных эстетических категориях, о характере эстетического восприятия, о социальном значении искусства и т. д. Причины этого непреходящего значения античной эстетики и философии объяснил Ф. Энгельс, который указал на то, что «в многообразных формах греческой философии уже имеются в зародыше, в процессе возникновения, почти все позднейшие типы мировоззрений» (1, 20, 369).

Прежде чем перейти к рассмотрению отдельных направлений и школ античной эстетики, следует выяснить некоторые характерные черты, присущие всей античной эстетической мысли. Б. Р. Виппер в своей книге «Искусство Древней Греции» указывает на следующие три черты, свойственные античному искусству. Это, во-первых, логика, присущая произведениям греческого искусства, чувство меры, стремление к экономии средств. Во-вторых, агональные тенденции, постоянная потребность в соревновании, в борьбе противоположных направлений, в индивидуальном подходе. И в-третьих, это тенденция к наглядному, образному, пластическому выражению (см. 42, 9—10).

Эти черты присущи не только греческому искусству, но и античной мысли об искусстве. Действительно, для античной эстетики характерна стройная логика, рациональный подход к проблемам искусства и прекрасного. Даже когда античная эстетика обращалась к иррациональным формам мысли, таким, как миф, она всегда строго рационализировала их, превращала в средство познания. Эта особенность отличает в принципе по-

что все направления и школы античной эстетики, начиная с моментов ее зарождения и кончая поздними эллинистическими школами. Античной эстетике присуще также стремление выявить индивидуальное своеобразие в решении проблем эстетики. Этим античная эстетика, как известно, отличается от эстетических учений стран Востока, где развитие эстетического знания происходило в форме комментирования древних, ставших каноническими памятников мысли. Наконец, не случайно, многие памятники эстетической мысли Древней Греции, например эстетические диалоги Платона, представляют собой в буквальном смысле слова художественные произведения, с образной системой выражения четкой фабулой, драматическими коллизиями и т. д.

Эти особенности характерны для всех направлений античной эстетики, отличают ее от других исторических типов эстетической мысли древнего мира, например от древнеиндийской или древнекитайской эстетики.

В истории античной эстетики, так же как и в истории античного искусства, можно выделить три наиболее значительных периода: раннюю классику, зрелую классику и эллинизм.

Ранняя классика

К этому периоду (VI — начало V в. до н. э.) относятся философско-эстетические школы ранней греческой философии до Сократа: Пифагор и его школа, Гераклит, Демокрит, софисты. Каждая из этих школ ставила специфические проблемы и давала им своеобразное решение и истолкование. Для пифагорейцев такими были проблемы гармонии, числовой пропорции, проблемы теории музыки, вопрос о катартическом, очистительном воздействии искусства на психику человека, с которым было связано их учение о музыкальном этосе. Пифагорейцам было свойственно космологическое истолкование всех проблем эстетики: не случайно в центре их философского учения была так называемая гармония сфер, т. е. музыка, издаваемая

движением небесных светил. Это учение глубоко вошло в традиции европейской эстетики и продолжало в ней существовать вплоть до XVII в.

Пифагорейская школа оказала влияние не только на теорию музыки (см. об этом 156), но и на теорию изобразительных искусств, и прежде всего на теорию и практику скульптуры. Об этом свидетельствует творчество известного греческого скульптора Поликлета. Сохранились доказательства, что Поликлет, прежде чем создать скульптуру «Канон», написал специальное сочинение, в котором, следуя пифагорейской традиции, связывал красоту с точным соблюдением числовых пропорций. Так, Гален (*De temper. I 9*) сообщает: «Хвалят некую статую Поликлета, называемую «Канон», которая получила название вследствие точной симметрии всех частей ее относительно друг друга... Дело в том, что, показав нам в этом сочинении все симметрии тела, Поликлет оказал на деле [свое] учение, сделав статую по правилам своего учения и назвав и самую статую, как и сочинение, Каноном» (13, 26—27). О том же самом говорил и Плиний Старший в своей «Естественной истории» (XXXIV 55): «Сделал Поликлет также копьеносца... возмужалого юношу. Ее (статую.— *В. III.*) художники зовут Каноном, и получают из нее, словно из какого-нибудь закона, основание своего искусства, и Поликлета считают единственным человеком, который из произведения искусства сделал его теорию» (132, 25). Из этих свидетельств явствует, что каноны пифагорейской эстетики служили принципами, на основе которых создавались произведения греческой пластики.

Значительный вклад в историю античной эстетики внес греческий философ-материалист, «один из основоположников диалектики» (по определению В. И. Ленина), Гераклит Эфесский. До нас дошли только лаконичные, хотя и выразительные, фрагменты из сочинений Гераклита, тем не менее по ним можно судить о богатом диалектическом содержании его учения.

В центре воззрения Гераклита — идея гармонии, основанной на борьбе и совпадении противо-

положностей, диалектике множества и единства. «Расходящееся сходится, и из различных [тонов] образуется прекраснейшая гармония, и все возникает через борьбу» (В 8) (цит. по: 104, 390).

Убежденный в глубокой диалектической природе гармонии, Гераклит выступает против мнения Гомера, который хотел изгнать вражду «от богов и от смертных» («Илиада» XVIII 107). Но без борьбы, считает Гераклит, исчезла бы и сама гармония, а в таком случае и все исчезло бы.

В целом эстетические взгляды Гераклита носят космологический характер. Гармония и красота принадлежат прежде всего космосу, они выражают объективную закономерную устроенность мира. Но законы, действующие в космосе, действуют и в искусстве. По свидетельству Аристотеля (De mundo V 396 b 7), Гераклит говорил: «И природа стремится к противоположностям и из них, а не из подобных (вещей) * образует созвучие... Живописец делает изображения, соответствующие оригиналам, смешивая белые, черные, желтые и красные краски. Музыка создает единую гармонию, смешав в (совместном пении) различных голосов звуки высокие и низкие, протяжные и короткие» (13, 34).

Вместе с тем Гераклит говорит и о ценностном аспекте красоты, о том, что в восприятии красоты и гармонии присутствует момент оценки. В его учении о двух видах гармонии («скрытой» и «явной») наиболее содержательной, а следовательно, и эстетически ценной является скрытая гармония, которая «сильнее явной». Гераклит признавал относительный характер прекрасного. Об этом свидетельствуют три известных его фрагмента: «у бога все прекрасно, хорошо, справедливо; люди же считают одно справедливым, другое несправедливым» (В 102); «Мудрейший из людей по сравнению с богом кажется обезьяной и по мудрости, и по красоте, и во всем прочем» (В 83); и, наконец, «Самая прекрасная обезьяна безобразна по сравнению с родом людей» (В 82) (цит. по: 104,350). Таким образом, с именем Гераклита связано про-

никновение в эстетику идей диалектики, признание относительного характера прекрасного.

В истории античной эстетики большую роль сыграл величайший материалист древности Демокрит, который был основоположником атомистического учения о строении материи. Основой бытия он считал атомы — неделимые материальные частицы, которых, по его мнению, существует бесконечное множество. Из них состоят все вещи и даже душа человека. Материалистический характер философии Демокрита определил и характер его эстетических воззрений.

Прежде всего Демокриту принадлежит одна из первых формулировок теории мимесиса (68 В 154) — представления о том, что искусство по своему происхождению и характеру представляет собой подражание: «От животных мы путем подражания научились важнейшим делам: [а именно, мы — ученики] паука в ткацком и портняжном ремеслах, [ученики] ласточек в построении жилищ и [ученики] певчих птиц, лебедей и соловья в пении» (80, 1, 86). Принцип подражания получил широкое развитие не только в эстетике, но и в античной теории искусства.

Демокрит высказал мысль относительно общественной обусловленности искусства. Так, музыка, по его мнению, возникает не из нужды, а из развившейся роскоши. Демокрит обосновал материалистическую теорию эстетического восприятия. Как и все атомисты, он считал, что познание возникает благодаря воздействию образов вещей на органы чувств человека. Это учение Демокрит применяет к музыкальному восприятию, полагая, что слух представляет собой нечто вроде «сосуда», вбирающего в себя звук. Звук же представляет собой физическое тело, как бы «втекает» в органы чувств человека, воспринимающего музыку. Демокриту принадлежит также учение о поэтическом вдохновении. По свидетельству Цицерона, (De divin. I 38 80), «Демокрит говорит, что без безумия не может быть ни один великий поэт: то же самое говорит Платон» (13, 36). К сожалению, из многочисленных сочинений Демокрита до нас

дошло всего лишь несколько фрагментов, что значительно затрудняет оценку его эстетического учения.

В развитии классической античной эстетики большую роль сыграли софисты. Софисты представляли собой философскую школу, в которую входили Протагор, Горгий, Продик, Гиппий и др. Для философского учения софистов был характерен релятивизм, признание относительности человеческого познания и чувства. Этот релятивизм отражается в знаменитом выражении Протагора: «Мера всех вещей — человек, существующих, что они существуют, а не существующих, что они не существуют» (Платон. Теэтет 152 а).

Для софистов характерна ориентация на чувственное познание и ощущение. Они сводили бытие к чувственной кажимости. По словам Протагора (В 26), то, что кажется одному, то и существует, а то, что кажется для другого, то тоже существует. «Быть,— говорил Горгий,— есть нечто невидимое, если оно не достигает того, чтобы казаться, казаться же есть нечто бессильное, если не достигнет того, чтобы быть» (цит. по: 106, 20). Такой релятивизм и субъективизм софисты развивали в области не только философии, но и эстетики.

Из числа дошедших до нас сочинений софистов многие посвящены эстетическим вопросам, например небольшой трактат, названный «Dialexeis». Из шести глав этого сочинения вторая специально посвящена вопросу о «прекрасном и безобразном»: «Двойные речи говорятся и относительно прекрасного и безобразного. Одни утверждают, что прекрасное одно, а безобразное другое, внося различие, как [того требует] и название; другие же считают, что прекрасное и безобразное — одно и то же. Я же попытаюсь рассуждать следующим образом... Украшаться, намазываться благовониями и обвешиваться золотыми вещами мужчине безобразно, женщине же прекрасно. Благодетельствовать друзьям — прекрасно, врагам — безобразно. Убегать от неприятелей безобразно, а на стадионе от соперников прекрасно. Друзей и граждан убивать безобразно, неприятелей же —

прекрасно. И это во всем... Думаю, что если бы кто-нибудь приказал всем людям снести в одно безобразное, что каждый считает [таковым] и опять из этой кучи взять прекрасное, что каждый признает, то ничего не осталось бы, но все люди всё и разобрали бы, так как все думают по-разному» (там же, 16—17).

Этот текст свидетельствует о том, что софисты признавали относительный характер прекрасного. Прекрасное существует только в связи с условиями места, времени и цели. То, что прекрасно в одном отношении, безобразно в другом. Тем самым софисты разрабатывали диалектику прекрасного, его связь со своей противоположностью — безобразным. Но вместе с тем софисты очень часто превращали диалектику в софистику, в бессодержательную игру противоположностями.

В самом искусстве софисты видели иллюзию, обман. Софист Горгий (В 23) определял трагедию как искусство, сознательно производящее обман: «[Поэт], создавший этот обман, лучше выполнил свою задачу, чем тот, кому это не удастся; и обманутый [этой иллюзией зритель] мудрее того, который не поддается ей. А именно, обманувший [поэт] дельнее, потому что он выполнил то, что обещал; обманутый же [зритель] мудрее, потому что быть восприимчивым к наслаждению речами это значит не быть бесчувственным» (там же, 40). Что же касается живописи и скульптуры, то в них софисты подчеркивали чувственное, гедонистическое содержание, способность доставлять глазам «приятное зрелище». Горгий (В 11) говорил: «Живописцы услаждают наше зрение, мастерски составляя из многих цветов и тел одно тело и одну форму. Работа скульпторов, состоящая в изготовлении статуи, доставляет глазам приятное зрелище. Таким образом, одни вещи по природе своей печалят [наше] зрение, другие же вызывают [к себе] любовь. Многое же у многих вызывает любовь к многим вещам и телам и желание обладать ими» (там же, 41—42). Такое чувственно-гедонистическое отношение к искусству весьма характерно для эстетики софистов.

Зрелая классика

Сократ

Как известно, Сократ (470/469 — 399 до н. э.) развивал свое учение в устной форме, и поэтому можно судить о его взглядах не по оригинальным сочинениям, а лишь по свидетельствам его ученика Платона и по работе историка Ксенофонта «Воспоминания о Сократе». В своих беседах Сократ пользовался методом иронии. В начале беседы он притворялся незнающим и просил просветить его. Однако затем, при помощи последовательно задаваемых вопросов, он приводил собеседника к сомнению в истинности знаний последнего, а затем уже развивал собственный взгляд на существо проблемы.

Как философ Сократ выступил с опровержением софистики. В противоположность релятивизму софистов, доказывавших относительность всякого знания, Сократ утверждал, что критерий для наших представлений об истине, добре и красоте существует. Таким критерием является знание. Этому положению Сократ придал широкий просветительский и рационалистический смысл. По его мнению, в основе добра лежит знание. Если человек знает, что есть добро, он не может добровольно совершать дурные поступки. Все злое и несовершенное является результатом незнания. Поэтому знание является критерием всех духовных ценностей, в том числе и красоты.

Пользуясь приемами иронической диалектики, Сократ доказывал относительность наших представлений о прекрасном. Одна и та же вещь может быть прекрасна и безобразна, все зависит от того, насколько хорошо она отвечает своему назначению. В этом смысле навозная корзина — прекрасный предмет, если он хорошо соответствует своему назначению, а золотой щит окажется безобразным, если он плохо сделан по отношению к своему назначению.

Сократ выдвинул мотив соответствия и целесообразности, который оказался новым в античной эстетике. Та или иная вещь является прекрасной не

сама по себе, а лишь в отношении к чему-либо. Красота уже не сводится к физическим пропорциям, как у пифагорейцев. Напротив, оказывается, что красота может существовать и без точного соблюдения пропорций, если только непропорционально сделанная вещь будет соответствовать своей функции. Для непропорционально сложного человека прекрасным будет непропорциональное, т. е. соответствующее меркам данного человека. Понятие пропорциональности является не безотносительным. Критерием красоты должна быть идея полезности, утилитарности. Этот мотив соответствия, целесообразности впервые в античную эстетику вводит именно Сократ.

Признавая, что критерий прекрасного лежит в субъекте, в познании человека, Сократ обосновывал новый, антропологический тип эстетики в противоположность космологической эстетике досократиков. Тем самым он расширял представления о красоте, связывал их с нравственностью, идеей пользы и знания.

Сократ внес существенный вклад не только в философию и эстетику. Его образ органично вошел в античное искусство. Аристофан изображает Сократа в своей комедии «Облака», его образ постоянно привлекал греческих и римских скульпторов, которые, изображая Сократа, подчеркивали контраст внутреннего и внешнего в облике философа.

В качестве главного принципа художественного творчества Сократ выдвигал принцип подражания. Следует оговориться, что принцип подражания, который выдвигала классическая античная эстетика, не имеет ничего общего с подражанием природе. Демокрит, Сократ, а в последующем Платон и Аристотель видят в искусстве подражание не природе, а живому вообще, жизни человека, животных. Природа же в классической античной эстетике не выступает в качестве живого, творческого начала. Такое представление зарождается только в эпоху эллинизма, в частности устоиков.

Говоря об искусстве как подражании жизни, Сократ делает акцент на том, что это подражание

способно передать глубинные, психологические стороны человеческой жизни. Об этом свидетельствует следующий отрывок из «Воспоминаний о Сократе»:

«Однажды Сократ пришел к скульптору Клинтону и в разговоре с ним сказал: Прекрасны твои произведения, Клинтон,— бегуны, борцы, кулачные борцы, панкратиасты: это я вижу и понимаю; но как ты придаешь статуям то свойство, которое особенно чарует людей при взгляде на них,— что они кажутся живыми?»

Клинтон был в недоумении и не сразу собрался ответить. Тогда Сократ продолжал: Не оттого ли в твоих статуях видно больше жизни, что ты придаешь им сходство с образами живых людей?

Конечно, отвечал Клинтон.

Так вот, воспроизводя то опущение или поднятие при разных телодвижениях, то сжатие или растяжение, то напряжение или ослабление, ты и придаешь статуям больше сходства с действительностью и больше привлекательности.

Совершенно верно, отвечал Клинтон.

А изображение также душевных аффектов у людей при разных действиях разве не дает наслаждение зрителю?

Надо думать, что так, отвечал Клинтон.

В таком случае у сражающихся в глазах надо изображать угрозу, у победителей в выражении лица должно быть торжество?

Именно так, отвечал Клинтон.

Стало быть, сказал Сократ, скульптор должен в своих произведениях выражать состояние души» (III 10)*.

Здесь помимо общей идеи об искусстве как подражании Сократ высказывает очень важную мысль, что мимесис доставляет наслаждение даже в том случае, когда искусство подражает неприятным аффектам или предметам. В этом отношении

* Здесь и далее сочинения Ксенофонта, стоиков, эпикурейцев, неоплатоников, Августина, а также фрагменты из Ареопагитик цитируются по изданию: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 1 (80).

Сократ предвосхищает в известной мере Аристотеля, который в своей «Поэтике» развивает эту мысль до самостоятельного эстетического принципа.

Платон

Одним из наиболее значительных античных философов, представителем объективного идеализма является Платон (428/7—348/7 до н. э.). До нас дошло большое количество произведений Платона — около 34 диалогов. Из них прямое отношение к эстетике имеют «Пир», «Федр», «Ион», «Гиппий Большой», «Федон», «Государство» и др. Все это позволяет судить о том, что у Платона существовало развернутое эстетическое учение, которое как по содержанию, так и по форме отличалось от эстетических учений его предшественников.

Если эстетика до Платона известна нам по фрагментам и свидетельствам других авторов, то у Платона мы имеем дело с целостным, литературно законченным произведением. Он мастер философского диалога. Сама форма диалога, которую использует Платон, имеет эстетический характер. По языку, выразительности диалоги можно отнести не только к философской, но и к художественной литературе. В определенном смысле слова можно сказать, что диалоги Платона — это философские драмы, драмы идей. Здесь не просто излагаются определенные идеи, а развиваются в столкновении с противоположными концепциями, мнениями, характерами. Здесь нет ничего пассивного, статичного, мысль Платона находится в постоянном развитии, движении, борьбе.

Именно поэтому эстетическое учение Платона трудно изложить чисто формально. Оно всегда богаче и значительнее, чем самые добросовестные и ученые его переложения. Тем не менее история эстетики должна дать ключ к пониманию Платона, сущности его философско-эстетического учения, его принципов и противоречий.

Центральное содержание эстетики Платона составляет учение о прекрасном. Мы находим изло-

жение этого учения в диалоге «Гиппий Большой». Диалог этот строится в форме живой, проникнутой знаменитой «сократической иронией» беседы Сократа с софистом Гиппием, у которого Сократ просит ответа на вопрос «что такое прекрасное?». В процессе этого разговора выдвигается и разбирается целый ряд определений красоты, отношение к которым Платона позволяет проследить его собственную позицию.

Сначала Гиппий говорит, что прекрасное — это прекрасная девушка, прекрасный горшок или прекрасная кобылица. Но такое определение не удовлетворяет Сократа, так как красота каждого разбираемого явления относительна: красота девушки значительнее, чем красота горшка, и т. д. Здесь - Платон приводит высказывание Гераклита о том, что даже самая прекрасная обезьяна безобразна по сравнению с родом людей, а мудрейший из людей по сравнению с богом кажется обезьяной. Следовательно, приходит к выводу Сократ, прекрасное — это не какая-то отдельная вещь, а нечто общее, относящееся к целому роду вещей или явлений.

Второй тип определения, который выдвигается в «Гиппий Большем»: прекрасное — это то, присоединение чего делает вещь прекрасной. В качестве такой акциденции красоты Гиппий называет золото. Но Сократ опровергает и это определение. Он ссылается на то, что Фидий делал глаза Афины не из золота, а из слоновой кости. Следовательно, остается предположить, что либо Фидий не знал, в чем заключается красота, либо признать, что золото не составляет сущности красоты.

Далее, Гиппий говорит, что прекрасное — это нечто пригодное, подходящее. Но Платон устами Сократа опровергает и это суждение. Ведь наиболее подходящей разливной ложкой будет та, которая сделана из смоковичного дерева, а не из золота. И к тому же то, что подходит одному, не подходит другому. Опровергает Платон и идущее от софистов представление о том, что прекрасное заключается в чувственном удовольствии.

На этот счет он говорит, что законы, например, тоже прекрасны, но на вкус они не воспринимаются.

Таким образом, в диалоге «Гиппий Большой» опровергаются все известные до Платона концепции прекрасного. Платон отрицает прежде всего, что прекрасное есть конкретная физическая вещь, что прекрасное — это нечто пригодное, целесообразное (Сократ), что прекрасное — это чувственное удовольствие (софисты). Правда, опровергая существующие мнения о природе прекрасного, Платон не дает своего позитивного определения красоты. Однако исходя из негативного определения красоты, можно заключить, что если прекрасное не физическая вещь, не пригодное, не нечто, доставляющее удовольствие, то это нечто более широкое по своему содержанию, определенная «сущность», «идея».

Какое же позитивное определение Платоном прекрасного? В этой области в эстетике Платона сталкиваются две тенденции. Одна идет от пифагореизма и связана с попытками реставрации пифагорейского понимания прекрасного как определенной математической пропорции. Это понимание содержится в диалогах «Тимей» и «Филеб».

В «Тимее» (31 с) говорится о пропорциональности как закономерной и прекрасной связи физических тел. В соответствии с пифагорейской эстетикой Платон устанавливает зависимость красоты от величины, порядка и меры. В диалоге «Филеб» устанавливается зависимость красоты от пропорционального смешения элементов. «Всякая смесь, если она ни в какой степени не причастна мере и соразмерности, неизбежно губит и свои составные части, и прежде всего самое себя... Вот теперь сила блага перенеслась у нас в природу прекрасного, ибо умеренность и соразмерность всюду становится красотой и добродетелью» («Филеб» 64 е). От пифагореизма у Платона и представление о красоте геометрических тел, о которой он говорит и в «Тимее», и в «Филебе».

Наряду с этой концепцией в диалогах Платона присутствует другая, более оригинальная концепция, выходящая за пределы пифагорейской эстетики

ки. Она наиболее полно развита в диалоге «Пир». «Кто, наставляемый на пути любви, будет в правильном порядке созерцать прекрасное, тот, достигнув конца этого пути, вдруг увидит нечто удивительно прекрасное по природе... нечто, во-первых, вечное, т. е. не знающее ни рождения, ни гибели, ни роста, ни осуждения, а во-вторых, не в чем-то прекрасное, а в чем-то безобразное, не когда-то, где-то, для кого-то и сравнительно с чем-то прекрасное, а в другое время, в другом месте, для другого и сравнительно с другим безобразное. Прекрасное это предстанет ему не в виде какого-то лица, рук или иной части тела, не в виде какой-то речи или знания, не в чем-то другом, будь то животное, Земля, небо или еще что-нибудь, а само по себе, всегда в самом себе единообразное; все же другие разновидности прекрасного причастны к нему таким образом, что они возникают и гибнут, а его не становится ни больше, ни меньше, и никаких воздействий оно не испытывает» («Пир» 210 е—211 б).

Такое специфически платоновское понимание прекрасного имеет несомненно идеалистический характер. Прекрасное понимается им как нечто абсолютное и неизменное, т. е. как «вечная идея», и в то же время как предмет любви, как то, что возможно познать только с помощью эроса.

В «Пире» Платон рисует своеобразную лестницу красоты. С помощью эроса человек восходит от красоты отдельных тел к красоте тела вообще, а от него от физической, телесной красоты к красоте идеальной, духовной. Постигнув более высокую, духовную красоту, человек, вдохновленный эросом, поднимается еще выше — к красоте нравов и законов, а затем — к красоте чистого знания. Таким образом Платон раскрывает движение человеческого знания от низшей телесной красоты к красоте высшей, абсолютной.

С этой метафизикой прекрасного связано учение о вдохновении. В диалоге «Ион» Платон развивает мистическую концепцию творчества, говоря о поэтическом вдохновении. Художник творит в состоянии одержимости, наития. «Поэт — это существо легкое, крылатое и священное; и он может тво-

рять лишь тогда, когда делается вдохновенным и иступленным и не будет в нем более рассудка; а пока у человека есть этот дар, он не способен творить и пророчествовать» («Ион» 534 в).

Говоря о поэтическом вдохновении, Платон приводит сравнение с магнитом и железными кольцами, приставленными к нему. Ближайшее к магниту кольцо — это поэт, следующее кольцо — рапсод, исполняющий произведение, последующие кольца — слушатели. Магнит же обозначает собой божество или музу.

Таким образом, Платон иррационалистически истолковывает процесс поэтического творчества, при этом он подчеркивает его заражающее воздействие. Следует отметить, что это учение о вдохновении Платон применял только к поэзии, тогда как в других искусствах, в особенности в живописи и скульптуре, он настоятельно требовал выучки, знания, технического мастерства.

Наряду с детально разработанным учением о красоте в эстетике Платона содержится своеобразная, вытекающая из общих принципов его философии концепция художественного творчества. Характерно, что, следуя традиции античной классики, Платон признает искусство подражанием, мимесисом. В «Законах» он прямо говорит, что мимесис лежит в основе музыки, поэзии и драмы. «Что касается мусического искусства, ведь всякий согласится, что все относящиеся к нему создания — это подражания и воспроизведения. Неужели с этим не согласятся все поэты, слушатели и актеры?» («Законы» 668 с). И тем более подражательным искусством являются живопись и скульптура. Из этого можно заключить, что Платон видел в подражании сущность искусства.

Однако, развивая общеантичную теорию мимесиса, Платон разработал чисто идеалистический вариант этого учения. По его мнению, искусство подражает лишь миру чувственных вещей. Причем это подражание не является абсолютно адекватным и истинным, а лишь слабым и неполноценным отблеском абсолютной красоты вечных идей.

Эту концепцию Платон развивает в X книге

«Государства». Здесь Платон анализирует отношение художника к истине. По его мнению, существуют: 1) вечные идеи; 2) их воплощения; 3) воспроизведения этих воплощений — подражания, являющиеся уже третьим отражением истины. Эту мысль Платон объясняет на примере со скамьей. По его словам, существует три вида скамьи (как и всякой вещи вообще): истинным творцом ее идеи является бог; подражая этой идее, ремесленник строит скамью, а живописец, который рисует скамью, является уже вторым по порядку подражателем, поскольку он подражает «подражанию», изображает уже не сущность вещи, а ее видимый образ. Поэтому по отношению к скамье живописец, по мнению Платона, заслуживает имя не «художника и творца», а «подражателя тому, что производят». «Значит, подражательное искусство далеко от действительности. Поэтому-то, сдается мне, оно и может воспроизводить все, что угодно: ведь оно только чуть-чуть касается любой вещи, да и тогда выходит лишь призрачное ее отображение. Например, художник нарисует нам сапожника, плотника, других мастеров, но сам-то он ничего не понимает в этих ремеслах. Однако если он хороший художник, то, нарисовав плотника и издали показав его детям или людям не очень умным, он может ввести их в заблуждение, и они примут это за настоящего плотника» («Государство» 598 с).

Как видно из этого текста, теория мимесиса Платона служила не только объяснением сущности искусства, но и доказательством его слабости, несовершенства, познавательной и эстетической неполноценности. Ведь искусство является подражанием не вечным и неизменным идеям, а преходящим, изменчивым и неистинным чувственным вещам. Поскольку реальные вещи сами являются копиями идей, то искусство, подражая чувственному миру, представляет собой копию копий, тень теней. На этом основании Платон предъявлял к искусству строгие требования и даже отвергал некоторые виды и жанры искусства, считая их вредными, развращающими юношество и обманывающими лю-

дей видимостью, иллюзией. В этом смысле Платон критикует живопись, когда она превращается в фокусничество, в простое развлечение.

Очевидно, выступая с критикой живописи как фокусничества, Платон имеет в виду не все живописное искусство вообще, а то направление в греческом искусстве, которое ориентировалось на иллюзорность, на создание пышных эффектов, магического воздействия. Об этом свидетельствует рассуждение в другом диалоге — «Софист», где говорится о двух видах подражания. Первый вид подражания состоит в точном воспроизведении пропорций, объемов и форм предмета. Такое подражание Платон называет «искусством творить образы», и оно не вызывает у него никакого сомнения и критики. Другой вид подражания, напротив, вызывает у Платона ожесточенную критику. В данном случае Платон имеет в виду тех художников, которые воплощают в своих произведениях не истинные, действительные соотношения, «но лишь те, которые им кажутся прекрасными». В таком уклонении от действительных пропорций Платон видит огромную опасность для искусства и называет этот тип подражания «искусством творить призрачные подобиya» («Софист» 236 с).

Это место из «Софиста» многое объясняет. Платон вовсе не был противником изобразительного искусства, как его часто изображают. Действительно, в его диалогах мы находим тонкие и глубокие анализы произведений Фидия, Полигнота, Зевксиса. Скульптура вообще часто выступает у Платона как универсальная модель всякого творчества человека, в том числе и интеллектуального мышления. Поэтому та критика, которую мы находим в диалогах Платона, адресуется не к живописи и скульптуре вообще, а к тем ее видам, которые отказываются от точности действительности и превращают искусство в фокусничество, в игру иллюзиями, эффектами. Такое искусство Платон считал вредным в социальном и нравственном отношении.

Хорошо известно, что Платон выступал с резкой критикой современного ему искусства. В своем утопическом проекте он изгоняет из «идеального го-

сударства» многих художников и поэтов, в том числе и Гомера, запрещает использование некоторых музыкальных ладов и инструментов. В этом проявилась характерная для Платона консервативность, связанная с его общей социальной установкой на консервацию античного полиса. Социальные и исторические причины консервативного, а порой и наивно-аскетического отношения Платона к искусству убедительно вскрывает А. Ф. Лосев: «Излагатели учения Платона обычно упражняются в изображении Платона как консерватора и реакционера... Интересно определить специфику этого консерватизма и сделать из нее реальные выводы о самой философии Платона... Проектируемый Платоном полис весьма небольшой. В нем точно разграничены все права и обязанности и все подчинено только государственному коллективу. Везде царствует строжайшая дисциплина, и всякая индивидуальная жизнь неуклонно регламентируется аскетической подчиненностью целому и общему. В таком случае становится ясным, что перед нами реставрация юного рабовладельческого полиса, пришедшего в эпоху Платона к своему разложению. Но так как юный рабовладельческий полис уже не существовал, то он не мог органически нормально развиваться; вместо него была только отвлеченная идея полиса, которая могла насаждаться лишь насильственным путем. Таким образом, Платона считают реакционером за теорию восстановления полиса, защита которого борцами при Саламине и Марафоне обычно прославляется у историков как героическое и прогрессивное деяние. Это, конечно, несколько не делает Платона прогрессивным философом, но это вносит ясность в специфику его консерватизма и идеализма» (12,35—36).

Несомненно, что довольно часто Платон оценивал искусство слишком ригористически, предъявляя художникам слишком жесткие требования и отвергая то, что, по его мнению, может оказать вредное влияние на мораль и воспитание молодежи. Но не следует при этом забывать, что его критика была художественной. Сам Платон был не только крупным мыслителем, но и тонким крити-

ком, остро чувствующим тайны художественного ремесла. Представляют интерес принципы оценки художественного произведения, о которых Платон говорит в «Законах». «...Тот, кто хочет здраво судить о каждом изображении живописного, мусического или какого иного искусства, должен обладать следующими тремя вещами: прежде всего знанием, что именно изображено, затем — правильно ли это изображено и, в-третьих, хорошо ли любое изображение исполнено в словах, напевах и ритмах» («Законь» 669 b).

В своих диалогах Платон высказывал порой идеи, которые далеко выходили за пределы античной эстетики, оказываясь гениальным предвосхищением будущего развития искусства. Одна из таких идей совершенно неожиданно появляется в финале диалога «Пир». Здесь после того, как все насытились и устали от философских споров, Сократ высказывает мысль, что «один и тот же человек должен уметь сочинять и комедию и трагедию и что искусный трагический поэт является также и поэтом комическим» («Пир» 223 b). Эта мысль, совершенно чуждая практике античного искусства, относится к числу гениальных догадок Платона, получивших осуществление только в искусстве Нового времени.

Аристотель и его школа

Существенный вклад в развитие античной эстетики внес великий греческий философ и ученый Аристотель (384—322 до н. э.).

Для философии Аристотеля характерны колебания между материализмом и идеализмом. С одной стороны, Аристотель выступал против платоновского учения об идеях, признавал в противовес Платону самостоятельное бытие вещей, их независимость от идей. Согласно Аристотелю, в основе всех вещей лежит материя, которая получает реальное существование при соединении с формой. Однако, с другой стороны, конечной формой всех форм, «формой форм», Аристотель считал бога, которому отводил роль «перводвигателя».

В учении Аристотеля эстетике и проблемам искусства отводится большое место. Центральное положение здесь занимает учение о прекрасном.

Аристотель дает точное и однозначное определение красоты. Наиболее значительными и существенными признаками прекрасного он считает «величину» и «порядок». В VII главе «Поэтики» Аристотель говорит: «Красота заключается в величине и порядке» («Поэтика» 1450 в). Эти признаки прекрасного Аристотель считает универсальными, относящимися ко всем его видам. Прежде всего «величина» и «порядок» отличают произведения искусства. «Как неодушевленные и одушевленные предметы должны иметь величину, легко обозреваемую, так и фабулы должны иметь длину, легко запоминаемую» (там же, 1451 а). Не только искусство, но и все формы прекрасного в природе и обществе требуют определенной величины и порядка. «Прекрасное обыкновенно находит свое воплощение в количестве и пространстве; поэтому и то государство, в котором объединяются величина и порядок, должно быть считаемо наилучшим» («Политика» 1326 а). Таким образом, «порядок» и «величина» всюду выступают у Аристотеля необходимыми и универсальными признаками красоты.

На первый взгляд может показаться, что, выдвигая чисто количественные определения прекрасного, Аристотель возвращается к пифагорейскому пониманию красоты. На самом деле Аристотель идет намного далее пифагорейцев. Он сочетает количественные определения прекрасного («порядок» и «величину») с качественным принципом — соответствием прекрасного восприятию человека.

Этот мотив соответствия впервые был выдвинут Сократом. У Аристотеля он получает следующее развитие. Прекрасное должно иметь определенную величину, прекрасным не может быть ни чрезмерно большое, ни чрезмерно малое существо. Существо чрезмерно малое не может быть прекрасным, «так как обозрение его, сделанное в почти незаметное время, сливается» («Поэтика» 1451 а).

Существо же чрезмерно большое не является прекрасным по той причине, что «обозрение его совершается не сразу, но единство и целостность его теряются для обозревающих, например, если бы животное имело десять тысяч стадий длины» (там же).

Следовательно, помимо «величины» и «порядка» Аристотель выдвигает еще один, на этот раз *качественный* критерий прекрасного — его обозримость. Всякая прекрасная вещь, будь то произведение искусства или природы, должна быть «легко обозреваемой», определенным образом соразмерной человеческому глазу или слуху. Прекрасное у Аристотеля не сводится только к «величине» и «порядку». Эти последние прекрасны не сами по себе, но только по отношению к человеческому восприятию, когда они соразмерны человеческому глазу или слуху.

Таким образом, учение Аристотеля о прекрасном существенным образом отличается и от концепции пифагорейцев, и от эстетики Платона. Для него прекрасное заключается не в идеях и не в абстрактных количественных отношениях, а в самих реальных вещах. Аристотель полагает, что прекрасное — объективно.

Важнейший аспект эстетики Аристотеля — учение о подражании. Так же как и Платон, Аристотель видел в искусстве подражание (мимесис). Но аристотелевская теория подражания коренным образом отличается от теории Платона. Если Платон учил о подражании «вечным идеям», то Аристотель выступает с критикой платоновского учения об идеях и говорит о подражании бытию вещей. Аристотель преодолевает здесь платоновскую противоположность мира идей и мира вещей. Он строит свою теорию подражания не на учении об идеях, как это делал Платон, а на учении о бытии, на диалектике формы и материи.

Именно поэтому эстетика Аристотеля носит онтологический характер. Она тесно связана с его учением о бытии и по сути дела является органическим продолжением этого учения. Поэтому учение Аристотеля о подражании невозможно по-

нять без анализа его учения о сущем, о форме и материи.

Согласно Аристотелю, каждая вещь есть реальное единство «формы» и «материи». Материя — это то, из чего состоит данная вещь, форма — это вид, который придается данной материи. Так, например, медный шар есть единство материи — меди, из которой он отлит, и формы — шаровидности, которая придается меди мастером. Понятия формы и материи у Аристотеля относительны, они «перетекают», переходят друг в друга. Так, медь является материей по отношению к медному шару. Но та же медь будет формой по отношению к тем элементам, из которых состоит вещество меди.

Таким образом, у Аристотеля вся действительность выступает как определенная последовательность переходов от материи к форме и от формы к материи.

Учение о форме и материи Аристотель применил и к искусству. Художественное творчество у него — переход материи в форму и формы в материю. Так, например, мраморная статуя есть единство вещества (мрамора) и фигуры, которую художник придает мрамору своим резцом.

Учение о форме и материи уточняет характер аристотелевской теории подражания. Согласно Аристотелю, все, что создается искусством, возникает из соотнесения материи с формой, которая содержится в душе человека. «Через искусство возникает то, форма чего находится в душе» («Метафизика» 1032 а 30—1032 в 1). Однако, создавая вещь, человек не создает самой формы. Форма не творима, она лишь реализуется в материале. «Делать медь круглой не значит делать круглое... а значит делать нечто иное, именно осуществлять эту форму в чем-то другом» (там же). Поэтому Аристотель понимает творческую деятельность человека, в том числе и художественное творчество, не как изобретение, а лишь как реализацию того, что уже наличествует в душе человека. Идея творения, создания новой формы чужда Аристотелю. Художник не творит новых форм и вообще не создает ничего нового, чего не было бы в природе.

Он только умело сочетает уже готовую форму, хранящуюся у него в душе, с подходящей материей.

Концепция Аристотеля отражает свойственный античности взгляд на сущность творчества. Учение об искусстве как мимесисе было лишь конкретизацией этой концепции в применении к художественной деятельности. Согласно Аристотелю, все искусства по природе своей являются подражательными. В «Поэтике» он следующим образом развивает этот взгляд: «Эпическая и трагическая поэзия, а также комедия и поэзия дифирамбическая, большая часть авлетики и кифаристики — все это, вообще говоря, искусства и подражательные» («Поэтика» 1447 а). Другими словами, Аристотель говорит, что всякое искусство основано на подражании. Подражание же представляет собой познавательный процесс. «Подражание присуще людям с детства, и они тем отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания» (там же, 1448 б).

И наконец, подражание способно доставлять человеку удовольствие. Созерцая предметы подражания, человек получает наслаждение, даже если предмет подражания сам по себе неприятен или вызывает отвращение. Здесь Аристотель развивает идею, впервые высказанную Сократом, о том, что мимесис вызывает наслаждение даже в том случае, если искусство подражает неприятным предметам: «Продукты подражания всем доставляют удовольствие. Доказательством этого служит то, что случается на самом деле: на то, на что смотреть неприятно, изображения того мы рассматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов» (там же, 1448 в). Причина этого заключается в том, что подражание доставляет человеку познание. «На изображения смотрят [они] с удовольствием, потому что, взирая на них, могут учиться и рассуждать...» (там же). Аналогичную мысль Аристотель высказывает и в «Риторике»: «Раз приятно учение и восхищение, необходимо будет прият-

но и все, подобное этому; например, подражание, а именно живопись, ваяние, поэзия и вообще всякое хорошее подражание, если даже объект подражания сам по себе не представляет ничего приятного; в этом смысле мы испытываем удовольствие не от самого объекта подражания, а от мысли, что это [подражание] равняется тому [объекту подражания], так что тут является познание» («Риторика» 1371 b).

Суммируя то, что говорит Аристотель о подражании, отметим, что у него подражание есть деятельность, к которой человек склонен от природы и которой он отличается от других существ; что оно носит познавательный характер (с его помощью человек получает свои первые познания) и что подражание доставляет человеку удовольствие, а следовательно, носит эстетический характер.

Наряду с учением о подражании (мимесисе) в эстетическом учении Аристотеля большое значение имеет учение о трагическом очищении — катарсисе. Это учение Аристотель формулирует в «Поэтике», давая свое знаменитое определение трагедии. Вот оно: «Итак, трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, [подражание] при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной, посредством действия, а не рассказа, совершающее, благодаря состраданию и страху, очищение подобных аффектов» («Поэтика» 1449 в).

Высказывая это определение, Аристотель задал загадку, которую в течение многих веков пытались разгадать. Он не раскрыл, в чем заключается сущность очищения, а главное, к чему относятся его слова: «очищение подобных аффектов». Из определения Аристотеля не ясно, идет ли речь об очищении чувств сострадания и страха или об очищении чувств, «подобных» состраданию и страху, таких, например, как гнев, беспокойство, жалость, и вообще всяких чувств, связанных с состраданием.

Именно поэтому в истории эстетики возникло огромное количество теорий, пытавшихся по-своему

истолковать сущность катарсиса Аристотеля. Среди них этическая концепция катарсиса («поэтики» Возрождения, Дасье, Лессинг), медицинская теория (Бернайс), религиозная (Гаупт) и т. д. Все эти теории в известной мере раскрывают многозначность аристотелевского катарсиса, хотя до сих пор невозможно отдать полное предпочтение одной из них.

Поэтому, комментируя аристотелевскую мысль о трагическом очищении посредством страха и сострадания, но не вдаваясь в подробности судьбы этого учения, подчеркнем, что Аристотель применял идею катарсиса не только к трагедии, но и к музыке. Это свидетельствует о широком, общеэстетическом значении этой теории. Отметим также, что Аристотель связывал катарсис с наслаждением, подчеркивая таким образом эстетический характер очищения посредством аффектов.

В «Политике» Аристотель говорит о существовании музыкального катарсиса. «...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 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, т. е. облегчение, связанное с наслаждением. Точно так же песнопения очистительного характера доставляют людям безвредную радость» («Политика» 1342 а). Фактически здесь Аристотель рассматривает катарсис в самом широком, общеэстетическом смысле. Он видит в нем основу эстетического наслаждения, считая, что без него не может быть никаких целесообразных эмоций.

Характер эстетики Аристотеля раскрывается в его учении о калокагатии. «Калокагатия» — древнейший термин античной эстетики, отражающий представление о человеке как одновременно «добром» (*agathos*) и «прекрасном» (*calos*). В этом понятии еще многое от патриархального представления о красоте как высшей степени какого-то блага, как обладании каким-либо гражданским или материальным преимуществом. Аристотель наследует это древнее учение о калокагатии, но интерпретирует его в духе своих философских и эстетических идей.

Прежде всего понятие «калокагатия» у Аристотеля связано с понятием целого. Калокагатия не может быть только одной добродетелью или группой добродетелей. Она — добродетель целого, проявляющаяся в единстве и взаимопроникновении всех остальных добродетелей. Отдельные добродетели или отдельные достоинства не делают человека калокагатийным, т. е. прекрасным и хорошим. Это происходит потому, что отдельные блага могут быть полезны и хороши для одних, но вредны для других. Поэтому отдельные добродетели, взятые вне зависимости от тех условий, в которых они проявляются, не могут быть хорошими (*agathos*).

Точно так же обстоит и с прекрасным (*calos*). Оно имеет цель в самом себе. К прекрасному могут относиться и богатство, и благородное происхождение, и могущество, но сами по себе они не составляют прекрасного, так как очень часто эти блага служат не прекрасным, а внешним целям. Калокагатия выступает как внутреннее единство всех добродетелей. «Прекрасным же и хорошим,—пишет Аристотель в «Эвдемовой этике» (VII 15),— [человек] является оттого, что у него прекрасное из хорошего наличествует само через себя, и оттого, что он оказывается способным совершать прекрасное и притом ради этого, последнего» (80, I, 129). Таким образом, в трактовке Аристотеля калокагатия представляет собой состояние самоудовлетворенности, целостности духовной жизни человека.

Одной из отличительных особенностей эстетики Аристотеля является органицизм, представление

о произведении искусства как живом, целостном организме. Этот взгляд Аристотель наиболее полно развивает в «Физике», где наряду с вопросами естественнонаучного характера содержатся очень ценные замечания по вопросам искусства и эстетики.

В этом произведении Аристотель ставит вопрос о том, в чем заключается сходство и различие между произведениями природы и произведениями искусства (имеются в виду и произведения ремесла). И находит отличие в том, что в живом организме действующая причина находится внутри, тогда как в произведении искусства, создаваемом мастером, эта причина находится вовне. Во всем остальном произведении природы и искусства сходны между собой. Строит ли организм сам себя, или строит мастер — результат остается один и тот же. Если предположить, что корабль или дом могут строить сами себя, то они построили бы себя именно такими, какими их строит мастер. «...Если бы дом был из числа природных предметов, он возникал бы так же, как теперь делается искусством; если же природные тела возникали бы не только природным путем, но и путем искусства, они возникли бы соответственно своему природному бытию» («Физика» 199 а).

Сравнение живого организма и произведений искусства, которое проводит Аристотель, не ведет его к биологическому истолкованию искусства. Напротив, саму природу, ее деятельность и принципы ее строения Аристотель истолковывает в художественных терминах. Не случайно, что образ мастера, строящего дом или корабль, является универсальной моделью физики Аристотеля. Это означает, что саму природу Аристотель понимал как художественное произведение. Природа и художник творят на основе одних и тех же законов, на одних и тех же принципах, таких, как принцип целесообразности, соответствия средств цели, соответствия формы и материи. А следовательно, художник творит так же, как природа.

Этот органицизм, истолкование произведения искусства как живого организма является одной из

отличительных особенностей эстетики Аристотеля. Этот принцип был глубоко ассимилирован всей европейской теорией искусства и эстетики. Мы находим его глубокую интерпретацию в эстетике эллинизма у Витрувия, а в эпоху Возрождения — в архитектурной теории Альберта.

В эстетике, как и в философии, Аристотель стремится к систематизации и классификации знания. К его времени теория искусства накопила огромный фактический материал, который нуждался в упорядочении и обобщении. Аристотель приступает к решению этой задачи, выдвигая одну из первых в истории эстетики систем классификации искусства.

Согласно Аристотелю, все виды искусства связаны между собой, так как все они являются подражательными. Но подражание не только объединяет все виды искусства, но и дает критерий для их различения. Все подражательные искусства «различаются... друг от друга в трех отношениях: или тем, в чем совершается подражание, или тем, чему подражают, или тем, как подражают» («Поэтика» 1447 а). Иными словами, все виды и роды искусства отличаются друг от друга по предмету, способам и средствам подражания. Например, музыка и пение используют гармонию и ритм, живопись и скульптура — краски и формы, искусство танца использует ритм без гармонии, поэтическое искусство пользуется метром и ритмом.

Высшими видами искусства Аристотель считает поэзию и музыку. Музыка обладает особыми достоинствами, потому что она, по мнению Аристотеля, способна непосредственно выражать этические качества. «Ритм и мелодия,— говорит Аристотель,— 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» («Политика» 1340 а). Эта близость музыки к нравственному миру человека объясняется, по мнению Аристотеля, тем, что музыка способна непосредственно передавать движение и возбуждать энергию, которые лежат в основе нравственных движений души.

Что касается поэзии, то она, являясь подражательным искусством, имеет дело не с частным и отдельным, а с общим. В этом отношении поэзия стоит в одном ряду с историей. Историк и поэт отличаются друг от друга «не тем, что один пользуется размерами, а другой нет». Действительное различие между поэзией и историей заключается не в форме, а в предмете изображения. Историк и поэт «различаются тем, что первый говорит о действительно случившемся, а второй — о том, что могло бы случиться» («Поэтика» 1451 в). Историк говорит о единичном, например о том, «что сделал Алкивиад или что с ним случилось». Поэзия же изображает события, которые могли бы произойти по вероятности или по необходимости. Именно поэтому поэзия, по словам Аристотеля, серьезнее и философичнее истории.

По отношению к поэзии и музыке живопись и скульптура стоят на втором месте. Эти искусства не передают движения, поэтому они не в состоянии непосредственно изображать этические свойства. «Во всем... касающемся области чувственного восприятия, например, в том, что доступно нашему осязанию и вкусу, не имеется никакого подобия этическим свойствам» («Политика» 1340 а). В том, что воспринимается нашим зрением, мы имеем «не действительное подобие этических свойств, но воспроизводимые путем рисунка и красок фигуры суть скорее лишь внешние отображения этих свойств, поскольку они отражаются на внешнем виде человека, когда он приходит в состояние аффекта» (там же).

И тем не менее живопись должна стремиться к передаче этических свойств характера изображаемого человека. Именно поэтому молодежь должна смотреть «не на картины Павсона, а на картины Полигнота или на произведения какого-либо иного живописца или ваятеля, который умеет в них выразить этический характер изображенного лица» (там же).

Аристотель оставил многочисленные высказывания о живописи и греческих художниках. В «Поэтике», говоря о видах подражания, он пишет: «По-

лигнот, например, изображал лучших людей, Павсон — худших, а Дионисий — подобных действительно существующим» («Поэтика» 1448 а). В другом месте он говорит об изображении характеров в живописи: «...многие поэты находятся между собой в таком же отношении, как из живописцев Зевксид относится к Полигноту: именно, Полигнот был отличным живописцем характеров, а живопись Зевксида никаких характеров не изображает» (там же, 1450 а). Наконец, Аристотель следующим образом говорит о портретной живописи: «...должно подражать хорошим портретистам: они именно, давая изображение какого-нибудь лица и делая портреты похожими, в то же время изображают людей более красивыми» (там же, 1454 б). Это высказывание убедительным образом свидетельствует о том, что под подражанием в живописи Аристотель понимал не простое копирование, но такое воспроизведение, которое включает момент идеализации, улучшение и исправление природы. Искусство должно воспроизводить не случайное и единичное, а то, что могло быть.

Подводя итог, следует указать на следующие принципы эстетики Аристотеля: материалистическая интерпретация учения о подражании, учение о форме и материи, принцип гармонии и меры, органицизм, связь эстетики с проблемами этики и политики, учение об очищении.

Аристотель создал целую школу в области эстетики. К числу его последователей относился Феофраст (ок. 372—287 до н. э.), которому принадлежали трактаты «О комедии», «О смешном», «О вдохновении». Главная мысль эстетики Феофраста — связь искусства с характером человека, учение об этосе искусства.

Другим учеником и последователем Аристотеля был Аристоксен (середина IV в. до н. э.). Аристоксен был плодовитым писателем. По свидетельству античных авторов, им было написано около 450 произведений, в том числе биографии Платона и Аристотеля. До нас эти произведения не дошли. Единственное, чем мы располагаем,— это трактат

Аристоксена «Элементы гармонии» и фрагменты другого трактата — «Элементы ритмики».

И тем не менее это произведение позволяет нам судить о наличии в античной эстетике принципиально иного подхода к искусству, чем то, которое вырабатывалось в русле пифагорейско-платонической школы. Для Аристоксена характерно стремление построить музыкальную эстетику на закономерностях музыкального восприятия, учитывающих особенности реального человеческого слуха. В этом отношении его учение явилось контрверсией пифагорейской эстетики, в основе которой было учение о гармонии сфер и убеждение в универсальном значении числовых соотношений.

Аристоксен называл музыку «практической» дисциплиной. Он обосновывал практический подход к ее изучению, утверждая, что одного знания законов ритмики и метрики недостаточно для того, чтобы быть музыкантом. Главным критерием в музыке Аристоксен считал не рациональное знание, а реальный человеческий слух. Он выступал против пифагорейской эстетики, сводящей музыку к числовым закономерностям и игнорирующей природу слухового восприятия. По мнению Аристоксена, слух, т. е. реальное чувство, является первым судьей в музыке, без которого нельзя даже различить ни одного интервала. В этом смысле музыка является прямой противоположностью геометрии, которая базируется на абстрактных представлениях, на отвлечении от частных свойств предметов.

Аристоксен говорит по этому поводу следующее: «Для геометра чувственное восприятие не имеет никакого значения. Он ведь нисколько не причает зрение различать прямую, кривую или что-нибудь подобное, и судить о хорошем или плохом — это скорее занятие плотника, резчика, токаря или какого-нибудь другого ремесленника; а для музыканта точность чувственного восприятия есть почти что основное качество, потому что обладающий плохим восприятием не может хорошо излагать то, что он совершенно не воспринимает» *.

* Тексты Аристоксена приводятся по изданию: Die Harmonische Fragmente der Aristoxenus, griechisch

Здесь, таким образом, Аристоксен удивительно близко подходит к характеристике конкретно-чувственной природы музыкального восприятия. Пожалуй, нигде больше в античной литературе не найти такого убежденного утверждения чувственной, слуховой природы музыкального искусства.

Это обращение к чувственному восприятию — главному элементу музыки — не было для Аристоксена случайным. В другом месте своего трактата он вновь повторяет: «Очевидно, что понимание каждой исполняемой мелодии сводится к восприятию слухом и разумом всех различий, рождающихся в звуках,— ведь мелодия состоит в [постоянном] возникновении, как и другие части музыки,— так вот понимание музыки составляется из этих двух [частей], из восприятия и памяти. Воспринимать надо возникающее, а памятью удерживать возникшее, так как другим способом следить за музыкой невозможно».

Основной пафос музыкальной теории Аристоксена заключается в критике абстрактно-математического подхода и попытках эмпирического подхода к музыкальной гармонии, к изучению музыки вообще. Совершенно очевидно, что этот пафос имел своим теоретическим и идейным истоком эстетику Аристотеля и его учение о природе эстетической гармонии.

Классический период в античной эстетике был необычайно содержательным, но недолговременным. Он охватывает небольшой исторический срок, в полтора-два века, после чего классическая эстетика уступает место новому периоду в развитии античной эстетики — эллинизму.

Эллинизм

По сравнению с эпохой греческой классики эллинизм представляет собой более сложный, более противоречивый и более длительный период античной истории. В социальном отношении эта эпоха знаменуется окончательным распадом

und deutsch, hrg. von P. Marquard. В., 1868. Пер. Т. А. Миллер.

античного полиса, кризис которого начался уже с начала IV в. до н. э. Как и большинство плодотворных для развития искусства и культуры эпох, греческая классика была промежуточной, переходной эпохой, она знаменовала собой такой период в истории, когда определенная историческая форма уже созрела и разложилась, а другая еще не созрела и не стала господствующей. «Как мелкое крестьянское хозяйство, так и независимое ремесленное производство... образуют экономическую основу классического общества в наиболее цветущую пору его существования, после того как первоначальная восточная общая собственность уже разложилась, а рабство еще не успело овладеть производством в сколько-нибудь значительной степени» (1, 23, 346).

Преодоление местной ограниченности греческого полиса, колонизаторская политика Римской империи, стремившейся установить свою власть на огромной территории от Сицилии до Индии, выносили противоречия античного полиса на более обширную историческую арену. В эпоху эллинизма происходит бурное развитие рабовладения, усложняется механизм государственного управления. Общественная жизнь все более отделяется и отчуждается от частной жизни отдельных индивидов. В этих социальных и исторических условиях формируется новый тип духовной культуры, основанной на индивидуализме, новый тип личности, которая стремится уйти от всех противоречий и сложностей жизни в спасительный мир внутренней духовной культуры. Именно на этой почве возникают новые философские, нравственные и эстетические течения эпохи, такие, как *стоицизм*, *эпикурейство* и *скептицизм*.

Стоики

Одной из ведущих и самых популярных школ в эллинистической философии был стоицизм. Стоики создали новую этику, новый нравственный идеал — идеал мудреца, возвышающегося над миром повседневных забот, погружен-

ного в глубины своей внутренней психики. Этот идеал не был выдуман, он отражал реальные требования эпохи. Чем более отчужденной и враждебной казалась общественная жизнь в условиях огромной Римской империи с ее бесконечными войнами, казенщиной и политическим произволом властей, тем больше идеал перемещался во внутренние глубины человеческой психики, в сферу нравственно-созерцательной жизни субъекта.

И вместе с тем нельзя отрицать, что философия стоиков пронизана героическим началом. Стоики учили героически и непоколебимо принимать все удары судьбы. Но героизм, который они проповедовали, лишен активности, он носит совершенно пассивный, созерцательный характер. Это — героизм самопожертвования, самоуглубления, отказа от активной, деятельной жизни. Идеал стоической философии — философ-мудрец, нравственность которого закаляется на медленном огне самопожертвования.

Стоики уделяли много внимания проблемам эстетики. Клеанф написал специальный трактат «О прекрасных предметах», Хрисипп — «О прекрасном и наслаждении». Многие вопросы искусства поднимает в своих письмах «К самому себе» Сенека, который, в частности, рассуждает о том, «могут ли искусства делать человека хорошим». К стоикам примыкает и Цицерон, который пишет трактаты о поэтике и риторике.

Центральная тема эстетики стоиков — учение о природе как космическом художнике. «...Вся природа художественна (*artificiosa*), потому что она как бы имеет некоторый путь и правило (*sectam*), которому следует. По отношению же к самому миру, все заключающему и все обнимающему в себе, она получает название у того же Зенона не только художественной, но прямо — художницы (*artifex*), попечительницы и промыслительницы всяких полезных благ» (SVF I 172).

В соответствии с этим стоики учат, что природа выше искусства и поэтому цель искусства — соответствие природе. «Все, соответственное природе,

удобовоспринимаемо (lepta); и все противоречащее природе, неудобовоспринимаемо (alepta)» (SVF III 142).

Стоики вносят существенные коррективы в традиционное античное учение об искусстве как подражании. До стоиков античная эстетика не рассматривала природу как творческое начало. Только у стоиков и отчасти у эпикурейцев природа выступает как живое, творческое начало. Поэтому принцип подражания начинает истолковываться как подражание природе, которая представляется как единственный и абсолютный источник прекрасного. У Сенеки мы читаем: «Искусство подражает природе. Поэтому то, что я сказал о всем мире, можно приложить и к произведениям человека. Так, статуя предполагает материю, из которой она сделана, и художника, который придал материи известную форму. Бронза, из которой отлита статуя, есть материя, а скульптор — причина» («Письма к Люцилию» 65).

Стоики воспевали художественный инстинкт природы. Она даже некоторые виды животных производит исключительно ради идеи красоты. В предельно парадоксальной форме эту мысль высказал Марк Аврелий, который считал, что само существование павлина обосновано красотой его хвоста. «Многих из живых существ,— говорил он,— природа принесла [создала] ради красоты, любуясь и радуясь на пестроту... павлин появился ради своего хвоста — по причине его красоты» (SVF II 1163). Эта эстетизация природы приводит стоиков к противопоставлению красоты «подражаний» красоте природы. «Ни одна природа,— говорит Марк Аврелий,— не уступает искусству, ибо искусства только подражают той или иной природе. Если так, то природа, наиболее совершенная и объемлющая все другие, не может быть превзойдена хотя бы самым изощренным искусством» («К самому себе» XI 10).

Стоики выдвинули учение о симметрии как основе и сущности красоты. Раз природа прекрасна, то должен существовать художественный принцип, делающий ее прекрасной. Этот принцип — симметрия.

«Красота тела — в симметрии частей, в хорошем цвете и физической добротности... красота же разума — в гармонии учений и созвучии добродетелей...» (SVF III 392). Симметрия, мера, пропорция — один из главных мотивов стоической эстетики, который постоянно повторяется в их сочинениях. «Здоровье он [Хрисипп] полагал в симметрии стихий... красоту же—в симметрии частей» (SVF III 472).

Таким образом, сущность прекрасного, как телесного, так и духовного, раскрывается через симметрию, пропорцию. Именно в этих категориях проявляется целесообразность природы, ее художественный инстинкт.

«Красота тела есть симметрия членов, устроенных в отношении друг к другу и в отношении к целому, так и красота души есть симметрия разума и ее моментов в отношении к ее целому и в отношении друг к другу» (SVF III 278).

Стоики отождествляли прекрасное и доброе, признавая главным образом моральную ценность красоты. «Только прекрасное они называют благом (как Гекатон в III кн. «О благах» и Хрисипп в сочинении «О прекрасном»). Оно — добродетель, и потому то, что прекрасно, называется добродетелью. Этому соответствует то, что все доброе прекрасно и что доброе равносильно прекрасному...» (SVF III 30).

Эстетика стоиков наряду с некоторыми очевидными достижениями несла в себе определенный регрессивный момент. Вся античная эстетика развивалась в том направлении, чтобы включить в эстетику ценностный момент, элемент оценки, она стремилась связать понимание прекрасного с условиями человеческого восприятия. Стоики же хотели понять прекрасное как таковое, вне условий и целей эстетического восприятия. «Все прекрасное,— говорит Марк Аврелий,— чем бы оно ни было, прекрасно само по себе: похвала не входит в него составной частью. Поэтому от похвалы она не становится ни хуже, ни лучше. Я имею здесь в виду и то, что называется прекрасным с обычной точки зрения, как, например, материальные вещи и

произведения искусства. А в какой похвале могло бы иметь нужду действительно прекрасное?.. Разве смарагд от отсутствия похвалы становится хуже? А золото, слоновая кость, пурпур, мрамор, цветок, растение?» («К самому себе» IV 20).

К стоикам примыкает и известный оратор, писатель и политический деятель Цицерон (106—43 до н. э.). Проблемы эстетики занимают большое место в его трактатах «Об обязанностях», «Об ораторе». Следуя за стоиками, Цицерон провозглашает целью искусства подражание природе, ставя природу выше искусства. «...Никакое искусство не может подражать изобретательности (*sollertiam*) природы» (*De nat. deor.* I 33, 92). Высшая и совершенная красота — это красота мира.

Цицерон доводит до логического конца признание стоиками эстетической потенции природы. Он считает, что именно природа, а не человек рождает все многообразие искусств. «...Как щедро поступила природа с человеком, придав ему руки, способные к исполнению многих искусств... Ввиду этого с помощью пальцев рука стала приспособленной к живописи, лепке, резьбе, к извлечению звуков из струн и флейт» (*De nat. deor.* II 60, 150).

Поэтому цель искусства — следование природе и подражание ей. В этом — истина назначения человека. «Сам же человек родился для того, чтобы созерцать мир и подражать ему» (*De nat. deor.* II 14,37).

Цицерон развивает общеантичную теорию мимесиса, говоря, что цель и сущность искусства заключается в подражании. Но в этой области Цицерон отходит от стоиков, приближаясь по сути дела к неоплатонизму. По мнению Цицерона, художник подражает не отдельным явлениям или процессам природы, а идеальному образу красоты, содержащемуся в уме художника.

«По моему мнению, во всяком роде нет ничего настолько прекрасного, чтобы не было еще прекраснее то, откуда происходит самое выражение, как образ происходит от некоего [первоначального] лика... то, что можно воспринять не глазами, не слухом, не каким-либо внешним чувством, но

что мы обнимаем только мышлением (*cogitatione*) и умом (*mente*). Поэтому мы можем мыслить еще более прекрасное, чем образы Фидия (совершеннее которых мы ничего не видим в этом роде), чем перечисленные мною живописные произведения. И когда художник изготовлял изображение Юпитера и Минервы, он вовсе не созерцал какое-либо [действительное существо], которому бы он уподоблял свои произведения. Но в его собственном уме жил некий возвышенный образ красоты. Созерцая его и будучи в него погружен, он направлял к уподоблению ему и искусство и свою [художническую] руку» (*Orat.* II 7).

Как мы видим, Цицерон истолковывает мимесис как подражание внутренней красоте, придавая тем самым теории подражания психологический, субъективный характер.

Из других идей, высказываемых Цицероном, заслуживает внимания мысль о единстве пользы и красоты. В этом Цицерон продолжает линию Сократа, доказывая, что красота заключается в целесообразности и сама по себе порождается пользой и необходимостью. Об этом свидетельствует само устройство Вселенной и природы, где все целесообразно упорядочено и друг с другом связано. «Но оставим природу и посмотрим на искусство. Что еще в такой же мере необходимо для корабля, в какой необходимы борты, трюм, нос, корма, в какой реи, паруса, мачты? Эти вещи, однако, имеют в своем виде такую прелесть, что, очевидно, они изобретены не только ради сохранения [корабля], но даже и ради нашего удовольствия. Колонны поддерживают храм и портик. Однако пользы они содержат не больше, чем достоинства. Этот самый фронто́н Капитолия и других зданий создала не прелесть, но сама необходимость. Однако, хотя и производился расчет, каким образом должна стекать вода с обеих частей крыши, за полезностью фронтона храма воспоследовало его достоинство, так что, если бы даже на небе [где не может быть дождя] был построен Капитолий без фронтона, все равно оказалось, что он не имел бы никакого достоинства» (*De orat.* III 45—46),

Этот знаменитый пример с фронтоном является прекрасной иллюстрацией мысли Цицерона о единстве полезного и эстетического.

В систему категорий античной эстетики Цицерон вводит новое понятие, которое затем получает широкое применение,— *decorum*. Однозначный перевод его на русский язык очень труден. Термины «декорация», «украшение» не только не передают, но в известной мере искажают его смысл. У Цицерона *decorum* — это то, что «подобает». Его противоположностью является не отсутствие украшения, декора, а непристойное, неподобающее.

Характеризуя значение этого понятия в эстетике эллинизма, В. Татаркевич пишет: «Стоики выдвинули термин *decorum* и синонимы его—*aptum*, *conueniens*. Все это означало «сообразное», «надлежащее», «подобное». В *decorum*'е речь идет о приспособлении частей к целому, в то время как в симметрии — о соответствии частей. Симметрию видели в природе, а соответствие только в человеческих творениях. *Decorum* было основным понятием поэтики и риторики, но не изобразительного искусства...» (230, 1, 225).

В своих сочинениях по риторике Цицерон широко развивал общеэстетический принцип многообразия красоты, отвергающий какой-либо единый, абсолютный канон прекрасного. Цицерон говорил о двух видах красоты (*pulchritudo*): изяществе (*venustas*) и достоинстве (*dignitas*). В первом он видел женственный вид красоты, а во втором — мужественный (*De offic.* I 36, 130).

Эстетическое учение Цицерона сыграло огромную роль в теории эстетики. Хотя оно было основано на материале риторики, оно содержало в себе целый ряд и общеэстетических понятий, которые нашли себе широкое применение в последующие эпохи. Эстетика Цицерона имела большую популярность в эпоху Возрождения. В частности, эстетические определения Цицерона широко используются в своем трактате «Об архитектуре» Альберти.

Подводя итог рассмотрению эстетики стоиков, необходимо выделить следующие моменты. Стоики своеобразно интерпретировали теорию мимеси-

са, истолковав ее как учение о подражании природе. Они учили о творческом, художественном инстинкте природы и требовали от искусства следования природе. Стоики глубоко разработали идею единства добра и красоты, которая является одним из главных мотивов их эстетики. В эстетике стоиков отразилась потребность дифференциации и усложнения эстетических понятий. Именно от них в эстетическую литературу вошли понятия «подобающее» (*decorum*), «достоинство» (*dignitas*), «изящество» (*venustas*). Наконец, в эстетике стоиков, особенно Цицерона, получила развитие важная мысль о единстве пользы и красоты. Все это сделало стоицизм значительным направлением в эстетике эллинизма.

Скептики

Одним из наиболее характерных для эпохи эллинизма направлений в эстетике был скептицизм. Он явился одним из первых симптомов кризиса античной эстетики и обнаружил многие противоречия античной теории искусства.

В области философии скептики выдвинули учение о равносильности всех суждений. Они утверждали, что в области человеческого познания не существует ничего истинного или ложного; всякое суждение имеет право на существование. Предметом своих исследований скептики сделали опровержение всех традиционных, устоявшихся теорий. Они сомневались во всем, даже в самом сомнении. Но при этом скептики впадали в явное противоречие: невозможность разумных суждений они доказывали разумными аргументами. Скептики довели до совершенства логику опровержения и, хотя сомневались в логической доказуемости истины, блестяще развили аппарат логической мысли, приемы обнаружения логических противоречий в мышлении.

Один из основателей скептицизма, греческий философ Пиррон (ок. 360—270 до н. э.), учил, что суждение о прекрасном и безобразном не имеет отношения к истине, а основывается на традиции

и привычке. «Ничего не называл он [Пиррон] ни прекрасным, ни безобразным, ни справедливым, ни несправедливым и утверждал, что ни в чем ничего не существует по истине [в действительности], люди же делают все по закону и обычаю, ибо всякая вещь есть не в большей степени это, чем то» (Diog. Laert. IX 61).

Другим крупным представителем скептицизма был Секст Эмпирик (II в. н. э.). Ему принадлежит крупное сочинение «Против ученых», в котором он подвергает критическому разбору почти все области знания: геометрию, арифметику, астрономию, грамматику, риторику и т. д.

Две книги трактата «Против ученых» специально посвящены проблемам искусства — это книги «Против риториков» и «Против музыкантов».

В обоих трактатах Секст Эмпирик подвергает сомнению возможность существования объективной науки об искусстве. В трактате «Против риториков» он развивает следующую систему аргументации. Риторика, по его мнению, не может быть наукой, так как наука всегда имеет дело с истиной, а риторика прибегает к самым разнообразным аргументам, как истинным, так и ложным. Далее, наука всегда преследует какие-либо постоянные цели, тогда как риторика не имеет перед собой никакой цели. Не имеет риторика и пользы. Она не полезна ни государству, ни тому, кто ею занимается, ни тому, кто прибегает к ее помощи. Таким образом, в социальном отношении риторика бесполезна. Не создает риторика ничего полезного и для красоты. Поскольку риторика не содержит никаких научных правил, постольку она, естественно, не может создать хорошей речи. В целом, заключает Секст Эмпирик, риторика если и не вредна, то бесполезна: она не стремится ни к истине, ни к ложному, ни к прекрасному, ни к безобразному.

Аналогичные рассуждения Секст Эмпирик развивает и в отношении музыки. В трактате «Против музыкантов» он последовательно опровергает все традиционные положения классической эстетики. Прежде всего он выступает против общеантичного учения о воспитательном, катартическом воздейст-

вии искусства. Музыка не заключает в себе никакой пользы. Она не способна воспитывать характеры. Если спартанцы шли в бой под музыку флейт, то это еще не означает, что музыка придавала им воинственность, просто она отвлекала их от беспокойства и страха (см. 141, 2, 196).

Таким образом, Секст Эмпирик приходит к логически обоснованному выводу о несостоятельности всех традиционных учений о музыке. Вывод этот, при всей своей парадоксальности, не был только субъективным мнением скептически настроенного мыслителя. Как говорит по поводу эстетической концепции Секста Эмпирика А. Ф. Лосев, «это есть критика всей греческой классической эстетики и, следовательно, разложение и самоотрицание всего того положительного, что античность создала в области музыкальной эстетики. Это — логический конец изжившей самое себя классики» (12, 64).

Таким образом, Секст Эмпирик доказывает принципиальную невозможность теории об искусстве. Суждения человека о красоте настолько противоречивы и субъективны, что все это исключает всякую объективность познания прекрасного и искусства.

Эпикурейцы

Одну из новых школ в эллинистической эстетике создали эпикурейцы. К последователям этой школы относятся Эпикур (IV—III вв. до н. э.), Лукреций (II—I вв. до н. э.), Филодем (I в. до н. э.).

Эстетике эпикурейцев свойственна материалистическая тенденция: искусство они выводили из подражания природе, а стремление к прекрасному из реальных потребностей человека, главным из которых они считали стремление к удовольствию.

Учение об удовольствии представляет центральный момент эпикурейской философии. «Мы утверждаем, — говорил Эпикур, — что удовольствие есть начало и конец блаженной жизни. Мы знаем, что оно есть первое и природное благо. Оно есть исход-

ный пункт для всякого выбора или избежания... Прекрасное, добродетель и т. п. заслуживают почитания только в случае, если это доставляет удовольствие, а если не доставляет, то с ним нужно проститься» (Usener, frg. 70).

При этом под удовольствием эпикурейцы понимали не всякое наслаждение. В их учении конечной целью является не удовольствие само по себе, а свобода от страданий, душевное спокойствие, атараксия. Удовольствие состоит в удовлетворении потребностей, а следовательно, в устранении неудовольствия, в создании равновесия душевных сил.

Эпикурейцы придавали большое значение эстетическому началу в жизни человека. В частности, они впервые в античной эстетике раскрыли красоту природы, ее творческие, созидательные потенции. Об этом пишет римский философ Лукреций Кар в своей философской поэме «О природе вещей». По его мнению, красота — это свойство самой природы, а искусство рождается из подражания ей.

Звонкому голосу птиц подражать научились устами
Люди задолго пред тем, как стали они в состояньи
Стройные песни слагать и ушам доставлять наслажденье...
(V 1379—1381)

Заслуживает внимания мысль Лукреция о том, что искусство и все связанное с «усладой» возникает из «нужды», т. е. из практических потребностей.

Жизни удобства и все, что способно доставить усладу:
Живопись, песни, стихи, ваянье искусное статуй —
Все это людям нужда указала... (V 1450—1453)

В наиболее развернутом, хотя и в несколько парадоксальном виде эстетическая теория эпикурейцев была развита у философа Филодема, автора теоретического трактата «О музыке».

В этом сочинении Филодем выступил против стоика Диогена Вавилонского, который в не дошедшем до нас трактате «О музыке» сводил все многообразие музыки только к одной ее нравственной функции. Возражая против этого, кстати сказать широко распространенного в античности,

мнения, Филодем выступает и против всего учения о музыкальном этосе в целом. По словам Филодема, музыка никак не влияет на нравы людей, она содержит в себе этос не в большей степени, чем поварское искусство. Музыкальное искусство произошло не от богов, оно возникло не из гармонии сфер, а является изобретением самих людей. Поэтому в музыке нет ничего сверхъестественного, «песни не действуют иначе, чем запахи и вкус». Отвергая традиционные мистические концепции музыки, в частности о связи музыки и космоса, идею музыкального этоса, Филодем стремился обосновать самостоятельное эстетическое значение музыки, ее земную природу. В его трактате получает оправдание чувственное содержание музыки. Правда, при этом Филодем очень узко трактует эстетическую функцию музыки, сводя ее к элементарным физическим удовольствиям, аналогичным удовольствиям от «запахов» или от «пищи благовония». Но тем не менее Филодему принадлежит несомненная заслуга в постановке вопроса об эстетической природе музыки и в критике тех морализирующих концепций, которые были широко распространены в эстетике эллинизма.

Витрувий

Одним из наиболее интересных памятников эллинистической эстетики является трактат римского архитектора Витрувия (I в. до н. э.) «Десять книг об архитектуре». Для Витрувия характерна прежде всего тесная связь общих эстетических идей с практическими принципами искусства. Поэтому его трактат — это сочинение не только по архитектуре, но и по эстетике и теории искусства. В этом сочинении Витрувий говорит о своих предшественниках — архитекторах, описавших выстроенные ими здания, и теоретиках, писавших о принципах и теоретических началах архитектурного строительства. Среди них он называет Феодора Самоса (VI в. до н. э.), знаменитого в V в. до н. э. Иктина, построившего Парфенон, архитектора Гермогена (III в. до н. э.) и др. Однако

сочинения этих авторов до нас не дошли. Поэтому трактат Витрувия является единственным дошедшим до нас памятником по античной теории архитектуры.

Десять книг об архитектуре Витрувия представляют настоящую энциклопедию технических, архитектурно-строительных и вместе с тем художественно-эстетических взглядов эпохи. Эта энциклопедичность отражается уже в структуре и композиции трактата. Первая книга является своего рода введением ко всему сочинению. В первой ее главе излагаются требования, которые должны предъявляться к профессии архитектора. Помимо строительного дела архитектор должен знать геометрию, изучать историю, быть знакомым с философией и лирикой, иметь понятия об астрономии, механике, метеорологии, почвоведении и медицине. Здесь же Витрувий говорит о трех главных критериях, которым должно отвечать произведение архитектуры,— пользе, прочности и красоте. Это сочетание утилитарных и эстетических критериев Витрувий проводит во всех разделах своего сочинения.

Во второй главе, излагающей теоретические принципы архитектуры, Витрувий говорит о шести категориях архитектуры: строе (*ordinatio*), расположении (*dispositio*), евритмии (*euritmia*), благообразии (*decor*), расчете (*distributio*) и соразмерности (*symmetria*).

Во второй книге Витрувий характеризует различные строительные материалы, в третьей и четвертой — говорится о составе различных архитектурных ордеров, в пятой — описывается устройство общественных храмов и в связи с архитектурой театров подробно излагаются элементы античной теории музыки, в шестой — рассматривается устройство жилых зданий и т. д.

Для эстетики наибольший интерес представляет первая книга, в которой Витрувий излагает систему категорий архитектуры. Не все они имеют непосредственное отношение к теории искусства. Но три из них — соразмерность, евритмия и декор — очень важны для понимания не только архитек-

турной теории, но и эстетических взглядов Витрувия.

Понятие соразмерности определяется Витрувием следующим образом: «...соразмерность есть стройная гармония отдельных членов самого сооружения и соответствие отдельных частей и всего целого одной определенной части, принятой за исходную.

Как в человеческом теле евритмия получается благодаря соразмерности между локтем, ступней, ладонью, пальцем и прочими его частями, так это бывает и в совершенных сооружениях. Так, прежде всего, в храмах соразмерность вычисляют или по толщине колонны, или по триглифу, или еще по эмбату...» («Об архитектуре» I II, 4).

Таким образом, у Витрувия именно соразмерность, а не красота представляет собой главное понятие эстетики. Причем само это понятие включает гармоническое расположение частей и математические пропорции, которые могут быть исчислены.

Понятие пропорции занимает большое место в эстетике Витрувия. Пропорции, на основе которых достигается соразмерность в произведениях архитектуры, основаны, по мнению Витрувия, на пропорциях человеческого тела. Поэтому отношение частей архитектуры друг к другу и к целому должно соответствовать пропорциям частей человеческого тела. «...Никакой храм без соразмерности и пропорции не может иметь правильной композиции, если в нем не будет такого же точного членения, как у хорошо сложенного человека» (III 1,1). Эти аналогии между человеческим и архитектурным организмом связаны у Витрувия с эстетикой Аристотеля, хотя сравнения произведения искусства с человеческим организмом у Витрувия более буквальные и натуралистичны. Человеческое тело с его пропорциями является абсолютным каноном эстетики Витрувия.

Однако Витрувий не ограничивался только понятиями пропорции и соразмерности, которым он, как последователь пифагорейской традиции, придавал, конечно, большое значение. Наряду с этим

он вводит в свою теорию архитектуры и субъективный момент, момент восприятия, который он обозначал термином «евритмия». В. Татаркевич, комментируя понятия эстетики Витрувия, отмечал, что Витрувий, будучи сторонником традиций и соразмерности, «высказывался за отступление от последней, когда этого требует человеческое зрение, когда может возникнуть опасность того, что соразмерность покажется зрителю отсутствием таковой. Витрувий писал: чтобы дать выражение соразмерности, необходимо к действительной соразмерности кое-что добавить, а в другом месте от нее кое-что отнять. Таким образом, в споре соразмерности и евритмии Витрувий занял компромиссную позицию, применяя оба принципа. Отдавая предпочтение евритмии, Витрувий тем не менее считал симметрию как принцип математического расчета незаменимой основой художественной композиции...» (146,267—269).

Не меньшую важность в эстетике Витрувия играет и понятие декор (decor). Оно предполагает, во-первых, соответствие здания своему назначению (например, храмы, посвященные Эскулапу, должны располагаться в здоровой местности, так как здесь будут собираться больные) и, во-вторых, единство стиля. Здание не будет иметь декора, если оно будет само по себе изящно, но вход в него будет низким или же если в украшении и композиции здания будут смешаны различные ордера. В соответствии с требованиями Витрувия красота должна отвечать не какому-либо одному понятию, а всей системе понятий.

Трактат Витрувия имел огромное значение не только для теории архитектуры, но и для развития эстетической мысли. Особенную популярность он приобрел в эпоху Возрождения, когда многие теории архитектуры, в том числе теории Альберти, Гиберти, Палладио или Барбаро, возникали в процессе изучения и переосмысления этого сочинения Витрувия.

Псевдо-Лонгин

Для эллинистической эстетики чрезвычайно интересным и важным памятником является трактат «О возвышенном», относящийся, по видимому, к I в. н. э. Хотя этот трактат основан на материале поэтического искусства, его содержание выходит далеко за пределы сочинения по риторике.

Имя автора и время создания трактата точно не известны. В античной и средневековой литературе ссылки на этот трактат совершенно отсутствуют. Впервые он был обнаружен в Византии в X в., в приложении к рукописи трактата "Физические проблемы", приписываемого Аристотелю. Трактат долгое время приписывался знаменитому ритору III в. Кассию Лонгину. Но авторство Лонгина уже давно поставлено под сомнение. В настоящее время трактат приписывается неизвестному писателю I в., условно называемому Псевдо-Лонгином.

Трактат «О возвышенном» является полемическим сочинением. Он направлен против одноименного трактата ритора Цецилия, последователя знаменитого греческого писателя Дионисия Галикарнасского. Псевдо-Лонгин критикует Цецилия за сухой формализм, за то, что он в своем трактате ограничивается перечислением технических правил мастерства, не отвечая на вопрос, что же такое по существу возвышенное. Сам Псевдо-Лонгин дает несколько определений возвышенного. Возвышенное — это «отзвук величия души», «высота и вершина произведения». Оно оказывает огромное эмоциональное впечатление, «мощно и неизгладимо запечатлевается в нашей памяти».

Вопросу о воздействии возвышенного на чувства человека Лонгин уделяет лучшие страницы своего трактата. И здесь он отходит от традиционной системы античной эстетики. Целью возвышенного является не очищение, не подражание, не разумное поучение. Его назначение состоит в том, чтобы привести человека в состояние восторга, изумления. «Цель возвышенного не убеждать слушателей, а привести их в состояние восторга, так как порази

тельное всегда берет верх над убедительным и угождающим; поддаваться или сопротивляться убеждению — в нашей воле, изумление же могущественно и непреодолимо настолько, что воздействие его происходит помимо нашего желания... Возвышенное же при его удачном применении, подобно удару грома, ниспровергает все прочие доводы, раскрывая сразу же и перед всеми мощь оратора» («О возвышенном» I4).

Таким образом, в трактате «О возвышенном» мы находим несомненный упадок теории подражания и отказ от рационалистической теории эстетического восприятия, которую культивировала античная классика. Действие возвышенного иррационально, оно «происходит помимо нашего желания». Возвышенное не подражает, а поражает, не убеждает, а приводит в смятение.

Говоря об источниках возвышенного, Псевдо-Лонгин перечисляет не только формально-риторические приемы речи. Он называет следующие пять источников возвышенного: 1) способность к возвышенным мыслям и суждениям; 2) сильную и вдохновенную страсть, пафос; 3) умелое составление фигур речи; 4) благородные обороты речи; 5) правильное и величественное сочетание всего целого. Первые два признака возвышенного Псевдо-Лонгин называет даром природы, тогда как последующие приобретаются посредством учения и мастерства. Он специально подчеркивает, что его противник Цецилий ограничивается только формальными признаками возвышенного, сам же он делает акцент на страсть, пафос как главный признак и источник возвышенного.

Историческая заслуга автора трактата «О возвышенном» заключается в том, что он вводил в систему понятий античной эстетики новую важную категорию, истолковывая ее не как простой троп или стиль речи, а как важнейшее эстетическое понятие, отражающее новое понимание целей и задач искусства. Тем самым он расширял представление об искусстве и сфере его воздействия, хотя расширение это достигалось порой за счет отказа от положений классической эстетики,

Неоплатонизм

Завершением и грандиозным итогом развития античной эстетики был неоплатонизм. Неоплатонизм возник в III в. н. э. как попытка реставрации античной философии и греческой мифологии. Основателем этого направления был римский философ Плотин (III в. н. э.), а продолжателями его учения — Порфирий, Ямвлих и Прокл.

Неоплатонизм стремился реставрировать античную философию и мифологию в противовес новой нарождающейся религии — христианству. Примыкавший к неоплатонизму император Юлиан пытался в IV в. государственными мерами восстановить античную мифологию. Эта попытка была обречена на провал, так как рабовладение и основанная на нем античная культура уже изжили себя. «Как раз в то время,— писал К. Маркс,— когда приближалась гибель античного мира, возникла *александрийская школа*, которая старалась насильственным путём доказать «вечную истину» греческой мифологии и её полное соответствие «результатам научного исследования». Это направление, к которому принадлежал ещё император Юлиан, полагало, что можно заставить совершенно исчезнуть дух времени, пролагающий себе путь,— стоит только закрыть глаза, чтобы не видеть его» (1, 1, 99).

Одним из главных представителей неоплатонической философии и эстетики был, несомненно, Плотин. Его фундаментальное сочинение, насчитывающее 54 трактата и получившее название «Эннеады», содержит развитое философское учение, в том числе и учение о прекрасном. Проблемы эстетики содержатся в двух эннеадах: «О прекрасном» (I 6) и «Об умопостигаемой красоте» (V 8).

Знаменательно, что эстетика занимает значительное место в философии Плотина. Это свидетельствует о том, что в античном неоплатонизме проблемы красоты и теория прекрасного становятся центром философской системы, концентрируя в себе многие другие философские проблемы,

Плотин в своем трактате «О прекрасном» отвергает широко распространенный в античную эпоху взгляд на красоту как соразмерность или определенную пропорцию частей. Этот взгляд Плотин считает ошибочным по многим причинам. Прежде всего, если прекрасное — это определенная соразмерность частей, тогда мы должны признать, что в простых вещах, лишенных частей, таких, например, как золото, свет солнца или сияние звезд, не существует никакой красоты. Кроме того, если говорить о красоте человека, то и здесь пропорции не всегда отражают внутреннюю природу красоты. Ведь выражение лица может меняться: одно и то же лицо в разное время может казаться иногда прекрасным, а иногда непрекрасным, хотя пропорции лица остаются при этом одними и теми же. Наконец, трудно говорить о пропорциях в явлениях духовного характера, например в добродетелях или же в законах, знаниях, общественных занятиях и т. д. Здесь ни пропорция, ни симметрия не в состоянии выразить природу красоты.

Такова негативная сторона эстетики Плотина. Нетрудно видеть, что здесь Плотин противостоит почти всем античным теориям прекрасного, которые так или иначе выводили природу прекрасного из понятия пропорции или симметрии. Отмечая это обстоятельство, В. Татаркевич пишет: «Эти аргументы Плотина наносили удар по основному тезису античной эстетики, гласящему, что прекрасное заключается в соотношении, расположении частей. Плотин указывал на то, что среди простых вещей также имеются прекрасные, следовательно, прекрасное не может быть отношением, а если оно не отношение, то должно быть качеством» (146, 303).

Какова же позитивная сторона эстетической теории Плотина? Если пропорция или симметрия не отражают внутреннюю природу красоты, то в чем же в таком случае она заключается? Нельзя сказать, что Плотин вообще отрицает пропорции, он только считает, что они отражают внешнюю красоту. Внутренняя же красота носит идеальный характер, она находится в душе или в идее. Материя сама по себе не является прекрасной, более того, она

безобразна, пока она не оформлена, т. е. пока в нее не проникла определенная идея или организующая ее форма.

Вся эта метафизика прекрасного была основой для совершенно новой концепции художественного творчества. Плотин формулирует ее, исходя из учения о внутренней форме. Красота возникает не из материи, а из формы, которая содержится в уме художника. Камень сам по себе не прекрасен. Но, получив образ какого-либо человека или божества, он «оказался... прекрасным не от своего бытия в качестве камня... но от той формы, которую вложило в него искусство» (V 8 1).

Плотин модифицирует также и общеантичную идею о подражании. Он говорит о подражании не природе, а идеальным сущностям. Художник, создавая произведение, подражает не реальным предметам, а содержащимся в его уме идеальным образцам. «...Необходимо иметь в виду, что произведения искусства подражают не просто видимому, но восходят к смысловым сущностям (logos), из которых состоит и получается сама природа... Так, например, Фидий создал своего Зевса без отношения к тому или иному чувственному предмету, но взявши его таким, каким он стал бы, если бы этот Зевс захотел бы явиться перед нашими глазами» (там же).

Эстетическая концепция Плотина сыграла большую роль в мировой эстетике. Эстетика неоплатонизма как в средние века, так и в эпоху Возрождения опиралась на его концепции, пользовалась его аргументами, хотя выводы из этих концепций делались самые различные.

Другим крупным представителем античного неоплатонизма был Прокл. В своем трактате «Первоосновы теологии» он развивает изошренную диалектику души и тела, божественного и земного, части и целого. Правда, боги, о которых говорит в своем трактате Прокл, не имеют ничего общего с христианством. Это традиционные божества греко-римской мифологии, вполне телесные и конкретные и противостоящие поэтому монотеизму христианской религии.

Только после Прокла неоплатонизм постепенно сближается с христианством. В Ареопагитиках неоплатонизм уже является источником новой эстетической системы, связанной со средневековой культурой и христианской религией.

Знакомство с основными периодами в развитии античной эстетической мысли, с основными ее школами, направлениями и представителями дает возможность сделать некоторые выводы, позволяющие судить об общих, наиболее характерных чертах античной эстетики.

Прежде всего следует отметить, что вся античная эстетика носит онтологический характер. Она органически связана с учением о бытии. Отсюда ее пластический, скульптурный характер. Красота, прекрасное, гармония органично заложены в природе бытия, в устройстве всего космоса. Правда, в античной эстетике не отсутствует и представление о субъективном аспекте красоты, связи ее с познанием и субъективным переживанием. Но оно развивается очень медленно, очень постепенно и никогда не вытесняет представления об объективном, бытийственном значении прекрасного.

В античной эстетике в совершенстве отчетливой, классической, ничем не скрытой форме проявляется борьба двух главных линий в философии: материализма и идеализма, «линии Демокрита» и «линии Платона». Эта борьба наполняет всю историю античной эстетики, дает ей внутреннее напряжение, динамику, источник развития.

Для античной эстетики характерна тесная связь с теорией искусства. Эта связь подтверждается, в частности, широким признанием учения о мимесисе, которое было философской основой для различных направлений античного искусствознания, теории живописи, музыки, поэзии и т. д. Как мы видели, античная эстетика разработала широкую и дифференцированную систему эстетических понятий и категорий: «прекрасное», «гармония», «симметрия», «мера», «пропорция», «катарсис», «подражание», «прагматическое», «комическое». Все эти понятия прочно вошли в словарный запас европейской эстетики.

В античной эстетике существовало широкое разнообразие концепций по самым кардинальным вопросам эстетики. Известный польский философ В. Татаркевич говорит о наличии в античной эстетике полярных «мотивов», которые проходили через всю ее историю (см. 230, 1, 346—351). Античные мыслители выдвигали самые противоположные концепции, например, по вопросу о том, носит ли прекрасное абсолютный или относительный характер. Одни (Гераклит, Сократ, софисты) считали, что прекрасное относительно, что оно зависит от восприятия, от условий, места и времени, другие (Платон, неоплатоники) признавали абсолютный характер прекрасного, его независимость от внешних факторов.

Существовали мотивы «качественного» и «количественного» понимания красоты. Пифагорейцы, например, сводили прекрасное к числовым отношениям, к математическим пропорциям, утверждая таким образом количественный подход к красоте. Этому противостояли попытки понять прекрасное не как отношение, а как определенное качество и утвердить качественный подход к сфере искусства (Сократ, Аристотель).

Наконец, в вопросе о значении прекрасного существовало несколько мнений: эпикурейское (прекрасное - доставляет бескорыстное удовольствие), платоновско-стоическое (красота имеет моральный характер) и, наконец, аристотелевское (ценность прекрасного заключена в нем самом). Эти разнообразные, а часто и прямо противоположные мотивы проходят через всю античную эстетику.

Характерно, что античная эстетика никогда не была консервативной наукой. Она постоянно подвергалась изменениям, развитию, эволюции. В процессе этого развития были периоды подъема и падения, утрат и открытий. Многое из античной эстетики не дошло до нас, либо же дошло в существенно искаженном или неполном виде. Но в целом античная эстетика создала прочную традицию в истории эстетической мысли и питала ее на протяжении многих столетий. Ф. Энгельс писал о мировом значении античной философии и необходимости «все

снова и снова возвращаться в философии, как и во многих других областях, к достижениям того маленького народа, универсальная одаренность и деятельность которого обеспечили ему в истории развития человечества место, на которое не может претендовать ни один другой народ» (1, 20, 369). Несомненно, что эта оценка совершенно справедлива и по отношению к античной эстетике.

Ведь именно в ней впервые были выработаны основные понятия эстетической теории, была создана система основных эстетических категорий. Учение пифагорейцев о пропорциях в искусстве, общеантичная теория мимесиса, представления Платона и Аристотеля об огромном воспитательном значении искусства, учение о катарсисе — все это вошло в плоть и кровь европейской эстетической мысли и определило ее развитие на много веков вперед.

2

ΓΙΑΒΑ

Из всех периодов развития эстетической мысли средние века изучены, пожалуй, слабее всего. В обзорах по истории эстетики этой эпохе уделяется самое незначительное внимание. Подобное отношение к эстетической мысли средневековья чаще всего—дань традиции.

Известно, что уже начиная с XVII в. на средние века стали смотреть как на «простой перерыв в ходе истории, вызванный тысячелетним всеобщим варварством» (1, 21, 287). Этот взгляд господствовал и на протяжении всего XVIII в. В особенности просветители, борясь с религией и пережитками средневековья, выступали против этой эпохи в целом. Даже для Гегеля средневековье представляется торжеством черной ночи, эпохой «бесконечной лжи». Подобное отношение к средним векам исторически, конечно, имело свою логику. Однако такой подход к средним векам и их культуре не мог стимулировать изучение эстетической мысли этой эпохи.

Классики марксизма-ленинизма выступили против одностороннего понимания средневековья. Они опровергли общепринятый взгляд на этот период, обратив внимание «на большие успехи, сделанные в течение средних веков: расширение культурной области Европы, образование там в соседстве друг с другом великих жизнеспособных наций, наконец, огромные технические успехи XIV и XV веков» (там же).

Специальные работы по истории средневековой эстетики появились сравнительно недавно. Среди них — исследование де Брюина «Очерки по средневековой эстетике» (три тома), «Эстетика средних веков» (168, 169). Средневековью посвящен второй том «Истории эстетики» В. Татаркевича (230, 2). Несколько статей по этим проблемам содержатся в сборнике работ итальянских авторов «Периоды и проблемы истории эстетики», вышедшем в 1959 г.

Среди работ советских авторов по средневековой эстетике следует назвать статью М. П. Баскина «Об эстетических теориях европейского средневековья» (27), содержательное введение В. П. Зубова к разделу средневековья в первом томе «Исто-

рии эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», книгу И. Н. Голенищева-Кутузова «Средневековая латинская литература» (58), в которой даются литературные портреты некоторых средневековых мыслителей, в частности Иеронима, Августина, Григория Великого. Характерные признаки средневековой культуры раскрываются в книге А. Я. Гуревича «Категории средневековой культуры» (63). В 1975 г. вышел сборник «Из истории культуры средних веков и Возрождения» (77).

За последние годы в отечественной литературе появились публикации текстов, относящихся к средневековой эстетике. Некоторые сочинения представителей раннего средневековья опубликованы в издании «Памятники средневековой латинской литературы» (129. 130), музыкальные трактаты — в книге «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения» (120). Все это позволяет констатировать тот факт, что в изучении средневековой эстетической мысли намечился определенный положительный сдвиг.

Раннее средневековье Западная патристика

Вплоть до IV в. господствующим направлением в философии оставался неоплатонизм, представителями которого были Плотин, Порфирий, Прокл. Последний представитель античного неоплатонизма, Прокл, умер в 485 г. В последующие годы стала превалировать христианская философия — патристика.

Философские и эстетические учения патристики сыграли важную роль в развитии средневековой эстетики. Представителями новой духовной культуры, нового мировоззрения, которое пришло на смену античной культуре и античной мысли, были «отцы церкви». Такое мировоззрение, связанное с развитием христианской религии, было целиком подчинено интересам христианской церкви. Но вместе с ним в средневековую эстетику перешло многое из богатейшего наследия античной эстетической мысли,

Отношение к античной культуре — один из сложнейших вопросов, с предельной остротой стоявших перед патристической мыслью. И как большинство действительно сложных и важных вопросов культуры он не получил однозначного ответа. «Отцы церкви», воспитанные на лучших образцах греческой культуры и философии, способствовали сохранению многих традиций этой культуры. Однако они довольно часто выступали с критикой и осуждением языческой философии и искусства, которые оказывались в резком противоречии с христианской философией и моралью.

В этом отношении показательной фигурой был Иероним (340—420). В юности Иероним получил прекрасное образование: он обучался у известного римского грамматика Элия Доната, а затем у ритора Мария Викторина. Иероним был «мужем трех языков», он прекрасно владел греческим, латинским и древнееврейским языками. Сам о себе Иероним говорил: «Я — философ, ритор, грамматик и диалектик, иудей, грек и латинянин».

Будучи христианином, Иероним читал и переводил античных авторов — Вергилия, Цицерона, Плавта, Горация, Сенеку, Теренция, Светония. Любовь к античной философии и литературе заставляла его метаться между преклонением перед античной культурой и ее фанатическим отрицанием. Известна легенда о сне, в котором Иерониму явился небесный судья и сказал ему: «Ты цicerонианец, а не христианин». В ответ Иероним дал обещание не читать античных авторов, но не выполнил этого обещания, о чем не без ехидства свидетельствует идейный враг Иеронима Руфин. «Цицеронианство» Иеронима было свидетельством тесной, хотя и противоречивой, связи патристики с традицией античной культуры. Эта связь существовала и в области эстетики, она во многом определяла отношение «отцов церкви» к искусству и к решению основных эстетических проблем.

О жизни одного из видных «отцов церкви», Аврелия Августина (354—430), мы узнаем из автобиографической «Исповеди», в которой он описывает мучительные искания своей юности.

Родился Августин в Северной Африке, в семье римских граждан. В молодости он испытал влияние различных философских Школ и религиозных верований. Первоначально он увлекся Цицероном, а затем манихейством, учившим об извечном дуализме добра и зла, света и тьмы. В последующем Августин отрекся от этого учения, хотя и сохранил его трагический пафос. В 383 г. Августин покидает Африку и едет в Рим. Здесь он усиленно изучает сочинения Платона, Аристотеля, Цицерона. На следующий год Августин получает должность учителя риторики в Милане, где в 387 г. и принимает христианство. В 388 г. Августин возвращается в Северную Африку, получает сан священника, а позднее становится епископом в г. Гиппоне.

В «Исповеди» Августин рассказывает не только о своих философско-религиозных, но и об эстетических исканиях. В частности, он говорит об утраченном им юношеском трактате «De pulchro et apto», состоявшем из двух-трех книг. Идеи трактата не были утрачены, и Августин довольно подробно излагает их в своей «Исповеди».

Название этого трактата можно перевести только весьма условно, потому что в русском языке нет адекватного понятия для термина «*aptum*». В известной мере смысл этого термина передается словом «соответственный».

В трактате Августин противопоставил два понятия: «прекрасное» и «соответственное». В своей «Исповеди» он писал: «Что же такое прекрасное? И что такое красота? Что влечет нас в вещах, которые мы любим, и связывает с ними? Если бы в них не было красоты (*decus*) и изящества (*species*), они никак не могли бы привлекать нас к себе. И я замечал и видел в телах, что одно есть своего рода целое, и потому прекрасное (*pulchrum*), другое же является подобающим потому, что удачно (*apte*) соотносится с чем-то другим, как, например, часть тела со своим целым или обувь — с ногой и т. п. И эта мысль пробила в душе моей из глубины сердца, и написал я книги «О прекрасном и соответственном...» («Исповедь», IV 13,20).

В понимании Августина прекрасное — некое совершенное целое, соответственное же — это какая-то отдельная часть, которая удачно соответствует целому. Прекрасное ценно само по себе, в соответственном же присутствует момент пользы, целесообразности. Прекрасное, считает Августин, является подобающим само по себе, соответственное — лишь применительно к чему-нибудь. Прекрасному противостоит «постыдное и безобразное», тогда как противоположностью соответственного является «нелепое».

Таким образом, Августин выделяет из прекрасного момент пользы, целесообразности, относительности, т. е. понятие «соответственное». Если такая поляризация была совершенно невозможна в античной эстетике, где практические и утилитарные цели органично включались в сферу красоты, то средневековая эстетика начинает именно с этого разделения.

Центральным пунктом эстетики Августина является также понятие «единство». Чем более совершенна вещь, тем больше в ней единства. У Августина понятие «единство» служит средством преодоления увлечений манихейским учением о трагической раздвоенности мира, об извечной борьбе света и тьмы. Прекрасное едино, потому что и само бытие едино. В неоплатоническом учении о «единстве» Августин видит выход из противоречий юношеского периода. Отсюда — его восторженное воспевание красоты идеальных чисел и признания круга как идеальной геометрической фигуры.

Число у Августина является идеальным выражением равенства. Этим объясняется сила и значение числа в искусстве. «Прекрасные вещи, — говорит Августин в трактате «О музыке», — нравятся благодаря числу, в котором, как мы уже показали, обнаруживается стремление к равенству. Ведь сказанное обнаруживается не только в красоте, относящейся к слуху, или в движении тела, но также и в зримых формах, где оно уже чаще обозначается как красота» («О музыке» VI 17, 38).

Следовательно, прекрасное у Августина — проявление «числового равенства». Он широко пользо-

вался понятиями пифагорейской эстетики, например термином *numerus* — число. Он применяет этот термин в своем учении о пяти видах ритмов, среди которых выделяются не только собственно музыкальные ритмы, но и «судящие», «хранимые в памяти» и т. д. Это позволяет полагать, что «ритм» в системе эстетики Августина — более широкое понятие, связанное с познанием и переживанием эстетических пропорций.

Представляет большой интерес учение Августина о контрастах. По его словам, мир создан как «прекраснейшая поэма, украшенная некими антитезами» («О граде божием» XI 18). Причем, как говорил сам Августин, под термином «антитеза» подразумеваются не украшения речи, не красота слов, а красота вещей. Он считал, что именно «посредством противопоставления противоположностей слагается красота мира сего» (там же).

Главная историческая заслуга Августина в области эстетики заключается в том, что, излагая концепции античной эстетики, он ознакомил средневековые с основными течениями и традициями античной культуры.

Подобную же роль в истории эстетической мысли сыграл и Боэций (480—524), из философских и эстетических сочинений которого мы узнаем об античном наследии. Боэций специально переводил философские произведения античных авторов, в частности Аристотеля, Никомаха, Евклида, Птолемея. Этот просветительский пафос, свойственный Боэцию, по достоинству оценили уже его современники. Не случайно Кассиодор в послании, написанном от лица остготского короля Теодориха, говорит о деятельности Боэция: «Так ты вошел в школы афинян, далеко находясь от них, так к сонму одетых в греческие плащи ты приобщил тогу, дабы наставления греков сделать учением римским... Ты передал потомкам Ромула все замечательное, что даровали миру потомки Кекропа. Благодаря твоим переводам итальянцы читают музыканта Пифагора и астронома Птолемея, сыны внимают знатоку арифметики Никомаху и геометру Евклиду, теолог Платон и логик Аристотель спорят на языке

Квирина, и механика Архимеда ты вернул сицилийцам в обличий римлянина» (129, 138).

Философское наследие Боэция огромно. Им написано около 17 трактатов, среди которых сочинения по музыке, арифметике, логике. При нем впервые сформировалась система «семи свободных искусств», которая легла в основу средневекового образования. До Боэция был известен «тривиум» (грамматика, риторика, диалектика). Он вводит еще четыре дисциплины математического характера, которые обозначает термином «квадривиум» (арифметика, геометрия, музыка, астрономия).

Творчество Боэция было как бы связующим звеном между двумя культурами: античной и средневековой. Именно благодаря ему средневековые философы могли изучать достижения античной мысли.

В период раннего средневековья особенно остро ощущалась потребность в систематизации и классификации эстетической терминологии, унаследованной от античности. Эту задачу взял на себя Исидор Севильский, который в своей знаменитой «Этимологии» описывает происхождение и дает определение основных понятий тогдашней науки, входящей в состав так называемых свободных искусств. В частности, Исидор дает определение понятия прекрасного. Он говорит о трех основных видах красоты: благолепном (*decorum*), благовидном (*speciosus*) и благообразном (*formosus*). По его словам, благолепное обнаруживается в движении тела, благовидное — в облике, благообразное — в натуре или форме.

Таким образом, эстетика раннего средневековья, которая представлена патристикой, пыталась ассимилировать наследие античной эстетики, приспособить его к новым потребностям художественной жизни. Именно поэтому произведения Августина и Боэция стали источником знаний об античной философии и эстетике для всего средневековья. Что же касается того нового, что внесла патристика в эстетику, то оно было связано с пониманием прекрасного как сочетания гармонии (или пропорции) с ясностью света.

Выдвинутый Августином тезис о том, что прекрасное есть «соответствие частей вместе с некоей приятностью цвета», прочно вошел и в эстетику зрелого средневековья и имел широкое хождение на протяжении всего этого периода. Он встречается у Климента Александрийского, Василия Великого, Григория Нисского, Боэция. Фактически такое понимание прекрасного представляет собой некоторое эклектическое сочетание пифагорейского и стоического понимания красоты.

Ареопагитики

На развитие всей средневековой эстетики большое влияние оказал выдающийся памятник философской мысли раннего средневековья — Ареопагитики.

Ареопагитиками называют обычно четыре произведения— «О божественных именах», «Таинственное богословие», «О небесной иерархии» и «О церковной иерархии», которые были представлены на Константинопольском соборе 532 г. как якобы сочинения Дионисия Ареопагита, полумифического деятеля раннего христианства, сподвижника апостола Павла. Эти произведения были канонизированы и оказали значительное влияние на формирование средневековой философии. Однако авторство Дионисия вызывало сомнения уже у деятелей Возрождения.

Основная идея Ареопагитик состоит в приспособлении неоплатонизма к христианству. От античного неоплатонизма Ареопагитики заимствуют идеи антиномичной диалектики, которые проявляются прежде всего в учении о боге. В Ареопагитиках мы не находим однозначного и положительного определения божества. С одной стороны, утверждается, что бог есть сущее, свет, благо, бытие, красота, разум и т. д. С другой стороны, говорится, что бог есть ни свет, ни благо, ни красота, ни сущее, ни бытие. Иными словами, бог является всем, что существует, и одновременно ничем из того, что существует. «Бог пребывает во всем и вне всего»

Этот антиномизм проявляется и в вопросах эстетики, которые широко освещаются в Ареопагитиках, в особенности в трактате «О божественных именах». Здесь дается развернутое учение о прекрасном, в котором, как и в области теологии, есть элементы антиномического мышления. Действительно, красота здесь носит относительный характер, прекрасное является «гармонией всего и всеобщим соединением», «неразрывной связью всего сущего», «согласованностью и дружбой» всех вещей. Тем не менее прекрасное оказывается чем-то совершенно абсолютным, единым, безотносительным к чему-либо другому. «Прекрасное же, как всепрекрасное, есть вместе с тем сверхпрекрасное, всегда сущее, одинаково прекрасное, не возникающее и не уничтожающееся, не возрастающее и не убывающее, и не в одной части прекрасное, а в другой безобразное, и не когда-либо прекрасное и когда-либо не прекрасное, и не прекрасное лишь в отношении одного, а в отношении другого нет ...и не изящное для одного и уродливое для другого. В самом себе и в согласии с самим собой оно всегда единообразно прекрасное, возвышенно излучая из себя глубинную красоту всего прекрасного» («О божественных именах» IV 7).

В Ареопагитиках, как видим, дается два различных ответа на вопрос о сущности прекрасного. В одном случае утверждается, что красота абсолютна, едина, в другом — что она относительна, многообразна, изменчива. Оба эти определения одинаково истинны, они относятся к разным типам красоты: божественной и земной. Между этими двумя типами красоты существует определенная иерархия. Божественная красота является более высокой, она источник всякой красоты, находящейся в материальных вещах.

В Ареопагитиках содержится идея об эманации прекрасного. Красота материального мира является отблеском божественной красоты, излучающей из своих глубин всю красоту чувственных вещей.

В этом отношении красота подобна свету. Ареопагитики содержат глубокую символическую аналогию между светом и красотой. Красота, как и

свет, проистекает из одного источника. «Пресущественно-прекрасное есть причина слаженности и блеска во всем сущем; наподобие света источает оно во все предметы свои глубинные лучи, созидающие красоту, и как бы призывает к себе все сущее, отчего и именуется красотой, и все во всем собирает в себе» (там же). Следовательно, красота имеет световую природу. Прекрасное — это прежде всего свет, блеск. Символика света глубоко разработана в Ареопагитиках, и именно эта идея привлекала к себе внимание не только мыслителей, но и художников средневековья, которые часто пытались разрешить проблему освещения в церковной архитектуре по рецептам неоплатонической метафизики света.

Учение о прекрасном, развиваемом в Ареопагитиках, включает в себя, помимо метафизики света, учение о любви (эросе). Это опять-таки идея, заимствованная из неоплатонизма. Красота познается не посредством разума, она — предмет любви, эроса. «Прекрасное есть начало всего как действующая причина, приводящая целое в движение, объемлющая все эросом своей красоты. И, в качестве причины конечной, оно есть предел всего и предмет любви (ибо все возникает ради прекрасного)» (там же).

Таким образом, концепция прекрасного, развиваемая в Ареопагитиках, включает в себя следующие элементы: 1) идею об эманации красоты, 2) учение о свете и 3) учение о любви. Все эти элементы были заимствованы из античной эстетики, из неоплатонизма Плотина и Прокла. В этом отношении мы не находим в Ареопагитиках ничего принципиально нового. И тем не менее Ареопагитики дали новое понимание красоты как синтеза идей неоплатонической эстетики с христианством. В этом сочинении было достигнуто сложное соединение онтологии, гносеологии и эстетики. Теологическая мысль Ареопагитик органически включает в себя эстетику как необходимую ступень познания. И наоборот, эстетика оказывается учением о божественной красоте и постижении бога,

Ареопагитики оказали огромное влияние на средневековую эстетику как Востока, так и Запада. К эстетическим идеям Псевдо-Дионисия обращались Иоанн Скот Эриугена, Ульрих Страсбургский. Ареопагитики были известны и на Руси; современник Андрея Рублева, митрополит Киприан, перевел их на славянский язык. Интерес к этому сочинению сохранился и в эпоху Возрождения, комментарием эстетики Псевдо-Дионисия занимался Николай Кузанский и флорентийские неоплатоники во главе с Марсилио Фичино.

Византийская эстетика

В связи с успехами в изучении культуры и искусства Византии за последние десятилетия в историко-эстетических исследованиях наметился глубокий интерес к византийской эстетике. Как у нас в стране, так и за рубежом появился ряд серьезных исследований в этой области. Среди них работа английского византолога П. Михелиса «Эстетический подход к византийскому искусству» (1953), в которой вся история мирового искусства рассматривается в плане взаимоотношений двух эстетических категорий: прекрасного и возвышенного. Античное искусство, по мнению Михелиса, символизирует прекрасное, византийское искусство — возвышенное. Несмотря на желание выйти за пределы описательного искусствознания и прочесть историю византийского искусства в контексте ведущих эстетических концепций, работа Михелиса, сводящая все многообразие византийского искусства к одной категории, является весьма условной и схематичной.

Более удачный исторический подход намечен в книге Г. Мэтью «Византийская эстетика» (1963). Здесь византийская и античная традиции в эстетике не противопоставляются, а, напротив, сопоставляются, уводятся одна из другой.

В отечественной литературе эстетике Византии посвящена специальная глава в книге В. Н. Лазарева «История византийской живописи», целый ряд содержательных статей Г. А. Кошеленко, С. С. Аве-

ринцева. Сравнительно недавно опубликована со-
держательная книга В. В. Бычкова «Византийская
эстетика» (1977) (36). Вышла в свет хрестоматия
«Памятники византийской литературы IX—XIV»,
в которую также вошли и философско-эстетические
тексты (128). Все это позволяет рассматривать
историю византийской эстетики как новую, активно
развивающуюся область историко-эстетического
знания.

Византийская эстетика в гораздо большей сте-
пени, чем западноевропейская, была тесно связана
с античной традицией. Это во многом объяснялось
языковой общностью, тем, что античная философ-
ская литература, написанная на греческом языке,
была гораздо более доступной и популярной, чем
на Западе. Поэтому в Византии не было такого
резкого неприятия античной, языческой традиции,
которая была на Западе, где такие раннехристиан-
ские писатели, как Киприан или Тертуллиан, обли-
чали как нечто греховное и «развратное» античную
литературу и искусство. Византийские писатели бо-
лее терпимы к античной традиции, они пытаются
усвоить и переработать ее в соответствии с потреб-
ностями новой художественной культуры. В этом
отношении большой интерес представляет собой со-
чинение Василия Великого «О том, какую пользу
могут получить молодые люди из языческих книг». Здесь в противовес безоговорочному осуждению
языческой культуры мы фактически находим ре-
абилитацию языческих, т. е. античных, авторов.

В своих сочинениях Василий Великий пытался
сочетать две традиции в понимании красоты, иду-
щие от античности: стоическую и неоплатоническую.
От первой он заимствовал представление о красоте
как «взаимной соразмерности частей». От второй
он наследовал представление о том, что прекрасны
не только сложные, но и простые вещи, в которых
не может быть пропорции. Пытаясь синтезировать
их, Василий Великий говорил, что соразмерность
и пропорцию можно находить и в восприятии про-
стых и однородных вещей. Так, можно говорить о
пропорциях в свете, если иметь в виду не взаимо-
отношение его частей, но его отношение к органам

зрения. Здесь, таким образом, Василий Великий выступал как прямой продолжатель традиций позднеантичной эстетики. Такое же положительное и терпимое отношение к античной культуре мы находим и у брата Василия — Григория Нисского. В своих «Надписаниях к псалмам» Григорий возрождает элементы пифагорейской эстетики, в частности представление о «гармонии сфер».

От поздних эллинистических авторов в византийскую эстетику переходит пристальный интерес к психологическим аспектам искусства, к проблемам восприятия искусства, различным способам познания и переживания красоты. Одной из центральных проблем византийской эстетики на протяжении всего ее развития была проблема образа. Эта проблема многозначно интерпретировалась в Ареопагитиках, она приобрела особую остроту в связи с иконоборческими спорами. В Ареопагитиках сам мирообъемлющий порядок называется «образом богоначальной красоты». Здесь также формируется представление о многозначности образа, говорится о двух типах образов: «подобных» и «неподобных», т. е. несходных, обозначающих истину в знаках и божественных символах. Византийская эстетика остро поставила вопрос о соотношении образа и первообраза, изображения и предмета изображения. Уже Василий Великий фиксировал внимание на неадекватности изображения и образа в живописи и санкционировал ее как вполне естественную. «И они (живописцы), когда списывают с изображения, весьма далеко уклоняются от оригиналов, что и естественно» (206, 31, 493 А).

Особенно остро проблема образа встала в связи с иконоборчеством. Хотя причины иконоборческого движения носили главным образом экономический и религиозный характер, тем не менее в спорах иконоборцев и иконопочитателей получили отражение некоторые эстетические проблемы. Иконоборцы полагали, что образ должен быть единосущ первообразу, т. е. тождествен ему по сущности, являться его идеальной копией. Но поскольку первообраз представляет собой идею божественного

начала, то

он не может быть изображен с помощью антропоморфных образов.

По-иному подходили к проблеме образа иконопочитатели. Они настаивали на различении образа и первообраза, доказывая, что изображение божественного архетипа должно быть тождественно ему не «по сущности», а только «по имени». Иоанн Дамаскин, выступивший с защитой иконопочитания в своих проповедях «Против отвергающих святые иконы» (XVI), говорит: «Не во всем же совершенно подобен образ первообразу, то есть изображенному, но одно есть образ, а другое — изображенное, и различие их совершенно ясно, хотя и то и другое представляют одно и то же» (80, 1, 336). Буквально то же самое говорит и Феодор Студит в своих «Опровержениях иконоборцев» (IV 428): «...всегда первообраз будет называться первообразом, равно как изображение — изображением, и никогда одно не перейдет в другое... Царем называется, например, также и изображение царя, и однако царя — не два» (там же, 338).

Эта трактовка соотношения образа и первообраза основывалась в конечном счете на понимании условного характера изображения. Образ понимался как сложная художественная структура, как «неподобное подобие».

Важный аспект в византийской эстетике — пристальный интерес к психологическому аспекту в искусстве. Вся византийская литература наполнена описанием того непосредственного, чуть ли не экстатического воздействия произведений искусства на психику человека. Уже у Григория Нисского мы находим рассказ о том, что живописное изображение заклятия Исаака Авраамом своей живостью «доводит до слез». Патриарх Фотий видит назначение поэзии в том, чтобы «вполне мистически и совершенно приоткрывать [завесу над] сокрытой истиной» (80, 1, 338). Византийский писатель XI в. Михаил Пселл в своем описании икон почти повторяет Псевдо-Лонгина, утверждая, что живопись воздействует на него подобно «удару грома». «Я и вообще ценитель икон,— пишет Пселл в «Письмах»,— но одна из них особенно поражает меня

неописуемой красотой, она, словно удар молнии, лишает меня чувств и отнимает у меня и силу в [земных] делах и разум. Я не вполне уверен, что это изображение подобно своему сверхъестественному божественному оригиналу, но твердо знаю, что смешение красок отображает природу плоти» (80, I, 338—339).

Таким образом, византийская эстетика развивает концепцию непосредственного, иррационального по сути своей воздействия искусства. Идея озарения противопоставляется здесь концепции подражания.

Для эстетики Византии характерен интерес к зрительному восприятию как средству образного познания истины. Прославление зрения, визуального восприятия — одна из популярных идей византийской эстетики на всех ее этапах. «Из чувственных наших органов самое ясное представление об ощущаемом имеет зрение»,— говорил Василий Великий. Другой византийский писатель, Никифор из Константинополя, говорит по этому поводу: «Часто, что ум не схватывает с помощью выслушанных слов, зрение, воспринимая не ложно, растолковывает яснее» (206, 30, 133 А).

С этой концепцией зрительного восприятия связана еще одна чрезвычайно интересная концепция, которую мы совершенно не встречаем в западном средневековье,—это теория фантазии. Для византийских мыслителей фантазия рассматривалась как одна из познавательных способностей, такая же необходимая, как чувство или разум. Это обращение к фантазии мы встречаем уже у Феодора Студита, который писал: «Одна из пяти сил души есть фантазия; фантазия же может быть представлена некоторою иконою, ибо и та, и другая содержат изображения. Следовательно, не бесполезна икона, уподобляющаяся фантазии» (206, 99, 1220 ВС). Очень интересно о «фантастиконе души» писал Григорий Палама, который видел в нем нечто среднее между чувством и разумом: «Фантастикон души воспринимает образы от чувств, отделяя их от предметов и эйдосов... Он содержит в себе для внутреннего использования ценности даже при от-

сутствии самих предметов и делает их видимыми для себя (в образах)... Фантастикой является границей ума и чувства... и ум, постоянно вращаясь, перерабатывает образы, многообразно диалогизируя, аналогизируя, силлогизируя» (206, 150, 1132).

Значительной фигурой в истории византийской эстетики был известный писатель и философ Михаил Пселл. Его перу принадлежит мемуарное сочинение «Хронография», содержащее сведения по истории Византии, энциклопедический трактат «О всяческой науке». В этих сочинениях он широко пропагандировал античную философскую литературу, в особенности «божественного» Платона. В полемике с монахом Иоанном Ксифилином, позднее ставшим патриархом, Пселл писал: «Нет, не отдам Платона, святейший и мудрейший (отче)! Он мой, о земля и солнце — воскликну и я, словно трагик на сцене. Ты поносишь мои долгие чтения диалогов, мое любованье его слогом и преклонение перед доказательствами. Но почему же не бранишь ты великих отцов? Ведь и они метали силлогизмы...» (128, 15).

В сочинениях Михаила Пселла мы находим характерное для византийцев воспевание визуального восприятия. Для него живопись — универсальная модель и образец всякой науки и литературного творчества. Не случайно в предисловии к трактату «О всяческой науке» Пселл пишет: «В словесном искусстве... я подражаю живописцам, не сразу пишу законченный словесный образ и не с первой, как говорят, буквы создаю поучение или опровержение, но делая сначала общий набросок и как бы наводя легкую тень, вставляю таким способом украшения и ввожу подобие, соответствующее изображаемому лицу» (128, 153).

Не случайно в византийской литературе об искусстве был популярен жанр экфрасиса, содержащий описание памятников. В этом жанре исполнено «Описание картин» писателя VI в. Прокопия Газского, посвященное описанию эллинистических картин. Широкую известность получил трактат Прокопия Кесарийского «О постройках» (VI в.),

в котором содержится красочное описание Софии Константинопольской. В этом сочинении подробное описание конструкции памятника сочетается с описанием того психологического воздействия, которое оказывали мозаики, «блеск украшений», освещение храма. В XII в. Никита Хониат пишет сочинение «О статуях Константинополя», в котором главное внимание уделяется символике скульптурных изображений. Таким образом, эти, а также целый ряд других литературных памятников свидетельствуют о живом интересе эстетической теории к реальным произведениям искусства, о тесной связи теории с художественной практикой, особенно с живописью и архитектурой.

Византийская эстетика создает новую систему категорий, отличную от античной. Она в меньшей степени уделяет внимание таким категориям, как гармония, мера, прекрасное, которые лежали в основе античной эстетики. Гораздо большую популярность в системе идей, получивших распространение в Византии, имела категория возвышенного, в особенности в том виде, как она была сформулирована Псевдо-Дионисием (возвышенное как «выражение величия души»). Эта категория в наибольшей мере соответствовала психологизму византийской эстетики и искусства. Как справедливо отмечает В. В. Бычков, категория возвышенного «стала как бы переходной категорией от эстетических понятий античности к понятиям средневековья и не просто очередной дополнительной категорией к уже существующему ряду. Она явилась как бы своеобразным «коэффициентом трансформации», преобразующим одну систему категорий в другую. Любая классическая категория — «мера», «гармония», «прекрасное» и т. п. — у византийцев (начался этот процесс еще у Плотина) несет на себе отпечаток возвышенного в указанном смысле, рассматривается под углом возвышения, возведения человека над человеческой эмпирией. Этим подчеркивалась психологическая окраска новой системы эстетических категорий. В результате и в самой системе категорий на первое место выдвигаются понятия «образ» и «символ», а не «прекрасное»,

«гармония», «мера» античности, хотя и они, как и все античное наследие, всегда были важны и значимы для византийцев» (37, 51—52).

Также как и византийское искусство, эстетика Византии оказала сильное влияние на русскую художественную культуру. Сочинения византийских философов переводились на русский язык, а приемы и правила византийской иконописи, описанные в «Ерминии», тщательно изучались русскими художниками.

Зрелое средневековье

Начиная с XI в. в Западной Европе с развитием производительных сил центр тяжести общественной жизни перемещается в города, в которых возникает новый тип городской культуры. Развитие городов, торговли, подъем сельского хозяйства приводят к оживлению социальной и экономической жизни. На этой основе возникают различные общественные движения, борьба городского населения, возникают ереси.

XII век — эпоха наивысшего расцвета средневековой культуры. В это время появляются первые университеты, которые становятся центром культуры и образования: Они постепенно вытесняют из сферы общественной и культурной жизни монастырские школы, которые были до сих пор единственным очагом образования. Тем самым монополия церкви на интеллектуальное образование нарушается.

Средневековые университеты, возникшие в крупных городах Западной Европы, становятся средоточием светской культуры и светского образования. Этому соответствовала сама структура университетов. Как правило, они состояли из четырех факультетов: богословского, медицинского, юридического и артистического. В число наук, преподаваемых на артистическом факультете, входили риторика, арифметика, геометрия, астрономия, диалектика, музыка *. Декан артистического факультета,

* Преподавание музыки заключалось не в обучении музыкальному искусству, а в изложении теории музыки, которая относилась к математическим дисциплинам,

как правило, был ректором, что также свидетельствовало о возросшей роли светской науки.

К XII в. относится также наивысший расцвет романского искусства, постепенное возникновение искусства готики.

Естественно, что все эти процессы в развитии средневековой культуры не могли не получить отражение в эстетике.

Эстетика сен-викторской школы

Наиболее характерными для XII в. являются эстетические учения, возникшие на основе так называемой сен-викторской школы, находившейся в монастыре св. Виктора близ Парижа. С нею связана деятельность таких видных средневековых философов, как Гуго Сен-Викторский, Рихард Сен-Викторский и др. В их сочинениях своеобразно сочетались элементы мистики и пантеизма, убеждение в существовании особой, незримой красоты и попытки понять красоту природы, элементы диалектики и формальной, схематической классификации.

Наиболее яркое отражение эстетические идеи получили в учении Гуго Сен-Викторского (1096—1141). Этому философу принадлежит большой трактат «Didascalicon», последняя часть которого содержит учение о красоте.

Гуго Сен-Викторский учил о двух видах красоты: высшей — «незримой» и низшей, «зримой красоте», которая является отражением высшей, «незримой красоты». Эти два вида красоты существенно различаются между собой: «незримая» красота проста и едина, тогда как «зримая», чувственная красота сложна и разнообразна. «Зримая» красота состоит из четырех элементов: «положения» или внутреннего порядка частей вещи, «движения», «вида», т. е. внешней, воспринимаемой зрением формы вещи и «качества». В отличие от «вида» «качество» — это то свойство вещи, которое познается чувствами помимо зрения, это звук, воспринимаемый слухом, запах, улавливаемый обоня-

нием, гладкость или шероховатость предмета, познаваемая осязанием.

Таким образом, красота у Гуго Сен-Викторского предполагает деятельность всех органов чувств. Обращение к чувственному восприятию в его многообразии представляет собой достаточно редкое и любопытное явление в истории средневековой эстетики.

С этим положением связан другой момент эстетических воззрений Гуго Сен-Викторского: убеждение в многообразии красоты. Он выразительно и поэтично пишет о многообразии «красоты» в природе: «Столь многочисленны виды гармонии, что ни мысль неспособна их обозреть, ни речь изъяснить с легкостью, однако все они служат слуху и созданы ему на радость. Так же обстоит и с обонянием. Свой запах у фимиамов, свой запах у мазей, свой запах... у кустарников, лугов, степей, рощ, цветов, и все, что источает приятное благовоние и дышит сладкими ароматами, все это служит обонянию и создано ему на радость» (80, 1, 279). Красота природы, таким образом, восхищает и очаровывает Гуго Сен-Викторского*.

Эстетика Гуго Сен-Викторского представляет особый интерес именно тем, что в ней проявляется диалектический элемент. Гармония и красота понимаются как единство взаимоисключающих противоположностей, как объединение в одном целом контрастов. В этом отношении он следует за Августином с его представлением о красоте как единстве контрастов. «Если присоединишь подобное к подобному, одинаковость частей обнаружит превосходство той и другой части. Если же ты сопоставишь несходное, то более явным станет отличие каждого. Так сочетание одинакового усиливает различие отдельных частей, а различное качество

* Это обращение к природе и ее красоте не является случайным. Оно наблюдается не только в эстетике, но и в искусстве XII в. Как пишет М. Дворжак, начиная с XII в. совершается возврат к природе, к чувственному миру. На природу перестали смотреть как на принципиально не имеющую значения для художественных задач, но с определенными оговорками, заново открыли ее для искусства» (65, 114),

одного кажется возросшим благодаря другому. Сопоставь белое с черным, мудреца с глупцом, гордого со смиренным, зло с добром и тогда, благодаря противоположностям, далеко отстоящим друг от друга, к каждому виду словно присоединится подлинное содержание его собственной природы» (там же).

Понятие красоты как единства противоположностей Гуго Сен-Викторский распространяет не только на природу, но и на искусство. Известно знаменитое определение Гуго Сен-Викторским музыкальной гармонии. «Музыка,— говорит он,— есть подразделение звуков и разнообразие голосов. Иначе говоря, музыка или гармония есть согласие многих противоположностей, сведенных к единству» (120, 299). Это возрождение элементов диалектики в понимании прекрасного чрезвычайно важно. От Гуго Сен-Викторского ведет путь к эстетике Николая Кузанского и Джордано Бруно.

Интересна и интерпретация Гуго Сен-Викторским искусства. По его мнению, развитие искусства и ремесла совершается по определенным ступеням. Первая и самая элементарная цель — это удовлетворение самых простых потребностей, которое совершается посредством производства необходимых вещей (*necessaria*).

Вслед за этим возникает новая цель — обеспечение удобства (*comoda*). За ней следует еще более высокая цель — улучшить вещь, придать ей соответствующий вид (*congrua*). И наконец, самой высшей ступенью человеческого производства является стремление человека сделать вещи милыми (*grata*). Таким образом производство человека движется от самых практических и необходимых целей к наиболее утонченным и по сути дела эстетическим. Последней ступенью является *grata*. Это, по словам Гуго Сен-Викторского, то, что «приятно для глаза» и «непригодно для употребления». В качестве примера он называет красивые породы птиц, рыб и произведения искусства.

В этом рассуждении Гуго Сен-Викторского держится глубокая мысль: красота заключается в освобождении от необходимости, нужды. Такая

идея в известной мере предвосхищает учение Канта о «бескорыстии» эстетического суждения. Но естественно, что у Гуго Сен-Викторского все эти мысли заключены в теологическую оболочку и связаны с идеей об иерархическом подчинении чувственной красоты—«незримой», божественной.

Абеляр и Бернард Клервосский

Пьер Абеляр и Бернард Клервосский представляют собой два противоположных полюса в философии и эстетике XII в.

Абеляр (1079—1142) представляет рационалистическое направление средневековой мысли. Он был хорошо знаком с античной культурой, изучал произведения Платона, Аристотеля и Цицерона. В своих сочинениях он постоянно ссылается на античных авторов, авторитет которых он чтит не в меньшей мере, чем авторитет Священного писания и «отцов церкви».

В знаменитом споре между «реалистами» и «номиналистами» Абеляр становился на сторону номиналистов. Абеляр отстаивал самостоятельные права философии, ее независимость от теологии. Универсальным способом разрешения философских вопросов он считал диалектику. По собственному признанию, он «чуть ли не с самой колыбели был причастен к изучению философии, и прежде всего диалектики, бесспорной наставницы во всех рассуждениях» (130, 293). Этот метод Абеляр применяет в своем философском сочинении «Да и нет». Здесь он излагает мнения церковных авторитетов, показывая, что их суждения даже по одному и тому же вопросу носят часто прямо противоположный смысл. Вскрывая эти противоречия, Абеляр приходит к выводу о правах свободной философской мысли, способной принимать самостоятельное решение.

Эту особенность философии Абеляра отметил Ф. Энгельс. «У Абеляра главное — не сама теория, а сопротивление авторитету церкви. Не «верить,

чтобы понимать», как у Ансельма Кентерберийского, а «понимать, чтобы верить»; вечно возобновляющаяся борьба против слепой веры» (3, 10,300).

Но самую большую известность и славу принесла Абельяру автобиография «История моих бедствий». По своему жанру это сочинение продолжало традицию философской автобиографии в духе «Исповеди» Августина и «Утешения философией» Боэция. В этом сочинении, проникнутом верой в способности человеческого познания, описывается трагическая любовь к Элоизе. В автобиографии Абельяра обосновываются новые этические принципы, критерием нравственности здесь объявляется не следование принципам христианской морали, а естественное согласие поступков человека его совести. Все это позволяет видеть в Абельяре одного из ярких представителей рационалистической эстетики XII в.

Прямо противоположный полюс по отношению к Абельяру представляет его ярый противник, воинствующий мистик и аскет Бернард Клервосский (1091 —1153). На протяжении всей своей жизни Бернард Клервосский ретиво выступал за строгое соблюдение католической догмы, против рационалистических течений мысли, с проповедью идеалов аскетизма. Он прославился как гонитель и обличитель еретических учений, в частности Абельяра, Арнольда Брешианского, Жильбера из Пуатье. Абельяра он называл «гонителем католической веры», «монахом снаружи и еретиком внутри». Выступления Бернарда против Абельяра способствовали осуждению последнего со стороны католической церкви как еретика.

Проповедуя аскетизм, Бернард Клервосский исходил из религиозной доктрины о низменности человеческой природы и тщетности человеческого знания. «Что тебе в венце твоём? — пишет он в одной из своих проповедей,— что тебе в блеске камней твоих, и в пышности шелков твоих, и в перьях диадемы твоей, и в обременении золота и серебра? Рассей все это, отвей все это от лица твоего размышления, как утренние облачка, быстро проплывающие и легко истаивающие,— и явится пред то-

бой нагой, человек нищий, человек жалкий и жалости достойный; человек страдающий, что он человек есть...» (130, 309).

В соответствии с аскетическим и антирационалистическим духом своего учения Бернард Клервосский проповедовал бедность и простоту как эстетические критерии. Он постоянно выступал против роскоши в церквях, был противником мифологических и фантастических сюжетов в современном ему искусстве. В одном из посланий настоятелю клонийской церкви Бернард пишет: «Но для чего же в монастырях, перед взорами читающих братьев, эта смехотворная диковинность, эти странно-безобразные образы, эти образы безобразного? К чему тут грязные обезьяны? К чему дикие львы? К чему чудовищные кентавры? К чему полулюди? К чему пятнистые тигры? К чему воины в поединке разящие? К чему охотники трубящие? Здесь под одной головой видишь много тел, там, наоборот, на одном теле — много голов. Здесь, глядишь, у четвероногого хвост змеи, там у рыбы — голова четвероногого. Здесь зверь — спереди конь, а сзади — половина козы, там — рогатое животное являет с тыла вид коня. Столь велика, в конце концов, столь удивительна повсюду пестрота самых различных образов, что люди предпочитают читать по мрамору, чем по книге, и целый день разглядывать их, поражаясь, а не размышлять о законе божием, поучаясь» (80, I, 282).

Помимо того что Бернард дает здесь яркую картину развития романской пластики XII в., мы находим у него попытку ограничить искусство чисто дидактическими задачами.

Эстетические взгляды Абеяра и Бернарда Клервосского, являясь противоположными полюсами, дают яркое представление о противоречивом развитии эстетической мысли в XII в.

Несмотря на то что Абеяра и Бернард Клервосский представляли противоположные позиции в эстетике ранних схоластиков, оба они были едины в своих выступлениях против роскоши в церквях и требовании опрощения церковного интерьера.

Прямо противоположную позицию по этому вопросу занимал современник Абеяра и Бернарда Клервосского аббат Сугер из Сен-Дени (1081—1151). Возглавляя аббатство в Сен-Дени, он осуществлял обширное строительство, о котором рассказывает в своих сочинениях — «Книге о деяниях, совершенных во время моего управления» и «Книжечке об освящении церкви святого Дионисия». Сугер не ратует за опрощенчество церкви. Напротив, он считает, что роскошь украшений и красота архитектуры ведут душу к божественному познанию. Говоря о строительстве церкви св. Дионисия, он пишет: «И чем выше и чем стройнее тщились мы возвести вещественное наше строение, в ту же меру мы и сами духовно устроили самих себя» (76, 1, 294).

Вдохновение, которое охватывает Сугера при созерцании произведений архитектуры, заставляет переходить его с прозы на стихи. Вот его поэтическое описание церковного портала церкви св. Дионисия:

Ежели эти врата похвалою
почтить пожелаешь,
Ты не затратам дивись, не золоту — хитрой работе.
Тонкостью блещет сей труд; но труд, что
тонкостью блещет,
Тонкость дарует умам, чтоб она смогла
подниматься
От сиянья вещей к свету духа, к
истинной Двери.
Пусть золотые врата напомнят,
куда мы вступаем,
Слабые души людей через вещи доходят
до сути;
Эту узрев красоту, они окрылятся немало.
(пер. С. С. Аверинцева)

Позиция Сугера является явной полемикой с аскетическими идеалами Бернарда Клервосского. Все эти споры вокруг церковного искусства свидетельствуют о растущем интересе средневековой эстетической мысли к проблемам художественной практики.

Эстетика поздней схоластики

В XIII в. в странах Западной Европы наряду с экономическим развитием происходит значительное ухудшение положения трудящихся масс, и прежде всего крестьянства. Приходит конец самостоятельности и вольнодумству университетов, усиливается роль церкви, которая вновь захватывает монополию на духовную культуру. В этих социальных и исторических условиях ведущую роль в средневековой философии начинает играть схоластика.

Большой интерес среди учений средневековых схоластов представляет теория красоты Ульриха Страсбургского (ум. в 1277 г.). Ему принадлежит большой трактат «Сумма о благе», в котором специальная глава «О красоте» посвящена эстетике. В ней достаточно полно выражены основные идеи и тенденции, характерные для эстетики позднего средневековья. Ульрих развивает традиционную для того времени идею об абсолютной или божественной красоте, говорит о световой природе красоты. Красота вещей зависит от силы света. Чем больше в вещах красоты, тем больше в них света, и, когда интенсивность и сила света угасает, тогда вещи становятся грубыми и безобразными. Эту «метафизику света» Ульрих Страсбургский порой доводит до пантеистического утверждения о том, что бог есть не что иное, как свет.

Признавая высшей формой красоты божественную, абсолютную красоту, Ульрих позволяет себе, как он сам признает, «смелую речь»: он говорит, что красоте причастно также и «несуществующее». Как отмечают комментаторы, Ульрих Страсбургский подразумевает под этим термином материю. Признавая, таким образом, связь красоты с материей, Ульрих выходил в известной степени за рамки ортодоксального богословия в сторону своеобразного пантеизма, признающего относительную самостоятельность природы. Особый интерес представляет попытка Ульриха Страсбургского связать учение о пропорции с учением о темпераментах.

Здесь также от теологии Ульрих приходил к антропологии, к попыткам связать красоту с устройством человеческого организма.

Другое направление, связанное с традицией Аристотеля и схоластицированного аристотелизма, представляет один из видных деятелей схоластики, Фома Аквинский (1225—1274). Следуя за Аристотелем, Фома развивал учение о боге как конечной первопричине и цели всего сущего. Высшая красота носит божественный характер и может быть познана с помощью рационального знания.

Широко известно следующее определение красоты, выдвинутое Фомой Аквинатом. «Для красоты требуется тройное. Во-первых, цельность (*integritas*), или совершенство, ибо имеющее изъян уже поэтому самому безобразно (*turpe*). Во-вторых, должная пропорция или созвучие (*consonantia*). И, наконец, ясность (*claritas*); вот почему то, что имеет блестящий цвет, называют прекрасным...» (80, I, 290).

Используя положения античной эстетики, он стремился приспособить их для обоснования теологии и христианской этики.

Проблемы, к которым обращалась схоластическая эстетика, носили отвлеченный, спекулятивный характер. Как и другие области философии, эстетика обязана была быть «служанкой богословия».

Витело

В XIII в. появляются первые попытки развития теории перспективы. К этому времени относится появление трактата «Перспектива» известного немецкого (по отцу он бы немец, по матери — поляк) философа и естествоиспытателя Витело (ок. 1230—ок. 1275). Учился Витело в Париже, затем краткое время был в Италии. «Перспектива» Витело была написана около 1270 г. Этот труд основывался на сочинении арабского ученого Ибн ал-Хайсама «Оптика». Но, излагая содержание «Оптики», с которой Витело был знаком по ее латинскому переводу, он дополняет ее собственными наблюдениями и комментариями.

В своем трактате Витело анализирует зрительное восприятие, он говорит об ошибках глаза в зависимости от освещения, ставит вопрос о красоте восприятия в зависимости от перспективы и законов оптики. В «Перспективе» содержится специальный раздел, в котором Витело касается вопроса о восприятии красивых и безобразных предметов. «Красота,— говорит Витело,— постигается зрением, либо посредством простого постижения зримых форм, доставляющих удовольствие душе, либо посредством сочетания нескольких зрительных образов, стоящих друг к другу в отношении, отвечающем зримой форме» (80, 1, 303). Среди предметов восприятия, создающих красоту, Витело называет свет, удаленность и близость, величину, положение, фигуру, телесность, непрерывность, число, движение и покой, шероховатость, прозрачность, плотность, тень, подобие и различие. Каждому из этих объектов он дает подробные визуальные характеристики. Но, кроме красоты, возникающей при восприятии простых предметов, существует, по мнению Витело, красота, возникающая из сочетания нескольких зрительных форм. Это сочетание создает дополнительную красоту. «...Во многих формах зримых предметов сочетание различных форм создает красоту, которую не создает каждый из образов в отдельности» (там же, 305). Так, например, округленность лица красивее в сочетании с нежностью и тонкостью лица, чем сама по себе.

Эти сочетания основаны, по мнению Витело, на законе пропорциональности. Красота предполагает пропорциональные сочетания воспринимаемых зрительных форм. «Ибо все красоты, создаваемые чувственными образами при взаимном их сочетании, основаны на пропорциональности, которая отвечает формам, получающимся при таком взаимном их сочетании» (там же).

Таковы, по словам Витело, психологические механизмы восприятия зрением красоты чувственных форм. Но кроме этого, отмечает он, существует и привычка, которая влияет на восприятие красоты. Датчанин одобряет одни цвета и пропорции, тогда как мавр будет считать прекрасными другие.

Абсолютной красоты не существует. Красота относительна, она зависит от традиции, привычки и темперамента. «Ибо так же, как у каждого свой собственный нрав, так и суждение о красоте у каждого свое». «...Часто случается, что одному кажется безобразным то, что другому кажется весьма красивым» (там же, 306).

Таким образом, в трактате Витело содержатся следующие важные идеи: красота зависит от восприятия; красота зрительно воспринимаемых предметов основана на пропорциональности; заключая в себе субъективный момент, красота зависит от темперамента или привычек человека.

Все эти идеи в известной мере предвосхищали эстетическую теорию Ренессанса. Не случайно в эпоху Возрождения трактат Витело привлекал к себе внимание многих художников и мыслителей. В частности, к нему обращался Леонардо да Винчи (см. 75). Сам трактат неоднократно переиздавался (в 1535, 1551 и 1572 гг.).

Эстетика и теория искусства

Средневековая литература, посвященная теории изобразительного искусства, очень бедна. От всей многовековой истории средневековья до нас дошло всего лишь несколько трактатов о живописи. В этом отношении теория живописи намного уступает теории музыки: до нас дошли десятки трактатов, позволяющих судить о богатой и непрерываемой традиции изучения музыки. Это обстоятельство объясняется тем, что в средние века музыка составляла одну из важнейших теоретических дисциплин, входящих в состав «свободных искусств», тогда как живопись признавалась исключительно ремесленным занятием. Ремесленная традиция тщательно сохраняла и держала в тайне секреты мастерства, знания передавались устным путем, из поколения в поколение. Очевидно, именно поэтому вплоть до XI в. не существовало сочинений, специально посвященных живописи или архитектуре.

Первый дошедший до нас трактат о живописи относится к концу XI — началу XII в. Это работа некоего монаха Теофила — «Сочинение о различных искусствах».

Можно предполагать, что автор этого произведения принадлежал к церковным ремесленникам Нижней Саксонии. Содержание и стиль трактата свидетельствуют также, что автор имел духовное звание. Он заботился не только о передаче секретов ремесленного мастерства, но и о том, чтобы согласовать свое занятие с требованиями религиозной морали и принципами христианской жизни.

Трактат Теофила состоит из трех книг. В первой говорится о стенной живописи и миниатюре, во второй описывается живопись по стеклу, и, наконец, в третьей — работа по металлу, резьба по слоновой кости и глиптика. Таким образом, автор охватывает почти все виды художественной техники, относящейся к ремеслу художника.

Как говорит А. А. Губер, «Сочинение...» Теофила «дает нам прекрасную и редчайшую возможность заглянуть в мастерскую монастырского художника-ремесленника раннего средневековья, познакомиться с его приемами работы» (112, I, 230). Действительно, это произведение знакомит со всеми правилами и приемами работы художника: смешиванием и изготовлением различных красок, способами их накладывания, составлением окон из цветных стекол, способами разрезания и расписывания стекла, литьем и приемами работы по металлу.

Однако трактат Теофила не просто сводка технических правил. В нем содержится определенная философия истории, начинаемая с грехопадения Адама и Евы, определенное представление о требованиях, предъявляемых к тем, кто занимается ремеслом художника. В полном соответствии с религиозной догмой Теофил говорит о боговдохновенности творчества художника. Голос божественного духа ремесленник может познать семью способами: через дух мудрости, дух разума, дух благоразумия, дух силы, дух знания, дух благочестия и богобоязности. В этой сложной последовательности ступеней

общения с богом состоит та своеобразная система воспитания художника, которую излагает Теофил в своем трактате.

Другой памятник средневековой теории изобразительного искусства относится к началу XIII в. Это так называемая «Книга рисунков» Виллара де Оннекура. По-видимому, Виллар де Оннекур возглавлял артель строителей и скульпторов, которая работала по найму и переходила с места на место. «Книга рисунков» была своеобразным пособием для работы как для членов артели, так и для самого Оннекура. Она содержит большое количество рисунков, чертежей, схем, которые предназначались, по-видимому, для того, чтобы облегчить работу ремесленников-строителей.

Характерен тот факт, что Виллар де Оннекур не монах, а строитель-профессионал. Это свидетельствует о том, что к XIII в. строительство и украшение церквей, создание произведений живописи и скульптуры уходило из рук монастырской братии и становилось делом ремесленников-профессионалов. Поэтому у Виллара де Оннекура мы уже не находим обращения к Священному писанию и упования на вдохновение божественным духом. Его занимают только практические и технические сюжеты: он зарисовывает схемы деревянных конструкций, чертеж механической пилы, приспособлений для подъема тяжестей. В «Книге» содержатся и изображения человеческих фигур, голов, фигуры животных и птиц, часто аллегорического и фантастического характера.

Большой интерес представляют геометрические схемы — треугольники, квадраты, пятиугольные звезды, окружности,— которые вписывает Виллар в некоторые свои рисунки. Они как бы составляют геометрическую структуру изображений, облегчающую работу скульптора или рисовальщика. Подпись на одном из листков «Книги рисунков» гласит: «Здесь начинается искусство основ рисования, как им учит наука геометрии, чтобы легче было работать» (112, 1, 248). Но помимо облегчения работы геометризмом чертежей и рисунков отвечает стилизации изображений в духе готического искусст-

ва. Все это делает «Книгу рисунков» Виллара чрезвычайно интересным памятником, дающим представление о практических принципах художественного ремесла и строительства XIII в.

На рубеже средних веков и эпохи Возрождения появляется еще один трактат о живописи, в котором завершается средневековая традиция отношения к искусству и появляются первые зачатки теоретической и эстетической мысли Возрождения. Это «Трактат о живописи» (ок. 1400 г.) тосканского живописца Ченнино Ченнини.

В трактате Ченнини многое еще идет от средневековой традиции. В частности, у Ченнини остались элементы сакрального отношения к живописи, в результате чего Джотто и его ученики ставятся в один ряд с девой Марией и Иоанном Крестителем. В посвящении, предваряющем трактат, говорится: «Начинается книга об искусстве, написанная и составленная Ченнино да Колле в знак почитания бога, девы Марии, святого Евстахия, святого Франциска, святого Иоанна Крестителя, святого Антония Падуанского и всех святых мужей и святых жен, в знак почитания Джотто, Таддео, Аньоло, учителя Ченнини...» (112, 1, 251).

В духе средневековой традиции Ченнини рассматривает живопись как ремесленное занятие. Художник-живописец прежде всего ремесленник, и Ченнини учит его тайнам ремесла: как растирать краски, готовить кисти, молоть гипс, делать из гипса рельефы, писать фрески и т. д. Задачей живописца Ченнини считает копирование образцов лучших мастеров. «Постоянно трудись и наслаждайся, срисовывая лучшие произведения... сделанные рукою великих мастеров» (там же, 254).

Но наряду с этим в трактате Ченнини содержатся идеи, предваряющие эстетические идеи эпохи Возрождения. Это — прежде всего требование фантазии. Живопись, по мнению Ченнини, нуждается помимо умения рук в способности фантазии. «...Ей подобает обладать фантазией, так как посредством деятельности рук она находит вещи невидимые, представляя их как природные при помощи тени, и закрепляет их рукою, показывая то,

чего нет» (там же, 252). В этом отношении живопись ни в чем не уступает поэзии. Так же как и поэту, «живописцу дана свобода создавать стоящую фигуру или сидящую, получеловека, полулошадь, как ему будет угодно, как ему подскажет фантазия». Это обоснование в искусстве права свободной фантазии, несомненно, является новым принципом, который был чужд эстетике средневековья.

В соответствии с практикой искусства Проторенессанса Ченнини считает для художника необходимым рисование с натуры. Но представление о рисовании с натуры у него еще очень наивное. Так, для того чтобы научиться рисовать горы, он рекомендует художнику принести в мастерскую большие камни и учиться срисовывать их.

Для Ченнини характерен также интерес к пропорциям человеческого тела. Он говорит о разных модулях, которые могут быть положены в изображение человеческого тела, о различии в изображении мужчины и женщины. Однако при этом он проявляет полное незнание анатомии человеческого тела и в соответствии с библейской легендой считает, что «у мужчины с одной стороны одним ребром меньше, чем у женщины».

Трактат Ченнини интересен как произведение переходной эпохи, завершающей средневековую традицию и открывающей путь к эстетике Возрождения. Этой переходностью объясняются все противоречия и наивные нелепости. Но несомненно то, что Ченнини отходит от средневековой традиции и подготавливает новое отношение к искусству.

Подводя итог развития средневековой эстетики, следует отметить, что в этот период существовала длительная и довольно разнообразная эстетическая традиция. Поэтому представление о средневековье как о «темном пятне» в истории эстетической мысли является неверным и антиисторичным.

Для всей средневековой эстетики был характерен дуализм чувственной и сверхчувственной, духовной красоты. Если для античности всякая красота, в том числе и духовная, имела чувственное, телесное явление, то для средневековья красота как

бы распадалась на воспринимаемую чувствами и на противоположную ей область, воспринимаемую только умом. Основой для определения прекрасного служила возникшая в этике Августина и Псевдо-Дионисия формула «*consonantia et claritas*», которая существовала на протяжении всего средневековья. Она была своеобразным компромиссом между пифагорейско-платоническим понятием пропорций и неоплатоническим представлением о свете как природе красоты.

Эстетика средневековья носила символический характер. Поскольку чувственная, земная красота рассматривалась только как слабый отблеск более высокой, сверхчувственной красоты, постольку телесная красота воспринималась как символ духовной красоты. Для средневековых писателей были характерны символическое истолкование произведений искусства, мистика чисел, аллегории между числами и образами искусства. Довольно часто это была символика *a posteriori*, устанавливаемая задним числом.

Средневековая эстетика, таким образом, была в большей своей части спекулятивной теорией, оторванной от потребностей и интересов художественной практики. В эстетике провозглашался приоритет теории над практикой, рационального знания над практическим умением. Противоречие между практикой искусства и эстетической теорией обедняло развитие художественной мысли, лишало ее живительных жизненных импульсов. Это осознавалось многими мыслителями и художниками средневековья. Одной из попыток разрешения этого противоречия была в XIII в. эстетика *Ars nova*, (Филипп де Витри, Маркетто Падуанский), которая впервые увидела в художественной практике основу и фундамент эстетической теории.

Эстетика *Ars nova* выдвинула новый принцип в подходе к искусству — принцип свободного, не скованного традиционными формами и правилами художественного творчества.

Эмпирическая и практическая направленность эстетики *Ars nova* сочеталась с антисхоластической традицией, которая получила наиболее яркое

выражение в творчестве выдающегося французского ученого Николая Орезмского (1320—1380).

Главное в эстетике Николая Орезмского — отказ от средневековой доктрины об абсолютном значении пропорций. В трактате «О соизмеримости или несоизмеримости движений неба» философ ставит вопрос о сравнительном достоинстве рациональных и иррациональных отношений и в противоположность всей средневековой традиции говорит о красоте иррациональных, несоизмеримых отношений в музыке. Подобные же идеи Николай Орезмский развивает в другом своем трактате — «О конфигурации качеств». Здесь он говорит о красоте «мельчайших звуков», об обновлении конфигурации звуков «без назойливого повторения одного и того же». В этом трактате содержится редкая и, пожалуй, уникальная для средневековой эстетики глава, посвященная теме будущего музыки. Николай Орезмский убежден, что будущая музыка будет отличаться «совершеннейшей и прекраснейшей гармонией» и что произойдет полное «обновление конфигураций». Все это — обоснование эстетического критерия в подходе к искусству, поиски разнообразия, мечты о будущем музыки — изобличает в Николае Орезмском представителя переходной эпохи, предвосхищающей принципы новой эстетики.

3

ГЛАВА

Один из самых значительных периодов в истории эстетической мысли — эпоха Возрождения. Этот период в развитии западноевропейской культуры связан с прогрессивным переворотом, происшедшим в социальной и экономической жизни, — разложением феодального способа производства, формированием в его недрах зачатков новой, капиталистической формации. Бурный рост городской культуры, расцвет городского ремесла, освобождение крестьянства — все это создало предпосылки для возникновения в Италии нового типа культуры.

Культура эпохи Возрождения носит двойственный, переходный характер. С одной стороны, мы обнаруживаем в ней отголоски средневековой традиции, которая продолжает жить вплоть до XVI в. С другой стороны, нельзя не видеть тех прогрессивных изменений, которые происходят во всех сферах культуры и идеологии. Одно из важнейших завоеваний культуры Возрождения — победа свободного мышления, освобождение от засилья схоластики, высвобождение личности от сословной ограниченности и ремесленной рутины, характерных для феодального общества. Отсюда поражающая нас всесторонность деятелей Возрождения. «Это был, — писал Ф. Энгельс, — величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными» (1, 20, 346).

Благоприятные условия для развития личности создавались, как это ни парадоксально, благодаря недостаточной развитости капитализма. Личность, только что высвободившаяся от «идиотизма» деревенской жизни, сословной иерархии, еще не испытала на себе уродующего влияния буржуазного способа производства с его тенденцией к узкой специализации и стандартизации труда. Это обстоятельство отмечает Энгельс: «Герои того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничиваю-

щее, создающее однобокость, влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников» (1, 20, 347).

Несмотря на то что искусство Ренессанса изучено достаточно хорошо, исследование эстетических теорий этой эпохи в нашей литературе по сути дела только еще начинается. В существующих обзорах истории эстетической мысли эстетика Возрождения рассматривается главным образом в связи с теорией искусства — музыки, живописи или архитектуры. Исследователи эстетики, как правило, лишь комментируют высказывания таких выдающихся представителей эпохи, как Альберти, Леонардо да Винчи, Дюрер, Микеланджело. Связь же эстетической мысли Возрождения с ведущими философскими направлениями — неоплатонизмом, эпикуреизмом, аристотелизмом — остается все еще невыясненной. Между тем это был этап бурного развития философской эстетики. Теория искусства была органически связана с борьбой и развитием основных философско-эстетических учений, и творческие биографии художников Ренессанса во многом определялись этой борьбой.

Центром искусства и эстетики Ренессанса была Италия. Развитие эстетики в других странах Европы, в частности в Испании, Франции, Германии, Англии, естественно, связано с итальянской гуманистической эстетикой. Тем не менее развитие искусства и философской мысли в этих странах отличалось известным своеобразием.

Италия

Эстетика раннего гуманизма

Эстетика Возрождения тесно связана с тем огромным демократическим и антисхоластическим движением, которое получило название гуманизма. Термин «гуманизм» возник впервые в связи с созданием на месте схоластической системы образования новой системы «гуманистических дисциплин» (*studia humanitatis*), таких, как история,

поэзия, грамматика, нравственная философия (этика).

Среди гуманистов были известные философы — Пико делла Мирандола, Лоренцо Валла, Козимо Раймонди, Леонардо Бруни (Аретино), писатели — Петрарка, Боккаччо, Кастильоне, педагоги — Филельфо, Салютати, Витторино да Фельтре, Паоло Верджерио, художники — Альберти и др. Первые итальянские гуманисты Петрарка и Боккаччо в своих работах обосновывали высокое предназначение искусства, его приоритет над ремесленными занятиями, право художника на свободу воображения, изобретение, вымысел. Особое значение для становления гуманистической эстетики имел трактат Боккаччо «О генеалогии богов», последние книги которого представляли «апологию поэзии» и полемичку со средневековыми литературными критиками.

Гуманисты Италии создали много произведений, посвященных проблемам воспитания и образования. К XV в. относится появление большого числа трактатов по педагогике, вышедших из-под пера итальянских гуманистов. Среди них трактаты Паоло Верджерио «О благородных нравах и свободных науках», Маттео Веджо «О воспитании детей и их добрых нравах», Джанотто Манетти «О свободном воспитании», Леонардо Бруни «О научных и литературных занятиях», Энео Сильвио Пикколomini «Трактат о свободном воспитании».

В этих сочинениях наряду с проблемами педагогики значительное место занимают и вопросы эстетики. Эстетический элемент содержится уже в понятии «свободные науки». Верджерио следующим образом определяет это понятие: «Свободными науками мы называем те, которые достойны свободнорожденного человека, а именно те, которые упражняют и улучшают добродетель и мудрость и благодаря которым тело и душа предрасполагаются к лучшим поступкам, вследствие чего люди обычно достигают чести и славы» (76,1, 321). Он полагает, что свободные науки свободны от практической пользы, не дают никакой непосредственной выгоды, но зато приносят человеку на-

слаждение. «Свободные науки,— говорит Верджерио, — рождают в душах людей удивительное наслаждение и со временем приносят обильнейшие плоды» (там же, 322).

К «свободным занятиям» наряду с философией и историей итальянские гуманисты относят красноречие, музыку и поэзию. Красноречие учит красиво и правильно говорить, музыка научает «гармоничной жизни», поэзия раскрывает «всю красоту и изящество речи». Все это свидетельствует о том, что гуманисты придавали большое значение эстетическому элементу в жизни и воспитании*.

Подчеркивая воспитательное значение новых предметов, ставших основой гуманистических дисциплин, Л. М. Брагина в своей книге «Итальянский гуманизм» справедливо пишет: «Вызов схоластике и реабилитация поэзии, переоценка роли *studia humanitatis* в общей системе знания и ориентация философии... на практические задачи воспитания духовно свободной личности, обогащенной знанием исторического опыта человечества и способной бороться за утверждение *regnum hominum*, — именно эти черты характеризуют... раннегуманистическую мысль и создают фундамент ренессансного миропонимания» (31, 114).

Свои теории итальянские гуманисты стремились проверить на практике. Один из первых практических опытов предпринял Витторино да Фельтре, которой основал под Мантуей школу «*Casa Giocosa*» («Радостный дом»), где он вел обучение на основе гуманистической системы воспитания. Как свидетельствует известный исследователь педагоги-

* В этом отношении нельзя согласиться с мнением английского философа Г. Рида, который в книге «Воспитание искусством» пишет: «Гуманистическая традиция воспитания, как она была отражена у Витторино или Агриколы, полностью стоит на стороне рациональной или логической структуры воспитания. Это — мир грамматиков. Искусство признается только как средство отдохновения от напряженности мысли. Музыка, наиболее ценимое Платоном искусство, является в высшей степени подозрительным занятием и принимается только как уступка умеренности. Если живопись или скульптура признавались более значительными, то только потому, что они считались средством для обучения или изучения стратегии» (216, 63—64).

ки Ренессанса У. Вудворт, «особое место в системе воспитания Витторино занимала музыка. Более глубоко, чем другие гуманисты, Витторино входил в понимание этого предмета. Он сам был чувствителен к воздействию музыки, считал, что она развивает чувство времени. Витторино полагал, что воспитание заключается прежде всего в воспитании чувствования и восприятия, и потому в его доктрину широко проникает эстетический элемент» (238, 222).

Значение теоретической и практической деятельности гуманистов заключалось в реабилитации античного искусства, моральное значение которого средневековые авторы брали под сомнение. Леонардо Бруни, например, рекомендует изучить произведения Гомера, Гесиода, Платона, Демокрита, Пиндара, Еврипида, Вергилия, Цицерона, признавая их преимущество перед сочинениями «отцов церкви». Он опровергает нападки на античную поэзию. Доказывая, что наслаждение может быть целью искусства, он утверждает: поэтов нельзя отвергать с презрением лишь потому, что у них иногда встречается кое-что, написанное для наслаждения людей. Таким образом, благодаря гуманистам античная культура становится необходимым элементом гуманистического образования.

В философском отношении эстетика гуманизма не была однородной. В ней проявлялись и элементы стоицизма, возникшие в результате пристального изучения работ Цицерона, и элементы неоплатонизма. Однако в раннем гуманизме особенно сильно сказалось влияние эпикуреизма, служившего формой полемики против средневекового аскетизма и средством реабилитации чувственной телесной красоты, которую средневековые мыслители ставили под сомнение.

Одним из первых документов, пропагандировавших эпикурейскую философию, было письмо итальянского философа Козимо Раймонди «Речь в защиту Эпикура против стоиков, академиков и перипатетиков». Это произведение появилось в первой трети XV в. и было теоретическим обоснованием эпикуреизма, возрождаемого в противовес

схоластизированному аристотелизму и средневековому стоицизму.

Раймонди ведет полемику против стоиков с позиций гуманистической этики, обосновывая идеал цельного, гармонического человека. Философия стоиков представляется Раймонди ложной, потому что стоики, полагая счастье в добродетели, в нравственном самоуглублении, не считались с требованиями физической природы человека. «Но речь идет,— говорит Раймонди,— о целом человеке, а не об одной его стороне; так что хотя человек и превышает всего как созерцатель, однако, если он страдает телесно, то не может быть самым счастливым» (цит. по: 181, 90).

В отличие от стоиков Раймонди считает, что высшим благом и целью жизни человека является наслаждение, ибо оно заложено в самой природе человека. В обосновании эпикуреизма Раймонди использует даже традиционные аргументы противников Эпикура. Так, говорят, что Эпикур, провозглашая наслаждение целью жизни, приравнивает людей к животным. Но это, по мнению Раймонди, лишь еще раз свидетельствует о той силе, которая заключена в наслаждении, раз даже «лишенные разума животные побуждаются к нему вождем-природой». Наконец, Раймонди доказывает правомерность наслаждения, говоря о разнообразии человеческих чувств, об их стремлении к радости и красоте. В этом пункте этическое учение эпикуреизма обосновывается уже чисто эстетическими средствами. «Природа, создав человека, так усовершенствовала его во всех отношениях, словно применив высокое мастерство, что он кажется созданным исключительно для того, чтобы радоваться и наслаждаться... Прежде всего она создала глаза, природа которых столь превосходна и замечательна, что они не хотят видеть ничего позорного и безобразного. Действительно, мы наслаждаемся видом прекрасных вещей, и это происходит не по чьему-то мнению или совету, но по повелению природы... Далее, кто в высшей степени не наслаждается, слушая и воспринимая сладчайшие звуки? Поэтому лира, кифара и подобные инструменты

изобретены для наслаждения душ. То же самое следует сказать об обонянии и прочих чувствах, с помощью которых, словно с помощью слуг, душа ощущает и воспринимает наслаждение» (там же, 89).

Таким образом, эпикурейская этика органически перерастает в эстетику. Обоснование наслаждения как высшего блага оказывается оправданием телесной красоты, доказательством чувственного многообразия прекрасного.

Все перечисленные моменты находим и у другого защитника эпикурейской философии, Лоренцо Валлы (1407—1457). Теоретические интересы Валлы были связаны с кругом гуманистических проблем философии, этики и эстетики. Так, в филологическом трактате «О красотах латинского языка» и философском сочинении «Диалектические диспуты» опровергается схоластический метод мышления.

Главное произведение Лоренцо Валлы — «Трактат об истинном и ложном благе» (1431). Он строится как диалог, в котором сталкиваются три точки зрения: стоика, эпикурейца и христианина. Концепцию стоика опровергают последовательно и эпикуреец и христианин. Что же касается христианства, то оно окрашивается в трактате Валлы в специфически эпикурейские черты. Так, например, в представлении о рае Валла вносит прямые черты гедонизма, для него рай — царство наслаждений, в котором существует не только бессмертие души, но и бессмертие тела.

В противоположность христианской эстетике Валла реабилитирует значение телесной красоты. Она для него представляет один из важнейших даров природы. «Красота,— пишет он в трактате «О наслаждении» (XXI),— является основным даром тела, и Овидий, как вы знаете, называет ее даром бога, то есть природы... Если здоровье, сила и ловкость тела не должны отвергаться, почему должна отвергаться красота, стремление и любовь к которой, как мы знаем, глубоко укоренились в наших чувствах?» (80, 1, 489). Существующее в природе безобразия не отвергает значение красо-

ты. Наоборот, оно служит для нее контрастом, подчеркивает значение и силу ее.

В соответствии с принципами эпикурейской философии Валла объявляет высшим благом наслаждение. Наслаждение не только нравственная, но и эстетическая категория; оно — высший критерий красоты. Прекрасным у Валлы оказывается то, что приносит наивысшее удовольствие. В связи с этим Валла рассуждает о красоте человеческого тела (подчеркивая отличие женской красоты от мужской), об удовольствиях слуха, вкуса, зрения, обоняния.

Однако не следует понимать учение Валлы как проповедь безудержного и ничем не ограниченного удовольствия. Принцип наслаждения Валла связывает с идеей пользы. По его мнению, полезно только то, что приносит удовольствие. То же, что приносит удовольствие, всегда полезно, ибо нельзя назвать полезным то, что не будет ни добродетельным, ни вызывающим наслаждение. Исходя из этого, Валла полемизирует со стоиками, которые провозглашали главной целью искусства достижение добродетели и подчиняли прекрасное установлениям морали. Критика Валлой стоицизма напоминает полемику со стоиками античного эпикурейца Филодема. Как и Филодем, Валла стремится освободить искусство от требований ходячей морали и принципов религиозной этики. Искусства, говорит он, создаются не из любви к добродетели, а из стремления к наслаждению. Валла развивает реалистический взгляд на происхождение искусства, утверждая, что архитектура, живопись, музыка и поэзия возникли из потребности в наслаждении и связанной с ней пользы. Подчеркивая чувственный характер красоты и отвергая религиозно-дидактический взгляд на искусство, творчество Валлы способствовало развитию эстетических принципов Возрождения и опровергло средневековую теорию искусства.

Сочинения гуманистов оказали большое влияние на развитие эстетической мысли Возрождения. Гуманистическая идея о всемогуществе человеческого познания пропагандируется в учении Пико

дела Мирандола, в трактате Альберти «О семье». Идеал всесторонне образованного человека получает своеобразную интерпретацию в известном сочинении Бальдассаре Кастильоне «О придворном».

Николай Кузанский

Жизнь и деятельность Николая Кузанского (1401—1464) были необычайно разносторонними. Сын рыбака, неудавшийся юрист, друг и последователь итальянских гуманистов, наконец, папский кардинал, он был философом, ученым, естествоиспытателем и теологом. В разнообразном и обширном наследии Николая Кузанского значительное место занимают проблемы эстетики*.

Эстетика Николая Кузанского представляет собой большой интерес прежде всего потому, что в ней были высказаны идеи, значительно опередившие развитие современной ему эстетической теории. В частности, он развил взгляд на прекрасное как на единство в многообразии, впервые сформулировал понятие вкуса, высказал мысль о знаковой природе искусства, раскрыл диалектику абсолютного и относительного в области прекрасного. Все эти идеи намного опередили свое время, они получили признание и дальнейшее развитие не у современников, а лишь через несколько столетий — в XVII—XVIII вв.

Эстетика не была просто одной из областей знания, к которой он обращался наряду с другими дисциплинами. Своеобразие эстетического учения Николая Кузанского заключается в том, что оно было органической частью его онтологии, гносеологии, этики. В своем развитии оно оказалось одновременно учением о бытии, учением о познании, и, наоборот, онтология и гносеология Николая Кузанского глубоко пронизаны эстетическими идеями. Такой синтез эстетики с гносеологией и

* К вопросам эстетики Николай Кузанский обращается в целом ряде трактатов: «О красоте», «Об уме», «О мудрости», «О даре отца светов», «О догадках», «Об ученом незнании».

онтологией не позволяет рассматривать эстетические взгляды Кузанца в отрыве от его философии в целом. С другой стороны эти взгляды раскрывают некоторые важные стороны его учения о мире и познании.

Николай Кузанский является последним мыслителем средневековья и первым философом Нового времени. Поэтому в его эстетике своеобразно переплетаются идеи средневековья и нового, ренессансного сознания. От средневековья он заимствует «символику чисел», идею о единстве микро- и макрокосмоса, определение прекрасного как «пропорции» и «ясности» цвета. Однако он существенно переосмысливает и по-новому истолковывает наследие средневековой эстетической мысли. Представление о числовой природе красоты не было для Николая простой игрой фантазии, он стремился найти ему подтверждение с помощью математики, логики и опытного знания. Мысль о единстве микро- и макрокосмоса превращалась в его истолковании в идею о высоком, чуть ли не божественном предназначении человеческой личности. Наконец, совершенно новый смысл получает в его интерпретации традиционная средневековая формула о красоте как «пропорции» и «ясности».

Свою концепцию прекрасного Николай Кузанский развивает в трактате «О красоте». Здесь он опирается главным образом на Ареопагитики и на трактат Альберта Великого «О добре и красоте», представляющий один из комментариев к Ареопагитикам. Из Ареопагитик Кузанец заимствует идею об эманации (исхождении) красоты из божественного ума, о свете как прообразе красоты и т. д. Все эти идеи неоплатонической эстетики Николай Кузанский подробно излагает, снабжая их комментариями Альберта Великого и своими собственными.

В трактате «О красоте» Николай Кузанский дает следующее определение прекрасного: «...прекрасное заключает в своем логосе три стороны: во-первых, сияние формы, субстанциальной или акцидентальной, на пропорциональных и определенных

частях материи, — так тело называется прекрасным от блеска цвета на пропорциональных членах; во-вторых, то, что прекрасное влечет к себе желание и делает это, поскольку оно есть добро и конечная цель; в-третьих, то, что оно собирает все воедино, и это говорится с точки зрения формы, отблеск которой делает вещи прекрасными» (210, 591) *.

Следовательно, прекрасное, по мысли Кузанца, заключает в себе три элемента, которые соответствуют диалектическому триединству бытия. Красота оказывается прежде всего бесконечным единством формы, которое проявляет себя в виде пропорции и гармонии. Это единство развертывается и порождает различие добра и красоты. Наконец, между этими двумя элементами возникает связь: осознавая самое себя, красота порождает нечто новое — любовь как конечный и высший пункт прекрасного.

Любовь Николай Кузанский трактует в духе неоплатонизма, как восхождение от красоты чувственных вещей к красоте более высокой, духовной. «Любовь,— говорит он,— есть конечная цель красоты; красота хочет быть любимой... И наше старание должно быть в том, чтобы от красоты чувственных вещей восходить к красоте нашего духа...» (там же, 594). Таким образом, три элемента красоты соответствуют трем ступеням развития бытия: единству, различию и связи. Единство выступает в виде пропорции, различие проявляется в переходе красоты в добро, а связь осуществляется посредством любви. Таково учение Николая Кузанского о красоте. Совершенно очевидно, что это учение тесно связано с философией и эстетикой неоплатонизма и несет на себе следы влияния Ареопагитик. От Ареопагитик Кузанец заимствует не столько определение красоты, сколько характерный для Псевдо-Дионисия антиномический способ мышления. Поэтому прекрасное ха-

* Выдержки из трактата Николая Кузанского «О красоте» приводятся в неопубликованном переводе В. Бибихина по изданию: Nicolai de Cusa. Opera, Basileae, 1565.

рактируется, с одной стороны, как нечто абсолютное и единое. В этой божественной красоте, источаемой божественным разумом, как бы в свернутом виде содержится всякая природная красота.

С другой стороны, по словам Николая Кузанского, красота многообразна, к ней принадлежит все, что вообще существует в мире, т. е. она включает в себя момент не только единства, но и многообразия. И единство, которое лежит в основе прекрасного, предполагает многообразие. Поэтому природу красоты можно выразить только в формуле: «единство в многообразии».

Неоплатонизм Николая Кузанского лишен отвлеченной символики, которая была так характерна для средневекового неоплатонизма. У него красота выступает не просто как тень или слабый отпечаток божественного первообраза. В каждой форме реального, чувственного просвечивает бесконечная единая красота, которая адекватна всем своим частным проявлениям. Все в сущем есть произведение абсолютной красоты. Николай отвергает всякое представление об иерархических ступенях красоты, о красоте высшей и низшей, абсолютной и относительной, чувственной и божественной. Все виды и формы красоты совершенно равноценны. Критерий большего и меньшего не имеет никакого смысла в царстве красоты, считает он. «Красота всего прекрасного такова, что красота одного не затмевает и не умаляет красоту другого; ибо красота не исчисляется и не может быть малою или большою, но малы или велики прекрасные вещи в меру своего причастия красоте» (там же).

Красота у Николая Кузанского — универсальное свойство бытия. Он эстетизирует всякое бытие, всякую, в том числе и прозаическую, бытовую реальность. Во всем, в чем есть форма, оформленность, присутствует и красота. Поэтому безобразное не содержится в самом бытии, оно возникает только от воспринимающих это бытие. «Уродство не от царства красоты. Безобразие душ, безобразящее

их красоту, есть не что иное, как уродство, которое не от красоты, ибо от первой красоты может эманировать лишь прекрасное и доброе. Безобразие (*deformitas*) от приемлющих...» (там же). Поэтому бытие не содержит в себе безобразия. В мире существует только красота как универсальное свойство природы и бытия вообще.

Наряду с общеэстетическими вопросами Николай Кузанский касается в своих произведениях и конкретных вопросов искусства. В его сочинениях ссылки на конкретные произведения искусства вообще чрезвычайно часты. Обычно он прибегает к этому приему для иллюстрации какого-либо отвлеченного философского принципа. Когда он говорит об универсальном значении формы, он поясняет свою мысль следующим примером: взор человека на портрете как бы одновременно обращен на каждого, кто рассматривает картину. Говоря о том, что человеческий ум является отражением божественного, философ сравнивает ум человека с художником, который бы «хотел нарисовать себя самого» («Об уме», XIII).

Все это свидетельствует о том, что искусство в философии Кузанского было универсальной моделью, руководящим принципом построения философского знания*.

Николай Кузанский был одним из первых мыслителей Возрождения, кто сформулировал взгляд на искусство как на творчество. Если античная и средневековая эстетика истолковывала искусство как приложение к материи уже готовой формы,

* Как показывают современные исследования философии Николая Кузанского, его обращения к искусству не были случайными. Биографы философа доказывают, что Кузанский постоянно был в центре художественной жизни современности и хорошо знал современное ему искусство. В юности он был знаком с искусством Стефана Лохнера и Ван Эйка. Позднее, живя в Риме, он встречался с Альберти и, очевидно, был знаком с его «Трактатом о живописи». Здесь же, в Ватикане, он мог видеть Фра Анджелико и Пьеро делла Франческа. В конце своей жизни он был связан с тирольским художником Михаэлем Пахером (см. 186).

заранее имеющейся в душе художника, то в эстетике Возрождения впервые зарождается идея о том, что художник сам творит, заново создает и саму эту форму. Этот взгляд Николай излагает в своем трактате «Об уме». Здесь в качестве образца, раскрывающего творческий характер искусства, Николай Кузанский приводит пример с мастером, производящим ложку. Обработывая дерево, мастер придает ей форму, которая не имеет никакого образца, никакого первообраза. «Ведь, даже если скульптор или живописец и берет образцы у вещей, имея довольно хлопот, чтобы придать им надлежащую форму, то этого не делаю я, изготавливающий из дерева ложки и чашки, а из глины горшки. Я не подражаю никакой фигуре естественной вещи» («Об уме» I).

Таким образом, мастер, создающий ремесленные изделия, не использует никакой готовой формы. Он сам создает их. Таков же и тип мышления художника. Художник творит формы всех вещей. «Искусство,— говорит Николай Кузанский,— формирует все». Поэтому художник не только подражает природе, но и исправляет ее в соответствии с человеческими потребностями. Именно этим человек, по словам Николая, отличается от всех других живых существ. Иными словами, искусство не является только подражанием природе, но оно по природе своей носит творческий характер, создавая формы всех вещей, дополняя и исправляя природу.

Эстетика Николая Кузанского носила переходный характер. Она является синтезом старого и нового — средневекового — неоплатонизма и ренессансного эмпиризма, универсализма теологических систем средневековья с верой в опыт и всемогущество математического знания. Замечательный итальянский философ-марксист А. Грамши писал: «Несомненно, Николай Кузанский явился реформатором средневековой мысли и одним из первых представителей современной мысли; это доказывает уже тем фактом, что церковь забыла его, а его учение было воспринято светскими философами, признавшими Николая Кузанского одним

из предшественников современной классической философии» (60,3, 300).

Эстетика Николая во многом опередила свое время. Она указала художникам эпохи Возрождения новые пути в познании природы и построении картины мира. Об этом весьма убедительно говорит исследователь Ренессанса Отто Бенеш. «Философия Николая Кузанского, более чем какая-либо другая, способствовала разрушению средневековой системы, которую он раньше старался сохранить. Раньше, чем живописцы, он в интеллектуальном смысле проложил путь к тому пониманию природы, которое во всей полноте впервые было достигнуто в искусстве» (29, 69).

Николай Кузанский не создал самостоятельной философской школы. По выражению К. Ясперса, он был «гениальным одиночкой». И тем не менее эстетика Кузанца оказала непосредственное воздействие на развитие эстетики Возрождения. Признание эстетической значимости бытия сказалось в эстетике эпикурейца Лоренцо Валлы. Учение о творческом характере художественной формы повлияло на эстетику флорентийских неоплатоников, и прежде всего на Марсилио Фичино. И наконец, учение Николая Кузанского о тождестве противоположностей получило дальнейшее развитие в философии и эстетике Джордано Бруно.

Альберти

Огромный вклад в развитие эстетической мысли Возрождения внес известный итальянский художник, архитектор, ученый, теоретик искусства и философ Леон-Баттиста Альберти (1404—1472).

Основным занятием Альберти была архитектура. Но наряду с ней он интересовался математикой, геометрией, оптикой, этикой, теорией живописи и архитектуры, о чем свидетельствуют его трактаты «О живописи», «О ваянии», «Об архитектуре», «О семье», «О спокойствии души».

Как и большинство гуманистов своей эпохи, он разделял оптимистическую мысль о безграничных возможностях человеческого познания, о божественном предназначении человека, о его всеисилии и исключительном положении в мире. Гуманистические идеалы Альберти получили отражение в его педагогическом сочинении «О семье», в котором он писал: «Природа, т. е. бог, сотворила человека отчасти небесным и божественным, отчасти же самым прекрасным среди всего смертного мира, дав ему облик и члены, весьма пригодные для всякого рода движения, чтобы чувствовать и избегать всего вредного ...она дала ему ум, понятливость, память и разум — свойства божественные и самые подходящие для того, чтобы различать и понимать, чего следует избегать и к чему следует стремиться, чтобы лучше сохранить самого себя» (159, 1, 133—134). Эта мысль, во многом предвосхищая идею трактата Пико делла Мирандолы «О достоинстве человека», пронизывает всю деятельность мыслителя.

Занимаясь главным образом художественной практикой, Альберти тем не менее уделял много внимания вопросам теории искусства. В трактатах «О живописи», «О ваянии», «Об архитектуре» наряду с конкретными вопросами теории живописи, скульптуры и архитектуры получили широкое отражение и общие вопросы эстетики.

Правда, эстетика Альберти не представляет собой какой-то законченной и логически цельной системы. Отдельные эстетические высказывания разбросаны по всем сочинениям Альберти, и требуется довольно значительная работа, чтобы как-то собрать и систематизировать их. Кроме того, эстетика Альберти — это не только философские рассуждения о сущности красоты и искусства. Рассуждения о красоте занимают всего несколько страниц трактата «Об архитектуре». И тем не менее эстетическое значение произведений Альберти велико. У него мы находим широкое и последовательное развитие так называемой практической эстетики, возникающей из применения общих эстетических принципов к конкретным вопросам

искусства. Все это позволяет рассматривать Альберти как одного из крупнейших представителей эстетической мысли раннего Возрождения.

Теоретическим источником эстетики Альберти послужила главным образом эстетическая мысль античности. Это прежде всего эстетика стоиков с ее требованиями подражания природе, с идеалами целесообразности, единства красоты и пользы. От Цицерона, в частности, Альберти заимствует идею различения красоты и украшения и развивает теорию украшения. От Витрувия Альберти перенял сравнение произведения искусства с организмом человека и пропорциями человеческого тела. Но главным теоретическим источником эстетической теории Альберти является, несомненно, эстетика Аристотеля с ее принципом гармонии и меры как основы прекрасного. У Аристотеля Альберти берет представление о произведении искусства как живом организме, заимствуя идею о единстве материи и формы, цели и средства, гармонии части и целого. Альберти повторяет и развивает мысль Аристотеля о художественном совершенстве («когда ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже»). Весь этот сложный комплекс идей, глубоко осмысленный и проверенный на практике современного ему искусства, используется в эстетической теории Альберти.

В центре эстетики Альберти — учение о красоте. О природе прекрасного Альберти говорит в шестой и девятой книгах трактата «Об архитектуре». Эти рассуждения, несмотря на их лаконичный характер, содержат совершенно новое истолкование природы прекрасного.

В эстетике средневековья общепринятым определением прекрасного была формула о красоте как о пропорции и ясности цвета (*consonantia et claritas*). Эта формула, возникнув в ранней патристике, господствовала до XIV в., особенно в схоластической эстетике. В соответствии с этим определением красота — формальное единство «пропорции» и «блеска», математически понимаемой гармонии и ясности цвета. Альберти одним из первых отказался от такого понимания красоты. При-

давая большое значение математической основе искусства, он все-таки отрекся от сведения прекрасного к математической пропорции. По его мнению, сущность прекрасного заключается в гармонии. Для обозначения последнего понятия Альберти прибегает к старому латинскому термину «*concinntitas*», заимствованному им у Цицерона.

По словам Альберти, есть три элемента, которые составляют красоту архитектуры: число (*numerus*), ограничение (*finito*) и размещение (*collocatio*). Но красота представляет собой нечто большее, чем эти формальные ее элементы. «...Есть и нечто большее,— говорит Альберти,— слагающееся из сочетания и связи всех этих трех вещей, нечто, чем чудесно озаряется весь лик красоты. Это мы назовем гармонией (*concinntitas*), которая без сомнения источник всей прелести и красоты. Ведь назначение и цель гармонии —упорядочить части, вообще говоря, различные по природе, неким совершенным соотношением так, чтобы они одна другой соответствовали, создавая красоту... И не столько во всем теле в целом или в его частях живет гармония, сколько в самой себе и в своей природе, так что я назвал бы ее сопричастницей души и разума. И есть для нее обширнейшее поле, где она может проявиться и расцвести: она охватывает всю жизнь человеческую, пронизывает всю природу вещей, ибо все, что производит природа, все это соразмеряется законом гармонии. И нет у природы большей заботы, чем та, чтобы произведенное ею было вполне совершенно. Этого никак не достичь без гармонии, ибо без нее распадается высшее согласие частей» (7, 1, 318).

Таким образом, Альберти возвращается по сути дела к античному представлению о прекрасном как определенной гармонии. Двучленную средневековую формулу красоты он заменяет при этом на одночленную: прекрасное — гармония частей. Причем это такое соответствие частей, при котором ничего прибавить или убавить нельзя. Здесь Альберти следует за античными определениями красоты как гармонии и соразмерности. «Красота,— говорит он,— есть строгая соразмерная

гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат,— такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже. Великая это и божественная вещь, осуществление которой требует всех сил искусства и дарования, и редко когда даже самой природе дано произвести на свет что-нибудь вполне законченное и во всех отношениях совершенное... Из сказанного, я полагаю, ясно, что красота, как нечто присущее и прирожденное телу, разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно» (там же, 178).

Свое понятие красоты Альберти связал с понятием «украшение» (*ornamentum*). По его словам, отличить красоту от украшения можно скорее чувством, чем словами. Но все-таки различие между этими понятиями есть: «украшение... как бы некий вторичный свет красоты или, так сказать, ее дополнение. Ведь красота, как нечто присущее и прирожденное телу, разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно; а украшение скорее имеет природу присоединяемого, чем прирожденного» (там же).

На первый взгляд это определение украшения оказывается противоречивым по отношению к понятию красоты. Ведь если красота — такое совершенство, к которому нельзя ни прибавить, ни убавить, не сделав хуже, а украшение — известное дополнение к красоте, то не является ли оно чем-то излишним, каким-то ухудшением красоты. Однако такое противоречие является лишь кажущимся. Логика мысли Альберти показывает, что «украшение» не является чем-то внешним по отношению к прекрасному, но составляет его органическую часть. Ведь любая постройка, по словам Альберти, без украшений будет «ошибочной», ибо «красота» и «украшение» являются двумя самостоятельными видами прекрасного. Только «красота» — внутренний закон прекрасного, тогда как «украшение» присоединяется извне и в этом смысле может быть относительной, или случайной, формой прекрасного. С понятием украшения Альберти вводил в понимание прекрасного момент относительности, субъективной свободы. Именно

поэтому для Альберти понятие прекрасного не абсолютный закон, ибо в нем есть момент относительного, субъективного, случайного.

Наряду с терминами «красота» и «украшение» Альберти употребляет еще ряд эстетических понятий, заимствованных, как правило, из античной эстетики. Он связывает понятие красоты с понятиями «достоинство» (*dignitas*), «изящество» (*venustas*) и т. д., следуя непосредственно за Цицероном, для которого достоинство и изящество — два вида (мужской и женский) красоты. Красоту строения Альберти связывает с «необходимостью и удобством», развивая мысль стоиков о связи красоты и пользы (см. «Об архитектуре» VI 4). Он приводит знаменитый пример Цицерона о целесообразности фронтона в архитектурных сооружениях, построенных даже там, где не бывает дождя. Употребляет Альберти и термины «преlestь» и «привлекательность» *. Все это свидетельствует о разнообразии, широте и гибкости его эстетического мышления. Стремление к дифференциации эстетических понятий, к гибкому, творческому применению принципов и понятий античной эстетики в современной ему художественной практике является одной из главных черт эстетики Альберти.

Характерно в этом отношении, как Альберти трактует понятие безобразного. Прекрасное для него абсолютный предмет искусства. Безобразное же выступает только как определенного рода ошибка. Отсюда требование, чтобы искусство не исправляло, а скрывало безобразные и уродливые предметы. «Некрасивые на вид части тела и другие им подобные, не особенно изящные, пусть прикрываются одеждой, какой-нибудь веткой или рукой. Древние писали портреты Антигона только с одной стороны его лица, на которой не был

* Как показал В. П. Зубов, терминология Альберти была заимствована из риторических теорий эллинистическо-римской эстетики, в частности у Цицерона и Квинтилиана. Разнообразие и гибкость терминологии Альберти во многом определяется его широким знакомством с античной философской и эстетической литературой.

выбит глаз. Говорят также, что у Перикла голова была длинная и безобразная, и поэтому он, не в пример другим, изображался живописцами и скульпторами в шлеме» (112, 2, 41).

Творческое применение эстетические принципы Альберти находили в его теории живописи. Трактат «О живописи» — одно из ранних сочинений Альберти (1435). Знаменательно, что сначала трактат был написан на латинском языке, а затем (очевидно, чтобы сделать это сочинение доступным не только для ученых, но и для художников, не знавших латыни) Альберти переписал его по-итальянски. В основе сочинения Альберти лежит пафос новаторства, им движет интерес первооткрывателя. Альберти отказывается следовать описательному методу Плиния. «Однако нам здесь отнюдь не требуется знать, кто были первыми изобретателями искусства или первыми живописцами, ибо мы не занимаемся пересказом всяких историй, как это делал Плиний, но заново строим искусство живописи, о котором в наш век, насколько я знаю, ничего не найдешь написанного» (там же, 34). Эти высказывания позволяют полагать, что Альберти не был знаком с трактатом «О живописи» Ченнино Ченнини, который содержит еще многое от средневековой традиции. В частности, Ченнини требует от живописца «следовать образцам». Напротив, Альберти говорит о «красоте вымысла» и видит назначение художника в изобретении новых образов и сюжетов. В этом Альберти выражал одну из важнейших особенностей искусства и эстетики Возрождения — отказ от традиционных схем, от следования образцам. «Как в кушаниях и в музыке новизна и обилие нравятся нам тем больше, чем больше они отличаются от старого и привычного, ибо душа радуется всякому обилию и разнообразию — так обилие и разнообразие нравятся нам в картине» (там же, 40).

Трактат Альберти состоит из трех книг: в первой говорится о математических основах искусства живописи, во второй — об очертании, композиции и освещении и в третьей — излагаются прин-

ципы воспитания художника и требования к его личности и профессии. Альберти много говорит о значении геометрии и математики для живописи, но далек от всяких математических спекуляций в духе средневековья. Он сразу же оговаривается, что о математике он пишет «не как математик, а как живописец», который имеет дело только с тем, что доступно зрению, имеет определенный визуальный образ. «Живописец должен стараться изобразить только то, что видимо». Эта опора на конкретную основу визуального восприятия характерна для эстетики Возрождения.

Трактат «Об архитектуре» написан, очевидно, в подражание трактату Витрувия. Альберти заимствует не только композицию трактата, написанного, как и сочинение Витрувия, в десяти книгах, но и некоторые его эстетические идеи. Альберти сравнивает архитектурное произведение с живым организмом: «...здание есть как бы живое существо, создавая которое следует подражать природе» (там же, 317). В связи с этим он называет колонны «костями здания», а части здания — лицом, руками, нервами. Но Альберти не сводит назначение и сущность архитектуры только к этим аналогиям. Он не удовлетворяется антропометрическим характером эстетики Витрувия, который считал, что пропорции архитектурного произведения должны быть те же, что и пропорции человеческого тела. Альберти говорит, что, открыв сходство в пропорциях зданий и человеческого тела, архитекторы, «руководимые чувством природы, врожденным душе, чувством, посредством которого... мы воспринимаем гармоничность», нашли эти соотношения неподобающими и обратились к опыту, а не к математике (там же, 326). Исчисление пропорций играет в трактате Альберти подсобную роль.

Следовательно, сравнение архитектуры с живым организмом не ограничивается внешним сходством, а служит Альберти для обоснования идеи о единстве частей и целого, их соответствия и органической целостности. «И как у животного голова, нога и всякий другой член должны

соответствовать прочим членам и всему остальному телу, так и в здании, и особенно в храме, все части должны быть сложены так, чтобы находиться одна с другой в соответствии и чтобы, взяв любую из них, можно было по ней с точностью измерить все прочие части» (там же, 221).

Эстетика Альберти была первой значительной эстетической теорией Ренессанса. Ориентированная на эстетическую традицию, идущую от Аристотеля и стоиков, она носила в своей основе реалистический характер, отвергала принципы средневековой эстетики и вводила в современную теорию искусства новые эстетические понятия и категории, основанные на традициях античной эстетики.

Марсилио Фичино и Платоновская академия

В разные периоды истории неоплатонизм выступал в различных формах и выполнял разнообразные идейные и культурно-философские функции. Античный неоплатонизм (Плотин, Прокл) возник на основе возрождения древней мифологии и противостоял христианской религии. В VI в. неоплатонизм, развитый прежде всего в Ареопагитиках, попытался синтезировать идеи античного неоплатонизма с христианством. В этой форме неоплатонизм существовал на протяжении всего средневековья.

В эпоху Возрождения появляется совершенно новый тип неоплатонизма, который выступает против средневековой схоластики и «схоластизированного» аристотелизма *. Этот вид неоплатонизма первоначально был развит Николаем Кузанским, а в последующем — представителями Академии Платона во Флоренции. Философской основой неоплатонизма Возрождения является пантеизм, отождествляющий бога и природу. Поэтому, на

* Противопоставляя Платона Аристотелю, флорентийские ученые боролись не с самим Аристотелем, а со схоластической традицией мышления, опирающейся на формальное и схоластическое истолкование учения последнего.

наш взгляд, является ошибочной трактовка эстетики итальянского неоплатонизма только как идеалистической и религиозной концепции искусства. Такого рода трактовка является результатом неправомерного отождествления неоплатонизма Ренессанса со средневековым неоплатонизмом.

Действительно, неоплатонизм гносеологически был связан с идеалистической традицией в истории эстетики. Однако в эпоху Возрождения он был формой борьбы со схоластикой, канонизировавшей и схематизировавшей учение Аристотеля. Возрождая философию Платона, развивая новую, пантеистическую картину мира, неоплатоники XV в. фактически преодолевали схоластику и философский теизм средних веков. Другая крайность заключается в попытках везде и во всем обнаружить влияние неоплатонической философии. Расцвет неоплатонизма в Италии приходится на вторую половину XV — начало XVI в. Дальнейшее же развитие эстетики Ренессанса происходило под доминирующим влиянием эстетики Аристотеля, и прежде всего его «Поэтики». Открытие этого сочинения породило огромную литературу, представляющую собой комментарии к тексту «Поэтики». Произошло переосмысление основных понятий аристотелевской эстетики, в особенности таких, как мимесис, катарсис. Поэтому переоценка неоплатонизма, абсолютизация его роли так же ошибочна, как и его игнорирование.

Исследователи философии и искусства Возрождения показали тесную связь эстетики неоплатонизма и творчества выдающихся итальянских художников (Боттичелли, Рафаэля, Микеланджело, Тициана и др.). Создавая пантеистическую картину мира, неоплатонизм открыл красоту природы как отражения духовной красоты, пробудил интерес к психологии человека как борьбе духа и материи, раскрыл драматические коллизии духа и тела, чувства и разума. Без раскрытия этих противоречий и коллизий искусство Ренессанса не могло бы достигнуть той внутренней гармонии, которая является одной из самых значительных особенностей искусства этой эпохи.

Основоположником Платоновской академии во Флоренции был известный итальянский философ Марсилио Фичино (1433—1499). В 1462 г. на вилле Кореджи близ Флоренции он основал кружок друзей — художников, поэтов, философов, собиравшихся для обсуждения проблем философии и эстетики Платона. Этому кружку суждено было стать центром изучения платонизма в Италии. Во Флорентийскую академию входили скульптор и живописец Антонио Поллайоло и его брат Пьетро, поэты Анджелио Полициано и Джироламо Бенивьени, философ Пико делла Мирандола. Марсилио Фичино был центром этого кружка.

В философии Платона итальянские гуманисты нашли теоретическую основу для нового понимания натурфилософии, этики, эстетики. В частности, наиболее интересующей их темой было платоническое учение о любви, которое истолковывалось ими в духе пантеизма.

Излагая Платона, Фичино значительно переосмысливает его, дополняет собственными рассуждениями. Так, помимо чисто платоновских двух типов любви — духовной и телесной в трактате «Комментарии...» содержался разбор сложной диалектики любви как взаимоперехода жизни и смерти, бытия и небытия. Вслед за этим Фичино приводит доказательства всеислия любви: любовь выше всего в мире, в том числе и власти. Властитель, говорит он, посредством себя овладевает другими, любящий посредством другого овладевает собой, и каждый из любящих, удаляясь от себя, приближается к другому и, умирая в себе, воскресает в другом.

Учение о любви органически переходит у Марсилио Фичино в учение о красоте. Ведь чем же иным является красота, как не «желанием красоты» или «желанием наслаждаться красотой». Отсюда возникает представление о двух типах красоты: телесной и духовной. Духовная красота является высшей, приближающейся к божественной. Сама же божественная красота есть луч, который проникает сначала в ангельский ум, затем в душу всего мира, а уже потом в природу и, наконец,

в материю. Такова традиционная иерархия ступеней красоты в эстетике Фичино.

В его эстетике по-новому получает истолкование такая категория, как безобразное. Если у Николая Кузанского безобразному нет места в самом мире («безобразие от приемлющих»), если у Альберти безобразное есть некая ошибка, которую следует скрывать, то в эстетике неоплатоников оно получает уже самостоятельное метафизическое значение. Безобразное связано с сопротивлением материи, которая противостоит одухотворяющей деятельности идеальной, божественной красоты. В соответствии с этим представлением меняется и концепция художественного творчества. Художник должен не просто «скрывать» недостатки природы, но «исправлять» их, как бы заново творить природу. В XV в. эта концепция не оказала существенного влияния на теорию искусства. Но во второй половине XVI в., как убедительно доказал Э. Пановский, она стала философской основой эстетики маньеризма, когда возникло представление о «художественной идее» и «внутренней форме», творимых самим художником.

Новое истолкование получают в эстетике неоплатонизма и другие категории эстетики: прекрасное, гармония, пропорция. К тому же все они выстраиваются в новую систему, отличную от той, которая была у Николая Кузанского или Альберти. По мнению Фичино, красота не может быть сведена к количественной пропорции. Красоте присуще и такое свойство, как грация, т. е. гармония движения, выражения, которая у каждого человека сугубо индивидуальна и не сводима ни к каким количественным нормам. Посмотрим, что говорит по этому поводу Фичино в «Комментарии».

«...Часто случается, что, хотя в теле и остается та же самая пропорция членов и мера, тело уже не нравится так, как нравилось раньше. Форма (*figura*) вашего тела та же самая, что в прошлом году, но грация не та же. Ничто не стареет медленнее, чем форма, ничто не стареет быстрее, чем грация. Из этого очевидно, что красота и форма

не одно и то же. Часто мы видим также, что в одном человеке расположение и мера членов более правильные, чем в другом. Однако этот другой, не знаем, по какой причине, нам кажется красивее, и любим мы его сильнее. Сказанного, по нашему мнению, достаточно, чтобы убедиться, что мы считаем красоту чем-то другим, нежели правильным расположением частей. Те же самые доводы нас убеждают не признать и того, что красота является приятностью цвета. Ибо часто цвет ярче в старике, а красоты больше в молодом» (80, /, 501).

Это рассуждение отражает новый момент в понимании сущности прекрасного. Ни античная, ни средневековая эстетика не включала в понятие красоты субъективный и индивидуальный момент, все сводилось либо к пропорции частей, либо к соответствию частей целому или назначению вещи. Эстетики Возрождения, начиная с Фичино, в понятие красоты включают и субъективный момент. Грация у них — это субъективная, индивидуально неповторимая красота, проявляющаяся не в статическом соотношении частей, а в динамике, выражении, движении, развитии. В последующем понятие «грация» прочно вошло в ренессансную эстетику как один из важнейших аспектов понимания гармонии.

Такое понимание гармонии Фичино противопоставляет пониманию ее Альберти. Оба они считают, что суть прекрасного заключается в гармонии и без нее не возможна никакая красота. Однако гармония для Альберти — это соответствие частей, а для Фичино — не только пропорция, но и грация, «сияние» целого, присутствие в теле божественного, духовного начала. Если у первого гармония познается рациональным путем, путем познания и умения, то у второго — посредством любви, т. е. иррациональным способом. Таким образом, эстетические позиции Альберти и Фичино представляют в итальянской эстетике раннего Возрождения два полюса: материализм и идеализм, рационализм и иррационализм. Борьба между этими позициями происходила в сложных,

иногда трудно различимых формах. Общая же тенденция заключалась в движении эстетической мысли к пантеистическому пониманию гармонии, к уничтожению, стиранию крайностей, с одной стороны, чисто телесного, а с другой — чисто духовного понимания гармонии.

Неоплатонизм Флорентийской академии оказал огромное влияние на искусство. Во многих произведениях выдающихся итальянских художников, в том числе Боттичелли и Рафаэля, изобразительными средствами раскрывалось содержание неоплатонической философии и эстетики.

Пико делла Мирандола

К Платоновской академии примыкал известный итальянский философ и гуманист Джованни Пико делла Мирандола (1463—1494).

В 1486 г. Пико делла Мирандола выступает с «900 тезисами» по философии, которые он разослал по всем университетам Италии. На основе этих тезисов Пико хотел провести публичный диспут с участием всех европейских философов. Однако этому философскому конгрессу не суждено было состояться. Папа Иннокентий VIII признал 13 тезисов Пико еретическими и запретил проведение диспута. Сам Пико как еретик был арестован и должен был подвергнуться инквизиционному суду. Лишь благодаря заступничеству Лоренцо Медичи философ был освобожден. После этого он возвращается во Флоренцию, где пишет основные свои философские сочинения.

Проблем эстетики он касается в своей знаменитой «Речи о достоинстве человека», написанной в 1487 г. в качестве вступления к диспуту, и в «Комментарии на канцону о любви Джироламо Бенивьени».

В «Речи о достоинстве человека» Пико развивает гуманистическую концепцию человеческой личности. Человек обладает свободой воли, он находится в центре мироздания, и от него самого зависит, поднимется ли он до высоты божества или опустится до уровня животного. В сочинении Пико

творец обращается к Адаму со следующим напутствием: «Не даем мы тебе, о Адам, ни определенного места, ни собственного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно твоей воле и твоему решению. Образ прочих творений определен в пределах установленных нами законов. Ты же, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по собственному решению, во власть которого я тебя предоставляю. Я ставлю тебя в центр мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире. Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам... сформировал себя в образе, который ты предпочтешь» (80, 1, 507).

Таким образом, Пико делла Мирандола формулирует совершенно новую концепцию человеческой личности. Он говорит о том, что человек сам является творцом, мастером своего собственного образа. Эта идея была невозможна ни в античную эпоху, где личность понималась только как часть природного и социального космоса, ни в средние века, где личность подчинялась божественной воле и божественному предустановлению. Гуманистическая мысль ставит человека в центр Вселенной, говорит о неограниченных возможностях развития человеческой личности. Идея достоинства человеческой личности, разработанная Пико, прочно вошла в философское и эстетическое сознание Возрождения. Выдающиеся художники этой эпохи черпали свой оптимизм и энтузиазм из этой идеи.

Более развернутая система эстетических категорий содержится в «Комментарии на канцону о любви Джироламо Бенивьени». Этот трактат тесно примыкает к неоплатонической традиции. Как и большинство сочинений итальянских неоплатоников, он посвящен учению Платона о природе любви. Пико истолковывает любовь в широком философском смысле — как «желание красоты» (*desiderio del bellezza*), тем самым связывая платоническую этику и космологию с эстетикой, с учением о красоте и гармоническом устройстве мира.

Но, говоря в духе неоплатоников о значении и роли гармонии, о ее связи с красотой, с устройством природы и космоса, Пико в известной степени отходит от Фичино и других неоплатоников в понимании сущности гармонии. У Фичино источник красоты лежит в божестве или в мировой душе, которые служат первообразом для природы и вещей, существующих в мире. Пико отвергает этот взгляд, вступая в прямую полемику с Фичино, и опровергает его мнение о божественном происхождении мировой души. Роль бога-творца, как считает Пико, ограничивается только созданием разума — этой «бестелесной и разумной» природы. Ко всему остальному — душе, любви, красоте — бог уже никакого отношения не имеет. «Согласно платоникам, — говорит Пико, — бог непосредственно не произвел никакого иного творения, кроме этого первого разума... меня удивляет, однако, Марсилино (имеется в виду Фичино. — В.Ш.), который считает, что, согласно Платону, наша душа непосредственно была сотворена богом» (214, 466). Точно так же Пико говорит, что понятие любви неприменимо к богу, так как любовь есть потребность в красоте или в любом предмете, а бог не может иметь никакой потребности, так как он сам совершенство. Таким образом, понятие бога у Пико ближе к аристотелевскому представлению о перводвигателе, чем к платоновскому идеализму. Поэтому философскую позицию Пико нельзя сводить, как это делают некоторые авторы, к неоплатонизму; она гораздо более широкая и разнообразная.

Эта концепция свидетельствует, что в рамках флорентийской философии сосуществовали различные эстетические взгляды, что в самом неоплатонизме происходила определенная борьба различных тенденций и направлений. Пико делла Мирандола примыкал к тому направлению, которое пыталось примирить Платона и Аристотеля, но в его эстетических воззрениях ведущую роль играл неоплатонизм.

Лука Пачоли

На развитие итальянской эстетики огромное влияние оказал известный математик Лука Пачоли (1445—1514). Он родился в небольшом городке Борго Сан-Сеполькро. По сообщению Вазари, его первым учителем был знаменитый художник Пьетро делла Франческа. В 1464 г. Лука переезжает в Венецию, где преподает математику в семье богатого купца. В 1470 г. он едет в Рим, где гостит в доме Альберти, очевидно по рекомендации Пьетро делла Франческа. Около 1447 г. он вступает в орден миноритов и ведет странствующий образ жизни. В 1489 г. Пачоли получает кафедру математики в Римском университете. В 1496 г. герцог Лодовико Моро призывает его в Милан, где он знакомится с Леонардо да Винчи. С тех пор его связывает с великим художником тесная дружба. После падения Моро Пачоли вместе с Леонардо переезжает в Венецию. Здесь он преподает математику, публикует свои математические сочинения.

То, что Лука получил образование художника, оказало влияние на всю его жизнь. Хотя главным его занятием была математика, он стремился найти практическое применение математическим принципам в области искусства: в архитектуре, живописи. В посвящении к своему первому сочинению «Сумма арифметики, геометрии и т. д.» (1494) Лука пишет о связи математики с теорией перспективы. По его словам, перспектива была бы «пустым местом без применения математических вычислений». При этом он ссылается на выдающихся мастеров, с которыми он говорил по этому поводу неоднократно в различных местах, где ему приходилось бывать: в Венеции — с Джентиле и Джованни Беллини, во Флоренции — с Алессандро Боттичелли, Доменико Гирландайо, в Перудже — с Пьетро Перуджино, в Падуе — с Андреа Мантенья и прежде всего с «королем живописи» Пьетро делла Франческа. Среди скульпторов Лука называет Верроккио, Антонио Поллайоло и Алессандро Леопарди, «которые, пользуясь вычисле-

ниями в своих работах с помощью нивелира и циркуля, довели их (работы. — *В. III.*) до необычайного совершенства» (цит. по: 127, 1, 100).

Для всех сочинений Луки Пачоли характерен интерес к проблемам практики, просветительство, желание сделать доступными и понятными абстрактные проблемы науки. Именно поэтому он пишет свою «Сумму» не на латыни, а на итальянском языке, доступном широким кругам читателей. Как говорится в предисловии, автор решил написать «свое сочинение на родном языке, чтобы как образованные, так и необразованные могли получить удовольствие заниматься этим в равной мере» (там же, 99).

Проблемам пропорции Лука Пачоли уделяет внимание уже в «Сумме арифметики, геометрии и т. д.». Здесь он говорит о широком распространении пропорции в различных областях знания, в частности в медицине, механике. Но наибольшее значение пропорции имеют в искусстве. Здесь пропорция — «мать и царица». Большую роль она играет в скульптуре, на ней основано правдивое изображение человеческого тела. «Если человеческой фигуре не придать надлежащих пропорций, то она покажется глазу наблюдателя не соответствующей действительности» (там же, 122). Необходимо учитывать соответствующие пропорции и в изображении фигуры на плоскости. «Если фигура изображается сидящей под сводом, то пропорции должны быть соблюдены таким образом, чтобы в случае, если фигура поднимется, она не стукнулась головой в потолок» (там же). О правилах соблюдения пропорции в живописи учит, по словам Пачоли, «выдающийся, ныне еще здравствующий живописец, мессере Пьетро делла Франческа». Что касается соблюдения пропорций в архитектуре, то Лука ссылается в первую очередь на Витрувия, а из современных авторов — на Альберти, «человека большого глубокомыслия», сочинение которого по архитектуре было уже известно Пачоли.

Тема пропорции, которой Лука касается в своем трактате «Сумма», становится самостоятельным предметом второго сочинения — «О божест-

венной пропорции». «О пропорциях как масштабе для измерения мира,— пишет Л. Ольшки,— речь шла уже подробно в «Summa». Но в то время как в «Summa» автор больше ориентируется на практику, пропорции являются в «Divina Proportione» основой натурфилософских и эстетических размышлений. В своем втором сочинении наш францисканец и профессор священной теологии выступает, таким образом, перед нами как пифагореец и платоник, и то, что лишь случайно и робко рассматривалось в этой области в «Summa», здесь получает открытое звучание, становится правилом и законом» (127,1, 134).

Оба сочинения написаны на итальянском языке. «Да не оскорбит тебя родной народный язык,— говорится в посвящении,— так как я принесу тем больше пользы, чем шире будет круг моих читателей, особенно потому, что здесь вопрос не в красноречии, а в глубоком изложении дела» (цит. по: 127, 1, 106). Пачоли развивает мысль, которую он разделяет с Леонардо да Винчи, о приоритете зрения среди остальных чувств. Тем самым Лука подчеркивает свою ориентацию на эмпирический, опытный способ исследования в противоположность спекулятивному схоластическому методу мышления.

В название трактата Пачоли не случайно вводит термин «божественный». Он совершенно убежден в божественном происхождении пропорции и начинает свой трактат с теологического обоснования роли пропорций. В связи с этим он говорит о четырех аналогиях между пропорцией и богом. Этот взгляд на пропорции, конечно, не был сколько-нибудь оригинальным. Новое заключается у Пачоли в попытках перейти от теологии к практике, от признания «божественности» пропорции к утверждению их утилитарности и практической необходимости. «И портной, и сапожник используют геометрию, хотя не знают, что это такое. Также и каменщики, плотники, кузнецы и всякие ремесленники используют меру и пропорцию, не зная ее,— ведь, как иногда говорят, все состоит из числа, меры и веса. Но что сказать о современных

зданиях, в своем роде упорядоченных и соответствующих различным моделям, которые на взгляд кажутся привлекательными, разве выдержат они вес и просуществуют тысячелетия, а не рухнут на третьем столетии. Многие называют себя архитекторами, но я никогда не видел у них в руках выдающейся книги «Об архитектуре» знаменитого архитектора и великого математика Витрувия. И кто от него отклоняется, тот строит на песке» (201, 102).

Приведя аргументы христианской теологии и платоновской эстетики в пользу пропорции, Лука Пачоли постепенно подходит к центральному вопросу своего сочинения — о построении правильных многогранников. Выступая как неоплатоник, он использует знаменитый фрагмент из «Тимея» Платона о том, что в основе мировых стихий лежат определенные стереометрические образования. Лука пишет: «Наша пропорция, будучи формальной сущностью, придает, согласно древнему Платону, самому небу фигуру тела... И равным образом — каждому из прочих элементов придается своя собственная форма, никоим образом не совпадающая с формами других тел, т. е. у огня — пирамидальная фигура, называемая тетраэдр, у земли — кубическая фигура, называемая гексаэдр, у воздуха — фигура, называемая октаэдр, и у воды — икосаэдр» (там же, 113). Все эти пять правильных тел служат, по словам Пачоли, «украшением Вселенной» и по сути дела лежат в основе всех вещей.

Отметим, что в данном случае речь идет не только о комментировании Платона, но прежде всего о той непосредственной практической пользе, которую принесло правильное построение многогранников. Оно позволило выработать определенные правила изготовления камней и брусков многогранной формы, широко употреблявшихся в архитектуре Возрождения в декоративных целях. Эти правила проиллюстрированы в трактате Луки Пачоли рисунками Леонардо да Винчи, которые придали идеям Луки большую конкретность и художественную выразительность.

Характеризуя новаторский характер учения Пачоли о пропорциях, Л. Ольшки писал: «После того как в течение нескольких десятилетий мыслители и художники занимались теоретическим утверждением и практическим применением понятия пропорции, мы встречаем здесь впервые в сочинении, предназначавшемся для широкой публики, философский и математический разбор понятия пропорции. ...В кругах мыслителей и практиков, исследователей и художников пробудился интерес к математике, которому и «Summa» также обязана своим происхождением. Это являлось в ту эпоху существенно новым, определяющим будущее элементом нового направления умов, исследовательских интересов и жизнеустремлений... Пачоли показывает нам переход от средневековой концепции пропорций, их сущности и значения к современной, с тем сочетанием устарелых представлений и современных тенденций, которое характерно для всего его сочинения. Он собирается теперь рассмотреть мир чувственного и сверхчувственного под знаком пропорциональности» (127, 1, 120—122).

Все это в известной мере объясняет огромное значение трактата Луки Пачоли. Мы находим целый ряд совпадений у Пачоли и в трактате о живописи Леонардо. Теория пропорций Пачоли оказала влияние на теорию живописи Ренессанса, особенно на Дюрера. Наконец, учение Пачоли о космических пропорциях получает дальнейшее развитие у Кеплера и Галилея.

Леонардо да Винчи

Эстетические взгляды Леонардо да Винчи (1452—1519) не получили систематического выражения, они представлены фрагментарно в заметках, письмах, записных книжках, набросках. И тем не менее его высказывания дают довольно полное представление о своеобразии воззрений Леонардо по вопросам искусства и эстетики.

Эстетика Леонардо тесно связана с его пониманием мира и природы. На природу Леонардо

смотрит глазами ученого-естествоиспытателя, для которого за игрой случайностей открывается железный закон необходимости и всеобщей связи вещей. «Необходимость — наставница и пестунья природы. Необходимость — тема и изобретательница природы, и узда, и вечный закон» (93, 1, 83). Человек, по мысли Леонардо, также включен во всеобщую связь явлений в мире. «Жизнь нашу создаем мы смертью других. В мертвой вещи остается бессознательная жизнь, которая, вновь попадая в желудок живых, вновь обретает жизнь чувствующую и разумную» (там же, 86).

Человеческое познание должно следовать указаниям природы. Оно по природе своей носит опытный характер. Только опыт является основой истины. «Опыт не ошибается, ошибаются только суждения наши...» (там же, 52). Следовательно, основой наших знаний являются ощущения и свидетельства чувств. Среди чувств человека наибольшим значением обладает зрение.

Мир, о котором говорит Леонардо, зримый, видимый, — мир глаза. С этим связано постоянное прославление зрения как высшего из человеческих чувств. Глаз — «окно человеческого тела, через него душа созерцает красоту мира и ею наслаждается...» (93, 2, 73). Зрение, по мнению Леонардо, не пассивное созерцание. Оно источник всех наук и искусств. «Разве не видишь ты, что глаз обнимает красоту всего мира? Он является начальником астрологии; он создает космографию, он советует всем человеческим искусствам и исправляет их, движет человека в различные части мира; он является государем математических наук, его науки — достовернейшие; он измерил высоту и величину звезд, он нашел элементы и их места... Он породил архитектуру и перспективу, он породил божественную живопись» (там же).

Таким образом, визуальное познание Леонардо ставит на первое место, признавая приоритет зрения над слухом. В связи с этим первое место в его классификации искусства занимает живопись, а уже вслед за нею идут музыка и поэзия. «Музыку, — говорит Леонардо, — нельзя назвать иначе,

как сестрою живописи, так как она является объектом слуха, второго чувства после глаза...» (там же, 76). Что же касается поэзии, то живопись ценнее ее, так как она «служит лучшему и более благородному чувству, чем поэзия».

Признавая высокое значение живописи, Леонардо называет ее наукой. «Живопись — наука и законная дочь природы» (там же, 61). Вместе с тем живопись отличается от науки, потому что она обращается не только к разуму, но и к фантазии. Именно благодаря фантазии живопись может не только подражать природе, но и соревноваться, и спорить с нею. Она создает даже и то, что не существует. «...Все, что существует во Вселенной как сущность, как явление или как воображаемое, он (художник. — В. III.) имеет сначала в душе, а затем в руках...» (там же).

Говоря о природе и назначении живописи, Леонардо пользуется образом зеркала. Этот образ широко употреблялся и в средние века, когда сочинения часто называли «Speculum» — зеркало. Но у Леонардо образ зеркала приобретает новые функции. Живописец подобен зеркалу прежде всего по своей универсальности; как и зеркало, ум живописца должен вместить в себя неограниченное количество предметов. «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, знай, что ты не можешь быть хорошим живописцем, если ты не являешься универсальным мастером в подражании своим искусством всем качествам форм, производимых природой...» (там же, 88). Здесь представление о живописце как зеркале не имеет в виду пассивное, равнодушное отражение мира. Художник подобен зеркалу в своей способности универсального отражения мира. Быть зеркалом в этом смысле значит быть способным отражать вид и качества всех предметов природы.

По мнению Леонардо, зеркало должно быть для художника учителем, оно должно служить ему

критерием художественности его произведений. «Если ты хочешь видеть, соответствует ли твоя картина... предмету, срисованному с природы, то возьми зеркало, отрази в нем живой предмет и сравни отраженный предмет со своей картиной и как следует рассмотри, согласуются ли друг с другом то и другое подобие предмета... Зеркало и картина показывают образы предметов, окруженные тенью и светом... Если ты умеешь хорошо скомпоновать их друг с другом, твоя картина будет казаться природной вещью, видимой в большом зеркале» (там же, 114—115).

Но наряду с этим Леонардо использует образ зеркала и в обычном негативном смысле, говоря о нем как пассивном отражении. Он говорит: «Живописец, бессмысленно срисовывающий, руководствуясь практикой и суждением глаза, подобен зеркалу, которое подражает в себе всем противопоставленным ему предметам, не обладая знанием их» (там же, 88).

Прекрасное представляется Леонардо как определенная форма гармонии. Этой гармонией наполнен не только мир, но и душа. «Разве ты не знаешь, что наша душа состоит из гармонии, а гармония зарождается только в те мгновенья, когда пропорциональность объектов становится видимой или слышимой?» (там же, 71—72). Таким образом, красота возникает при встрече субъективной и объективной гармонии, гармонии души и пропорциональности самих объектов.

Каждый вид искусства характеризуется своим образом гармонии. Леонардо говорит о гармонии в живописи, музыке, поэзии. В музыке, например, гармония строится «сочетанием... пропорциональных частей, создаваемых в одно и то же время и принужденных родиться и умирать в одном или более гармонических ритмах; эти ритмы обнимают пропорциональность отдельных членов, из которых эта гармония складывается не иначе, как общий контур обнимает отдельные члены, из чего порождается человеческая красота» (там же, 76). Гармония в живописи складывается из пропорционального сочетания фигур, красок, из разнообра-

зия движений и положений. Леонардо обращал много внимания на выразительность различных поз, движений, на выражение лиц, иллюстрируя свои суждения различными рисунками.

В понимании прекрасного Леонардо исходил из того, что прекрасное представляет собой нечто более значительное и содержательное, чем внешняя красивость. «Не всегда хорошо то, что красиво» (там же, 112). Прекрасное в искусстве предполагает наличие не только красоты, но и всей гаммы эстетических ценностей: прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного. По словам Леонардо, от взаимного контраста выразительность и значение этих качеств возрастает. «Красота и безобразия кажутся более могущественными рядом друг с другом». Истинный художник в состоянии создавать не только прекрасное, но и уродливые или смешные образы. «Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, а если он пожелает увидеть уродливые вещи, которые устрашают, или шутовские и смешные, или поистине жалкие, то и над ними он властелин и бог» (там же, 61). Этот принцип контраста Леонардо широко разрабатывал применительно к живописи. Так, при изображении исторических сюжетов Леонардо советовал художникам «смешивать по соседству прямые противоположности, чтобы в сопоставлении усилить одно другим, и тем больше, чем они будут ближе, то есть безобразный по соседству с прекрасным, большой с малым, старый с молодым, сильный со слабым, и так следует разнообразить, насколько это возможно, и как можно ближе [одно от другого]» (там же, 205).

В эстетических высказываниях Леонардо да Винчи большое место занимают исследования пропорций. По его мнению, пропорции имеют относительное значение, они изменяются в зависимости от фигуры или условий восприятия; совершенных пропорций столько, сколько существует различных пропорций человеческого тела. «Меры человека изменяются в каждом члене тела, по-

сколькo он больше или меньше считается и (видим) с разных точек зрения; они в нем уменьшаются или увеличиваются настолько больше или меньше, с одной стороны, насколько они увеличиваются или уменьшаются — с противоположной стороны» (92, 263). Эти пропорции меняются в зависимости от возраста, формы тела, характера движения, позы. Исходя из этого, Леонардо выдвигал релятивное и конвенциональное понимание пропорций. Правда, он не систематизировал свои многочисленные заметки по вопросам искусства и эстетики, но его суждения в этой области играют большую роль, в том числе и для понимания его собственного творчества.

Фиренцуола

Для итальянской эстетики XVI в. большое значение имеет сочинение «О красотах женщин» флорентийского писателя Аньолы Фиренцуолы (1493—1543). Это сочинение своеобразно развивает и продолжает эстетику флорентийских неоплатоников. Как Фичино и его последователи, Фиренцуола воспевае любовь — основу красоты — и сравнивает восприятие красоты с религиозным экстазом. Сам трактат написан в форме платонического диалога, участники которого спорят о достоинствах и недостатках женской красоты. Не случайно вступление к книге Фиренцуолы содержит рассуждение о любви, выдержанное в духе неоплатонической философии. И вместе с тем сочинение Фиренцуолы отличается от трактатов флорентийских неоплатоников с их философскими аллегориями, символизмом и космической эротикой. Оно носит интимный, светский характер. Философский идеал неоплатоников получает здесь вполне земной характер. Идеалом красоты является женская красота, в которой, по словам Фиренцуолы, наиболее полно воплощается красота вообще: «...красивая женщина есть самый прекрасный объект, каким только можно любоваться, а красота — величайшее благо, которое господь только даровал человеческому роду...» (147, 283).

Сочинение Фиренцуола представляет интерес как практическое применение тех эстетических принципов и категорий, которые были выработаны неоплатонической эстетикой. Чтобы ответить на вопрос, в чем заключается женская красота, Фиренцуола обращается к сложной и детально разработанной системе категорий. Среди них он называет гармонию (*concordia*), грацию (*grazia*), привлекательность (*vaghezza*), изящность (*venusta*), вид (*aria*), величие (*maesta*). Красоту Фиренцуола понимает как определенный вид гармонии: «...красота — не что иное, как упорядоченное созвучие (*concordia*) и как бы гармония, сокровенным образом вытекающая из сочетания, соединения и связи многих частей... Я говорю «созвучие и как бы гармония» в качестве сравнения, ибо подобно тому, как осуществляемое музыкальным искусством созвучие высоких и низких и разных других тонов порождает красоту певческой гармонии, так и отдельные части — толстая, тонкая, белая, черная, прямая, кривая, маленькая, большая, будучи сочетаемы и соединяемы вместе природой в непостижимой пропорции, создают то счастливое сочетание, то достоинство, ту соразмерность, которую мы зовем красотой» (80, 1, 563). Фиренцуола говорит о «сокровенности» красоты, о том, что она возникает непостижимым, иррациональным образом, так же как и грация.

«Грация,— говорит он,— не что иное, как некое сияние, которое возникает сокровенным путем от определенного, особого сочетания некоторых частей тела, каких же именно, мы сказать не можем: ни от этих, ни от тех, друг с другом сочетающихся в законченной красоте или совершенстве, взаимно ограничиваемых и прилаженных друг к другу. Сияние это устремляется к нашим глазам с таким упоением для них, с таким удовлетворением для души и радостью для ума, что они тотчас принуждены молча направлять наше желание к сладостным этим лучам, И потому... мы очень часто видим, что лицо, отдельные части которого не имеют обычной меры красоты, излучает то сияние грации, о котором мы говорим... А на-

зывается это слово «grazia» потому, что она делает для нас милой (grata), т. е. дорогой, ту, в которой сияет этот луч, в которой разлита эта сокровенная пропорция» (147, 330).

Это представление о сокровенном, таинственном характере красоты и грации является новым моментом в эстетике Возрождения, свидетельствующим о явно наметившейся тенденции эстетической мысли к иррационализму, к отказу от «обычной меры красоты».

Эстетика итальянских натурфилософов

В Италии XVI в. эстетика развивается не только в русле художественной мысли, но и как составная часть философии. Крупнейшие философы этого времени не проходят мимо проблем эстетики.

Большое место проблемы эстетики занимают в натурфилософском учении Джордано Бруно (1548—1600). Исследователи отмечают, что в его философских сочинениях присутствует поэтический момент. Действительно, его диалоги мало похожи на философские трактаты. В них мы находим слишком много пафоса, настроения, образных сравнений, аллегорий. Уже по одному этому можно судить, что эстетика органично вплетена в систему философского мышления Бруно. Эстетический момент присущ не только стилю, но и содержанию философии Д. Бруно.

Эстетические взгляды Бруно развиваются на основе пантеизма, т. е. на основе философского учения, исходящего из абсолютного тождества природы и бога и по сути дела растворяющего бога в природе. Бог, по словам Бруно, находится не вне и не над природой, а внутри ее самой, в самих материальных вещах. «Бог есть бесконечное в бесконечном; он находится во всем и повсюду, не вне и не над, но в качестве наиприсутствующего...» (цит. по: 59, 158). Именно поэтому красота не может быть атрибутом бога, так как бог — абсолютное единство;

красота же многообразна. «Нет одной красоты, она многообразна».

Пантеистически истолковывая природу, Бруно находит в ней живое и духовное начало, стремление к развитию, к совершенствованию. В этом смысле она не ниже, а даже в определенных отношениях выше искусства. «Искусство во время творчества рассуждает, мыслит. Природа действует не рассуждая, сразу. Искусство воздействует на чужую материю, природа — на свою собственную. Искусство находится вне материи, природа — внутри материи, более того: она сама есть материя» (там же). Природе, по словам Бруно, присущ бессознательный художественный инстинкт. В этом смысле слова, она «сама есть внутренний мастер, живое искусство, удивительная способность, одаренная умом, вызывающая к действительности свою, а не чужую материю. Она не рассуждает, колеблясь и обдумывая, но с легкостью все создает из самой себя, подобно тому как огонь пылает и жжет, как свет рассеивается повсюду без труда. Она не отклоняется при движении, но — постоянная, единая, спокойная — все соизмеряет, прилагает, составляет и распределяет. Ибо неискусны тот писец и тот музыкант, которые задумываются,— это значит, что они только начали учиться. Все дальше и вечно природа вершит свое дело...» (там же, 158—159). Это прославление творческих потенций природы относится к числу лучших страниц философской эстетики Возрождения, здесь зарождалось материалистическое понимание красоты и творчества.

Важный эстетический момент содержится и в концепции «героического энтузиазма» как способа философского познания, который обосновывал Бруно. Очевидны платонические истоки этой концепции, они исходят из идеи «познающего безумия», сформулированной Платоном в его «Федре». Согласно Бруно, философское познание требует особого духовного подъема, возбуждения чувства и мысли. Но это не мистический экстаз и не слепое опьянение, лишаящее человека разума. «Энтузиазм, о котором мы рассуждаем в этих высказы-

ваниях и который мы видим в действии, — это не забвение, но припоминание; не невнимание к самим себе, но любовь и мечты о прекрасном и хорошем, при помощи которых мы преобразовываем себя и получаем возможность стать совершеннее и уподобиться им. Это — не воспарение под властью законов недостойного рока в тенетах звериных страстей, но разумный порыв, идущий за умственным восприятием хорошего и красивого...» (33, 53).

Энтузиазм, в истолковании Бруно, это любовь к прекрасному и хорошему. Как и неоплатоническая любовь, она раскрывает духовную и телесную красоту. Но в противоположность неоплатоникам, учившим, что красота тела является всего лишь одной из низших ступеней в лестнице красоты, ведущей к красоте души, Бруно придает самостоятельное значение телесной красоте. «...Благородная страсть любит тело или телесную красоту, так как последняя есть выявление красоты духа. И даже то, что вызывает во мне любовь к телу, есть некоторая духовность, видимая в нем и называемая нами красотой; и состоит она не в больших и меньших размерах, не в определенных цветах и формах, но в некоей гармонии и согласованности членов и красок» (там же, 56). Таким образом, у Бруно духовная и телесная красота неотделимы: духовная красота познается только через красоту тела, а красота тела всегда вызывает определенную духовность. Эта диалектика идеальной и материальной красоты составляет одну из самых замечательных особенностей эстетического учения Д. Бруно. Эта концепция красоты, которую мы встречали у Николая Кузанского, связана с диалектическим учением Бруно о совпадении противоположностей. «Кто хочет познать наибольшие тайны природы,— пишет Бруно,— пусть рассматривает и наблюдает минимумы и максимумы противоречий и противоположностей. Глубокая магия заключается в умении вывести противоположность, предварительно найдя точку объединения» (32, 291).

Значительное место проблемы эстетики занимают в сочинениях известного итальянского фило-

софа, одного из основоположников утопического социализма, Томмазо Кампанеллы (1568—1639). Кампанелла вошел в историю науки прежде всего как автор знаменитой социалистической утопии «Город Солнца». Вместе с тем он внес значительный вклад в итальянскую натурфилософскую мысль. Ему принадлежат такие произведения, как «Философия, доказанная ощущениями», «Реальная философия», «Рациональная философия», «Метафизика». Большое внимание в этих сочинениях уделено и вопросам эстетики. Кроме того, Кампанелле принадлежит небольшое произведение «Поэтика», специально посвященное анализу поэтического творчества.

Воззрения Кампанеллы отличаются оригинальностью. Он резко выступает против схоластической традиции как в области философии, так и эстетики. Он подвергает критике всяческие авторитеты в области философии, отвергая в равной степени и «мифы Платона», и «выдумки Аристотеля». В области эстетики этот свойственный Кампанелле критицизм проявляется в опровержении им традиционного учения о гармонии сфер, в утверждении, что эта гармония не согласуется с данными чувственного познания.

В основе эстетического учения Кампанеллы лежит гилозоизм — учение о всеобщей одушевленности природы. Ощущения заложены в самой материи, иначе, по словам Кампанеллы, мир тотчас же «превратился бы в хаос». Именно поэтому основным свойством всего бытия является стремление к самосохранению. У человека это стремление связано с наслаждением. Чувство красоты также связано с чувством самосохранения, ощущением полноты жизни и здоровья. Когда мы видим людей здоровых, полных жизни, свободных, нарядных, то мы радуемся, потому что испытываем ощущение счастья и сохранения нашей природы. Это определение Кампанеллы социально насыщено, оно показывает связь эстетических чувств с чувствами социальными.

Оригинальную концепцию красоты развивает Кампанелла и в очерке «О прекрасном», представ-

ляющем главу в его сочинении «Метафизика». Он здесь не следует ни за одним из ведущих эстетических направлений Ренессанса: аристотелизмом или неоплатонизмом. Как и в «Поэтике», Кампанелла отвергает понимание прекрасного как определенного вида соразмерности. Отказываясь от взгляда на прекрасное как на гармонию или соразмерность, Кампанелла возрождает представление Сократа о том, что красота — это определенного рода целесообразность. Прекрасное, по мнению Кампанеллы, возникает как соответствие предмета его назначению, его функции: все, что хорошо для целей вещи, называется прекрасным, если она являет признаки такой пользы. Например, прекрасна гибкая, острая шпага, которая пригодна для нанесения ран; безобразна шпага непомерно длинная и тяжелая. Таким образом, красота у Кампанеллы носит функциональный характер. Она заключается не в красивой внешности, а во внутренней целесообразности. Именно поэтому красота относительна. То, что прекрасно в одном отношении, безобразно в другом.

Рассуждения Кампанеллы об относительности красоты во многом повторяют положения античной диалектики. Используя традицию, идущую от Сократа, Кампанелла развивает диалектическую концепцию прекрасного. Эта концепция не отвергает безобразного в искусстве, а включает его как соотносительный момент красоты. Прекрасное и безобразное — соотносительные понятия. Кампанелла выражает типично ренессансное воззрение, считая, что безобразное не содержится в сущности самого бытия, в самой природе. Безобразное выступает у Кампанеллы всего лишь как некоторый недостаток, некоторое нарушение обычного строя вещей. Цель искусства заключается поэтому в том, чтобы подражать природе. Таким образом, в эстетике Кампанеллы получает развитие принцип подражания. По его словам, всякое искусство есть подражание природе. В связи с этим Кампанелла говорит о видах подражания, различая подражание предметам, подражание действиям,

подражание голосу и характеру человека; отсюда — соответствующие им виды искусства и их классификация.

В целом эстетика Кампанеллы содержит положения, выходящие за пределы ренессансной эстетики: связь красоты с пользой, с социальными чувствами человека, относительность прекрасного. Все это свидетельствует о вызревании в эстетике Возрождения новых эстетических принципов.

Другим представителем итальянской натурфилософии XVI в. был Франческо Патрици (1529—1597). Патрици продолжал неоплатоническую линию в философии Ренессанса, хотя его неоплатонизм отличался от неоплатонизма Фичино. Выступая против традиции схоластизированного аристотелизма, Патрици противопоставлял ей философию Платона, которую он истолковывал главным образом в натуралистическом духе. Неоплатоническую традицию Патрици развивает в своем трактате «Любовная философия» (1577), написанном в форме широко распространенных в эпоху Возрождения неоплатонических диалогов о любви. Содержание этого трактата существенно отличается от теории любви Марсилио Фичино. Если у Фичино любовь истолковывается поэтически и эстетически, то у Патрици она получает психологическую и эстетическую характеристику. Патрици модифицирует платоническую концепцию любви в духе так называемой филавтии, т. е. любви всего сущего к самому себе. Любовь к самому себе и связанное с ней чувство самосохранения лежит в основе всех видов любви. Любовь к ближним порождается любовью к себе и желанием себе блага. Друзьями становятся ради пользы, ожидаемой от друга. Даже бога мы любим не ради его блага, а ради самих себя. Отсюда Патрици делает вывод, что истинная любовь заключается не в любви к вещам, а в любви к самому себе, которая лежит в основе всякой жизни.

Патрици принадлежит обширное, в десяти книгах, сочинение «Поэтика» (1586). Из всех многочисленных итальянских поэтик XVI в. — это одно из самых оригинальных произведений. Если мно-

гие из них представляют собой комментарий к «Поэтике» Аристотеля, то Патрици выступил в своем сочинении с резкой критикой принципов аристотелевской поэтики. Прежде всего он опровергает аристотелевское понимание поэзии как подражания. Патрици находит у Аристотеля шесть значений термина «подражание»: 1) все существующее в мире представляет собой подражание; 2) вымысел есть подражание реальности; 3) подражание на сцене есть подражание тому, что есть в жизни; 4) то же самое относится к подражанию в дифирамбической и эпической поэзии; 5) то же самое относится к музыке; 6) посредством подражания образы искусства изображаются как реально существующие.

Разбирая последовательно каждое из этих значений, Патрици опровергает их. Так, Аристотель определяет поэзию как подражание с помощью слов. Но если слова есть подражание, тогда все, кто пользуются словами, являются поэтами. Поэтому, заключает Патрици, мимесис не есть сущность искусства поэзии. Отвергая понятие «подражание», Патрици в духе эстетики маньеризма противопоставляет понятия «подражание» и «выражение». По мнению Патрици, не «подражание», а «выражение» внутреннего, духовного мира художника является сущностью поэзии и искусства вообще.

Таким образом, эстетика итальянских натурфилософов не была абстрактной и академической наукой. Она чутко отражала развитие эстетических идей, движение эстетической мысли Возрождения от признания объективной гармонии к субъективизму и психологизму эстетики маньеризма.

Эстетика маньеризма

Гармонизирующий принцип, лежащий в основе искусства и эстетики высокого Возрождения, не был долговечным. Уже начиная со второй половины XVI в. в итальянском искусстве дает себя знать новое художественное направление, которое принято называть маньеризмом. Это

Направление отходит от уравновешенной гармонии искусства высокого Возрождения, ради большей выразительности искажая привычные классические пропорции. Если Леонардо, отмечал Э. Пановский, стремился определить движения законами силы и тяжести и численно измерить изменения соотношений, получившиеся при этих движениях, если Пьетро делла Франческа и А. Дюрер стремились освоить «сокращения» геометрически-конструктивным путем и все эти теоретики были согласны в том мнении, что пропорции покоящейся человеческой фигуры должны быть фиксированы с помощью математики, то теперь перед нами выступает идеал S-образной, змеевидной фигуры, иррациональной в своих пропорциях и движениях и сравниваемой с колеблющимися языками пламени (см. 211, 74).

Маньеризм создает свою эстетику. Во второй половине XVI в. появляется целый ряд теоретических сочинений, посвященных теории живописи. Это трактаты Винченцо Данти: «Трактат о совершенной пропорции» (1567), «Трактат о живописи» (1584) и «Идея храма живописи» (1590) Паоло Ломатцо, «Идея скульпторов, живописцев и архитекторов» (1607) Федерико Цуккаро. Эстетические идеи маньеристов существенно отличаются от эстетики Ренессанса. Если в эпоху Возрождения Альберти, Леонардо, не говоря уже о Луке Пачоли, считают математику универсальной и прочной основой науки об искусстве, то теоретики маньеризма совершенно отрицают всякую роль математики для практики и теории искусства. Наиболее отчетливо эту мысль выражает Цуккаро, который пишет по этому поводу следующее: «Я утверждаю и знаю, что говорю правильно, следующее: искусство живописи не берет свои основные начала в математических науках и не имеет никакой необходимости прибегать к ним для того, чтобы научиться правилам и некоторым приемам для своего искусства; оно не нуждается в них даже для умозрительных рассуждений, так как живопись — дочь не математических наук, но природы и рисунка. Первая показывает ей форму; вто-

рой учит ее действовать. Таким образом, живописец после первых основ и наставлений от своих предшественников или же от самой природы, благодаря собственному естественному суждению, прилежанию и наблюдению прекрасного и хорошего становится ценным человеком без какой-либо помощи или необходимости математических наук» (112, 2, 290).

Если эстетика Высокого Возрождения искала точные, научно выверенные правила, с помощью которых художник может достигнуть верной передачи природы, то теоретики маньеризма выступают против безусловной значимости всяких правил, в особенности математических. Тот же Цуккарро говорит, что правила необходимы только для математиков и геометров. «Мы же, профессора рисунка, не нуждаемся в других правилах, кроме тех, которые дает нам сама природа, чтобы подражать ей» (там же, 291). Эта мысль не является случайной. Характерно, что это высказывание Цуккарро перекликается с приведенным выше суждением Джордано Бруно о том, что в поэзии существует столько же правил, сколько существует самих поэтов.

По-иному в эстетике маньеризма истолковывается и проблема взаимоотношения природы и художественного гения. Для эстетики Ренессанса эта проблема решалась в пользу природы. Художник создает свои произведения, следуя за природой, выбирая и извлекая прекрасное из всего многообразия явлений. Эстетика маньеризма отдает безусловное предпочтение гению художника. Художник должен не только подражать природе, но и исправлять ее, стремиться превзойти ее. Винченцо Данти говорит, что художник должен стремиться всегда сделать вещи такими, какими «они должны быть, а не каковы они есть». В связи с этим он разграничивает два понятия: *ritare* (передача действительности такой, какова она есть) и понятие *imitare* (передача действительности такой, какова она должна быть).

В своем «Трактате об искусстве живописи» Ломаццо ставит перед художником задачу исправлять и восполнять природные недостатки с по-

мощью искусства, с тем чтобы природный недостаток умело был спрятан под покровом искусства.

В центре эстетики маньеризма — своеобразное учение об идеях. Искусство существует благодаря внутренней идее, сокровенному замыслу художника. Само художественное произведение представляет собой только внешнее проявление, реализацию этой идеи. Этот дуализм внешнего и внутреннего, субъекта и объекта остро проявляется в эстетике маньеристов, и все их усилия подчинены тому, чтобы ликвидировать эту вдруг обнажившуюся пропасть между субъективным миром художественного гения и объектом художественного творчества, который перестал подчиняться математическим правилам и пропорциям, казавшимся ранее неизблемыми. Для этой цели маньеристы широко используют самые различные философско-эстетические концепции, ориентированные как на аристотелизм, так и на неоплатонизм.

Аристотелевское направление в эстетике маньеризма представляет собой трактат Цуккарро «Идея скульпторов, живописцев и архитекторов». Используя аристотелевское представление о художественном произведении как реализации формы в материи, Цуккарро рассматривает всякое произведение живописи как реализацию «внутреннего рисунка» (*concetto*).

Концепция «внутреннего рисунка» Цуккарро принципиально противостоит эстетике Ренессанса, в которой замысел и исполнение, идея и художественный опыт находятся в гармоническом единстве и предполагают друг друга. Напротив, у Цуккарро «внутренний рисунок» предшествует всякому исполнению. Он создается в уме художника и существует независимо от всякого практического опыта. Тем самым Цуккарро доводит до предела конфликт с классической теорией Ренессанса.

Помимо понятия «внутренний рисунок» Цуккарро использует еще одно понятие — «внешний рисунок», т. е. тот рисунок, с которым имеют дело художники, скульпторы, архитекторы. Этот «внешний рисунок» служит только средством реа-

лизации «внутреннего» и по своей роли в общей системе художественного творчества уступает идеальному, внутреннему образу. «Именно здесь заключено различие между выдающимися живописцами, скульпторами и архитекторами и другими, занимающимися этим же, заурядными мастерами: там, где последние не умеют ни рисовать, ни ваять, ни строить без руководства примера внешнего рисунка, там первые делают те же самые вещи только лишь под внутренним руководством одного, понимания, как мы это видим на опыте» (112, 2, 289).

В своей теории искусства Цуккарро приводит религиозные концепции художественного творчества. Он относит понятие внутреннего рисунка не только к деятельности художника, но и к любому идеальному замыслу, в том числе и божественному. В этом смысле вся природа есть не что иное, как реализация «внутреннего рисунка» бога. По сравнению с божественным замыслом художественный является менее значительным, сам он возникает благодаря наличию в человеке божественного начала. Все эти рассуждения почти буквально повторяют некоторые традиционные идеи средневековой эстетики, здесь Цуккарро для обоснования новой концепции творчества использует старый эстетический опыт.

Несколько иную эстетическую ориентацию имеет трактат другого крупного теоретика маньеризма, Ломаццо. Если Цуккарро опирается на аристотелевско-схоластическую традицию, то Ломаццо исходит из новой эстетической теории — неоплатонизма, перерабатывая сложную и отвлеченную метафизику красоты флорентийских неоплатоников в теорию искусства. Правда, в первом своем сочинении — «Трактат о живописи» Ломаццо еще ориентируется на аристотелевскую традицию, говоря, что для художественного творчества необходимо «наличие материи, которая есть нечто бесформенное... — в эту материю вводится форма, которая есть нечто прекрасное и законченное» (там же, 281). Однако в следующем трактате — «Идея храма живописи», написанном через каких-

нибудь шесть лет, Ломаццо уже целиком стоит на позициях неоплатонической эстетики. Он определяет прекрасное как сияние божественной красоты в материи, строит сложную лестницу красоты, в которой высшая красота, излучаемая богом, передается к ангелам, а далее в человеческую душу и только вслед за тем в телесный мир. Луч красоты как бы преломляется, отражаясь в различных ступенях бытия, но вместе с тем он чудесно заливает своим светом весь мир в целом.

Как отмечает Э. Пановский, здесь Ломаццо почти дословно воспроизводит учение о красоте Марсилио Фичино. «Фичино беспокоился в своих сочинениях о красоте, а не об искусстве, и теория искусства до сих пор не обращалась к Фичино. Теперь же мы стоим перед примечательным в духовной истории фактом, что мистическое учение о красоте флорентийского неоплатонизма по прошествии столетий воскресает в качестве маньеристской метафизики искусства. Это могло произойти, потому что теперь, и только теперь, теория искусства в силу внутренней необходимости стала спекулятивной...» (211, 97). Вместе с тем вся эта метафизика излагается в тесной связи с практическими вопросами искусства. Ломаццо дает яркое описание художественно-композиционного идеала маньеристического искусства. Живопись должна передавать фигуры, находящиеся как бы в состоянии неистовства (*furia*). Для передачи этого движения самой подходящей является форма пламени, или змеевидная S-образная фигура, передающая эту форму движущегося пламени.

Эстетика маньеризма, как в ее аристотелевском, так и в неоплатоническом варианте, выражала новые эстетические и художественные идеалы, противостоящие принципам и положениям эстетики Ренессанса. Отражая новые потребности в развитии искусства, она явилась подготовкой для целого ряда позднейших эстетических и художественно-теоретических концепций, в частности эстетики барокко.

Испания

Начиная с XV в. социальная и политическая жизнь Испании достигает расцвета. В это время происходит усиление политической и экономической роли городов, возникают зачатки капиталистических отношений, расцветает торговля. Один за другим появляются университеты, которые привлекают к себе студентов не только из Испании, но из Франции, Германии и Англии. К концу XVI в. в Испании насчитывается около 32 университетов, среди которых старейший в Европе Саламанкский университет. В это же время широко развивается книгопечатание, около 1470 г. появляются первые печатные станки в Сарагосе и Валенсии.

Как и в Италии, в Испании происходит бурное распространение идей гуманизма. Пробуждается огромный интерес к изучению античной культуры. Переводятся греческие классики, в частности Гомер и Пиндар, одна за другой появляются греческие грамматики, издаются испано-греческие и испано-латинские словари.

В Испании получают широкое распространение идеи итальянского гуманизма, например идеи достоинства человеческой личности. Профессор Саламанкского университета Фернан Перес де Олива (1494—1531) пишет «Диалог о достоинстве человеческой личности», представляющий собой испанскую аналогию известному трактату итальянского гуманиста Пико делла Мирандола.

Популярность в Испании получает и эстетика неоплатонизма, которая находит здесь сторонников среди мыслителей и художников. К их числу относится известный философ, ученый и врач Леоне Эбрео (ок. 1461—1521). Ему принадлежит сочинение «Диалоги о любви» (1501), написанное в духе неоплатонической философии. Оно получило широкую известность как в Испании, так и в Италии, только в XVI в. оно выдержало 12 изданий. Все это свидетельствует о популярности эстетики неоплатонизма, ее органической связи с важнейшими течениями в духовной и художественной культуре

Возрождения. Как и итальянские неоплатоники, Леоне Эбрео истолковывает любовь как универсальную космическую силу, осуществляющую всеобщую связь всех вещей и существ в мире, являющуюся основой и источником человеческого познания.

Сочинение Леоне Эбрео состоит из трех книг. В первой дается определение любви, во второй — доказательство ее всемогущества и силы, в третьей и самой обширной — выясняется вопрос о происхождении любви. Здесь же говорится о связи любви и красоты, дается развернутая теория прекрасного. В истолковании Леоне Эбрео красота является видом возвышенной, бескорыстной любви, потому что чем же сама по себе является любовь, если не желанием прекрасного, стремлением соединиться с прекрасным человеком или красивой вещью. Высшей формой красоты, как и любви, является не телесная, а духовная красота. С этих позиций он выступает против «вульгарной» точки зрения, согласно которой телесная красота представляется более высокой и значительной, чем духовная, бестелесная. Таким же вульгарным заблуждением он считает и мнение о том, что красота является пропорцией частей относительно целого и соразмерностью целого в частях. Для многих, говорит Леоне Эбрео, красота кажется пропорцией частей относительно целого и соразмерностью целого в частях — так определяли ее многие философы. Значит, она является свойством соразмерного тела и целого, составленного из частей, и предполагает количество как свойство тела (см. 199, 319). Леоне Эбрео не согласен с определением красоты как пропорции частей и опровержению этого взгляда посвящает большую часть своего трактата.

«Это определение красоты,— пишет он,— высказанное некоторыми современными философами, не является ни отображающим сущность, ни совершенным, ибо если бы это было так, то никакое простое тело, не состоящее из различных и пропорциональных частей, не называлось бы красивым, не были бы таковыми ни солнце, ни луна, ни прекрасные звезды, ни сверкающая Венера, ни яркий

«Юпитер» (там же). Не были бы красивыми также и пылающий огонь, блестящее золото и сверкающие драгоценные камни, потому что все они просты и однородны и поэтому лишены пропорций. Кроме того, Леоне Эбрео приводит еще одно очень важное соображение. Одно и то же может быть иногда красиво, а иногда нет, хотя пропорция его частей остается одинаковой. Не всякое пропорциональное является поэтому красивым и не всякое красивое — пропорциональным. Все это означает, что красота не заключается в пропорциональности частей.

Сущность и источник красоты заключаются в форме, которая организует бесформенную материю и придает ей законченный образ целого. Поэтому тела прекрасны не потому, что они пропорциональны, а потому, что в них проявляется присутствие формы. Форма же одухотворяет материю, придает ей свойства гармонии. «Гармония прекрасна, ибо является духовной формой, разумно упорядочивающей и объединяющей многочисленные разные голоса в единое и совершенное созвучие. Приятные голоса прекрасны, потому что составляют часть гармонии и причастны к форме целого, к его красоте» (там же, 323). Следовательно, гармония представляет собой духовный вид красоты. В человеке она проявляется как красота одухотворенного тела или как грация. Как и у Марсилио Фичино, грация у Леоне Эбрео — это высшая форма красоты. «Красота — это грация, которая радует душу, узнающую ее, и побуждает к любви; хорошая вещь или человек, в которых заключена эта грация, прекрасны, но хорошее, не обладающее грацией, не прекрасно» (там же, 226).

Эстетика Леоне Эбрео носит идеалистический характер. Источник красоты и гармонии заключен не в материи, но в божественном уме (или мировой душе), из которого материя получает оформленность и красоту целого. Телесная гармония, гармония человеческого тела, или гармония в искусстве являются отражением гармонии и единства, царящих в мировой душе. Эта гармония есть «об-

раз мировой души, ибо состоит из гармонического созвучия и порядка, подобно тому как существуют в ней формы в упорядоченном единстве. И так же, как порядок форм, существующий в мировой душе, украшает нашу душу и ею воспринимается, упорядоченность голосов в гармоническом пении, в поучительном рассуждении или стихе воспринимается нашим слухом, благодаря чему наша душа радуется гармонии и созвучию того, что отражено в ней душой мира» (там же, 327).

Таким образом, в неоплатонической эстетике Леоне Эбрео остро осознается контраст борьбы духовного и телесного, материального и идеального. Но в отличие от средневекового дуализма эти начала не противостоят друг другу как враждебные и внеположные. Напротив, между ними есть тесная связь, и она осуществляется посредством любви. Красота души остается скрытой потенцией до тех пор, пока она не оказывается слитой с телесной и материальной красотой. Но для того чтобы обнаружить скрытую в телесном мире духовную красоту, недостаточно только рационального познания. Необходимы также и страсть, любовь, чувство (вспомним, что средневековая эстетика познавала космическую гармонию и гармонию искусства, скрытую в числе, только посредством разума).

Неоплатонизм Леоне Эбрео представляет собой только одно из многих направлений в развитии испанской эстетики эпохи Возрождения. Другое значительное учение в испанской эстетике развивал выдающийся мыслитель-гуманист, философ и педагог Хуан Луис Вивес (1492—1540). Хотя Вивес органично связан с традициями испанской философии, его деятельность не ограничивалась только Испанией. Он побывал во Франции, в Нидерландах, в Англии. Среди его друзей были выдающиеся мыслители эпохи, в том числе Эразм Роттердамский и Томас Мор.

В огромном литературном наследии Вивеса, насчитывающем более 60 сочинений, философские трактаты, сочинения по этике, педагогике, эстетике. Среди них философский памфлет «Против псевдодialeктиков» (1519), «Введение к мудрости» (1524),

«О спорах» (1531), «О душе и жизни» (1538). Вопросы эстетики Вивес затрагивает в сочинении «О причинах падения искусств» (1531). Здесь он дает широкую картину исторического развития, падения и подъема искусств. Поскольку под термином «искусство» Вивес подразумевает не только художественные занятия, но и науки, таким образом он ставит искусство и науку в один ряд, объясняет их расцвет и упадок общими причинами.

Вивес затрагивает поднятый гуманистами спор о достоинствах «древнего» и «нового» искусства. Как и большинство гуманистов, он признает огромное значение античного наследия и говорит, что «Греция была матерью всех искусств». Но вместе с тем он выступает против слепого подражания авторитету древних. По словам Вивеса, следует доверять не авторитетам, а самостоятельному мышлению, без которого невозможно ни познание истории, ни понимание современности. «Неправильно и глупо сравнение,— пишет Вивес,— придуманное кем-то и принятое многими, считающими его тонким и глубоким: «По отношению к древним мы — карлики, взобравшиеся на плечи великанов». Это не так. И мы не карлики, и они не великаны, но все мы люди одного роста; и конечно же, пользуясь созданным ими, мы поднимемся чуть выше, если у нас будет та же деятельная страсть, та же напряженность духа, бодрость и любовь к истине, которая владела древними. Если же у нас не будет этого, мы опять-таки не карлики на плечах у великанов, но люди нормального роста, упавшие на землю» (234, 27).

Выясняя причины расцвета искусств, Вивес называет среди них прежде всего необходимость и нужду. Необходимость будит разум, она «вонзает в него свои шпоры, а лучше сказать, свой кинжал, чтобы он бодрствовал...». Кроме того, процветанию и развитию искусств способствует «величие предмета и жанра отыскания истины». И наконец, для расцвета искусств необходима «острота ума». «Ум, наделенный и вооруженный смекалкой и остротой, изобрел все науки и искусства; но усердие и опыт-

ность чрезвычайно ему способствуют... Благодаря им оттачивается и заостряется до блеска лезвие ума... Ум острый и скорый — дар природы» (там же, 7). Все эти причины, по мнению Вивеса, способствовали расцвету и подъему искусства.

Однако Вивеса интересуют не только причины подъема искусств, но и причины их упадка. По его мнению, падение искусств объясняется главным образом господством авторитетов, которые признаются непререкаемыми и неизменными и устраняют всякую необходимость в самостоятельном мышлении. «Все, что отходит от общепринятого взгляда, освистывается, избегается, словно бешенство и безумие, без суда и разбирательства, только из подозрения, что это расходится с собственными взглядами. В наше время все, что не согласуется с воззрениями школы — ересь для схоластического теолога; и это обвинение так распространено, что им угрожают при малейшем поводе» (там же, 31). Борьба со схоластикой в науке, критика догматического мышления, отказ от безусловных авторитетов сыграли большую роль в развитии не только общей философии, но и эстетики Вивеса. В споре о древнем и новом искусстве Вивес безоговорочно занял антисхоластическую позицию, призывая следовать не традициям и авторитетам, а требованиям опыта и практики.

Ориентация на практику была характерной особенностью эстетики Возрождения. Она давала себя знать не только в области философской эстетики, но и в эстетике, связанной с отдельными видами искусства. Примером может служить сочинение испанского теоретика музыки Бартоломео Рамиса да Парехи (1440—1511) «Практическая музыка» (1482). Уже само название трактата Парехи свидетельствует об ориентации его автора не на спекулятивную традицию, а на практику и опыт.

Пареха отвергал средневековые авторитеты в области музыкальной теории и практики. О крупнейшем теоретике музыки средневековья Гвидо из Арrezzo он говорил, что тот был «более монахом, чем музыкантом». Отвергая следование авторитетам, Пареха призывал музыкантов руководство-

ваться интересами музыкальной практики, доказывал, что светское пение «более интересно», чем церковное. Музыкальная эстетика Парехи отличается демократизмом. Он ратовал за доступность музыкальной теории. В предисловии к названному трактату он говорил, что его цель — «сделать истину достоянием всех». «Мы ставили себе задачей не только поучать философов или математиков; всякий, знакомый с основаниями грамматики, поймет эту нашу работу» (120, 341).

Аналогичную тенденцию мы находим и в сочинениях другого видного испанского теоретика музыки, профессора Саламанкского университета Франсиско Салинаса (1513—1590). Ему принадлежит обширный трактат «О музыке» (1577). Сочинение Салинаса отличается новаторским характером. Салинас смело выступает против устаревших представлений о музыке, даже если они и освящены авторитетами древних и всеми признанных писателей. В частности, он отрицает ставшее анахронизмом деление музыки на мировую, человеческую и инструментальную, противопоставляя ему свое деление, «вытекающее из самой природы вещей и более подходящее к современному положению» (там же, 414). В основу этой классификации Салинас кладет не теологический, а вполне реальный принцип — различные способности человеческого познания.

Исходя из этого принципа, Салинас выделяет три главных вида музыки: основанную на чувстве, основанную на разуме и основанную на чувстве и разуме одновременно. «Музыка, радующая только чувства,— пишет Салинас,— воспринимается только ухом и не требует участия разума; таково пение птиц... Эта музыка иррациональная, как чувство, от которого она происходит и к которому обращается. И в сущности ее нельзя даже называть музыкой, так как мы говорим: «Птицы поют» — в том же смысле, как говорим: «Лука и воды смеются»... Музыка, имеющая своим предметом один разум, может быть понимаема, но не слышима. Под такой музыкой может быть понимаема мировая и чело-

веческая музыка древних; гармония ее воспринимается не через удовольствие слуха, но через познание разума: она дает не смешение звуков, но соотношение чисел. Это относится к музыке сфер и к музыке, выражающей способности духа. Середину между той и другой музыками занимает та, которая и слухом воспринимается и разумом обсуждается. Это та, которую древние называли инструментальной...» (там же, 414—415).

Как видим, в этой классификации наиболее высокое место получает инструментальная музыка. Только она, по словам Салинаса, одновременно и доставляет наслаждение чувствам, и служит пищей для ума, «доставляет удовольствие и учит». Напротив, музыка, воспринимаемая одним чувством, без усилия человеческого разума, так же проблематична, как и та, что может быть понимаема, но не слышима.

Трактату Салинаса свойствен демократизм, в нем ярко проявляется живой интерес к народной испанской музыке. Не случайно Салинас приводит много нотных примеров испанских народных песен, он анализирует их мелодию и ритмику, говорит о национальных особенностях испанской музыки. Несомненно, что светская и народная музыка составляет главный интерес Салинаса. В конце своего трактата он даже объявляет светскую музыку образцом для подражания. «Кажется, что даже и церковные певцы в гимнах, сочиненных для пения в этом размере, хотели подражать мирянам и пели в этом размере по тем же правилам...» (там же, 422). Новаторское по своему содержанию, демократическое по характеру сочинение Салинаса относится к лучшим образцам эстетики Ренессанса.

Из сочинений, посвященных теории изобразительного искусства, в Испании получило популярность сочинение известного испанского художника Франсиско Пачеко (1564—1654) «О живописи». В этом трактате он ориентируется на практику и теорию итальянских живописцев, считая вершиной их творчества работы Микеланджело и Рафаэля.

Германия

Уже в конце XV в. в Германии наблюдается подъем экономической жизни, усиление социальной борьбы крестьян и бюргеров против феодальных порядков. Этому соответствовал расцвет культуры, быстрый рост гуманитарных и естественных наук, бурное развитие искусства. Во многих городах Германии возникают гуманистические кружки, в которых изучаются сочинения античных авторов, пропагандируются идеи гуманистической философии.

Правда, из-за особенностей социального и политического развития немецкий гуманизм получил своеобразные черты, отличающие его от гуманизма итальянского. Гуманистическое движение в Германии имело религиозную окраску. Тем не менее гуманизм сыграл огромную роль в развитии духовной культуры Германии. Его выразителями были выдающиеся мыслители Эразм Роттердамский (1466—1536), Филипп Меланхтон (1497—1560), Ульрих фон Гуттен (1488—1523). Как и итальянские гуманисты, они провозглашали безграничные возможности человеческого познания, высказывали оптимистическую веру в победу над средневековыми предрассудками. «О столетие! — восклицал Ульрих фон Гуттен.— О науки! Радостно жить, Вилибальд, радостно еще не пребывать в покое! Науки крепнут, разум процветает. Эй ты, варварство, подбирай себе петлю, готовься к изгнанию!» (80, 2, 605).

Немецкие гуманисты широко пропагандировали идеалы новой системы образования, подчеркивали роль изучения античной истории, изучения древних языков. «Разве есть что-нибудь более полезное для всего рода человеческого, чем прекрасные науки? — спрашивал Филипп Меланхтон. — Никакое искусство, никакое ремесло, никакие — клянусь Геркулесом! — плоды, рожденные землей, наконец, даже само солнце, которое, как верят многие, есть творец жизни, — ничто не является необходимым настолько, как знание наук» (76,1, 359). Этим духом открытия нового мира, возрождения науки

и искусства проникнуты лучшие произведения художественной и эстетической мысли Ренессанса.

Друг Эразма Роттердамского немецкий гуманист Глареан (1488—1563) (собственное имя — Генрих Лорити) преподает в университетах Базеля и Рейбурга поэзию, музыку, греческий и латинский языки. В 1547 г. выходит его сочинение по теории музыки «Двенадцатиструнный», которое получает широкую известность не только в Германии, но и во всей Европе. В этом сочинении в духе эстетики Ренессанса Глареан говорит о связи музыки со всей сферой человеческих чувств и прямо утверждает, что наслаждение есть первая и самая значительная цель музыкального искусства. «...Музыка — мать наслаждения, я считаю гораздо более полезным то, что служит для наслаждения многих, чем то, что служит для наслаждения лишь немногих» (120, 402). Для Глареана художник — это уже не ремесленник, владеющий тайнами и секретами мастерства, а человек, обладающий природной одаренностью, гений. В трактате Глареана содержится специальная глава, которая называется «О гении композитора». Здесь Глареан говорит, что художественная одаренность гения присуща человеку от природы, и описывает черты гениальности на примере творчества композитора Иодока Дебре.

Эстетические идеи гуманизма получают широкое развитие и в трактатах о живописи. Среди сочинений этого рода большой интерес представляет трактат Иоанна Бутцбаха «О знаменитых художниках» (1505). В этом трактате своеобразно переплетаются традиционные представления об искусстве, идущие от средневековья, с новыми гуманистическими идеями. Характерен уже сам жанр этого сочинения. Оно написано в виде письма художнице и содержит многочисленные ссылки на то, какой огромный вклад внесли женщины в историю искусства. Так, Бутцбах говорит о работах «знаменитой, выдающейся» греческой художницы Тамиры, о гречанке Ирене, ученице Кратина, о рим-

лянке Марции, занимавшейся живописью и скульптурой. Ссылаясь на эти исторические примеры, Бутцбах стремится доказать, что занятие искусством является для женщины не постыдным и низким, как это полагали в средние века, а достойным и благородным.

Несмотря на то что трактат Бутцбаха адресован монахине и проникнут заботами о благочестии, в нем прорывается живой дух гуманизма с его интересом к античной философии и искусству. Так, Бутцбах ссылается на Горация, Платона, Цицерона, Плиния, сообщает сведения о жизни и творчестве Фидия, Зевксиса, Полигнота, Апполодора и др. Все это позволяет рассматривать трактат Бутцбаха как оригинальный памятник гуманистической мысли раннего немецкого Возрождения.

Вершину развития эстетической мысли в Германии представляют работы выдающегося немецкого художника Альбрехта Дюрера (1471—1528). Дюрер не создал целостной эстетической системы. Но его теоретические занятия проблемой пропорций в искусстве, интерес к проблемам воспитания художника часто приводили к необходимости обращаться и к общим вопросам эстетики. Эти вопросы Дюрер затрагивает в своих сочинениях «Руководство к измерению» (1525) и в «Четырех книгах о пропорциях» (1528).

В центре эстетической теории Дюрера—учение о пропорциях. Развивая это учение, Дюрер опирался на эстетику Витрувия и на систему пропорционирования итальянского художника Якопо Барбари, с которым он познакомился в Нюрнберге. Основываясь на учении о пропорциях, Витрувий пытался найти канон красоты в передаче человеческого тела. «Чтобы сделать прекрасную фигуру, ты не можешь срисовать все с одного человека. Ибо нет на земле человека, который соединял бы в себе все прекрасное. ...Поэтому, если ты хочешь сделать хорошую фигуру, необходимо, чтобы ты взял от одного голову, от другого — грудь, руки, ноги, кисти рук и ступни и так испробовал различные типы всех членов» (69, 2, 28—29).

В поисках правильных пропорций, передающих всевозможные положения и движения человеческого тела, Дюрер прибегал к различным способам измерения. В частности, он разработал шкалу измерения, включающую 1800 делений. Благодаря таким мельчайшим измерениям длины, толщины и ширины тела Дюрер пытался не только найти наилучшие, совершенные пропорции тела, но и использовал прием искажения первоначальных пропорций для изображения фигур, отклоняющихся от норм совершенства.

Эстетика Дюрера основана на абсолютной вере в силу математики. Правда, Дюрер был далек от средневековых приемов изображения человеческого тела с помощью «циркуля и линейки». Используя различные способы измерения, Дюрер стремился модулировать пропорции, передать с их помощью различные типы человеческого тела, различные темпераменты, возраст и движения человека. С этим связана постоянно высказываемая Дюрером идея об относительном характере прекрасного. «Но что такое прекрасное — этого я не знаю. Все же я хочу для себя так определить здесь прекрасное: мы должны стремиться создавать то, что на протяжении человеческой истории большинством считалось прекрасным» (там же, 14). По мнению Дюрера, прекрасное тесно связано с пользой. «Полезное составляет большую часть прекрасного. Поэтому то, что в человеке бесполезно, то некрасиво» (там же, 31).

Но наиболее адекватно природу прекрасного выражает понятие соразмерного. «Остерегайся чрезмерного. Соразмерность одного по отношению к другому прекрасна» (там же, 30). Соразмерность предполагает отсутствие недостатков, чрезмерного. Соразмерность у Дюрера означает также и некоторую середину между слишком большим и слишком малым. «Золотая середина находится между слишком большим и слишком малым, старайся достигнуть ее во всех твоих произведениях» (там же, 29).

В целом эстетике Дюрера свойственны известные противоречия. С одной стороны, Дюрер искал абсолютный канон красоты, с другой — говорил

об относительности прекрасного; ему была свойственна абсолютная вера в математику, в то же время он обращался к изучению природы, стремясь найти в ней все многообразие жизненных форм. И тем не менее эстетика Дюрера имеет огромное значение как отражение поисков гуманистической мыслью новых эстетических принципов, как выражение широты и разнообразия интересов художника, стремившегося к единству теории и практики искусства.

Англия

Идеи ренессансной эстетики получили развитие в сочинениях основоположника утопического социализма Томаса Мора (1477—1538). Т. Мор был хорошо знаком с идеями итальянского гуманизма. Он переводил произведения Пико делла Мирандола, встречался и переписывался с выдающимися гуманистами Х. Вивесом и Эразмом Роттердамским. В творчестве Мора центральное место занимает его знаменитая «Утопия» (1516). В этом сочинении, рисуя картину общества, построенного на коммунистических началах, развивается своеобразная эстетическая концепция, основанная на теории наслаждения. Мор считает, что отказываться от наслаждения и стремиться к аскетической добродетели - признак полнейшего безумия. Сама природа располагает человека к наслаждению как конечной цели жизни. Истинные наслаждения дарованы природой, и тот, кто отвергает их, выступает против природы.

Мор следует гуманистической традиции, признавая значение и роль всего чувственного многообразия человеческой жизни. В то же время эстетическая сфера подвержена у Томаса Мора известной регламентации и ограничению: запрещены роскошь, драгоценные металлы, осуждаются наслаждения, не соответствующие природе, и т. д. Во всем этом сказался свойственный уравнительному коммунизму плебейский аскетизм, который был формой протеста против общественного неравенства и роскоши имущих классов.

К числу теоретиков английского Ренессанса относится видный писатель и поэт Филипп Сидней (1554—1586). Сидней получил в юности прекрасное образование. Он учился в Оксфорде, а затем много путешествовал по Европе, где имел широкую возможность знакомиться с выдающимися мыслителями и художниками Возрождения. В частности, он встречался с Джордано Бруно, который посвятил Сиднею свой трактат «О героическом энтузиазме».

Сидней внес существенный вклад в развитие английской литературы и поэзии. За свою короткую жизнь он написал большое число (ок. 108) сонетов, куртуазно-пасторальный роман «Аркадия» (1580). Кроме того, ему принадлежит трактат «Оправдание поэзии», который фактически положил начало литературной и эстетической критике в Англии.

Трактат Сиднея написан в духе широко распространенного в эпоху Возрождения жанра «апологии поэзии». По своему содержанию он носит не столько теоретический, сколько полемический характер. Он явился ответом на сочинение Стивена Госсона «Против поэтов, вольничиков, лицедеев, зубоскалов и других паразитов общества» (1579). В противоположность пуританскому отрицанию искусства поэзии Сидней доказывает огромное нравственное и эстетическое значение поэзии. Он последовательно опровергает аргументы, которые выдвигаются противниками поэзии, в частности то, что поэзия якобы пустая трата времени, что она чревата ложью и пестует пороки. Сидней говорит, что поэты используют не ложь, а вымысел, а последний не только не вреден, но чрезвычайно важен, так как дает пищу воображению.

Теоретическую основу трактата Сиднея составляет эстетика и поэтика Аристотеля, с которой Сидней был знаком, очевидно, благодаря итальянским комментаторам. Так, Сидней довольно подробно излагает теорию подражания Аристотеля;

Помимо Аристотеля Сидней опирается в своем сочинении на Платона, Сидней выступает здесь

против мнения, что Платон был противником поэзии. Ссылаясь на «Ион» Платона, Сидней показывает, что Платон не только не отвергал поэзию, но воздавал ей высокие почести. В связи с этим он излагает учение Платона о поэтическом вдохновении и соглашается с ним, что поэзия «восторгом переполняет дух».

Таким образом, Сидней пытается в своей теории поэзии объединить эстетические принципы Аристотеля и Платона.

В трактате «Оправдание поэзии» Сидней широко приводит суждения современников — Скалигера, Ландино, Томаса Мора, Эразма Роттердамского. Его волнуют не только искусство прошлого, но и судьба современной ему английской поэзии.

Трактат Сиднея был опубликован только после его смерти, в 1595 г. Он получил широкое признание. К числу последователей Сиднея принадлежит Джордж Паттенхэм, который в трактате «Искусство английской поэзии» развивает принципы сиднеевской поэтики.

С традицией английского Возрождения тесно связана эстетика выдающегося английского философа Фрэнсиса Бэкона (1561—1626) — родоначальника английского материализма. Причем материализм Бэкона еще не приобрел того механистического характера, который ему придадут материалисты XVII в. Его учение о материи обладает наивно-поэтическим характером, несущим в себе отголоски пантеистического отношения к природе. «У Бэкона, как первого своего творца, — пишет К. Маркс, — материализм таит ещё в себе в наивной форме зародыши всестороннего развития. Материя улыбается своим поэтически-чувственным блеском всему человеку» (1, 2, 142—143).

В своих философских работах Бэкон выступил против средневековой схоластики с обоснованием опыта и эксперимента как главных средств познания. В очерках «О красоте», «О строениях», «О садах» Бэкон выступает в духе гуманистической эстетики, доказывая, что признаками красоты являются достоинство и соразмерность. Но Бэкон не только продолжатель традиций эстетики Ренес-

санса, но и ее критик. В частности, он выступает с резкой критикой эстетики Дюрера, возражая против попыток свести прекрасное к совершенным пропорциям, сформулировать норму абсолютной, совершенной красоты. «Нет красивого человека, который, в целом, был бы безусловно без недостатков. Трудно было бы сказать, кто был безумнее — Апеллес или Альбрехт Дюрер, из коих один хотел составить идеальную и совершенную красоту при содействии геометрических размеров, а другой — соединением прекраснейших черт, какие он только в состоянии был отыскать в различных лицах» (80, 2, 78).

По мнению Бэкона, красота не абсолютна, а относительна и потому ее характер лучше всего выявляется в соотношении с безобразным. Прекрасное основывается не на пропорции частей, так как встречается много людей, отдельные части которых не красивы, но в целом они производят приятное впечатление. Скорее всего, красота выражается в грации: «...сущность красоты состоит в прелести движений» (там же). Бэкон доказывал, что красота функциональна. Она основана не на пропорции и симметрии, а на удобстве. В очерке «О строениях» Бэкон пишет: «Дома строятся для того, чтобы жить в них, а не для того, чтобы любоваться ими снаружи, вот почему следует отдавать в них предпочтение удобству перед симметрией, если невозможно сохранить и то, и другое» (там же, 79—80). Таким образом, Бэкон включает в прекрасное момент пользы, требует от искусства удовлетворения практических целей. Тем самым он выходит за пределы эстетики Ренессанса с ее абсолютизацией эстетических ценностей.

Франция

Во Франции не было такого богатства и разнообразия философской эстетики, как в Италии. Эстетика французского Возрождения развивалась под сильным влиянием эстетических теорий итальянского Ренессанса, в особенности эстетики итальянского неоплатонизма. В начале XVI в.

во Франции получают большую популярность эстетические идеи Марсилио Фичино и его последователей. Неоплатоническое учение о любви и красоте, прежде всего о поэтическом вдохновении, оказывает огромное воздействие на художественную практику — на французскую поэзию и литературу, а также и на эстетическую теорию (см. 180).

Поскольку во Франции не было перевода «Пира» Платона, то главным источником платонической эстетики были сочинения Фичино. Уже в конце XV в. Лефевр д'Этапль переводит некоторые его произведения на французский язык. В 1503 г. выходит работа С. Шампье «Корабль добродетельных дам». В этой работе, содержащей практические руководства по вопросам брака, воспитания детей, домоводству, специальная книга посвящена теории любви. Фактически Шампье излагает здесь содержание «Комментария» Фичино.

Во Франции получают известность сочинения и других философов-неоплатоников, в частности Пико дела Мирандола, Бембо, Кастильоне, Леоне Эбрео. В XVI в. во Франции выходит несколько изданий «Диалогов о любви» Леоне.

Под влиянием эстетики Платона во Франции первой половины XVI в. возникает «платоническая поэзия», предметом которой становится вопрос о видах любви, о взаимоотношении духовной и телесной красоты и т. д. Антуан Эроэ пишет поэму «О совершенной любви» (1542), в 1544 г. Морис Сэв публикует поэму о любви «Делия, предмет высокой добродетели». Эти же идеи пронизывают поэзию Луизы Лабе, Маргариты Наваррской.

Несколько в ином русле развиваются эстетические идеи, связанные с творчеством поэтов «Плеяды». В 1548 г. в доме Лазара де Баифа был создан гуманистический кружок, в который входили Пьер Ронсар, Антуан Баиф, Жоашен дю Белле. В последующем к ним присоединились Э. Жюрдель, П. де Тюар и Р. Белло. Главная идея, которая всех их объединяла, — творческое подражание античным авторам. Единственный путь к расцвету современного французского искусства

заключается, по мысли поэтов «Плеяды», в изучении античного наследия, в возрождении и поэтизации греческой мифологии.

Теоретическим манифестом новой литературной школы явилось сочинение Ж. дю Белле «Защита и прославление французского языка» (1549), в котором намечены пути развития французской литературы и поэзии. Вместе с тем оно отразило идеалы и представления гуманистической эстетики во Франции. Источником этого сочинения послужило, очевидно, творчество О. Вида и П. Бембо, на произведения которых ссылается сам дю Белле.

В трактате получает теоретическое обоснование принцип подражания древним. «Без подражания грекам и римлянам мы не можем придать нашему языку совершенство и блеск других более прославленных языков» (133, 259). Молодому поэту дю Белле советует читать и перечитывать древних авторов, петь под лютню, «настроенную созвучно греческой и римской лире». Рисуя идеальный образ поэта, он исходит из ренессансной идеи «универсальной личности». По его словам, поэт тот, «кто наделен счастливым природным даром, обучен всем прекрасным наукам и искусствам, главным образом естественным и математическим, кто сведущ в хороших авторах греческих и латинских, во всех родах литературы, знаком с должностями и обязанностями человеческой жизни» (там же, 269).

Трактат дю Белле отличается демократической направленностью. В нем дается резкая критика придворной поэзии, обосновывается сближение поэзии с простотой и говорится о естественности народного языка. Говоря о пользе изучения науки, дю Белле вместе с тем предостерегает поэта от кабинетной учености. Настоящий поэт должен знать не только ученых, но и людей труда. «Хочу я также предупредить тебя, чтобы ты навещал иногда не только ученых, но и всякого рода рабочих и ремесленников — моряков, литейщиков, живописцев, граверов и других — и знал бы их изобретения, наименования материала, орудия и речения, упот-

ребляемые в их искусствах и ремеслах, дабы извлечь отсюда прекрасные сравнения и живые описания всяких вещей» (там же, 280). В трактате находит реализацию один из важнейших принципов эстетики Возрождения — единство теории и практики искусства. Оказав огромное воздействие на художественную практику, д-р Белле придал эстетическим идеалам поэтов «Плеяды» теоретическую форму.

Франция дала миру крупного мыслителя, который в своеобразной форме выразил идеи, характерные для эстетики позднего Возрождения. Этим мыслителем был Мишель Монтень (1533—1592). Монтень не создал строгой философской системы. Свои философские взгляды он изложил в форме «эссе», которые представляют собой заметки и размышления по самым разнообразным проблемам, в том числе по вопросам этики, педагогики и эстетики.

Взгляды Монтеня основаны на идеях философского скептицизма. Он выступает против всяческих авторитетов в науке и мышлении, отвергает идеи христианской этики, проповедует индивидуализм и гедонизм. Главным принципом жизни он провозглашает следование природе, естественным человеческим склонностям. «Отличительный признак мудрости — это неизменно радостное восприятие жизни; ей, как и всему, что в надлунном мире, свойственна никогда не утрачиваемая ясность» (116, 1, 206). Как и Лоренцо Валла, Монтень провозглашает принцип наслаждения как главный критерий в оценке этических и эстетических ценностей. «Я полагаю, что пренебрегать всеми естественными наслаждениями так же неправильно, как и слишком страстно предаваться им» (там же, 5, 407).

Монтень еще прочно связан с гуманистической эстетикой Возрождения. Ему близка идея достоинства человеческой личности. Так же как и итальянские гуманисты, он пытается найти во всем внутреннюю меру, гармонию человеческих страстей. «Философия несколько не ополчается против страстей естественных, лишь бы они знали меру, и

она проповедует умеренность в них, а не бегство от них...» (там же).

Совершенно в духе гуманистической эстетики Монтень доказывает принципиальное единство телесной и духовной красоты. «Красота — великая сила в человеческих отношениях; но она прежде всего остального привлекает людей друг к другу, и нет человека, сколь бы диким и хмурым он ни был, который не почувствовал бы себя в той или иной мере задетым ее прелестью. Плоть составляет значительную часть нашего существа, и ей принадлежит в нем исключительно важное место. Вот почему ее сложение и особенности заслуженно являются предметом самого пристального внимания. Кто хочет разъединить главнейшие составляющие нас части и отделить одну от другой, те глубоко неправы; напротив, их нужно связать тесными узами и объединить в одно целое...» (116, 2, 366).

Однако эстетические взгляды Монтеня свидетельствуют одновременно и о кризисе эстетики Ренессанса. В частности, Монтень не считает, что прекрасное и гармония составляют объективный закон природы и бытия. Красота субъективна, как субъективны и относительны наши представления о ней. «Весьма похоже на то, — пишет Монтень, — что мы не знаем, что такое природная красота и красота вообще, ибо мы приписываем человеческой красоте самые различные черты, а между тем, если бы существовало какое-нибудь естественное представление о ней, мы все узнавали бы ее так же, как мы узнаем жар, исходящий от огня. Но каждый из нас рисует себе красоту по-своему...» (там же, 178).

Чувство прекрасного предполагает наличие контрастов, сочетание противоположных страстей. Такое сочетание подчеркивает своеобразие красоты, ее силу и выразительность. «Тяготы и удовольствие — вещи крайне различные по природе. Сократ говорит, что некий бог сделал попытку сплотив в нечто целое и слить воедино страдание и наслаждение... Природа раскрывает перед нами это смешение: живописцы показывают, что одни и те же движения и морщинки наблюдаются на лице

человека и когда он плачет, и когда он смеется. И в самом деле, последите за работой живописца, пока он не закончил изображения того или другого из этих двух состояний,— и вы так и не сможете установить, какое из них перед вами. Вспомните также, что безудержный смех порождает слезы» (там же, 408). Монтень подчеркивает противоречивую природу человеческих чувств. Человеческие страсти связаны друг с другом: удовольствие связано со страданием, наслаждение — с болью, радость — с грустью, смех — со слезами. Это настаивание на противоречиях, на контрастах — одна из характерных особенностей эстетических взглядов Монтеня.

Развивая некоторые важные принципы эстетики Возрождения, Монтень вместе с тем в известной мере выходит за ее пределы, высказывая сомнение в существовании объективной красоты и гармонии.

Таким образом, эстетика Возрождения не исключительно итальянское явление. Основные принципы ренессансной эстетики получают сходное развитие в Испании, Франции, Англии и Германии. Эстетика Ренессанса представляет собой широкое, общеевропейское явление, хотя, очевидно, национальные формы проявления ее идей своеобразны для каждой из этих стран.

В эпоху Возрождения был выработан принципиально новый подход к искусству, природе и человеку. Идея о бесконечных возможностях человека, о его достоинстве, представление об «универсальном человеке» (*homo universalis*), познание объективного характера прекрасного, убеждение в гармоническом устройстве мира — все это было новым, богатым и плодотворным вкладом в историю мировой эстетической мысли.

Эстетика Возрождения обосновывает новое отношение к личности художника. Это уже не средневековый ремесленник, а всесторонне образованная личность — конкретное воплощение идеала универсального человека. Появляется литературный жанр, связанный с описанием биографии и жизни художников; художника называют «гени-

ем), а к его имени постоянно присоединяется термин «божественный». Это выдвижение художника на первый план социальной жизни не было случайностью. Всесторонне образованный, владеющий в равной мере и науками, и ремеслами, художник выступал как посредствующее звено между физическим и умственным трудом. В его деятельности видели реальный путь к преодолению того дуализма теории и практики, знания и умения, который был так свойствен всей культуре средневековья. Считалось, что каждый человек если и не по роду занятий, то по своим интересам должен подражать художнику.

Эстетика Ренессанса выдвинула и разработала целый ряд основных эстетических категорий. Среди них наиболее важной была категория гармонии, с помощью которой мыслители и художники определяли природу и сущность прекрасного. Глубоко разрабатывалось и традиционное учение о подражании, широко применяемое в различных видах искусства, а особенно в поэзии и живописи. К числу выдвинутых в эту эпоху относится также понятие грации, которое дополняло представление о прекрасном. Наконец, на протяжении долгого времени дискутировалось понятие пропорции, с помощью которого художники определяли метод изучения природы и построения художественного образа в системе изобразительных искусств. Все категории эстетики Возрождения развивались и модифицировались в соответствии с потребностями и интересами художественной практики.

4

ГЛАВА

XVII век представляет собой достаточно самостоятельный период в развитии художественной культуры, искусства и литературы. Буржуазные исследователи обычно характеризуют этот этап в истории искусства как эпоху барокко. С такого рода концепцией трудно согласиться. Барокко не является периодом в развитии искусства и эстетики, подобно эпохе Возрождения. Скорее всего следует говорить о своеобразном художественном стиле барокко, но и в этом смысле слова понятие «барокко» не применимо ко всему XVII в. Наряду с барокко мы встречаем здесь, например, во многом противоположное по эстетической и художественной направленности течение — классицизм.

Для XVII в. характерно усиление роли философской эстетики, которая начинает доминировать над так называемой практической эстетикой. В это время возникают философские учения Декарта, Лейбница, Гоббса, которые оказывают огромное влияние на различные области теории искусства: музыки (теория аффектов), живописи (теория «модусов» Пуссена), поэзии (концепция «острого ума») и т. д.

Своеобразие этого периода в истории эстетики состоит в том, что развитие эстетической мысли преимущественно уже не связано с искусствоведением; эстетика становится одной из важнейших областей философского знания.

Начиная с XVII в. эстетика занимает вполне определенное место в системе философии. Если раньше эстетика была частью онтологии, учения о бытии, то теперь она часть гносеологии, т. е. учения о познании. Таким образом, эстетика перестает быть чисто онтологической наукой, какой она была вплоть до эпохи Возрождения, и становится гносеологической дисциплиной. Все эти общие черты развития эстетической мысли свойственны эстетике этого времени. Различия же в общественной жизни, развитии культуры и искусства в разных странах придают эстетической теории национальные особенности.

Италия

В XVII в. экономическая жизнь Италии приходит в упадок. Испанские завоевания приводят к ослаблению ее политического могущества. В общественной жизни все больше дает себя знать господство католической реакции, начало которому было положено постановлениями Тридентского собора. В такой обстановке происходит кризис ренессансного гуманизма, вырабатывается иное понимание человека и его места в мире. Идеал гармонической и универсальной личности эпохи Возрождения кажется уже неосуществимой утопией. Резкие изменения наблюдаются в самом искусстве, появляются новые средства художественного выражения, новые стилистические принципы, позволяющие отразить ставшие очевидными противоречия общественного бытия. Таким художественным средством явилось барокко.

Барокко мы находим во многих видах искусства XVII в. — поэзии, живописи, архитектуре, музыке. Правда, этот стиль не получил целостного и систематического теоретического выражения в эстетике. Однако отдельные высказывания, предисловия к поэтическим и музыкальным сочинениям дают представление об основных принципах эстетики итальянского барокко.

Одним из зачинателей поэзии барокко в Италии был Джанбаттиста Марино (1569—1625). Марино создал целое направление в поэзии, которое позднее получило название «маринизм». Главную цель поэзии он видел в том, чтобы удивлять читателя. В связи с этим Марино превращает свою поэзию в остроумную игру мыслями и образами, его сонеты поражают неожиданными сравнениями, антитезами, ассонансами, смелыми сопоставлениями высокого и низкого, божественного и земного. Маринизм получил широкое распространение не только в Италии, но и вне ее. В Англии он оказал влияние на творчество поэта Джона Донна, сторонника барокко. Маринизм повлиял и на французскую литературу, несмотря на то что господствующим в ней стилем был классицизм.

Французский поэт и теоретик классицизма Никола Буало в своем «Искусстве поэзии» осуждает марианизм, сетуя на его слишком большую популярность.

Мы сами острых слов издавна не знавали:
Их из Италии поэты наши взяли,
Фальшивый блеск острот толпу пленял собой,
И на приманку все набросились гурьбой.
Успех у публики их множил час от часа,
И вот они пошли на штурм Парнаса.
Сперва дух шуточек в наш Мадригал проник,
Сонета гордого затронул он язык,
Трагедия сочла его приманкой милой,
Он влез в Элегию, в ее напев унылый.
Остротами герой пересыпает стих,
Острых любовники в признаниях своих,
Всё пастушки теперь острят напрапалую
И шутку предпочесть готовы поцелую (34, 55).

Эстетические взгляды Марино выражены в проповедях, в которых, отвлекаясь от духовных тем, он касается вопросов специфики и выразительных особенностей различных видов искусства: поэзии, музыки, живописи. Особенный интерес представляет «Слово о музыке». Здесь Марино пересматривает ренессансную концепцию мира, исходящую из гармоничного устройства Вселенной. Он изображает Вселенную в виде хоровой капеллы, в которой «известный маэстро», т. е. сам господь-бог, распределил все партии между различными существами: «...ангел пел контральтом, человек — тенором, а множество зверей — басом... Белье и черные ноты обозначали дни и ночи, фуги и паузы и ускорение ритмов; большие ноты были подобны слонам, малые — муравьям» (80, 2, 622). В мире царила всеобщая гармония. Первым музыкантом, сбившимся с ритма, был Люцифер, который был «пленен постоянными диссонансами ада» и научил им людей. «Из-за этой дисгармонии вся природа повернулась вверх дном и странным образом изменился и нарушился прекрасный порядок, который был ей дан первоначально» (там же). И тогда разгневанный маэстро бросил партитуру на землю. «И разве эта партитура не наш мир?»—спрашивает Марино.

В отличие от эстетиков Возрождения теоретики барокко утверждают, что в мире царствует не гармония, а дисгармония. Поэтому искусство должно передавать различные коллизии и диссонансы. Вслед за маньеризмом эстетика барокко подвергает сомнению ренессансную идею о неизблемости правил в искусстве. Итальянский композитор Марко Гальяно, обосновывая принципы барокко, отстаивает правомерность «неправильных красот», которые, по его мнению, возникают в музыке от несоблюдения правил. Много таких примеров встречается в великолепных произведениях тех великих людей, которые в высшей степени почитаются. Такой же отказ от правил мы встречаем и в теории изобразительного искусства. Известный итальянский скульптор Бернини утверждал: «Кто не нарушает иногда правила, тот не превосходит его никогда» (112, 3, 44).

Одним из важнейших понятий эстетики барокко было понятие остроумия, или, точнее, остроумя (*acutezza*). «Острый ум» для теоретиков барокко — это способность мыслить аллегориями, метафорами, мгновенно соединять далеко отстоящие друг от друга понятия, быстро проникать в сущность явления. В известной мере это понятие превосходит понятие художественной интуиции. Как отмечает советский исследователь И. Н. Голенищев-Кутузов, понятие «остроумие» в эстетике барокко близко понятию творческой интуиции, способной проникать в сущность отдаленнейших предметов и явлений, мгновенно комбинировать их и соединять воедино (см. 57, 136).

Одним из первых к проблеме остроумия обратился Маттео Перегрини. В 1639 г. выходит его «Трактат об остроумии», который на несколько лет превосходил появление трактата на эту тему испанца Грасиана. Перегрини находится на позициях умеренного барокко, выступая против злоупотребления метафорами, аллегориями, тем не менее он намечает основные принципы барокко.

Крупным теоретиком барокко был Эммануэль Тезауро. Его сочинения «Подзорная труба Аристотеля» (1654) и «Моральная философия» (1670)

имели широкую популярность у современников. В «Подзорной трубе Аристотеля» Тезауро развивает теорию остроумия. Главными отличительными особенностями «острого ума» являются прозорливость и многосторонность. Прозорливость — это способность проникать в самые отдаленные глубины предметов, извлекать их наиболее существенные свойства. Многосторонность же «быстро охватывает все эти сущности, их отношения между собой и к самому предмету; она их связывает и разделяет, увеличивает или уменьшает, выводит одно из другого, распознает одно по намекам другого и с поражающей ловкостью ставит одно на место другого, уподобляясь фокуснику в его искусстве» (80, 2, 625).

Основой остроумия является метафора — «матерь поэзии, остроумия, замыслов, символов». На ней строится вся поэтика Тезауро. Однако теория остроумия применима не только к поэзии. Тезауро говорит о проявлениях «остроумия» в живописи и архитектуре, указывая на особенности барокко в этих искусствах. По его мнению, подражание симметрии не создает гениальной живописи. «Те, кто умеет в совершенстве подражать симметрии природных тел, называются учеными мастерами, но только те, кто творит с должной остротой и проявляет тонкое чувство, одарены быстротой разума. Таким образом, ни одна картина, ни одна скульптура не заслуживает титла гениальной, если она не является плодом острого ума» (там же, 626). Остроумие необходимо и в архитектуре. Здесь оно проявляется в необычных украшениях, располагаемых на фасадах зданий. «Капители, изобилующие листьями, фригийские узоры, триглифы, фризы в колоннах дорического ордера, большие маски, кариатиды, термины, модильоны — все это метафоры из камня, молчаливые символы, которые способствуют прелести творения, придавая ему таинственность» (там же).

Таким образом, «остроумие» в эстетике барокко — это не только литературный стиль или прием, но и универсальный эстетический принцип, присущий гениальности в любом виде искусства.

Эстетика барокко создает систему категорий, качественно отличную от той, которая существовала в эпоху Возрождения. Центральными категориями Ренессанса были гармония и прекрасное. Барокко совершенно игнорирует понятие прекрасного, а вместо гармонии выдвигает понятие дисгармонии и диссонансов. В трактатах Возрождения довольно четко проводится грань между такими эстетическими понятиями, как прекрасное и безобразное, комическое и трагическое. Эстетики барокко, напротив, стремятся найти взаимопереходы между этими понятиями. Так, Тезауро говорит об относительности серьезного, смешного и возвышенного. «...Как может быть остроумие серьезным и серьезность насмешливой? — спрашивает он. — Как может быть веселость грустной и грусть веселой? На это я отвечу, что не существует явления, ни столь серьезного, ни столь грустного, ни столь возвышенного, чтобы оно не могло превратиться в шутку» (там же, 629).

Барокко отражает кризис гуманистической эстетики Ренессанса. Теоретики барокко отказались от главного эстетического принципа Возрождения — представления о гармоническом устройстве Вселенной. Вместе с тем они попытались раскрыть противоречия общественной жизни в сложной системе художественных образов и эстетических категорий.

Эстетические идеи классицизма, параллельно с барокко развивавшегося в Италии XVII в., наиболее полно представлены в сочинениях Джованни Пьетро Беллори. Беллори представляет собой новый тип автора, пишущего об искусстве. Это уже не художник, теоретизирующий по вопросам искусства, а знаток, занимающийся эстетикой. Беллори принадлежат два сочинения — «Идея художника, скульптора и архитектора» (1664) и «Жизнеописание современных скульпторов, живописцев и архитекторов» (1672). К вопросам теории искусства и эстетики Беллори обращается в первом трактате. Здесь он исходит прежде всего из неоплатонической эстетики, из представления о существовании вечных идей, созданных творцом в качестве про-

образа всех вещей. Задача художника состоит, по его мнению, в том, чтобы подражать творчеству этого «высшего художника», стремиться к идеальному представлению о красоте, на основе которого должна быть «улучшена» природа.

До сих пор Беллори не прибавляет ничего нового к той неоплатонической концепции красоты, на которой основывалась маньеристская концепция искусства. Расхождение с маньеризмом происходит в другом пункте. Беллори отрицает самостоятельное, метафизическое существование идей. Он считает, что они возникают из опыта, из чувственного созерцания природы. Именно поэтому Беллори выступает против двух крайностей: с одной стороны, против «натуралистов», которые бездумно копируют природу и не создают никаких идей, а с другой стороны, против тех, кто создает свои произведения, исходя из «чисто фантастической» идеи. Согласно Беллори, художник должен найти средний путь между этими двумя крайностями. Он должен подражать совершенным образцам. Здесь впервые выдвигается задача соединить принцип подражания и принцип «улучшения», исправления природы. На этой основе в дальнейшем развивалась вся эстетика классицизма.

В конце XVII в. классицизм получает все большее развитие в Италии. К числу его теоретиков относится Джан Винченцо Гравина, основавший литературное общество «Аркадия». Оно выступало против искусства барокко и обосновывало принципы эстетики классицизма. Гравина оказал сильное влияние на теоретиков классицизма того времени, в частности на Лодовико Муратори и своего приемного сына Пьетро Метастазию.

Таким образом, в итальянской эстетике XVII в. существуют два принципиально отличных направления: барокко и классицизм. Правда, итальянский классицизм — более позднее явление, чем классицизм во Франции, и в своей теоретической программе часто опирается на него.

Франция

Если в Италии XVII в. господствующим течением оказывается барокко, то во Франции в это время складывается новое художественное течение — классицизм. Эстетика классицизма возникает во Франции в условиях расцвета абсолютной монархии. На первых порах абсолютизм играет определенную прогрессивную роль в качестве централизующего начала, способствующего развитию национального государства. Установив деспотическую власть над обществом, он очень скоро становится тормозом развития во всех областях общественной жизни, в том числе и в искусстве. Французский абсолютизм стремится подчинить королевской власти всю духовную культуру. Для достижения этих целей используется такая форма организации, как академии.

Первые академии искусств возникли в эпоху Возрождения как добровольные и независимые от государства организации художников, поэтов и писателей. Однако начиная с XVII в. академии, особенно во Франции, постепенно превращаются в официальные органы, служащие удобным средством для цензуры и регламентации в области искусства. Кардинал Ришелье основал в 1634 г. Французскую академию, которая была призвана следить за чистотой французского языка. Такую же роль стала играть и созданная в 1648 г. Академия живописи и архитектуры. С деятельностью этих академий тесно связано развитие эстетики и теории искусства классицизма.

Философской основой эстетики классицизма был рационализм. Во Франции рационалистическая философия получила глубокое теоретическое развитие в работах выдающегося ученого и философа Рене Декарта (1596—1650) *. Декарт

* Французский исследователь Эмиль Кранц в своей работе «Эстетика Декарта» (1882) (на русском языке его работа появилась под названием «Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм» в 1902 г.) несомненно преувеличивает значение философии Декарта, вы-

сформулировал основные принципы рационализма, утверждал, что не ощущение, а разум является основой познания. Выдвигая свой знаменитый принцип *cogito ergo sum*, он доказывал, что единственным достоверным критерием существования является мысль, сознание. Рационалистический подход к искусству проявился уже в первом сочинении Декарта «Компендиум о музыке» (1618), в котором он утверждал, что цель музыки состоит в пробуждении аффектов. Но все эти аффекты должны быть упорядочены, приведены в равновесие, в гармонию. На этой основе Декарт развивает свою теорию эстетического восприятия. Тот объект будет восприниматься легче и проще, в котором меньше диспропорций между частями. При восприятии прекрасного чувства не должны испытывать утомления. Прекрасный объект должен быть простым, ясным, лишенным диспропорции, но вместе с тем и включать разнообразие как «самое приятное свойство всех вещей». «Среди чувственных объектов наиболее приятным для души является не то, что легче всего воспринимается чувством, и не то, что воспринимается труднее всего, а то, что воспринимается не настолько легко, чтобы естественная устремленность ощущений к предметам получила сразу свое полное удовлетворение, и не настолько трудно, чтобы ощущение утомлялось» (121, 343).

Ту же мысль Декарт развивает и в своем более позднем сочинении — «Трактате о страстях» (1649), где он доказывает, что страсти должны быть не подавлены, а как-то гармонизированы, приведены в состояние умеренности.

Непосредственное влияние рационалистической философии Декарта проявляется в знаменитом трактате Буало «Искусство поэзии» (1674), явившемся сводом норм и канонов эстетики классицизма. Написанное в форме подражания «Посланиям к Пизонам» Горация, это сочинение содержит наставления в области поэтического творчест-

водя из нее все характерные особенности французского классицизма. Но вместе с тем это влияние нельзя и недооценивать.

ва. Но наряду с этим Буало выражает и *более* общие эстетические принципы классицизма. В соответствии с принципами рационализма он доказывает приоритет мысли над словом, идеи над художественным выражением. В области искусства определяющее значение имеет разум. Чувственное многообразие художественного выражения должно уступить место ясности и определенности разума, которые составляют главную ценность и содержание произведения искусства.

Ведь рифма лишь раба, послушной быть должна.
Коль тщательно искать, то вскоре острый разум
Привыкнет находить ее легко и разом;
Рассудку здравого покорствуя ярму,
Оправу ценную она дает ему (34, 40).

Таким образом, ясность идеи — основное условие красоты. Ради нее следует отказываться от всякого жизненного многообразия.

Как теоретик классицизма, Буало обосновывал иерархию «высоких» и «низких» жанров, развивал теорию «трех единств», выступал против свойственного барокко смешения комического и трагического, возвышенного и низкого. С этим связана полемика Буало против такого жанра поэзии, как бурлеск. Выступая против бурлескной поэзии Скаррона и д'Ассузи, Буало пишет:

Чуждайтесь жуткого: оно всегда уродство;
В простейшем стиле все ж должно быть
Благородство.
Рассудку вопреки стиль площадной, бурлеск,
Пленяя новизной, слепя, явил нам блеск;
Плодя безвкусицу своих острот вульгарных,
Ворвался на Парнас жаргон рядов базарных:
Распушенность стиха он тотчас ввел в закон.
И Тарбараном стал великий Аполлон (там же, 42—43).

При всем своем ригоризме и нормативности эстетика Буало имела не только отрицательное значение. Она оказала большое влияние на теорию поэзии и драмы, способствовала установлению законов драматургического и поэтического творчества. Как отмечает советский исследователь А. А. Аникст, сформулированные Буало правила «трех единств» «внесли дисциплинирующее начало

в драматургическое творчество, они развили в писателях способность экономно и концентрированно строить действие и развивать интригу» (10,261).

Классическая теория драмы продолжала тот спор, который возник вокруг «Поэтики» Аристотеля в XV в. В связи с этим своеобразную интерпретацию получает аристотелевское учение о подражании и трагическом катарсисе. Большой вклад в решение этих проблем внес французский драматург Корнель. В предисловии к своему произведению «О трагедии и о способах трактовать ее согласно законам правдоподобия или необходимости» Корнель специально касается вопроса о сущности трагического очищения. По мнению Корнеля, катарсис заключается в том, что «сострадание относится к лицу, которое мы видим в несчастье; следующий же за состраданием страх относится к нам... Сострадание к несчастью, в котором мы видим себе подобных, приводит нас к боязни такого же несчастья для нас самих; страх — к желанию избежать этого несчастья; желание — к очищению, к обузданию, исправлению и даже искоренению в нас страсти, повергающей, в наших глазах, в это несчастье лиц, возбудивших наше сожаление...» (80, 2, 217—218).

Главное, что видит Корнель в аристотелевском катарсисе,— это обуздание и даже искоренение страстей. В этом проявилась одна из характернейших для классицизма особенностей: подчинение страстей, всего многообразия чувственного опыта требованиям разума. Трагическая судьба героя драмы определяется, по Корнелю, чрезмерным развитием страстей. Поэтому сущность трагического очищения состоит в том, что трагедия, вызывая чувство сострадания и страха, учит нас умерять наши чувства и желания и таким образом избегать нравственных конфликтов. Так истолковывая учение Аристотеля, Корнель следовал не только рационалистическим идеалам эпохи, но и собственному драматургическому опыту. Когда этот опыт расходился с аристотелевскими формулировками, Корнель предпочитал «подправлять» Аристотеля.

Корнелю, например, не было понятно, как трагедия может вызывать одновременно два чувства: сострадания и страха. По его мнению, Аристотель, «говоря о сострадании и страхе... не имел в виду требовать, чтобы оба эти чувства вызывались бы каждой трагедией, и что, по его мнению, достаточно одного из них, чтобы вызвать очищение страстей» (там же, 220). Каждый герой является носителем одной страсти. Если герой трагедии вызывает чувство ужаса или страха, то никакого сочувствия он вызвать в нас уже не может, а если мы испытываем к нему сострадание и жалость, то никакой страх здесь уже не уместен. Подобное истолкование Корнелем аристотелевского катарсиса было исторически оправдано для XVII в., так как вполне соответствовало идеалам классицизма и отвечало потребностям развития «классической» драмы.

«...Несомненно,— писал К. Маркс,— что три единства, в том виде, в каком их теоретически конструировали французские драматурги при Людовике XIV, основываются на неправильном понимании греческой драмы (и Аристотеля как ее истолкователя). Но, с другой стороны, столь же несомненно, что они понимали греков именно так, как это соответствовало потребности их собственного искусства, и потому долго еще придерживались этой так называемой «классической» драмы после того, как Дасье и другие правильно разъяснили им Аристотеля» (1, 30, 504—505).

Аналогичные процессы происходили и в теории изобразительного искусства. Здесь также проявляется серьезное воздействие рационалистической философии. В своем трактате «О методе изображения страстей» (1667) Шарль Лебрен прямо переводит на язык живописи теорию страстей Декарта. Для каждой из страстей он подыскивает определенное физиогномическое выражение, характер движения тела, композицию. Он считает, что каждая из страстей — восторг, восхищение, страх, надежда, отчаяние — имеет определенное выражение лица. Лебрен высказывает характерное для эстетика классицизма положение о том,

что всякий сюжет или тема картины должны соответствовать требованиям разума. Этот приоритет разума над чувством воплощается в характерном для классицизма принципе господства рисунка над колоритом. «Рисунок,— говорит Лебрен,— всегда является полюсом и компасом, который нас направляет, дабы не дать потонуть в океане краски, где многие тонут, желая найти спасение» (112, 3, 289). По словам Лебрена, если бы не существовало рисунка, то искусство живописи ничем не отличалось бы от ремесла маляра.

Против идеи Лебрена о господстве рисунка над колоритом выступил другой теоретик классицизма, Роже де Пиль. В трактате «Диалог о колорите» (1660) он доказывает, что в живописи колорит играет не меньшую роль, чем рисунок. Этот трактат Роже де Пилиа положил начало дискуссии «пуссенистов», обосновывающих приоритет рисунка, и «рубенсистов», отстаивающих права колорита.

Идеи классицизма получают широкое распространение в теории живописи. Их влияние выразилось в трактатах Фреара де Шамбре «Идея усовершенствования живописи» (1662), Тетлена «Свод правил» (1680), Роже де Пилиа «Баланс художников» (1768).

Со временем рационализм в эстетике классицизма приобрел механистический и односторонний характер. Подчинение искусства законам разума часто приводило к нормативизму, признание интеллектуальной природы художественного творчества превращалось в схематизм, поиски гармонии между чувством и разумом вели к подавлению индивидуальности и к господству разума над чувством. Для эстетики классицизма характерен также дуализм разума и природы, противопоставление чувства и рассудка. Все это в известной степени затрудняло, но не могло, естественно, остановить живое развитие искусства и эстетического познания.

В XVII в. по-новому оценивается эстетическое наследие Ренессанса, и в частности теория пропорций, по поводу которой возникает острый спор.

В предисловии к французскому изданию Витрувия (1673) архитектор Клод Перро отступил от традиционного, обоснованного в эстетике Ренессанса понимания пропорций как единственной объективной основы красоты в искусстве. По мнению Перро, пропорции не являются ни «современными», ни «необходимыми». Они прекрасны не сами по себе, а лишь кажутся нам таковыми. Нельзя считать, что какая-либо определенная пропорция является «хорошей» и «правильной», а другая «неправильной» и «плохой». Все зависит от нашей оценки, а последняя зависит от привычек, традиций, от исторических условий, от темперамента и т. д. Поэтому, считает Перро, оценка пропорций исключительно субъективна, а следовательно, нет каких-либо абсолютно строгих, математически выверенных, объективных законов прекрасного.

Против этого мнения выступил архитектор Блондель. В трактате «Об архитектуре» (1673) он защищает традиционный взгляд на пропорции как на объективную основу красоты в искусстве. Спор между Перро и Блонделем не получил разрешения. Но несомненно, что Перро выражал новые веяния в эстетике и теории искусства. Выступая против эстетики пропорций, он тем самым подрывал основы эстетической теории классицизма.

Во французском искусстве XVII в. наряду с классицизмом существовало и реалистическое направление, которое проявлялось прежде всего в литературе, в особенности в творчестве писателей Ш. Сореля, П. Скаррона, А. Фюретьера. Представители этого направления выступали с резкой критикой классицистической эстетике, характерной для Академии (см. 82). Однако наличие отдельных высказываний в пользу реализма не дает основания делать вывод, к которому приходят авторы «Лекций по истории эстетики», что во Франции XVIII в. мы впервые в истории европейской эстетики встречаемся с разработкой реалистической программы литературного творчества, которая якобы предвосхищает реализм XVIII в. и даже

теорию критического реализма русских революционеров-демократов XIX в. (см. 91). Такой вывод не представляется достаточно обоснованным. Теория реализма в литературе была разработана в XIX в., хотя не вызывает никакого сомнения, что отдельные суждения в пользу реализма могли быть высказаны и ранее.

Барокко и классицизм представляют собой два противоположных полюса в эстетическом сознании XVIII в., отражающие противоречивое развитие искусства этого времени. Действительно, стиль барокко акцентировал внимание на внутреннем мире человека, классицизм — на объективных законах действительности. По своему эстетическому значению стиль барокко эмоционален и иррационален, классицизм же, напротив, рационалистичен и рассудочен. Представители барокко выступали против безусловной значимости правил, жертвуя ими ради выразительности и подвижности художественной формы. Теоретики же классицизма во всем ищут строгих и рационально сформулированных правил, регламентирующих творческую деятельность художника.

Однако, противопоставляя барокко и классицизм как полярные моменты в художественном и эстетическом сознании, было бы неверно говорить о превосходстве одной из этих художественных систем над другой. Каждая из них сыграла известную роль в развитии искусства. Эстетика классицизма привела в систему и классифицировала выразительные средства литературы, поэзии и изобразительного искусства, выработала теорию жанров и т. д. Целый ряд открытий в области эстетики сделало и искусство барокко: оно показало эстетическое значение контраста света и тени, выработало новую концепцию пространства, выдвинуло идею синтеза различных видов искусства — архитектуры, живописи и скульптуры.

Вместе с тем эстетика барокко и классицизма отразила противоречивость и историческую ограниченность этих двух художественных стилей: классицизм своей строгой, нормативной системой правил ограничивал живую практику искусства,

стиль барокко, стремясь к игре контрастами, довольно скоро выродился в аллегоризм, поверхностную символику.

Германия

В XVII в. Германия была отсталой, феодально-раздробленной страной. Огромный ущерб развитию страны нанесла Тридцатилетняя война. В этих условиях развитие культуры происходило крайне противоречиво.

Национальный язык, национальное искусство складывались в борьбе с иностранным влиянием. Немецкий писатель и композитор И. Кунау ярко отразил, например, борьбу с италоманией в музыке (роман «Музыкальный шарлатан»). На художественную мысль сильно влияла и религия: контрреформация приостановила развитие гуманизма в Германии, которое началось в конце XVI в.

В искусстве этого времени складываются два основных течения — барокко и классицизм. Однако ни то, ни другое течение не получили сколько-нибудь яркого теоретического выражения. И тем не менее XVII век не остался пустой страницей в истории эстетики. В это время в Германии возникает новый тип философской эстетики, представленный философией Лейбница (1646—1716).

В своих философских трудах и переписке Лейбниц оставил многочисленные заметки об искусстве, о природе красоты и гармонии. Большинство из них относится к музыке (см. 182).

Лейбниц высказывает мысль, исходящую из средневековой традиции, что сущность музыкальной гармонии содержится в природе числа. Очарование музыки заключается в числовых соответствиях: «Музыка доставляет нам удовольствие, хотя красота ее состоит только в соотношениях чисел и сечете ударов и колебаний звучащих тел, повторяющихся через известные промежутки, счете, который мы не замечаем и который, однако, душа наша непрестанно свершает» (89, 336). На этой же математической основе, по его мнению, возникает удовольствие, относящееся и к другим видам искусства; не только ухо, но и глаз находит

удовольствие в пропорциональности. Лейбниц по сути дела придерживается консервативного взгляда, основанного на отождествлении прекрасного с математической пропорцией. Вместе с тем он высказывает оригинальную мысль, что исчисление пропорций превосходит скрытым, бессознательным образом. В письме Гольбаху от 17 апреля 1712 г. Лейбниц определяет музыку как арифметическое упражнение души, которая исчисляет себя, не зная об этом. Эта идея об иррациональном характере восприятия красоты оказала влияние на дальнейшее развитие немецкой эстетики.

Лейбницу принадлежит знаменитое учение о «предустановленной гармонии», которое было составной частью его философской системы. Правда, оно носило ярко теологическую окраску. Но наряду с этим в идее «предустановленной гармонии» отразились эстетические представления о сущности гармонии, о ее отношении к прекрасному, природе и человеческому познанию. Это учение связано с двумя главными понятиями философии Лейбница—«монады» и «перцепции». Согласно Лейбницу, в основе всех вещей лежат «единицы бытия»— монады, число которых бесконечно. Эти монады являются идеальными сущностями, они представляют собой единство души и тела, формы и материи. Благодаря самосознанию, перцепции, монады развертывают свое содержание и приводят в состояние активного развития и движения все материальные силы. Учение Лейбница было реакцией на дуализм Декарта. Оно имело целью объяснить всеобщую взаимосвязь явлений и вещей мира. По словам Ленина, Лейбниц «через теологию подходил к принципу неразрывной (и универсальной, абсолютной) связи материи и движения» (5, 29,67).

Однако философии Лейбница было свойственно глубокое противоречие. Лейбниц считал, что монады абсолютно суверенны, они «не имеют окон» в окружающий мир и поэтому не способны влиять друг на друга. И в то же время каждая из монад — это «малый мир», живое зеркало, «зеркало неразрушимой Вселенной», отражающее все от-

ношения мирового целого. Чтобы разрешить это противоречие, Лейбниц прибегает к идее «предустановленной гармонии», согласно которой отношения и согласованность между монадами основаны на гармонии, установленной богом. В этом виде «предустановленная гармония» была, конечно, теологическим принципом.

Огромная заслуга Лейбница заключается в том, что он связал эстетику с проблемами познания. Согласно Лейбницу, существует два рода познания: темное и ясное. Темное познание является неадекватным познанием, недостаточным для полного и ясного представления о предмете. Напротив, ясное познание дает четкое представление о предмете. Однако ясное познание в свою очередь делится на два вида: смутное и отчетливое. К отчетливому познанию относятся наука и философия, здесь определение предмета осуществляется через точное знание и перечисление всех его свойств и признаков. Смутное познание дает полное знание о предмете, о его свойствах и качествах, но при этом не все его свойства могут быть указаны и осознаны. «Живописцы и другие мастера очень хорошо знают, что сделано правильно и что ошибочно, но отчета в своем суждении они часто не в состоянии дать и отвечают на вопрос, что в предмете, который не нравится, чего-то недостает» (80, 2, 440).

Таким образом, эстетическое знание оказывается где-то посередине между «темным», чувственным, и «ясным», логическим, познанием. Фактически оно является у Лейбница формой интеллектуального познания. Тем самым Лейбниц намечает место эстетики в системе теории познания, хотя он не доводит этого вывода до логического конца, до осознания эстетики как науки об определенной форме чувственного познания. Эта работа будет проделана в XVIII в. Баумгартеном. Своим учением о смутных и ясных перцепциях Лейбниц оказал огромное влияние на эстетику немецкого Просвещения, в частности на Зульцера, Мендельсона, Баумгартена, которые вслед за ним стали рассматривать эстетическое восприятие как вид

«смутного» познания, неотчетливо постигаемого совершенства.

XVII век дал многое для развития философской и эстетической мысли в Европе. Именно в это время благодаря Великим географическим открытиям, развитию капиталистического способа производства возникли новые представления о природе, человеке и возможностях человеческого познания. Характеризуя эту эпоху, Гегель писал: «...человек стал доверять самому себе, своему мышлению и чувственной природе вне и внутри его. Ему интересно, ему доставляет удовольствие делать открытия в области природы и искусства. На мирском горизонте взошел рассудок, человек осознал свою волю и силы, стал испытывать удовольствие от земли, от своей почвы, от своих занятий, так как он находил в них справедливость и разум» (46, 11, 206).

5

ГЛАВА

В марксистской эстетической литературе XVIII век, пожалуй, один из наиболее полно и обстоятельно изученных периодов истории эстетической мысли. В изучение этого периода большой вклад внесли В. Ф. Асмус, Н. Я. Берковский, И. Е. Верцман, В. Р. Гриб, М. А. Лифшиц. Этот интерес марксистской эстетики к XVIII в. не случаен. XVIII век был периодом подготовки и свершения буржуазных революций, активного наступления на феодально-абсолютистские порядки в общеевропейском масштабе.

«Революции 1648 и 1789 годов, — писал К. Маркс, — не были *английской* и *французской* революциями; это были революции *европейского* масштаба. Они представляли не победу *определенного* класса общества над *старым политическим строем*; они *провозглашали политический строй нового европейского общества*. Буржуазия победила в них; но *победа буржуазии* означала тогда *победу нового общественного строя*, победу буржуазной собственности над феодальной, нации над провинциализмом, конкуренции над цеховым строем, дробления собственности над майоратом, господства собственника земли над подчинением собственника земле, просвещения над суеверием, семьи над родовым именем, предприимчивости над героической ленью, буржуазного права над средневековыми привилегиями» (1, 6, 115).

В историю общественной мысли XVIII век вошел как эпоха Просвещения. Просветительское движение имело широкий, общеевропейский масштаб, оно охватило собой все европейские страны — Англию, Францию, Германию, Италию, Россию. Конечно, в каждой из этих стран просветительская идеология проявлялась по-разному, но тем не менее идеология Просвещения имела общие черты. В. И. Ленин в статье «От какого наследства мы отказываемся» указывал на следующие три особенности просветительства. Во-первых, это вражда к крепостничеству, к средневековой отсталости в любой ее форме. Во-вторых, это защита самоуправления, свободы», «европейских форм жизни». И в-тре-

тых, отстаивание интересов народа и связанный с этим «исторический оптимизм».

Все эти черты по-своему проявились и в эстетических учениях просветителей. Они выступали против всяческих пережитков средневековой традиции в эстетике, в особенности против мистических и религиозных концепций искусства. Им был свойствен исторический оптимизм в понимании перспектив развития искусства и эстетической культуры вообще. В связи с этим просветители придавали огромное социальное значение искусству. Они видели в нем действенное средство воспитания нравственности, установления гармонии общественных интересов, преодоления противоречий между частными, эгоистическими, и общественными интересами людей.

Однако при всей прогрессивности идеология Просвещения не была лишена противоречий. Просветители обнаружили противоречие между реальным человеком, «буржуа», преследующим частные, эгоистические интересы, и идеальным человеком, «гражданином», отказывающимся от личных интересов ради общего блага. «Реальный человек, — писал Маркс, — признан лишь в образе *эгоистического* индивида, *истинный* человек — лишь в образе *абстрактного* citoyen» (1, 1 405). Пытаясь разрешить это противоречие между «буржуа» и «гражданином», просветители строили эстетическую утопию, надеясь, что противоречия между чувством и долгом, частным и общественным интересом, эгоизмом и общительностью можно разрешить только посредством искусства и основанного на нем эстетического воспитания. При всем различии философских и эстетических взглядов этот утопизм был в равной степени свойствен и Локку, и Шефтсбери, и Хатчесону, и Дидро, и Батте, и Лессингу, и Винкельману.

Эстетика Просвещения ввела и разработала большое количество эстетических категорий: вкуса, грации, гармонии, подражания. Вместе с тем она дала глубокое освещение важнейших проблем искусства, таких, как проблема творческого метода,

идеала, конфликта, характера. Все это делает изучение эстетического опыта, накопленного Просвещением, чрезвычайно важным и необходимым.

Англия

Эстетика английского Просвещения имеет богатые и глубокие традиции. В формулировке важнейших эстетических принципов английские просветители часто оказывались намного впереди просветителей других стран Европы. «...Что касается *идей*, которые французские философы XVIII века, Вольтер, Руссо, Дидро, Д'Аламбер и другие, сделали столь популярными, то где первоначально зародились эти идеи, как не в Англии! Никогда не следует допускать, чтобы Мильтона, первого защитника цареубийства, Алджернона Сидни, Болингброка и Шефтсбери выгнали из нашей памяти их более блестящие французские последователи!» (1, 4, 386).

Правда, идеи английского Просвещения носили умеренный характер. Это было связано с тем, что в Англии первая буржуазная революция совершилась уже в XVII в. и перед английскими просветителями не стояла задача идеологической подготовки буржуазной революции. Этим объясняются многие особенности английского Просвещения, его большая терпимость к религии, умеренный тон его критики по отношению к своим противникам.

Тем не менее английское Просвещение сыграло большую роль в развитии европейской эстетической мысли. Здесь впервые зародились многие эстетические концепции, которые затем были развиты во Франции и Германии. Поэтому, отмечая национальное своеобразие развития эстетической мысли в каждой из этих стран, следует вместе с тем подчеркнуть, что в этом развитии большое значение имела преемственность, общность идей.

Одним из основоположников английского Просвещения был философ Джон Локк (1632—1704). Локк не создал самостоятельной эстетической теории. Но эстетика вырастает из его гносеологии и реализуется не в теории искусства, а в педагогике

Локка. Обосновывая опытное происхождение знания, Локк придавал огромное значение чувственному восприятию, считая его единственным источником рационального знания. Тем самым Локк преодолевал характерную для его эпохи рационалистическую эстетику. Одна из важнейших проблем гносеологии Локка, развиваемая им в «Опыте о человеческом разуме» (1690),—это проблема соотношения внутреннего и внешнего опыта. В связи с ее решением Локк касается и целого ряда эстетических проблем: о соотношении внешней и внутренней красоты, о грации, о роли искусства в воспитании человека.

Локк еще тесно связан с эстетикой Ренессанса. В своеобразной форме он воскрешает представления об «универсальном человеке», переводя их на язык новой буржуазной этики. В своих «Мыслях о воспитании» он говорит о воспитании делового человека, «джентльмена», умеющего сочетать личный интерес с правилами этикета и общественной пользой. В связи с этим Локк уделяет внимание искусству как средству воспитания, хотя и призывает к умеренности в занятиях некоторыми его видами. Важнейшей целью воспитания является гармония физических и духовных способностей человека.

В эстетике Локка отражается известное влияние ренессансного неоплатонизма. Высшей формой проявления красоты в человеке Локк считает грацию. Его рассуждения на этот счет продолжают известные концепции Фичино, Кастильоне и Фиренцуолы, хотя вместе с тем грация получает в его истолковании более широкое значение. «Кто захочет исследовать, где источник той грации, которая всегда нравится, тот найдет, что она происходит из естественного соответствия между совершенным поступком и таким душевным настроением, которое может быть только одобрено как сообразное с поводом к этому поступку. Нам не может не нравиться гуманное, дружеское, вежливое обхождение, где бы мы ни встречали его. Натура свободная, владеющая собою и всеми своими действиями, не низменная и узкая, не надменная и дерзкая, не за-

пятнанная каким-нибудь крупным недостатком, действует на каждого обаятельно. Поступки, естественно вытекающие из такой благообразной души, так же нравятся нам, как ее коренные признаки, и, будучи как бы натуральными изменениями духа и внутреннего настроения, не могут быть иными, как тоже естественными и лишенными всякой принужденности. В этом, по-моему, заключается та красота, которая светит сквозь действия иных людей, придает прелесть всему, что они делают, и подчиняет себе всех, проходящих с ними в соприкосновение, когда они, посредством постоянного упражнения, успели окончательно выработать себе манеру обращаться с людьми и сделать все те мелкие проявления вежливости и уважения, которые природа или обычай установили в общении, столь натуральными для себя, что они кажутся отнюдь не искусственными или заученными, а естественно вытекающими из милой и доброй души и из хорошо направленных задатков» (100, 55—56).

Таким образом, грация у Локка — это естественная красота. Она — проявление свободы в рамках этикета. Неоплатоническая идея о «сиянии» и «блеске» божественной красоты в материи переводится здесь на язык материалистической гносеологии, обосновывающей совпадение внутреннего и внешнего опыта, гармонию внутренней и внешней красоты, личного интереса и общественной пользы.

Начиная с Локка, понятие грации получает широкое распространение в этических и эстетических теориях Просвещения. О грации пишет в знаменитых «Письмах к сыну» лорд Честерфильд, о «моральной грации» учит Шефтсбери. От английской эстетики это понятие переходит в немецкую, где о нем пишут Винкельман, Лессинг, Шиллер. Локк только начинает эту традицию, завершение она получает гораздо позднее.

Философия Локка оказала сильное влияние на дальнейшее развитие английской эстетики. Достойным последователем и учеником Локка был Антони Эшли Купер Шефтсбери (1671—1713).

Эстетическое учение графа Шефтсбери по своему содержанию, глубине философских идей, пластической форме выражения представляет собой один из высших пунктов в эстетике английского Просвещения.

Главное сочинение Шефтсбери — «Характеристики людей, нравов, мнений и времен» (1711) — представляет собой сборник трактатов, посвященных проблемам философии, этики и эстетики. Сочинения эти написаны в форме платоновского диалога и представляют собой спокойно развивающуюся беседу или спор собеседников, стремящихся совместными усилиями открыть природу истины, добра и красоты.

В философии Шефтсбери проявляется известное влияние неоплатонизма с его учением об иерархических ступенях бытия. Однако учение Шефтсбери ни в коем случае нельзя сводить только к платонизму. Его философия существенно отличается от учения так называемых кембриджских неоплатоников (Кедворт, Мур). Шефтсбери коренным образом переосмысливает неоплатонизм, приспособляя его для решения проблем, поставленных философией и эстетикой его эпохи.

От неоплатонизма у Шефтсбери образность изложения, диалогическая форма мышления, учение о творческой энергии формы. От просветителей — рационализм, естественнонаучная картина мира, признание разума в качестве высшего критерия истины. Вслед за Бэконом и Локком Шефтсбери выступает против всевозможных предрассудков, против догматизма, отстаивая принципы свободомыслия. Не случайно современники часто упрекали Шефтсбери в атеизме, хотя на самом деле он был далек от него. Шефтсбери, правда, выступал с критикой религиозного догматизма, но делал это не с позиций атеизма, а как деист. Деизм представлял бога в виде разумной, но безличной силы, лежащей в основе мироздания. Для XVIII в. деизм представлял собой форму критики религии, поскольку он отрицал существование бога как внеприродного, абсолютного начала. В своем отношении к религии Шефтсбери был деистом, и именно

на основе деизма он выступал против догматизма в мышлении и проповедовал свободомыслие. Свободомыслие, писал Маркс, «было ввезено во Францию из Англии. Локк был его отцом, а у Шефтсбери и Болингброка оно уже приняло ту остроумную форму, которая получила впоследствии во Франции столь блестящее развитие» (1, 7, 220).

В центре философского учения Шефтсбери находится учение о природе. Шефтсбери истолковывает природу как живое, органическое целое, все части которого находятся в гармоническом и целесообразном единстве друг с другом. Природа у него деятельное начало, содержащее в себе принцип и источник развития. Во всей природе царствует гармония, создавая удивительное согласие всех форм и явлений. Однако не все в природе единообразно, природа представляет собой сложную структуру. Шефтсбери развивает учение о трех типах форм, существующих в природе. Согласно этому учению, в природе можно обнаружить прежде всего «мертвые формы». Это формы, созданные природой или человеком, но «в них самих нет силы формосозидания, нет ни деятельности, ни разума». Второй вид форм — это формы, которые создают формы и в которых, следовательно, есть разумность, действие и творение. Наконец, в природе существует третий вид форм, способных к созиданию не только простых, но и формосозидующих форм.

Этим трем видам форм соответствуют и три вида красоты. Прежде всего существует красота мертвых форм — металлов, камней, человеческого тела. Это — самый низменный вид красоты, так как формы этого вида прекрасны не сами по себе. «Мерцание и силу красоты» они получают от более высокой красоты — красоты форм, способных производить другие живые формы. К этому виду красоты относится красота, создаваемая искусством. Это вид оформленной красоты, в которой материя сообразуется с определенной формой и замыслом. «...Прекрасное, превосходное, приятное никогда не заключается в материи, но всегда только в искусстве и замысле,— никогда в самом теле, но всегда только в форме и в силе, созидая-

щей форму. Прекрасная форма не открывает ли вам этого и не говорит ли о красоте замысла каждый раз, когда поражает вас? Но не сам ли замысел поражает? Чем восхищаетесь вы, если не умом и не произведениями его? Ведь ум один только и создает формы. В чем нет ума, всё, что поло и лишено ума,— ужасно, материя, лишенная формы,— это сама бесформенность — безобразие» (157, 213).

Наконец, существует самый высший, третий вид красоты, который «созидает не только те формы, что мы зовем простыми формами, но и созидает и сами формосозидающие формы. Мы ведь сами замечательные архитекторы материи и можем безжизненным телам придавать форму и образ нашими руками,— но то, что устроит самые умы и придает им образ, содержит в себе все красоты, которым придавали образ эти умы» (там же, 215).

Все эти три ступени создают своеобразную «лестницу красоты», по которой познание человека поднимается от низшей красоты «мертвых форм» до одухотворенной красоты творящей формы.

В этой концепции красоты природа выступает как произведение искусства. Она является не только собранием «мертвых форм», но и высших, формосозидающих форм. Природа — высший источник красоты. Тем самым эстетика Шефтсбери явилась своеобразной природодицей, эстетическим оправданием красоты природы.

В философской системе Шефтсбери человеческая личность занимает высокое положение. В известной мере его теория человека напоминает концепции достоинства человека Пико делла Мирандола. Если человек не станет ограничиваться созерцанием «мертвых форм», а будет постигать творческую энергию формосозидающих форм, то он сам станет архитектором, скульптором своей собственной формы. Добродетельный человек всегда художник, Шефтсбери пользуется итальянским термином «виртуоз» (*il virtuoso*), обозначая им нравственно развитого человека. Будучи «мо-

ральным виртуозом», человек может создавать свой внутренний мир по образу мировой гармонии. Шефтсбери как бы переносит мировую гармонию внутрь человека, делает ее достоянием внутреннего, морального чувства.

Красота у Шефтсбери трактуется как определенный вид гармонии. Именно гармония раскрывает внутреннюю природу прекрасного, показывает его связь с истиной и добром. Шефтсбери сравнивает красоту с физическим здоровьем. Чем иным является здоровье, как не правильной пропорцией части тела и размеренной пульсацией крови? То же самое происходит и в области прекрасного. «То, что прекрасно,— гармонично и пропорционально; то, что гармонично и пропорционально,— истинно, а то, что одновременно прекрасно и истинно, является прекрасным и добрым» (221, 5,268-269).

В своей моральной философии Шефтсбери исходил из сенсуализма Локка. Он полагал, что наши идеи добра и красоты имеют чувственную основу, они исходят из заложенного в самом человеке нравственного чувства (*moral sense*). Но Шефтсбери отказался от утилитарных принципов этики Локка. Его не устраивала философия личного интереса, этика, основанная на расчете. Еще в большей мере ему была чужда мысль Гоббса о том, что естественное состояние человечества характеризуется формулой «война всех против всех». Шефтсбери считал, что истинная добродетель основывается не на эгоизме и расчете, а на общительности. Подлинная добродетель свободна от своекорыстия. Именно поэтому нравственное и эстетическое чувство тесно связаны. Идеал Шефтсбери напоминает античные учения о калокагатии, основанные на представлении о глубоком внутреннем единстве добра и красоты. И вместе с тем идея Шефтсбери, несомненно, далека от античной калокагатии, хотя она и воскрешает ее некоторые внешние черты. Дело в том, что в античной эстетике красота выступает всегда как высшая степень блага, материального и духовного. У Шефтсбери, напротив, благо или добро есть красота.

Его этика основывается на эстетике, на представлении о разумном, гармоническом устройстве бытия. В форме единства красоты и добра (*pulchrum et honestum*) высшее, определяющее значение имеет красота.

Шефтсбери внес большой вклад в развитие эстетической мысли. Он обосновал принципиальную и тесную связь искусства и нравственности, развил мысль о творческой, созидающей роли искусства, о ценности красоты в природе, отстаивал взгляд на прекрасное как на отражение мировой гармонии. Он ввел в эстетику такие понятия, как «моральный виртуоз», «гений», «энтузиазм», «юмор», «ирония», во многом предвосхитив понятия и термины романтической эстетики XIX в. Однако у Шефтсбери все эти понятия далеки от субъективизма романтической эстетики. Все они трактуются еще объективно, как отражение художественного инстинкта природы.

Вместе с тем эстетика Шефтсбери не была материалистической. Шефтсбери слишком идеализировал реальную человеческую чувственность. Предпосылка его философии — не реальный человек, а стоический мудрец в камзоле джентльмена. Поэтому, начав с обоснования чувственной природы нравственности и красоты, Шефтсбери в конце концов саму чувственную природу человека подчиняет развитию духа и разума.

Эти идеалистические моменты в философии и эстетике Шефтсбери вызвали резкую и остроумную полемику со стороны английского врача и философа Бернара де Мандевиля (1670—1733). Мандевиль выступил с памфлетом против учения Шефтсбери. В своей «Басне о пчелах» он в противовес Шефтсбери утверждает, что общественный прогресс и общественная гармония достигаются не посредством добродетели, а благодаря эгоизму и своекорыстию отдельных людей.

В противоположность Шефтсбери Мандевиль не считал, что человек от природы расположен к добру и красоте. «... *Pulchrum et honestum*, превосходство и истинная ценность вещей, чаще всего непостоянны и переменчивы, меняются в зависи-

мости от изменений моды и обычаев; что, следовательно, заключения, выводимые из их определенности, ничего не выражают и что благородные понятия относительно природной доброты человека вредны, поскольку они вводят в заблуждение и являются химерическими» (111, 306—307).

Двигателем исторического прогресса является не красота и добро, как полагает Шефтсбери, а, напротив, физическое и моральное зло. «...То, что мы называем в этом мире злом, как моральным, так и физическим,— пишет Мандевиль,— является тем великим принципом, который делает нас социальными существами, является прочной основой, животворящей силой и опорой всех профессий и занятий без исключения; здесь должны мы искать истинный источник всех искусств и наук; и в тот самый момент, когда зло перестало бы существовать, общество должно было бы прийти в упадок, если не разрушиться совсем» (там же, 329).

Цитируя это высказывание, Маркс говорил о Мандевиле, что он «бесконечно смелее и честнее проникнутых филистерским духом апологетов буржуазного общества» (2, 1, 395). «Для социалистической тенденции материализма,— говорит Маркс в другом месте,— характерна *апология пороков у Мандевиля*, одного из ранних английских учеников Локка. Он доказывает, что в *современном* обществе пороки *необходимы* и *полезны*. Это отнюдь не было апологией современного общества» (1, 2, 146).

Мандевиль выступил против идеалистических сторон учения Шефтсбери, против утопических черт его философии. Полемика Мандевиля и Шефтсбери получила широкий резонанс в английской литературе. С защитой Шефтсбери выступил английский философ Френсис Хатчесон (1694—1746).

Главное сочинение Хатчесона, сделавшее его имя популярным,— «Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели» (1725). Это сочинение состоит из двух трактатов—«О красоте, гармонии, целесообразности» и «О моральном добре и зле». В первом речь идет о собственно эстетических проблемах, во втором — о проблемах морали. Такая структура сочинения сама по себе

характерна. Она отражает представление Хатчесона о принципиальном единстве этики и эстетики, добра и красоты. В этом Хатчесон идет непосредственно вслед за Шефтсбери.

Однако Хатчесон углубил и развил идеалистические стороны эстетики Шефтсбери. По его мнению, в основе наших представлений о красоте, порядке и гармонии лежит определенное внутреннее чувство. Рассудочное знание не может заменить свидетельства чувств в познании прекрасного. Тем самым Хатчесон развивал сенсуалистические принципы эстетики, выступал против рационализма Декарта и Лейбница.

Но при этом Хатчесон абсолютизировал автономный характер внутреннего чувства. По его мнению, моральное и эстетическое чувства абсолютно не связаны ни с какими интересами, ни с какой пользой или выгодой. Чувство красоты совершенно бескорыстно. Этот «бескорыстный» характер роднит эстетическое чувство с моральным. Ведь нравственное поведение бескорыстно, оно заключается в абсолютном отказе от всякого интереса и индивидуальной потребности. Поэтому эстетическое чувство является образцом чувства морального.

В отличие от Локка и Шефтсбери Хатчесон не ставит вопрос о гармонии между эгоистическим, личным, и всеобщим, общественным, интересом. Если у Шефтсбери мораль была низшей формой познания по сравнению с красотой и гармонией, то у Хатчесона искусство подчиняется морали, а красота и гармония служат средством для воспитания добродетели.

В своем сочинении Хатчесон выдвинул учение о двух видах красоты: абсолютной и относительной, или сравнительной. Первый тип — это красота, которая воспринимается без сравнения с чем-либо внешним, подражанием или образом которого может служить данный предмет. Такова красота явлений и предметов природы, геометрических фигур, законов науки.

Анализируя красоту этого типа, Хатчесон приходит к выводу, что универсальным ее законом является закон единства в многообразии. Этот закон

состоит в определенном сочетании единства и многообразия. «...Когда *единообразие* тел одинаково, красота заключается в *разнообразии*, а когда *разнообразие* одинаково, красоту составляет *единообразие*» (150, 64). Так, в равносторонних геометрических фигурах красота растет с увеличением числа сторон, т. е. с увеличением разнообразия (квадрат более красив, чем равносторонний треугольник). Но в фигурах, обладающих одинаковым числом сторон, красота возрастает в соответствии с увеличением единообразия (равносторонний треугольник красивее разностороннего, квадрат красивее ромба и т. д.).

Наряду с абсолютной красотой существует красота сравнительная, которую «мы воспринимаем в предметах, обычно считающихся *подражаниями* или *подобиями* чего-либо еще» (там же, 62). Эта красота относится к области искусства, которое всегда является подражанием. Такова красота, создаваемая живописью и поэзией. Отличием сравнительной красоты является то, что в ней не обязательна красота оригинала. «Точная имитация будет *прекрасной*, даже если оригинал был полностью лишен красоты» (там же, 79).

Это учение Хатчесона о двух типах красоты получило дальнейшее развитие в английской эстетике, в частности у Генри Хома.

Одним из важнейших моментов эстетики Хатчесона является учение о *всеобщности* чувства прекрасного. Опыт в области искусства и истории свидетельствует о всеобщем характере представлений о красоте, о согласии всех людей относительно того, что объективно является прекрасным. В этом Хатчесон в известной мере предвосхищает Канта. Однако Хатчесон еще узко понимает принцип всеобщности, полагая, что он проявляется в стремлении всех людей к правильности и единообразию. Таким образом, *всеобщность* выступает у него как *единообразие* восприятия красоты.

Основная заслуга Хатчесона состоит в исследовании им понятия красоты. Другие категории эстетики привлекали его в меньшей мере. Он почти не говорит о возвышенном, трагическом или комиче-

ском. Безобразное для него — понятие, соотносительное с прекрасным. Прекрасное универсально, безобразное выступает только как недостаток сроды или же ее отсутствие.

Хатчесон выступал не только как продолжатель эстетики Шефтсбери, но и как ее критик. В частности, он упрекал Шефтсбери за его критические высказывания в адрес христианства. Сам Хатчесон более умеренно относился к религии. Более того, он использовал эстетическую теорию для теологического обоснования существования божественного «творца природы». Правильность, единообразие, гармония, царящие в мире, являются свидетельством мудрости божественного замысла. Эти высказывания Хатчесона перекликаются с учением Лейбница о «предустановленной гармонии».

Сенсуалистическую традицию в английской эстетике развивал и Эдмунд Бёрк (1729—1797). Мирозрение Бёрка претерпело существенную эволюцию. В первой половине своей жизни (эстетический трактат «Философские исследования о происхождении наших представлений о возвышенном и прекрасном» (1756)) Бёрк выступал крайне демократично. Исходя из Локка, он доказывал, что все чувства происходят из опыта. А поскольку органы чувств у всех людей одинаковы, постольку представления о прекрасном и возвышенном у всех людей, независимо от их общественного положения, в принципе одинаковы.

Однако к концу своей жизни Бёрк переходит на реакционные позиции. В 1790 г. он пишет памфлет «Размышления о революции во Франции», в котором выступает с критикой французской революции. Эта эволюция идейных взглядов Бёрка отразила ограниченность и консервативный характер английской буржуазии.

В центре эстетического сочинения Бёрка две важнейшие категории эстетики — *прекрасное и возвышенное*. Бёрк подходит к их исследованию с психологических позиций, выясняя психологические механизмы, лежащие в основе чувства прекрасного и возвышенного. По его мнению, в основе возвышенного лежит стремление к самосохранению,

в основе прекрасного — стремление к общительности.

Возвышенное возникает тогда, когда человек встречается с силами, вызывающими в нем чувство страха, ужаса. «Все, что так или иначе способно вызывать представление о страдании или опасности, т. е. все, что так или иначе ужасно, или относится к ужасным предметам, или воздействует подобно ужасу,— все это является источником *возвышенного*» (80, 2, 103).

Бёрк дает чисто физиологические характеристики возвышенного и прекрасного. Если прекрасное расслабляет нервы, то возвышенное напрягает и оживляет их. По его словам, возвышенное «очищает» сосуды. По этому поводу А. В. Шлегель иронично заметил, что в таком случае возвышенное можно было бы купить в аптеке.

Анализ Бёрком возвышенного оказал влияние на Канта, который в своем раннем сочинении «Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного» во многом повторяет Бёрка. Влияние Бёрка ощутимо и в сочинении Мендельсона «О возвышенном и наивном».

Влияние эстетики Хатчесона сказывается и в работах шотландского философа Генри Хома (1696—1782). Проблемы эстетики Хом развивал на основе сенсуалистической и эмпирической эстетики. Он больше, чем кто-либо из современных ему английских философов, в эстетике уделял внимания вопросам эстетического восприятия, условиям и принципам восприятия красоты. В связи с этим он подробно проанализировал целый ряд категорий эстетики, относящихся к пониманию прекрасного (пропорция, порядок, правильность, единство, множество).

Одна из глав первого тома «Элементов критики» (1762—1765) называется «Единство и разнообразие». Здесь Хом говорит, что для восприятия красоты необходимы два принципа: с одной стороны— простота и связанные с ней правильность, упорядоченность, пропорциональность, а с другой стороны— многообразие и смена впечатлений. И то

и другое обеспечивает наилучшие условия восприятия красоты.

Анализируя условия восприятия различных предметов, Хом приходит к выводу, что степень красоты зависит от единообразия и простоты воспринимаемого предмета. Чем предмет проще, тем он красивее.

Но всякое единообразие может перестать нравиться, так как при этом исчезнет разнообразие восприятий. Поэтому Хом выдвигает наряду с простотой и пропорциональностью требование единства в многообразии. Он истолковывает это требование сенсуалистически: всякое чувство, а тем более эстетическое, нуждается в смене, чередовании впечатлений. «Когда представления чередуются своим естественным порядком, человек чувствует себя легко и свободно, особенно после вынужденного ускорения или задержки. Напротив, ускорение и замедление естественного чередования вызывает мучительное чувство, мало ощутимое при незначительных нарушениях, но нарастающее при любой из двух крайностей» (188, I, 391—392). Исходя из этого, Хом считает, что простота без разнообразия неприятна, она не дает необходимой смены впечатлений. Поэтому красота включает в себя не только простоту и связность, но и разнообразие. А это означает, что красота и гармония могут быть поняты только как единство в многообразии.

Дальнейшее развитие английской эстетики связано с именем известного философа Давида Юма (1711—1776).

Юм развил сенсуалистическую эстетику в духе субъективного идеализма. Характерно, что центральной проблемой его эстетики становится проблема вкуса. Юм ставит вопрос, каким образом возможна единая эстетическая культура, когда в области вкусов и эстетических оценок существует полное разногласие, подтверждаемое выражением: «О вкусах не спорят». Попытку решить этот вопрос Юм дает в трактате «О норме вкуса» (1757). В этом произведении он приходит к выводу, что общезначимые, истинные суждения в отношении искусства и красоты возможны при условии, если будет най-

дена общая норма вкуса. «Мы ищем *норму вкуса*,—говорят Юм,— то есть норму, позволяющую нам примирить различные чувства людей или найти по крайней мере какое-то решение, которое бы дало возможность одобрить одно чувство и осудить другое» (80, 2, 143).

Но каким образом возможно найти эту норму вкуса? Ведь опыт развития искусства показывает, что истинные суждения об искусствах наблюдались весьма редко. Этому мешали, как правило, предрассудки, извращавшие природные чувства людей и мешавшие найти объективную норму вкуса и красоты. Юм считал, что задача отыскания всеобщей нормы вкуса может быть решена только хорошо образованным критиком. «Только высоко сознательную личность с тонким чувством, обогащенную опытом, усовершенствованным методом сравнения, личность, свободную от всяких предрассудков, можно назвать таким ценным критиком, а суждение, вынесенное на основе единения этих данных, в любом случае будет истинной нормой вкуса и прекрасного» (там же).

Таким образом, решение проблем эстетической культуры Юм сводит к воспитанию утонченного вкуса, к восприятию изысканного знатока-критика, способного формулировать «нормы вкуса» и в готовом виде преподносить их эстетически неразвитому большинству.

Начиная со второй половины XVIII в. в английской эстетике развертывается острая дискуссия по вопросу о природе художественного подражания. Начало этой дискуссии положил трактат Чарлза Эвисона «Очерк о музыкальном выражении» (1752). В этом трактате Эвисон доказывал, что музыка является не подражанием природе, а выражением страстей души. Принципу подражания природе, одному из главных принципов классицистической эстетики, Эвисон противопоставил принцип «выражения».

Трактат Эвисона вызвал ожесточенные споры. Против него выступили сторонники теории подражания, а с другой стороны, Эвисон нашел сторонников среди тех теоретиков искусства, которые выражали новые, предромантические принципы эсте-

тики и которые считали, что теория подражания ограничивает понимание природы искусства. Среди сторонников Эвисона был, в частности, Даниэль Уэбб, который попытался развить принцип выражения в своем трактате «Наблюдения о соответствии между поэзией и музыкой» (1769).

Из области музыкальной эстетики споры о подражании перешли и в область теории живописи. Здесь так же остро сказывалось стремление отказаться от основных канонов эстетики классицизма и найти новые понятия и определения искусства. С этим, в частности, было связано появление нового эстетического понятия — «живописное» (*picturesque*). В разных аспектах оно широко употреблялось в английской эстетической литературе, но специальное обоснование оно получило в трактате Уильяма Джильпина «О живописной красоте» (1792). Джильпин истолковывал «живописное» как нечто среднее между прекрасным и возвышенным. Отличительными признаками живописного считались такие качества, как неумеренность, известная неотделанность, способность порождать нечто новое и неожиданное. Интересно, что это понятие употреблялось в применении не только к искусству, но и к природе, обозначая такой тип красоты, который может использоваться в живописи.

Английская эстетика XVIII в. — богатое, но, к сожалению, еще мало изученное явление, в особенности по сравнению с немецкой или французской эстетической мыслью этой эпохи. Английские философы сформулировали многие из тех проблем, которые широко обсуждались во всей европейской эстетике. К ним относятся прежде всего проблемы подражания, вопрос о природе художественного вкуса и его воспитании. Английская эстетика разработала целый ряд важных эстетических категорий, которые получили развитие лишь в дальнейшем. Среди них категория возвышенного, понятие живописного и др. Английская эстетическая мысль оказала большое влияние на развитие теории искусства в других странах Европы, в частности на немецкую эстетику, и в особенности на учение Канта.

Франция

Французское Просвещение тесно связано с подготовкой французской революции. Это предопределило демократический характер французского Просвещения, его активный, революционный, наступательный характер. «Великие люди,— писал Ф. Энгельс,— которые во Франции просвещали головы для приближавшейся революции, сами выступали крайне революционно. Никаких внешних авторитетов какого бы то ни было рода они не признавали. Религия, понимание природы, общество, государственный строй — все было подвергнуто самой беспощадной критике; все должно было предстать перед судом разума и либо оправдать свое существование, либо отказаться от него. Мыслящий рассудок стал единственным мерилем всего существующего» (1, 20, 16).

Этот характер французского Просвещения сказался и на особенностях французской эстетики XVIII в. Французские просветители разделяли оптимистическую веру в возможность социального переустройства общества на «разумных» началах. Большую роль в этом переустройстве они уделяли искусству, в котором они видели один из важнейших рычагов исторических преобразований.

Одним из первых представителей французского Просвещения был Жан-Батист Дюбо (1670—1742). Примыкая к материалистическому направлению в эстетике, Дюбо был предшественником материалистического учения Гельвеция.

Свое эстетическое учение Дюбо развил в сочинении «Критические размышления о поэзии и живописи» (1719) (см. 68). В этой работе Дюбо пересматривает традиционное учение классицизма о «подражании природе». Цель подражания заключается не в создании идеального, вымышленного мира образов, в котором мы посредством узнавания находим нечто подобное действительности. Назначение искусства Дюбо видит в другом — в том, чтобы искусство возбуждало в нас страсти, пробуждало наши чувства, давало простор воображению. Этого искусство добивается с помощью подра-

жания. «Подражание,— говорит Дюбо,— должно возбуждать в нашей душе страсть, похожую на чувство, которое мог бы возбудить в нас сам предмет подражания. Копия предмета должна, так сказать, вызвать в нас копию страсти, которую мог бы возбудить сам предмет» (80, 2, 267).

В этом смысле искусство воздействует на человека так же, как и сама действительность, с той лишь разницей, что впечатление, производимое подражанием, поверхностнее и быстротечнее, чем впечатление от самого предмета, которому подражает художник. «Подражание, даже самое превосходное, имеет только искусственное бытие, оно живет только заимствованной жизнью по сравнению с силой и активностью природы, заключенной в предмете подражания. Воздействие на нас реального предмета совершается во имя той силы, которую он имеет от самой природы вещей» (там же, 267).

Таким образом, Дюбо реалистически смотрит на соотношение искусства и действительности в воздействии на человека, отдавая в противовес многим своим предшественникам приоритет действительности. Он, правда, признает, что подражание, осуществляемое художниками и поэтами, смягчает и делает более чистыми те впечатления, которые в действительности являются тягостными или неприятными. Но тем не менее искусство не может соревноваться с действительностью по силе и глубине воздействия на чувства и страсти человека.

Существенный вклад в формирование эстетики французского Просвещения внес известный философ и социолог Шарль Монтескье (1689—1755). Его перу принадлежит статья «Опыт о вкусе в произведениях природы и искусства», написанная для Энциклопедии Дидро и Д'Аламбера. В этой работе Монтескье касается широкого круга вопросов: о природе художественного познания, о связи вкуса с чувствами, о природе красоты и об условиях, вызывающих чувство удовольствия. В целом на всей этой работе отчетливо ощутимо влияние английской эстетики, в частности трактата Хогарта, с которым статья Монтескье в некоторых разделах почти текстологически совпадает. Как и Хогарт,

Монтескье истолковывает прекрасное как единство в многообразии. Для прекрасного всюду требуется симметрия, придающая цельность и порядок предмету. Но симметрия не является единственным источником красоты. «...Симметрия приятна всюду, где полезна и может способствовать восприятию. Но там, где симметрия бесполезна, она пресна, ибо убивает разнообразие» (117, 744).

Поэтому помимо симметрии красота нуждается также в разнообразии и даже контрастах. Этого требует сама природа органов чувств. «В предметах нужен порядок, но нужно также и разнообразие, иначе душа томится, так как похожие предметы кажутся ей одинаковыми, и мы не испытываем ни малейшего удовольствия, если показанная нам часть картины похожа на ту, которую мы видели ранее, ибо она не дает нам впечатления новизны. И так как красота произведений искусства, являющаяся отражением красоты природы, заключается только в том удовольствии, которое она нам доставляет, необходимо внести в это удовольствие возможно более разнообразия» (там же, 742).

Монтескье учитывает потребности чувственной природы человека, придавая им гораздо большее значение, чем безусловным правилам искусства. Он говорит, что правила в искусстве важны, но в практике искусства отклонения от правила встречаются гораздо чаще, чем точное следование им. «Живописцы и скульпторы установили пропорции человеческого тела и взяли голову за основную меру длины. Однако из-за различных поз, которые им приходится придавать телам, они постоянно нарушают эти пропорции; так, например, вытянутая рука бывает гораздо длиннее согнутой. Никто никогда не знал теории искусства лучше Микеланджело, и никто так свободно с ней не обращался» (там же, 756). Отсюда Монтескье делал вывод о том, что «искусство» дает правила, а вкус — «исключения». В этом отказе от незыблемых правил проявляется отход эстетики просветителей от нормативности эстетики классицизма, стремление к ее преодолению и критике.

К проблемам эстетики Монтескье обращается и в другом своем сочинении — «О духе законов» (1748). Здесь он рассматривает социальное значение искусства, обращаясь к традиционному вопросу о месте музыки в воспитании у древних греков. Излагая теории мусического воспитания Платона и Аристотеля, Монтескье приходит к выводу, что музыка, которую греки считали воспитательницей нравов, на самом деле «противодействовала ожесточающему влиянию грубого учреждения и в области воспитания отводила и для души место, которого у нее без этого не было бы» (там же, 195). Это смягчающее человеческую природу воздействие искусства делает его в глазах Монтескье важнейшим средством общественного переустройства.

Материалистическое крыло в эстетике французского Просвещения представляет известный философ Клод Адриан Гельвеции (1715—1771). Как и у большинства просветителей, проблемы эстетики рассматриваются у Гельвеция в связи с теорией воспитания. По мнению Гельвеция, неравенство людей зависит от формы правления и от уровня воспитания. Поэтому главное средство сделать всех людей равными заключается в том, чтобы усовершенствовать условия их воспитания и развития.

«...Все искусство воспитания,— пишет Гельвеции в книге «Об уме» (1753),— состоит в том, чтобы ставить молодых людей в условия, способные развить в них зачатки ума и добродетели... Я понял, насколько хорошее воспитание может распространить просвещение, добродетели и, следовательно, счастье в обществе и насколько уверенность в том, что талант и добродетель суть простые дары природы, мешает успехам науки о воспитании и поощряет леность и небрежность. Исследуя с этой точки зрения власть природы и воспитания над нами, я заметил, что тем, чем мы являемся, мы обязаны воспитанию; на основании этого я решил, что долг гражданина — сообщить истину, способную привлечь внимание к средствам усовершенствования воспитания» (50, I, 478—479).

Гельвеции считал, что гениальность присуща всем людям. Необходимо лишь соответствующее воспитание, чтобы пробудить эту гениальность, зажечь в человеке «сильную страсть». Этот нравственный подъем человеческой личности в состоянии совершить искусство.

Назначение искусства, по мнению Гельвеция, пробуждать яркие и сильные ощущения. В обычной повседневной жизни жизненные впечатления притупляются, страсти и чувства заглушаются привычкой и однообразием жизни. Искусство должно пробудить в каждом человеке угасшие страсти, дать ему то, чего он лишен в реальной действительности. В этом состоит великая воспитательная сила искусства. Развивая эту идею, Гельвеции приходит к выводу, что и высшая форма художественного наслаждения дается лишь посредством воображения и фантазии.

Таким образом, искусство выступает у Гельвеция как возвышающая человека иллюзия, как универсальный заменитель тех наслаждений, которых человек лишен в реальной жизни. Искусство превращается в простое средство развлечений и обмана, дающее народу всего лишь иллюзорное ощущение счастья.

Центральной проблемой французской эстетики была проблема подражания. Обращаясь к этой проблеме, просветители пытались разрешить обнаруженные уже в эстетике классицизма противоречия идеала и действительности, искусства и природы, иллюзии и реальности. Попытку разрешить эту проблему предпринял Шарль Баттё (1713—1786). В своем сочинении «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746) он попытался рассмотреть все виды искусства, исходя из одного теоретического принципа—«подражания природе». С этим связано его стремление к обобщению принципов всех искусств.

Всякий художественный образ, даже самый фантастический (химеры, чудовища), имеет определенный прототип, прообраз в природе. Искусство не творит ничего нового, оно создает только идеальные копии того, что уже существует в природе.

Поэтому искусство имеет дело только с художественной видимостью. «Что такое живопись? — спрашивает Баттё. — Подражание видимым предметам. В ней нет ничего реального, истинного, все в ней прозрачно... Поэзия живет только вымыслом. Волк в поэзии олицетворяет могущественного и неправедного человека, ягненок — угнетенную невинность. ...Трагедия лишь постольку является поэзией, поскольку вымысел в ней сочетается с подражанием... Итак, все искусства суть всего лишь воображаемые, вымышленные образы...» (80, 2, 380).

Таким образом, Баттё не смог диалектически разрешить вопрос об отношении искусства к реальности, метафизически противопоставив художественную видимость природе. В результате его эстетика оказалась лишенной той широкой демократической основы, которая была свойственна эстетике Гельвеция и Монтескье. В овладении правилами «хорошего», «изысканного» вкуса Баттё видел сущность эстетической культуры и эстетического образования. В понимании Баттё искусство оказывалось подчиненным средствам воспитания морали.

Подчеркивая условность искусства, его иллюзорный характер, Баттё оказался вне того русла борьбы за реалистическую эстетику, которую возглавлял Дидро.

Особое место в эстетике французского Просвещения занимает Вольтер (1694—1778). Вольтер был одним из наиболее активных деятелей французского Просвещения. В своих драмах, статьях и памфлетах он открыто выступал против католической церкви, высмеивал обскурантизм, невежество и религиозный фанатизм. В искусстве Вольтер видел могучее средство просвещения, театр для него — «школа добродетели».

Просветительская позиция Вольтера сочеталась с защитой эстетики классицизма. В своих письмах и предисловиях к драмам он теоретически обосновывал классицистическое правило «трех единств», Расин и Корнель для него — вершина развития мирового искусства. Напротив, театр Шекспира кажется Вольтеру грубым зрелищем, нарушающим все правила драматического искусства. По его

словам, у Шекспира «был яркий и мощный, истинный и высокий талант, но не было ни малейшего проблеска хорошего вкуса и ни малейшего знания правил» (44,296).

Обоснование теоретической программы классицизма сочеталось у Вольтера с разработкой целого ряда философско-эстетических проблем *. Большой интерес в этом отношении представляет «Философский словарь» (1764) Вольтера — своеобразная энциклопедия наук, написанная одним автором. В этом сочинении мы находим целый ряд статей, специально посвященных проблемам и категориям эстетики (прекрасное, изящное, вкус, остроумие, воображение, гений и т. д.). Вольтер дает тонкий анализ этих понятий: критически оценивает традиционные точки зрения, приводит многочисленные примеры из области искусства.

В статье «Прекрасное» Вольтер говорит об относительном характере красоты. Представление о прекрасном зависит от национальных, расовых, географических условий. «...Прекрасное зачастую весьма относительно, точно так же, как почитаемое пристойным в Японии, в Риме считается непристойным, а то, что модно в Париже, не модно в Пекине» (там же, 215). Точно так же относительны и разнообразны определения прекрасного. Вольтера не удовлетворяет рассуждение Платона о красоте, скептически относится он и к определению прекрасного как некой целесообразности, соответствия цели (мотив эстетики Сократа). Сам Вольтер не дает своего собственного определения прекрасного, но его представление о сущности прекрасного раскрывается в ряде других статей, в частности в статье «Изящество».

Как говорит Вольтер, «слово «изящество»—«elegantise»,— по мнению некоторых, происходит от латинского «electus»—избранный. Иного латинского

* Нельзя согласиться с мнением американского автора Дж. Врумена о том, что эстетика Вольтера носила исключительно «прагматический» характер и не содержала широких философских обобщений (см. *Jack R. Vrooman. Voltaire's Aesthetic Pragmatism. — The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, v, XXXI, N 1, p. 79-86).

слова, с которым может быть связано его происхождение, мы не видим; в самом деле, все, что изящно, отмечено отбором. Изящность — сочетание точности и приятности» (там же, 225). «Изящество» Вольтер отличает от «грации». Последняя всегда относится к одушевленным предметам, тогда как изящество относится как к одушевленным, так и к неодушевленным. Изящность не требует проявления силы. «...В изяществе всегда есть легкость, однако не все, что легко и естественно, непременно изящно» (там же, 226).

Изящество — одно из необходимых качеств прекрасного и совершенного. Но точно так же изящность свойственна и комическому, и возвышенному. Она придает им особое достоинство, наивность, легкость и простоту.

Другой важной категорией, к которой обращается Вольтер, является «вкус». В эстетике Просвещения эта категория занимает центральное место. Она средоточие всех противоречий, которые были обнаружены просветителями, и одновременно — средство их преодоления. С помощью «вкуса» просветители пытались преодолеть противоречия между чувством и разумом, природой и воспитанием, личным и общим интересом. Эта антиномичность сохраняется и у Вольтера.

Вольтер очень остро почувствовал противоречие между «вкусом» и «гением». Вкус — это способность распознавать прекрасное и уродливое. Гений — способность изобретать нечто новое. «Гермин «гений», по-видимому, должен означать не просто большой талант, но талант, наделенный творческой изобретательностью... И художник, какого бы совершенства он ни достиг в своем искусстве, не считается гением, если не изобретает ничего нового, не обнаруживает оригинальности...» (там же, 263). Идеалом художника является человек, гений которого сочетается со вкусом. «Гений, ведомый вкусом, никогда не совершит грубой ошибки; мы не найдем их ни у Расина после «Андромахи», ни у Пуссена, ни у Рамо» (там же, 265). Напротив, Шекспир представляется Вольтеру гением, лишенным вкуса.

Вкус не является исключительно субъективным качеством. Суждения вкуса общезначимы. Пословица «О вкусах не спорят» применима только к физическому вкусу, определяющему качество пищи. «Иначе обстоит дело в искусстве: поскольку в искусстве есть истинные красоты, то существует и хороший вкус, который их различает, и дурной, который их не воспринимает, а недостатки ума — источник испорченности вкуса — поддаются исправлению» (там же, 269).

Но если вкус имеет объективное содержание и общезначимость, то он поддается и воспитанию. Вольтер считает, что воспитание вкуса — общенациональная задача и искусству принадлежит в этом первостепенная роль. «Вкус исподволь воспитывается в нации, его не имевшей, ибо она мало-помалу воспринимает дух своих лучших художников. Она привыкает смотреть на картины глазами Лебрена, Пуссена, Лесюера, слушать музыкальную декламацию сцен Кино ушами Люлли, а арий и симфоний ушами Рамо...» (там же).

Вкус к красоте подвержен совершенствованию, и при определенном воспитании он превращается в «хороший вкус». Однако может существовать и «дурной вкус», высказывающий ошибочные представления о красоте. Такой вкус — результат влияния моды или отсутствия образования.

Разрешение антиномии хорошего и дурного вкуса Вольтер видел в просвещении. В том обществе, где развиты искусства и науки, где общественная жизнь развивается на разумных началах, вкус достигает высот совершенства.

И наоборот, когда «общественная жизнь едва теплится, дух никнет, его острота притупляется, и вкусу не на чем образовываться» (там же, 270). Этот пафос, свойственный эстетике Вольтера, делал его одним из вождей просветительского движения во Франции.

Вершину в развитии эстетической мысли французского Просвещения представляет эстетика философа-материалиста Дени Дидро (1713—1784).

Научные интересы Дидро были чрезвычайно разнообразными и разносторонними. Это прояви-

лось прежде всего в создаваемой Дидро совместно с Д'Аламбером «Энциклопедии». Но в системе научных занятий Дидро одно из первых мест занимали вопросы искусств и эстетики.

Эстетические взгляды Дидро формировались в борьбе с придворным искусством и академическим классицизмом. Дидро выступает прежде всего против манерности классицистического искусства, злоупотребления аллегориями, мифологическими сюжетами. «Аллегория,— говорил Дидро,—редко бывает величественна, почти всегда она холодна и туманна» (66, 6, 549). В связи с этим Дидро отвергает слепое подражание античности, утверждая, что античность следует изучать лишь для того, чтобы научиться лучше видеть природу. Вместо изучения слепков с античных скульптур Дидро советует молодым художникам идти на улицу, искать характеры и движения в толпе. «Ищите уличные происшествия, будьте наблюдателями на улицах, в садах, на рынках, дома, и вы составите себе правильные представления о настоящем движении во всех жизненных действиях» (там же, 216).

По мнению Дидро, академический классицизм рассудочен, манерен, лишен выразительности и чувства. Художники-классицисты следуют рассудочным правилам, ставя их выше жизни. Но в искусстве, так же как и в его оценке, нельзя руководствоваться только отвлеченными правилами. «...Порочна та критика, которая выводит абсолютные правила, глядя на совершенные творения, как будто способы нравиться не бесконечны! Нет почти ни одного из этих правил, которого бы не мог с успехом преступить гений» (там же, 540).

Дидро стремился к такому искусству, которое выражало бы идеалы и интересы третьего сословия, было бы правдивым, естественным, демократичным. В живописи прообразом такого искусства для него были картины Шардена и в особенности Греза, в произведениях которого он видел прославление буржуазных добродетелей, отражение жизни «третьего сословия». Противоположный полюс этому искусству Дидро находил в изящных, но условных и манерных картинах Буше. Таким образом,

Дидро ориентировался главным образом на искусство сентиментализма. Но в его работах наметен путь развития искусства от сентиментализма Греза к гражданскому классицизму Давида.

С позиций просветительской идеологии Дидро боролся против классицизма не только в живописи, но и в музыке. Он выступал против классицистической «серьезной» оперы, написанной на условные сюжеты античной мифологии, против сказочных героев и мифологических персонажей и т. д.: «Не простигуем ли мы философию, поэзию, музыку, живопись, танец, занимая их нелепостями? Каждое из этих искусств, взятое в отдельности, имеет целью не подражание природе, а их объединенную магическую силу применяют к какой-либо сказке. Гениальные люди низвели в наши дни философию из мира отвлеченных идей в мир реальный. Найдется ли гений, который оказал бы услугу лирической поэзии и низвел бы ее из волшебных стран на обитаемую нами землю» (66, 5, 168).

В противоположность условной классицистической опере Дидро стремился к созданию нового синтетического искусства, музыкальной драмы, в которой объединились бы пафос и содержание поэзии с выразительностью пения. В связи с этим Дидро высказал глубокую диалектическую мысль о взаимоотношении музыки и слова. В «Племяннике Рамо» (1770) он определяет пение как развитие двух взаимно пересекающихся линий — мелодии и декламации. «Речь следует рассматривать как одну линию, а пение — как другую, извивающуюся вокруг первой. Чем сильнее и правдивее будет речь, прообраз пения, тем в большем количестве точек ее пересечет напев; чем правдивее будет напев, тем он будет прекраснее...» (67, 68).

В своих сочинениях Дидро разрабатывает теорию просветительского реализма. Критерием художественности для Дидро является соответствие произведения искусства природе. В этом смысле прекрасное в искусстве подобно истине в философии. «Красота в искусстве,— писал Дидро,— имеет то же основание, что и истина в философии. Что такое истина? Соответствие наших суждений созда-

ниям природы. Что такое подражательная красота? "Соответствие образа предмету» (66, 5, 168). С этим связана постоянная борьба Дидро за правдивость искусства, требование пристального и глубокого изучения природы. Природа во всем своем многообразии совершенна и целесообразна, и поэтому она является основой красоты.

Однако подражание природе Дидро понимает не механически, не как простое копирование. В своих сочинениях он глубоко раскрывает сложную диалектику природы и идеала, которая лежит в основе художественного отражения действительности. Идеальный момент очень важен в искусстве. «Как высоко бы ни было мастерство,— пишет Дидро в «Салонах» 1767 г.,— без идеала нет истинной красоты. Красота идеала поражает всех людей без изъятия; красота мастерства привлекает лишь знатока. Если она будит в нем размышления, то только об искусстве и о художнике, а не о предмете изображения... Разница между достоинствами мастерства и достоинствами идеала та, что одни пленяют взор, а другие пленяют душу» (66, 6, 417—418).

Дидро стремился найти соответствие между идеалом и действительностью. Однако с позиций созерцательного материализма он не смог понять их диалектики.

В обнаруженных Дидро противоречиях между идеалом и действительностью проявлялось характерное для просветительской идеологии противоречие между гражданином (*citoyen*) и буржуа, между реальным индивидом с его эгоистическими потребностями и представлением об идеальном гражданине, жертвующем во имя высоких гражданских добродетелей своими эгоистическими интересами.

Это понимание идеала нашло яркое отражение в трактате Дидро «Парадокс об актере». Здесь Дидро доказывает, что идеальным актером является тот, кто играет не «нутром», а, изображая страсти и чувства, остается холодным и рассудочным. Чувствительность вредит театру. Настоящий актер должен показывать не свои чувства, а изображать некий идеальный образ, создаваемый его

воображением. «Что же такое театральная правдивость? Это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую еще возвеличенному актером» (66, 5, 580).

Таким образом, «парадокс» заключается в том, что правдивым является тот актер, который руководствуется не чувством, а рассудком, не природной чувствительностью, а представлением об идеале.

По своему содержанию «Парадокс об актере» имеет гораздо большее значение, чем просто теория актерского искусства. В театральном «парадоксе» отражается «парадокс» социальный. «Спектакль, согласно Дидро,— пишет М. Ф. Овсянников,— уподобляется гармоническому общественному порядку. «Чувствительный» актер, повинующийся только своему инстинкту, также нарушает гармонию целого, как тот человек, который руководствуется исключительно эгоистическими страстями, соображениями личной пользы и расчета. Истинный актер — это гражданин, отрекающийся во имя целого от своих личных чувств и своекорыстных интересов» (125, 160).

Дидро обосновывал связь искусства и нравственности. Истина, добро и красота не противостоят друг другу. «Истинное, доброе и прекрасное соседствуют между собой. Прибавьте к одному из этих качеств что-нибудь редкостное, ослепительное, и истинное станет прекрасным, и прекрасное станет добрым» (66, 6, 268). Искусство должно воспитывать нравственность. «Каждое произведение ваяния или живописи должно выражать собою какое-либо великое правило жизни, должно поучать, иначе оно будет немо» (там же, 548). Отстаивая высокое гражданское назначение искусства, Дидро связывал его воспитательную роль с идеей нового общественного устройства.

Наряду с «практической» эстетикой, связанной с теорией искусства и практикой, Дидро занимался исследованием и общих философско-эстетических проблем. В частности, он с материалистических позиций разработал теорию прекрасного. Этому по-

священа статья Дидро «О прекрасном» (1751), написанная для Энциклопедии. В ней отчетливо ощущимо влияние английской эстетики, в частности Шефтсбери. Как и английские философы, Дидро доказывает опытное происхождение эстетических понятий: «Указанные понятия, как и все остальные, имеют опытное происхождение... И каковы бы ни были те возвышенные выражения, которые применяются для обозначения отвлеченных понятий порядка, пропорциональности, отношений, гармоний, и как бы ни величали их, если угодно, *вечными, изначальными, высшими, основными законами прекрасного*,— все равно, чтобы достигнуть нашего разума, они прошли через наши чувства, подобно самым низменным понятиям, и представляют собой лишь абстракции, созданные нашим умом» (80, 2, 309—310).

По мнению Дидро, прекрасное не может быть каким-то определенным качеством. Прекрасное — это определенный тип отношений. «Я называю прекрасным вне меня все, что содержит в себе нечто, способное пробудить в моем уме идею отношений, а прекрасным по отношению ко мне — все, пробуждающее эту идею» (там же, 311). Отношение — это универсальное понятие, применимое к качественно различным предметам. Представление о прекрасном у различных народов чрезвычайно различно. Различно оно и у людей разного возраста, склада характера, темперамента. Поэтому то общее, что лежит в основе представлений о прекрасном, содержится в понятии отношений. «Признайте, что красота заложена в восприятии отношений; и вы получите историю ее развития от начала мира до наших дней... Итак, восприятие отношений есть основа прекрасного» (там же, 319).

Следует отметить, что, выделяя понятие отношений как основу прекрасного, Дидро стремился понять универсальный характер красоты, вывести ее за пределы узкого представления об «изящном». Но при этом Дидро приходил к метафизическому противопоставлению понятий отношения и качества, что во многом мешало ему диалектически понять природу красоты.

Дидро придавал большое значение гармонии в искусстве, считая, что без нее невозможно понимание произведения искусства как целого. «Без гармоничности, или, что по сути дела одно и то же, без взаимозависимости, увидеть целое невозможно; взгляд будет беспорядочно скользить по полотну» (66, 6, 581). Однако художественную гармонию Дидро понимал не метафизически, не как исключение из искусства неких противоречий, диссонансов и дисгармонии. Глубочайшее проникновение в природу художественной гармонии Дидро дал в своей знаменитой философской повести «Племянник Рамо» (1770). Здесь он ярко обрисовал сложную диалектику развития художественного сознания, в процессе которого противоречиво сочетаются, переходя из одного в другое, возвышенное и низменное, гармония и дисгармония, целостность и разорванность. Не случайно на это произведение обратил внимание Гегель. В своей «Феноменологии духа» он приводит идеи и образы «Племянника Рамо» для изображения диалектики «честного» и «разорванного» сознания. Комментируя это сочинение, Гегель пишет: «Содержание речей духа о себе самом и по поводу себя есть, таким образом, извращение всех понятий и реальностей, всеобщий обман самого себя и других; и бесстыдство, с каким высказывается этот обман, именно поэтому есть величайшая истина. Эти речи — сумасшествие музыканта, «который свалил в кучу и перемешал тридцать всевозможных арий, итальянских, французских, трагических, комических»... Спокойному сознанию, которое честно перекладывает мелодию добра и истины на одинаковые тона, т. е. на одну ноту, эти речи представляются «бредом мудрости и безумия...»» (46, 4, 280—281). Карл Маркс называл «Племянника Рамо» «неподражаемым произведением» и издевался над плоскоморалистическими трактовками этой повести, противопоставляя им гегелевский комментарий (см. 1, 32, 242).

Наиболее радикальное и демократическое крыло французского Просвещения возглавлял знаменитый французский писатель и философ Жан-Жак Руссо (1712—1758). Как показал Маркс, требование все-

общего равенства, выдвигаемое им, было своеобразным плебейским протестом против буржуазной цивилизации. Этот протест сказался и во взглядах Руссо на искусство и проблемы эстетического воспитания. В известном «Письме к Д'Аламберу о зрелищах» (1758), где рассматривался вопрос об отношении театра к воспитанию и морали, Руссо выступил с критикой традиционных просветительских идей эстетического воспитания. По его мнению, театр и зрелища вовсе не содействуют воспитанию нравственности. Эти искусства выступают скорее как развлечение, и, как таковые, они не только не полезны, но и вредны. «Даже при беглом взгляде на такого рода заведения,— говорит Руссо,— сразу вижу, что театральное зрелище — это забава, но если верно, что человек нуждается в забавах, то — вы, конечно, согласитесь с этим — допустимы они лишь в меру их необходимости, а всякая бесполезная *забава* — зло для существа, чей век так короток и время драгоценно» (139, 1, 76). Руссо последовательно опровергает все аргументы о том, что искусство изменяет и формирует нравы народа. По его мнению, театр не способен изменять чувства и нравы, он в состоянии только следовать за ними и украшать их. Возбуждая и усиливая страсти людей, театр только усугубляет, но не изменяет установившихся нравов. Поэтому театральные зрелища благотворны для добрых людей и вредны для дурных. Не способен театр и по-аристотелевски очищать нравы состраданием и страхом. Не может быть он и школой нравственности, делая добродетель более привлекательной, а порок гнусным. Ведь и в жизни зло не менее ненавистно, чем на сцене. Источник ко всему хорошему и отвращение к злу содержится, по мнению Руссо, в нас самих, а не в искусстве. «Но даже если допустить возможность самого высокого совершенства, то и при этих условиях действие зрелищ сведется к нулю — за отсутствием средств придать ему обязательность. Мне известны только три орудия, при помощи которых можно влиять на нравы народа: сила закона, власть общественного мнения и привлекательность наслаждения. Но закон не имеет

никакого доступа в театр, который при наличии малейшего принуждения превратился бы из удовольствия в наказание. Общественное мнение не зависит от театра, так как он не только не предписывает законов публике, но сам получает их от нее. Что же касается наслаждения, то все его действие сводится к тому, что оно заставляет нас чаще ходить туда» (137, 340).

Демократический характер эстетики Руссо наиболее ярко проявляется в его учении о вкусе, изложенном в философском романе «Эмиль, или О воспитании». Отстаивая идею природного равенства всех людей, Руссо говорит, что «вкус свойственен всем людям; но не все обладают им в одинаковой степени, не у всех он в одинаковой степени развит... Мера вкуса, которой можно обладать, зависит от природной восприимчивости; его культура и форма от общества, в котором живет человек» (там же).

На этом основании Руссо опровергает широко распространенные в эстетике представления о вкусе как об эстетическом суждении просвещенного меньшинства. «Неверно, что хороший вкус есть вкус меньшинства... В этом случае толпа уже не имеет своего суждения; она судит только с голоса тех, которых считает более просвещенными» (там же). По мнению Руссо, истинные образцы хорошего коренятся в природе. Чем дальше мы удаляемся от природы, тем более искажаются вкусы. Средствами воспитания вкуса могут быть изучение поэзии, чтение книг. Искусство также способно влиять на изменение вкуса, но оно не способно воздействовать на нравы людей. Поэтому, говоря о воспитании своего ученика, Руссо пишет: «Я поведу его в театр, чтобы изучать не нравы, а вкус. Театр создан не для истины; он создан для того, чтобы улаживать» (137, 343).

Историческая заслуга Руссо состоит в том, что он обнаружил характерное для эстетики Просвещения противоречие. Достижение новой нравственной и эстетической культуры просветители видели в формировании высоких эстетических вкусов, однако, с другой стороны, развитие вкусов они связывали с просвещением, с развитием искусства и

морали. Если искусство является отражением условий жизни и уровня нравственного развития, то каким образом оно сможет быть источником высшей нравственности, более высокой, чем та, которая существует в наличной действительности?

Обнаружив это противоречие, Руссо выступил с отрицанием одного из важнейших принципов просветительской эстетики, убеждения, что посредством искусства возможно изменять нравы народа, воспитывать его мораль и нравственность. Эстетика Просвещения не была в состоянии в рамках буржуазно-ограниченного мировоззрения разрешить эту проблему. Решение ее было связано с проблемой революционного преобразования действительности, создания реальных условий самодеятельности народных масс.

Следует отметить, что эстетика французского Просвещения была тесно связана с традицией социалистической и коммунистической мысли. На эту связь указали Маркс и Энгельс, характеризуя материалистическую линию во французском Просвещении. «Не требуется большой ума,— говорили они,— чтобы усмотреть необходимую связь между учением материализма о прирожденной склонности людей к добру и равенстве их умственных способностей, о всемогуществе опыта, привычки, воспитания, о влиянии внешних обстоятельств на человека, о высоком значении промышленности, о правомерности наслаждения и т. д. — и коммунизмом и социализмом» (1, 2, 145).

Испания

Начиная с XVIII в. Испания переживает период упадка. Экономика ее приходит в состояние застоя, а в политическом отношении она становится зависимой страной. Происходившая с 1701 по 1714 г. война за «испанское наследство» привела к тому, что на испанский престол сел король Филипп V, происходивший из семьи Бурбонов. С этого времени в Испанию проникает сильное политическое и культурное влияние Франции.

В 1713 г. Филипп V организует по образцу Французской академии Испанскую академию литературы и искусства, которая была призвана создать «единый» литературный язык, выработать общие нормы классицистической эстетики для литературы и искусства.

Господствующим течением в испанской эстетике XVIII в. является классицизм. Теоретики классицизма стремятся выработать единые «правила вкуса», разделить «высокие» и «низкие» жанры в литературе и искусстве. Эти идеи развивает, например, Игнасио де Лусан в своей работе «Общая поэтика, или Правила поэзии вообще и в ее главных разделах».

Эстетику классицизма развивал известный испанский ученый и философ-просветитель Фейхо-и-Монтенегро (1676—1764). В своем сочинении «Воскрешение искусств и апология древних» он решал традиционный спор о преимуществе новой и древней поэзии в пользу последней, возводя, таким образом, античное искусство в неизменный художественный и эстетический канон.

Фейхо-и-Монтенегро принадлежит обширный теоретический трактат «Основание вкуса». В этом сочинении он возражает против положения о том, что о вкусах не спорят, пытаясь доказать, что вкусы имеют свои причины и основания и поэтому о вкусах можно и должно спорить. Различие и разнообразие вкусов зависят от различия темпераментов и настроения. Но эти последние основаны на природных причинах. Поэтому вкусы при всем их разнообразии имеют свои причины, а следовательно, они должны подчиняться определенным правилам.

Как и в других странах Европы, в Испании XVIII в. разворачивается просветительское движение. Одним из его представителей был Гаспар де Ховельянос (1744—1811). Ховельянос пропагандировал в Испании идеи французского Просвещения, он издал со своим предисловием «Общественный договор» Руссо.

Ховельянос считал, что литература и искусство должны служить просвещению народа, воспитанию

художественных вкусов. Эти идеи получили отражение в его речи «Хвала изящным искусствам», прочитанной в 1782 г. в Академии Сан-Фернандо. Особый интерес представляет также записка Ховельяноса «Относительно устройства полиции, ведающей зрелищами и обществными увеселениями, а также об их происхождении в Испании» (1790). Здесь он ставит в прямую связь свободу и благосостояние народа с его зрелищами и праздниками. В связи с этим он требует реформы всей системы искусств и увеселений, начиная с театра и кончая музыкой и танцами. Как и большинство просветителей, Ховельянос связывает осуществление своих идеалов с образом просвещенного государя и стремится сделать искусство предметом государственной политики, стремящейся к благу народа, его просвещению и воспитанию. Идея о реформе народных праздников, возникшая, очевидно, под влиянием общественных праздников Великой французской революции, в условиях Испании оказалась глубоко утопической.

В области эстетики Ховельянос опирался на доктрину классицизма. Безусловным авторитетом в области изобразительных искусств для него является Менгс. В духе классицизма он стремится к очищению языка, к созданию свода правил для литературы и искусства, которые должны устанавливаться Академией.

Ховельянос представлял либеральное крыло в испанском Просвещении XVIII в.

Демократическое крыло в испанском Просвещении возглавил Эстебан Артеага (1747—1799). Эстебан Артеага был широко образованным мыслителем. Он был хорошо знаком с европейской философией и эстетикой, высоко оценивал сочинения Локка, Бэкона, Менгса, Винкельмана, Зульцера, Дидро, Хатчесона, Смита. Артеага боролся за демократизацию искусства, против аристократического отношения к нему как к простой забаве и развлечению. В этом духе написано его сочинение «Перевороты итальянского музыкального театра» (1783—1785), в котором он выступил с критикой итальянской «серьезной» оперы. Характерно, что

в этом сочинении Артеага называет себя «республиканцем в литературе» и говорит, что для него «истина и свобода являются единственным знаменем». Критика аристократических вкусов сочеталась у Артеаги с пропагандой просветительских идеалов.

Наиболее значительным эстетическим сочинением Эстебана Артеаги является трактат «Философские изыскания об идеальной красоте как предмете всех искусств, основанных на подражании». Это сочинение представляет попытку создать научную теорию красоты, которая, по его словам, занимала бы в эстетике такое же место, как «Новый органон» Бэкона в науке и «Дух законов» Монтескье в законодательстве и политике.

Артеага выступает против всяких отвлеченных и схоластических споров о красоте, утверждая, что все наши знания и представления имеют опытное происхождение и поэтому исследование о природе красоты должно быть связано с изучением природы человека и ее развития. Совершенно в духе просветительской философии он пишет: «Прошло уже то время —или во всяком случае пора ему пройти,— когда голые умозрения присвоили себе, не имея на то права, имя подлинной науки. Схоластический жаргон, плодивший лишь тупое упрямство, гордыню и предубеждения, свергнут и предан заслуженному презрению, а прогресс человеческого разума в последние века, если и не продвинул в должной степени познания причин, то по крайней мере научил нас... избрать первоначала, более согласные с опытом и более полезные для деятельности. Словом, науки мало-помалу стали основываться на опыте... Великие творцы в области нравственной философии постепенно осознают, что лучше не усугублять отвлеченных зыбких правил, но изучать природу человека, прослеживая ее в различных изменениях, зависящих от воспитания, климата, религии, законов и прочих обстоятельств» (78, 496—497). Этот же опытный метод познания следует положить и в основу исследования проблем эстетики.

Концепцию «идеальной красоты» Артеага развивает, исходя из теории подражания. Подражание отличается от копирования. Копиист стремится как можно точнее воспроизвести копируемый предмет. Напротив, подражатель не стремится к такому сходству. «Подражатель не стремится обмануть, выдать портрет за подлинник; скорее он, дабы избежать всякого обмана, открывает нашему взору свойства и признаки своего инструмента, чтобы его не смешивали с изображаемой вещью» (там же, 499). Всякое произведение искусства отличается условностью, и ни один скульптор не стремится выдать свою статую за живого человека. Поэтому истинные ценители ищут в искусстве не совершенную копию, а подражания, хотя копия ближе к подлиннику. Условность подражания всего очевиднее в театре, где зрители постоянно помнят, что на сцене не площадь древнего Рима, а декорация и не Цезарь и Брут, а актеры, их изображающие, иначе зрители вместо наслаждения от спектакля испытали бы ужас, вообразив, что они и вправду присутствуют при убийстве Юлия Цезаря. «То же скажу о живописи: если бы обман был полным, то, увидав на картине тигра, льва или змею, зритель побежал бы прятаться, как поступил бы, окажись в лесу один на один с хищниками. Но зритель не пугается и не бежит, а восторгается картиной, ибо совершенно убежден, что находится в зале, а не в лесу, и животные на полотне существуют лишь благодаря искусству художника» (там же, 501).

Предметом подражания является природа во всем ее многообразии. Артеага выступает с резкой критикой Баттё, который ограничивал задачу искусства подражанием «изящной» природе. Это утверждение Баттё, говорит Артеага, опровергается каждой страницей истории искусства. В доказательство он приводит пример с Тартюфом Мольера, Яго Шекспира, Ловеласом Ричардсона. Здесь изображаются не только прекрасные, но и безобразные характеры. Искусство подражает всей природе в целом. «Природа, взятая в совокупности, как всеобщее хранилище деятельных сил Вселенной, есть также архив всех совершенств, красота коих столь

неисчерпаема, что искусства не в силах выразить ее полностью и даже воображение не способно представить себе такую степень красоты, какая не содержалась бы в необъятном чертеже творения. Если бы искусства могли охватить всю природу в целом, учение об идеальной красоте было бы совершенно бесполезным, ибо никогда не представился случай доказать его. Но подражание берет лишь индивидов, далеких от совершенства, представляющих собой смесь красоты и безобразия, добродетели и порока, а следовательно, точное и голое изображение природы не входит в задачу искусства» (там же, 502).

В природе нет абсолютного совершенства. Опыт и рассуждение учат, что все индивидуальные предметы есть смесь красоты и несовершенства. Поэтому прекрасное и безобразное — относительные понятия и имеют значение лишь в определенном соотношении с определенной целью. «Как нет всеобщей и абсолютной красоты для подражания, так нет и природы, абсолютно и всеобъемлюще безобразной; отвлеченные понятия красоты и безобразия следует брать в сравнении, то есть в соотношении с целью, инструментом и средствами каждого искусства» (там же, 520).

Таким образом, в самой природе прекрасное неотделимо от безобразного, совершенное от несовершенного. Превращение безобразного в прекрасное достигается в искусстве с помощью подражания, которое не просто передает то, что существует в природе, но, отыскивая и собирая черты прекрасного, свойственные разным предметам, создает идеальный тип красоты. Для этого художник должен прибегать к фантазии.

Артеага в связи с этим говорит о четырех степенях подражания. Первая, самая низшая, имеет место тогда, когда художник, который подражает природе, не в состоянии выразить ее такой, какова она есть. Вторая степень — когда художник копирует природу таковой, какова она есть. Третья — когда художник отбирает свойства различных предметов, чтобы собрать их в одном. И наконец, четвертая — когда он совершенствует свой образец,

придавая ему вымышленные атрибуты, почерпнутые из фантазии. Таким образом, подражание, о котором пишет Артеага, предполагает известную типизацию, обобщение и вместе с тем включает известный элемент идеализации.

Заслуживает внимания мысль Артеаги об условности деления художников на натуралистов и идеалистов. Натуралисты, по мнению Артеаги, не могут обойтись без идеального, точно так же как и идеалисты не могут обойтись без изучения природы. Поэтому Артеага возражает против обвинения в натурализме испанских художников, таких, как Веласкес, Рибера, Мурильо. В их творчестве он находит известную меру соединения идеализации и верности природе.

Трактат Артеаги отличается глубиной философского анализа проблемы подражания, попытками диалектического истолкования соотношения идеала и действительности. В своих работах Артеага во многом преодолевал нормативизм и формализм классицистической доктрины.

Германия

Развитие эстетики немецкого Просвещения определялось общим характером общественной жизни Германии XVII—XVIII вв. В эту эпоху Германия была отсталой в экономическом и политическом отношении страной. Тридцатилетняя война (1618—1648) нанесла весьма большой ущерб ее экономике. К тому же Германия вплоть до XVIII в. была феодально-раздробленной страной. Застойность экономической и общественной жизни обуславливала наличие пережитков феодальной идеологии, права, морали. Все это существенным образом сказывалось на развитии философской мысли в Германии, определяло ее абстрактный, спекулятивный характер.

Но наряду с этим борьба с пережитками феодальной идеологии обусловила критический характер эстетики немецкого Просвещения. К тому же перед глазами немецких мыслителей были итоги развития капитализма в странах Запада, опыт раз-

вития философии и эстетики Просвещения в Англии и Франции. Усвоение этого опыта позволило немецким философам и эстетикам пойти дальше, выработать новые методы в анализе эстетических явлений, применить диалектику и историзм в подходе к искусству.

Основоположником эстетики немецкого просвещения был выдающийся философ-рационалист Александр Баумгартен (1714—1762). В 1750 г. он публикует на латинском языке свое знаменитое сочинение «Эстетика». Название этой работы дало имя той области философского знания, которое до сих пор определялось как «учение о вкусе», «теория изящных искусств» и т. д.

Баумгартен был последователем Лейбница. След за ним он рассматривает эстетику как составную часть гносеологии, относящуюся к чувственному познанию. Согласно Баумгартену, теория познания состоит из двух частей: логики, имеющей дело с интеллектуальным познанием, и эстетики, предметом которой является чувственное познание. Две эти области познания равноценны, хотя их предмет различен. Если рационалистическая философия видела в чувстве только источник заблуждений и ошибок, то для Баумгартена чувственное познание—«аналог разума». Оно имеет, так же как и интеллектуальное познание, большое познавательное значение. Тем самым Баумгартен реабилитирует чувственность, познавательную роль которой рационализм свел к нулю. В его «Эстетике» чувственное познание возводится в ранг теории, а сама эстетика ставит своим предметом изучение логики чувственного познания.

Одним из важнейших понятий эстетики Баумгартена является понятие «совершенство». С помощью этого понятия Баумгартен определяет предмет и цель эстетики. «Цель эстетики,— говорит Баумгартен,— совершенство чувственного познания как такового, и это есть красота» (80, 2, 455). Понятие совершенства является сложным. Оно включает в себя три следующих элемента: 1) согласие мыслей (*cognitationes*), 2) порядок (*ordo*) и 3) обозначение (*significatio*). Все эти элементы

являются признаками «совершенства» и «красоты», но только в том случае, когда все они находятся в единстве, т. е. «согласуются» друг с другом. Принцип «согласования» (consensus) является универсальным принципом эстетики Баумгартена, в котором воплощается его представление о красоте как единстве в многообразии. «Обилие, величина, истина, ясность, достоверность и живость познания, в ту меру, в какую они оказываются в согласии в едином восприятии или в согласии друг с другом (например, обилие и величие, способствующие ясности, истина и ясность, способствующие достоверности, все прочие — живости) и в ту меру, в какую различные другие элементы познания оказываются в согласии с ними же, дают совершенство — всякому познанию, универсальную красоту — способности ощущать феномены...» (там же, 456).

Для Баумгартена эстетика — это не только теория. Эстетика одновременно и наука, и искусство. «Эстетик» не должен быть «пансофом», т. е. отвлеченным теоретиком прекрасного. В известной степени он должен быть и виртуозом, знать правила различных видов искусств и владеть их техникой. Поэтому для эстетики необходима практика, без которой самые полезные правила остаются мертвым грузом. «Точные и надежные упражнения [...] должны продолжаться неослабно каждый день, и без них так называемые мертвые и умозрительные правила, хотя и полезные, но которые ты не применял бы практически, никогда не пойдут тебе на пользу» (там же, 460). Таким образом, «эстетика», как ее понимал Баумгартен, включает в себя единство теории и практики.

Одной из важнейших проблем, поставленных «Эстетикой» Баумгартена, была проблема эстетического восприятия и художественного творчества. Познание красоты не является пассивным восприятием. Точно так же и художественное творчество предполагает состояние вдохновения, экстаза, энтузиазма. «Общей отличительной чертой совершенного эстетика, — пишет Баумгартен, — является... *эстетический порыв*, impetus (прекрасное

возбуждение ума, его горение, устремленность, экстаз, неистовство, энтузиазм, дух божий). Возбуждаемая натура уже самопроизвольно, а еще более при содействии наук, изошряющих дарование и питающего телу и от предшествующего состояния души, при благоприятных обстоятельствах направляет к акту прекрасного мышления свои низшие способности, склонности, силы, ранее мертвые, дабы они жили согласные в феномене и были больше, чем те силы, которые могут проявить многие другие люди, разрабатывая ту же тему, и даже тот же самый человек, не столь воодушевленный в другое время» (там же). В этой теории творчества Баумгартен, как мы видим, выходит далеко за пределы рационализма Лейбница.

Эстетика Баумгартена органично включает в себя теорию искусства. В частности, Баумгартен касается такой важной темы, как содержание и структура произведения искусства. Он говорит о следующих пяти элементах, составляющих это содержание: «богатство» (*ubertas*), «величие» (*magnitudo*), «истинность» (*viritas*), «ясность» (*claritas*, *lux*), «достоверность» (*certitudo*). «Богатство» произведения искусства зависит от богатства и разнообразия перцепций. «Величие» бывает двух типов: природное и моральное. К первому типу относится величие тех предметов, которые лишены свободы. Оно проявляется в «прелести» (*venustas*). Ко второму типу относится величие вещей, наделенных свободой. Этот тип величия проявляется в том, что Баумгартен называет «эстетическим достоинством» (*dignitas*). Поскольку эстетическое (чувственное) познание является «аналогом разума», постольку произведение искусства, как и логическое познание, должно обладать истиной. Понятие «эстетическая истинность» Баумгартен понимал широко. В отличие от Лейбница, который говорил о «ложности» фантазии, поэтических вымыслов, Баумгартен утверждает, что истинность в искусстве — это не обязательно соответствие видимому миру, но и миру поэтического вымысла. С «истинностью» искусства связано и

такое его качество, как «достоверность» и «убедительность».

Баумгартен был одним из первых немецких эстетиков, кто выступил с обоснованием самостоятельности и суверенности эстетического познания, против его подчинения моральному и религиозному догматизму, которое было характерно для официальной философии того времени. По мнению Баумгартена, эстетическое познание обладает своими внутренними и специфическими закономерностями; его целью является тот «эстетический свет» та ясность и прозрачность вещей, которая открывается чувственному познанию. Отсюда Баумгартен делал вывод, что эстетическое познание независимо ни от религии, ни от морали. Будучи представителем просветительской идеологии, он резко возражал против того, чтобы, «словно вторгаясь со своим серпом на чужую ниву», выводить принципы эстетического познания «из строжайших и верховных законов блаженной жизни, или, вообще говоря, из святейших прорицаний подлинного христианства» (23, 48).

Исходя из рационалистической теории познания Лейбница, Баумгартен тем не менее в известной мере преодолел крайности рационализма своего учителя. Тем самым он открывал новые пути для развития эстетической науки. Поэтому не случайно, что эстетика Баумгартена пользовалась популярностью у швейцарцев (Бреймингер, Бодмер), отстаивавших правомерность фантазии и эмоций в искусстве, а также у возглавлявшего предромантическое движение «Бури и натиска» Гердера.

Огромную роль в развитии немецкой эстетической мысли сыграл Иоганн Иоахим Винкельман (1717—1786). Винкельман был не только историком античного искусства, но и теоретиком, родоначальником целого художественного направления.

Главное сочинение Винкельмана — его знаменитая «История искусства древности» (1764). По сути дела Винкельман был отцом теоретического искусствознания в Германии. Его труд — первая попытка дать целостную, научную картину развития

греческого искусства от его возникновения и расцвета до его упадка.

Значительное влияние на Винкельмана оказало изучение сочинений Монтескье, Шефтсбери, Вольтера. Винкельман указывает на два главных условия, определивших расцвет греческого искусства: «влияние неба» и расцвет политической свободы. Вслед за Монтескье он говорит о влиянии климата, географической среды на характер греческого народа. И вместе с тем он придает главное значение социальным условиям, утверждая, что греческое искусство — «дитя свободы».

Именно счастливое соединение благоприятной природы и политической свободы обусловило возникновение того идеала «благородной простоты и спокойного величия», который как бы просвечивает во всех произведениях греческого искусства. Греческое искусство — искусство меры, воплощающее идеал «золотой середины», «среднего состояния».

Представление Винкельмана о греческом искусстве как идеале «благородной простоты и спокойного величия» надолго определило подход к изучению античности. Судьба этого идеала отражает метаморфозы и изменения эстетического сознания XVIII—XIX вв. (см. 98, 5—79).

Винкельман предпринял по сути дела первую попытку периодизации истории античного искусства. Он говорит о четырех этапах этой истории: «древнейшем стиле», «высоком», «прекрасном» и «подражательном». Древнейший стиль соответствует архаике, он охватывает период, начиная с древнейших времен и кончая Фидием. Ему, по словам Винкельмана, недостает завершенности. «Высокий стиль» — это век Перикла, период расцвета афинской демократии. К нему относится творчество Мирона, Фидия, Поликлета и Скопаса. Третий, «прекрасный» стиль связан с творчеством Лисиппа. Это — искусство грации, т. е. красоты, проявляющейся в движении тел. Художники «прекрасного стиля» отходят от грубости и незавершенности своих предшественников, они ищут в своих произведениях законченности. Наконец, чет-

вертый стиль — «подражательный», он носит на себе черты упадка. Это искусство эпохи Римской империи.

Описание этих четырех периодов в истории развития античного искусства Винкельман сопровождает тонким анализом произведений античного искусства — скульптурной группы «Лаокоон», скульптуры Аполлон Бельведерский и др. В этом анализе проявляется свойственное Винкельману чувство стиля, тонкий художественный вкус, великолепное знание памятников античного искусства, из-за чего он еще при жизни получил титул «президента всех древностей».

«История искусства древности» не ограничивается простым описанием истории античного искусства. Винкельман был не только историком древнего искусства, но и эстетиком, давшим глубокий анализ современной ему эстетической культуры и наметившим дальнейшие пути развития искусства. В образах античного искусства, которые анализирует Винкельман, как бы просвечивает идеальный образ, служащий эталоном для нового искусства просветительского классицизма.

Винкельман полагал, что изучение греческого искусства будет содействовать развитию эстетического вкуса, формированию новой эстетической культуры, основанной на идеале простоты и величия. В своем сочинении «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре» (1755) Винкельман писал: «Единственный путь для нас сделаться великими и, если можно, даже неподражаемыми — это подражание древности» (41, 86).

В «Истории искусства древности» Винкельман развивает довольно оригинальное учение о прекрасном. Его не удовлетворяют поиски «совершенной пропорции» в духе эстетики Ренессанса. «Красота... — говорит Винкельман, — не измеряется, в сущности говоря, ни числом, ни мерой» (40, 194). Поэтому она не поддается математическому измерению. В качестве примера Винкельман приводит эллиптическую линию, в которой есть «единство и постоянное изменение» (там же). Эту линию

«нельзя описать никаким циркулем, так как она в каждой точке изменяет свое направление... Какая именно более или менее эллиптическая линия образует различные составные части красоты, алгебраическим путем определить невозможно» (там же).

Каковы же главные особенности прекрасного? Главными принципами красоты Винкельман считает простоту и единство. Он говорит о двух типах красоты: о «чистой красоте» и о «красоте выражения».

«Высшая», «чистая» красота требует единства, это такое среднее состояние, которое не выражает никакого движения страсти или чувства. Такую красоту можно сравнить с чистой водой, черпаемой из источника: она очищена от посторонних примесей. Но чистая красота не может быть единственным предметом изучения, наряду с ней существует еще и красота выражения. Если чистая красота означает состояние покоя и умеренности, то выражение придает красоте разнообразие и движение. «Чем больше единства в соединении форм и в перетекании одной формы в другую, тем больше красоты в целом. Формы прекрасного тела напоминают единство, характеризующее поверхность моря, которое на известном расстоянии кажется гладким и спокойным, как зеркало, несмотря на то, что находится в постоянном движении и вечно катит свои волны» (40, 135).

В этом учении о «чистой красоте» и «красоте выражения» мы опять-таки видим конкретизацию принципа единства в многообразии. «Единство» реализуется в понятии «чистой красоты», «многообразии» — «в красоте выражения».

В эстетике Винкельмана большую роль играет понятие аллегории. Это выдвигание аллегории в качестве центральной категории эстетики объясняется особым пониманием Винкельманом воспитательной функции искусства, связи искусства с воспитанием. Будучи просветителем, Винкельман видел в искусстве важнейшее средство воспитания новой гражданской морали. Поэтому искусство выступает у него часто как подчиненное морали сред-

ство, а аллегория — как результат этого союза искусства и нравственности.

Аллегория, по определению Винкельмана, выражает общее понятие через конкретный, единственный образ. «Сама необходимость научила художников аллегории. Первоначально удовлетворялись, разумеется, тем, чтобы изображать предметы одного рода. Но со временем начали пытаться передавать также и то, что обще многим отдельным предметам, а именно общие понятия» (41, 163).

Винкельман различал два типа аллегории в живописи: возвышенный и простой. К картинам первой категории принадлежат те, в которых заложен скрытый смысл из мифов или философии древних; сюда же можно было отнести также и те, сюжет которых заимствован из малоизвестных или таинственных обычаев древности. Ко второй категории принадлежат картины с общеизвестным значением, как, например, олицетворение добродетелей и пороков и т. д. «Образы первого рода придают произведениям искусства истинно эпическое величие, дать им это величие может какая-нибудь одна фигура. Чем больше понятий включает она в себя, тем она возвышеннее; и чем больше она заставляет о себе задуматься, тем глубже производимое ею впечатление и тем более она становится доступной чувствам» (там же, 164).

Обращаясь к рациональному смыслу аллегории, Винкельман выступал против эстетики барокко, которая «везде и во всем видела эмблемы, девизы». Искусство барокко, по мнению Винкельмана, превратило аллегорию в искусственный и надуманный прием. Высшим образцом использования аллегорий является античное искусство, и современный художник должен скрупулезнейшим образом изучать эти аллегории, чтобы достичь художественного совершенства в своих картинах. Здесь Винкельман выступал как теоретик классицизма в эстетике.

Винкельман был тесно связан с одним из основоположников немецкого классицизма, художником Рафаэлем Менгсом (1728—1799),

Менгс долгое время жил в Италии, и его художественный стиль сформировался под влиянием итальянского искусства и итальянской эстетики. Это влияние весьма ощутимо в трактате Менгса «Мысли о прекрасном и о вкусе в живописи» (1762), в котором Менгс развивает классицистическую теорию искусства. В качестве главного эстетического понятия своей теории Менгс выдвигает понятие совершенства, истолковывая его в духе позднего маньеризма как сияние духа в материи. «...Так как совершенство является духом и незримо,— то красота есть воплощение и нравственное совершенство материи; совершенство же материи— есть соответствие с нашими понятиями; наши понятия— это познание назначения; вещь прекрасна, совершенна, если она вызывает лишь одно понятие и если материя вполне с ним согласована; совершенства — это как бы служебные посты в природе; та вещь, которая лучше других выполняет доверенный ей пост,— самая совершенная в своем роде» (80, 2, 487).

В соответствии с концепцией художественного творчества, развитой маньеристической теорией искусства, Менгс истолковывает творческую деятельность как постепенное восхождение от материи к духу, к идеалу. «Если художник хочет сделать что-то красивое, то он должен помнить, что надо подниматься от материи ступень за ступенью, ничего не делать без основания, причины, не допускать ничего мертвого и лишнего, способных испортить все, где они окажутся; дух должен наполнять материю, сообщая совершенство отбором: дух — это разум художника, разум должен господствовать над материей...» (там же).

Этот неоплатонизм Менгс соединяет с рационалистическим требованием соблюдения правил вкуса, с идеей подражания природе, с концепцией подражания древним. Так маньеристическая теория искусства постепенно перерастает в эстетику классицизма. Дальнейшее развитие эстетики немецкого Просвещения связано с именем Иоганна Георга Зульцера (1720—1779),

Зульцеру принадлежит большое количество философских и эстетических произведений: «Разговоры о красоте природы» (1756), «Изящные искусства, их происхождение, истинная природа и наилучшее применение» (1771). Наибольший интерес представляет работа Зульцера «Всеобщая теория изящных искусств» (1771—1774). Написанная в форме словаря по эстетике, эта книга содержит определение и характеристику большого числа понятий, терминов и категорий эстетики, в том числе таких, как «подражание», «вкус», «идеал». В трактовке этих понятий отражается существо эстетических воззрений Зульцера, их связь с эстетикой классицизма.

Главным органом художественного творчества Зульцер считает вкус, который он ставил в один ряд с разумом и нравственным чувством. Если разум познает истину, нравственное чувство — добро, то вкус — это способность познавать прекрасное.

Вкус представляет собой внутреннее чувство, посредством которого мы получаем ощущение удовлетворения от прекрасного. «Если красота... является чем-то реальным и существует не только в нашей фантазии, то, следовательно, и вкус — действительно существующая в душе, от всего другого отличная способность, а именно — способность воспринимать зримую красоту и ощущать радость от этого познания» (там же, 491).

Указывая на значение вкуса в художественном творчестве, Зульцер вместе с тем показал его роль в воспитании человека. Поскольку вкус способен воздействовать на разум, то развитие вкуса влияет и на развитие науки, просвещение и воспитание народа. «Вся культура разума получает от него поддержку... Наличие философских, морализирующих и политических писателей с хорошим вкусом определяет более высокий уровень знаний и разума у одного народа по сравнению с другим... Чем больше среди нации распространен вкус, тем она восприимчивее к поучению и моральному совершенствованию, ведь она способна ощущать привлекательность добра и истины» (229, 2, XV).

Поэтому воспитание вкуса Зульцер считал общенациональной задачей и рассматривал развитие вкуса как критерий и симптом общественного прогресса. «Воспитание вкуса является большой национальной задачей. Вкусу мы обязаны больше, чем высшим наукам. Последние непосредственно мало влияют на смягчение характеров и нравов, о вкусе же можно с полной правдивостью утверждать, что он ничего не оставляет в человеке от его первобытной грубости и делает его восприимчивым ко всему хорошему» (там же).

В условиях Германии XVIII в., раздробленной на многочисленные феодальные княжества, требование Зульцера сделать воспитание вкуса общегосударственной и национальной задачей было, несомненно, исторически прогрессивным. Однако в трактовке вкуса Зульцером отчетливо проявился дидактический характер его эстетики, рассматривающей искусство исключительно только как средство воспитания морали, совершенствования нравственности.

В другой главе своей книги Зульцер излагает классицистическое учение об идеале. Эстетика классицизма пыталась сочетать античный принцип подражания природе с принципом подражания идеалу. Поэтому учение об идеале выступает у Зульцера как дополнение к учению о подражании.

Согласно Зульцеру, идеал улучшает природу, «исправляет» и «очищает» ее от случайного.

Зульцер выражает основное кредо эстетики классицизма. Высшим идеалом искусства является изображение абстрактных понятий, очищенных от всего индивидуального и особенного. Рационалистическое понимание сущности художественного творчества приводило к торжеству абстрактной всеобщности, к отказу от особенностей национального и личного характера.

Образцом и нормой для подражания Зульцер в соответствии со всей доктриной классицизма считал античное искусство. В зависимости от характера творчества Зульцер делил всех художников на три типа: в первый, низший разряд входят те художники, которые точно следуют природе, как,

например, брабантские и голландские мастера. Ко второй группе относятся художники, которые хотя и придерживаются природы, но посредством размышления и вкуса выбирают из нее лучшее. К этой группе относятся художники римской и болонской школы. Третью, высшую группу составляют те художники, которые из отдельных элементов природы создают силой творческого гения идеальные формы, которых нет в природе. Так творили античные художники. Для того чтобы создать истинно художественные произведения искусства, необходимо, насколько это возможно, подражать греческим образцам.

Таким образом, принцип подражания природе в эстетике классицизма превращается в конечном счете в принцип подражания искусству древних и рационально выведенным из него нормам и правилам вкуса. Для того чтобы приблизиться к природе, у искусства есть только один путь — подражание образцам древнего искусства. В этом пункте эстетика Зюльцера смыкается с эстетической теорией Винкельмана.

Высшим пунктом в развитии немецкого Просвещения является эстетика выдающегося немецкого драматурга и мыслителя Готхольда Эфраима Лессинга (1729—1781). В формировании эстетических взглядов Лессинга большую роль сыграла его борьба с эстетикой классицизма. Он резко выступал против эстетики Готтшеда, обосновывающей незыблемость классицистических норм и правил в искусстве и литературе, против классицистической теории драмы Корнеля, стремясь восстановить аристотелевскую теорию трагического очищения. Вместе с тем Лессинг выступал против уравновешенного классицизма Винкельмана. Его уже не удовлетворял пластический идеал спокойного величия, ограничивающий и сковывающий все многообразие человеческой природы. В противоположность винкельмановской эстетике Лессинг вводил в искусство принцип движения, развития, борьбы страстей. В обосновании этих идей состоит пафос его «Лаокоона» (1766),

В своих работах Лессинг постоянно выступал за расширение границ искусства. Он утверждал, что его предметом должна быть не красота, но все «общеинтересное». По его словам, искусство «подражает теперь, как обыкновенно говорится, всей видимой природе, в которой красота составляет лишь малую часть. Истина и выразительность являются его главным законом, и так же, как сама природа часто приносит красоту в жертву высшим целям, так и художник должен подчинять ее основному устремлению и не пытаться воплощать ее в большей мере, чем это позволяют правда и выразительность» (96, 396—397).

Выступая против классицизма, за расширение выразительных возможностей искусства, Лессинг горячо ратовал за демократизацию искусства, за выражение в нем идей и чувств «среднего» человека. Эта тенденция красной нитью проходит через одно из важнейших сочинений Лессинга — «Гамбургская драматургия» (1767—1769). Выступая за демократический, национальный театр, Лессинг пишет здесь: «Имена принцев и героев могут придать пьесе пышность и величие, но несколько не способствуют ее трогательности... Если мы сочувствуем королям, то просто как людям, а не как королям» (там же, 520).

В своей «Гамбургской драматургии» Лессинг развил античное учение о катарсисе, пытаясь восстановить истинное значение учения Аристотеля, освободив его от узкоморалистических трактовок в духе эстетики классицизма.

Наиболее полно классицистическое истолкование катарсиса было дано известным французским драматургом Корнелем.

Корнель, как и многие другие классицисты, приписывал катарсису назидательное, дидактическое значение. Так, например, смысл трагедии «Эдип» Корнель видел в том, что она очищает наше стремление к предугаданию будущего, дает нравоучительный урок о вреде предсказаний.

Попытку выработать исторически правильное понимание учения о катарсисе предпринял Лессинг.

Прежде всего Лессинг выступил против классицистических трактовок катарсиса. Лессинг считал ошибочным мнение Корнелия о том, что страх и сострадание — это только орудия, с помощью которых очищаются все отрицательные человеческие чувства — гнев, ненависть, честолюбие, страх, зависть.

Более близкий Аристотелю Лессинг считал правильной точку зрения Дасье, высказанную в его комментариях к переводу «Поэтики» Аристотеля (1692). Согласно Дасье, посредством страха и сострадания очищаются все человеческие страсти, в том числе и сами аффекты страха и сострадания. Но вслед за Корнелем Дасье истолковывал страх и сострадание лишь как средство, умаляющее или ослабляющее страсти человека. Это, по мнению Лессинга, не отражает сущности трагического ощущения, как представлял его себе Аристотель.

В противоположность эстетике классицизма Лессинг считал, что очищение не только не подавляет страсти человека, не только не ослабляет аффекты «страха» и «сострадания», но, напротив, развивает и укрепляет их, усиливая таким образом нашу способность к состраданию, то есть к отзывчивости и общительности. Трагическое очищение, следовательно, не только смягчает, но и возбуждает социальные страсти человека.

Согласно Лессингу, обе страсти, вызываемые трагическим катарсисом, — страх и сострадание — необходимо между собой связаны, так что «то бедствие, которому предстоит вызвать наше сострадание, должно непременно иметь такое свойство, чтобы мы боялись его и за нас самих или за одного из близких нам. Где нет этого страха, там не может быть места и состраданию (там же, 571).

Для Лессинга аристотелевское учение не было предметом чисто академического изучения. Он пытался использовать теорию катарсиса для обоснования новой теории драмы, для утверждения боевых и глубоко гражданских позиций просветительского реализма. Трагедия, если она стремится к очищению социальных страстей, должна, по его мнению, изображать события, близкие нам,

могущие вызвать чувство сострадания. Очищение и связанные с ним чувства сострадания и страха тем сильнее и глубже, чем ближе образы искусства нравственным и эстетическим интересам современного человека.

«...Для сострадания,— говорит Лессинг,— непременно требуется неизжитое несчастье... Мы или совсем не можем сострадать, или далеко не так сильно можем сострадать давно минувшему несчастью или еще предстоящему в далеком будущем, как сострадаем несчастью продолжающемуся...» (там же, 575).

Поэтому не может оказать глубокое трагическое воздействие религиозная драма средних веков или лишенная широкого социального смысла классическая трагедия. Наибольшей силой очищения обладают произведения, созвучные нравственным и эстетическим идеалам эпохи.

Мы видим, что Лессинг использует учение Аристотеля о трагическом очищении для обоснования высокогражданственной и демократической теории реализма, как бы переводя его на язык просветительской эстетики. Вместе с тем Лессинг одним из первых дает историческое истолкование учения Аристотеля, указывая на связь идеи катарсиса с общеантичной концепцией меры, со знаменитой аристотелевской идеей о «золотой середине».

Другой проблемой, которая получила освещение в эстетике Лессинга, была проблема взаимоотношения видов искусства. Ей посвящена его работа «Лаокоон» (1766). Исходным моментом этого сочинения является анализ скульптурной группы «Лаокоон». Лессинг задается вопросом, почему Лаокоон изображен в этом произведении стонущим, а не плачущим. Очевидно, не потому, что художник не хотел изобразить крайнюю степень страдания. Причина иная. Она заключается в том, что скульптор стремился соблюсти законы данного вида искусства. В чем же заключаются эти законы?

Лессинг исходил из деления искусств на два вида: пространственные и временные. Пространственные, или пластические, искусства изображают

завершенное действие. В них нет изменения, нет развития. Художники вынуждены брать только один-единственный момент и в нем отразить все предшествующее и все последующее действие. Таковы законы пластических искусств.

Другие законы действуют в сфере временных искусств. Здесь действительность изображается в процессе развития, развертывания во времени. Поэзия, например, не может изобразить пластичность материальных предметов, как это делают живопись или скульптура. Но она превосходит эти искусства в том отношении, что может изобразить конфликты, борьбу страстей человека. Поэтому поэзия ближе всего подходит к изображению духовного мира и способна передать индивидуальность героев, их характеры.

Таким образом, в «Лаокооне» Лессинг устанавливает границы между искусствами, вырабатывает систему классификации искусства. В этой системе высшее место занимает не живопись, а литература и поэзия как наиболее демократическое, общедоступное искусство, что довольно полно выражало реальное соотношение видов искусств в конце XVIII в.

Лессинг выступил с критикой эстетики классицизма, указывая на недостаточность принципа подражания природе в его классицистической интерпретации. Имея в виду упрощенное понимание подражания, он писал: «...или подражание природе не должно быть принципом искусства, или, если ему следуют, искусство перестает быть искусством, или по крайней мере становится искусством не более высоким, чем то, которое на гипсе изображает разноцветные жилки мрамора» (там же, 563).

Лессинг показал противоречивость классицистической эстетики, которая пыталась сочетать принцип подражания природе с принципом подражания идеалу. «Есть такие люди, которые и слышать не хотят о том, что можно-де зайти слишком далеко в точном подражании природе; даже то, говорят они, что там, в природе, не нравится, нравится в точном подражании благодаря именно подражанию. Есть, с другой стороны, такие, которые

считают мысль об украшении природы нелепостью: природа, которая хочет быть красивее самой себя, не будет уже природою. И те и другие объявляют себя поклонниками природы только такой, как она есть. Первые находят, что из нее ничего не следует устранять, вторые — что не следует ничего вносить в нее» (там же, 564).

По мнению Лессинга, искусство по отношению к природе не должно быть ни точной, натуралистической копией, ни, с другой стороны, ее улучшенным, идеализированным изображением. Указывая на ограниченность и противоречивость принципа подражания в эстетике классицизма, Лессинг давал более широкое истолкование этого принципа.

Вместе с тем Лессинг не отрицает понятие эстетического идеала. Для него идеал — это совершенство выражения красоты в искусстве и жизни. «Красота является критерием для оценки тел в живописи. Следовательно, мы здесь естественно приходим к правилу древних, что выражение должно быть подчинено красоте. Идеал красоты в живописи, возможно, явился причиной возникновения идеала морального совершенства в поэзии. Между тем здесь нужно было подумать об идеале применительно к действиям. Понятие идеала в применении к действию состоит: 1) в сокращении времени; 2) в возвышении характера побудительных мотивов и полном исключении случая и 3) в возбуждении страстей» (95, 405—406).

У Лессинга, как, впрочем, и у Винкельмана, идеал связан только с представлением о совершенной и гармонической человечности. Природа лишена идеала. «Величайшая телесная красота,— говорит Лессинг,—существует только в человеке и существует в нем только в силу *идеала*. Этот идеал реже встречается в животных и уж совершенно не имеет места в растительной и безжизненной природе» (цит. по: 23, 209).

Это высказывание Лессинга в определенной мере предвосхищает учение об идеале Канта, для которого только человек как единственное существо, имеющее цель в самом себе, может обладать идеалом.

Другое понятие, которое затрагивает Лессинг в своем «Лаокооне»,— понятие грации. Лессинг подчеркивает ее динамический характер, связь с движением. Поэтому он определяет ее как «красоту в движении». Поскольку с движением связана поэзия, а не живопись, постольку грация в большей мере принадлежит к поэтическим формам выражения. «Другое средство, которое позволяет поэзии сравниться с изобразительными искусствами в передаче телесной красоты, состоит в том, что она превращает красоту в прелесть. Прелесть есть красота в движении, и потому изображение ее более доступно поэту, нежели живописцу. Живописец позволяет лишь угадывать движение, а в действительности фигуры его остаются неподвижными. Оттого прелестное показалось бы у него «гримасою». Но в поэзии оно может оставаться тем, что есть, т. е. красотой в движении» (96, 475).

В своей эстетике Лессинг устанавливает, что конечной целью искусства является истина. Он высмеивал поэтому убеждение, согласно которому искусство — яркая забава в руках законодателей, служащая для приманки и развлечений народа. Согласно такой точке зрения, пишет Лессинг, «истина — потребность человеческого духа, и малейшее стеснение его в удовлетворении этой потребности есть тирания. Конечная же цель искусства — наслаждение, а без наслаждения можно обойтись. Поэтому законодатель вправе распоряжаться тем, какого рода наслаждение, в какой мере и каком виде желательно допустить в государстве» (95, 83).

Настоящая цель искусства — познавать истину, открывать и изображать прекрасное в самой действительности. Только познавая вещи в их истинном свете, искусство способно давать наслаждение, воспитывать, учить добру и злу и т. д. «Если в характере нет назидательности,— пишет Лессинг в «Гамбургской драматургии»,—то для поэта нет в нем и целесообразности. Действовать с целью — это и есть условие, возвышающее человека над низшими существами; сочинять и подражать, имея в виду определенную цель,—это

деятельность, отличающая гения от маленьких художников...» Гений «имеет в виду более глубокие и возвышенные цели: научить нас, что мы должны делать и чего не делать; ознакомить нас с истинной сущностью добра и зла, приличного и смешного; показать нам красоту первого во всех его сочетаниях и следствиях... и выяснить, наоборот, безобразии последнего... и постоянно показывать эти предметы в их истинном свете, чтобы мы не увлеклись ложным блеском» (94, 133).

Выражая основной дух просветительской эстетики, Лессинг доказывал высокое воспитательное назначение искусства, способного воспитать свободную индивидуальность. Но идеал эстетического воспитания у Лессинга шире: он не сводил воспитательную роль искусства к моральным назиданиям и аллегорическим изображениям добродетелей. Напротив, он в противовес Винкельману восставал против сведения искусства к аллегории, считая, что «ни историческая, ни аллегорическая живопись не могут принадлежать к высшему роду живописи» (95, 461). Характеризуя воздействие искусства на человека, Лессинг высказал замечательную догадку о воздействии его на эстетическую чувственность, на развитие универсальных форм чувственного восприятия. «Назначение искусства,— писал он,— избавить нас в царстве прекрасного от обособления, облегчить нам сосредоточение нашего внимания» (96, 565).

Этим самым Лессинг в известной мере предвещал идеи, которые будут потом в центре внимания классической немецкой эстетики, эстетики Гёте и Шиллера.

В конце XVIII в. в Германии формируется новое литературно-художественное движение, получившее название «Бури и натиска». Это движение было сложным и противоречивым. По своему идеологическому направлению движение «Бури и натиска» не выходило за пределы просветительской эстетики. Его представители выступали против рационализма эстетики просветителей, отрицали всяческие правила и законы в искусстве, обосновывали культ художественного гения. «Штурмеры» опи-

рались на традиции немецкого национального искусства, доказывали художественное значение немецкой готики. «Шпормеры» выступали против феодального убожества Германии, искали новых путей развития искусства. Поэтому на первых этапах к движению «Бури и натиска» примыкали Гёте и Шиллер.

Теоретическим вождем этого направления был известный немецкий философ и теоретик искусства Иоганн Готфрид Гердер (1744—1803). К проблемам эстетики Гердер обращается в целом ряде своих произведений — «В рощах критики» (1769), «Пластика» (1778), «О воздействии поэзии на нравы народов в древние и новые времена» (1778). Во всех этих произведениях Гердер стремится обосновать историческую точку зрения на искусство, доказывая, что каждый народ, каждая эпоха необходимы в общем историческом процессе художественного развития человечества и все в целом обогащают мировую культуру. В своем сочинении «Критические леса» (1769) Гердер пишет: «Разве одинаковы греческий, готический и мавританский вкусы в ваянии и зодчестве, в мифологии и поэзии? И разве не черпает каждый из них свое объяснение в эпохе, нравах и характере своего народа?» (80, 2, 574). Гердер поставил под сомнение принцип подражания древним как главный путь развития современного искусства. «Когда стали подражать древним авторам, вновь открыв их, и в мире сложились новые условия, поэтическое искусство стало более правильным, но в то же время во многом *утратило свою действительность*, поскольку было отрезано от живых нравов и их действительности. Оно стало бесконечно более утонченным, все средства фантазии и мораль были исчерпаны, но действие было незначительным, и, к несчастью, до сих пор остается таковым...» (76, 2, 201). Источником обновления искусства Гердер считал не подражание древним, а обращение к народному искусству и поэзии.

В своем более позднем сочинении «Каллигона» (1800) Гердер выступает с полемикой против эстетики Канта. Гердер опровергает принцип

«незаинтересованности», доказывая, что искусство связано с моралью и отражает практические интересы людей. «Прочь же фальшивые принципы, до которых низводят искусство прекрасного—«праздная игра, упражнение без потребностей и вознаграждения, свободная сообщаемость в обществе». Без потребности и серьезности никогда не существовало искусство, никакое искусство не позволяет играть собою...» (там же, 204).

В этих нападках на Канта Гердер не был справедлив: значение и историческая роль эстетического учения Канта не были им поняты и правильно оценены.

Именно Гердеру принадлежит огромная заслуга в развитии принципа историзма, который он пытался применить ко всей истории человечества. В этом отношении огромный интерес представляет сочинение Гердера «Идеи к философской истории человечества». Как отмечает редактор этой книги А. В. Гульга, «философской основой гуманизма Гердера было учение о прогрессе человечества. Общество совершает движение к высшему состоянию, которое он назвал гуманностью... Гуманность соответствует природе человека. Если люди не достигли такого состояния, то они должны винить только самих себя; никто свыше не поможет им, но никто не связывает им рук. Они должны извлечь уроки из своего прошлого, которое наглядно свидетельствует о том, что человечество стремится к гармонии и совершенству. Вся история народов является школой соревнования в скорейшем достижении гуманности» (51, 636).

Эстетика «Бури и натиска», как в последующем эстетика романтизма, придавала большое значение стихии народного творчества. Вслед за Гердером требование обращения к народному искусству выразил один из крупнейших поэтов «Бури и натиска», Г. А. Бюргер. В своих «Излияниях сердца о народной поэзии» (1776) он писал: «Надо познать народ в целом, познать его чувства и фантазию, чтобы наполнить их нужными образами. ... И только тогда взять в руки волшебную палочку самобытного эпоса» (80, 2, 585).

Характерно, что против этой концепции Бюргера выступил Шиллер в статье «О стихотворениях Бюргера» (1791). В этой полемике отразились различия между эстетикой «Бури и натиска» и немецкой классической эстетикой, опиравшейся на более широкие исторические и художественные идеалы.

Эстетика «Бури и натиска» не обошла стороной такую важную категорию, как комическое. Один из представителей этого направления, немецкий писатель Юстус Мёзер, выступает с сочинением «Арлекин, или В защиту гротескно-комического». Предметом исследования Мёзера является гротеск как форма народного творчества. Выступая с защитой театра масок, Мёзер противопоставлял его комической опере или сентиментальному водевилю. «Я склоняюсь более к тому, чтобы выработать особый гротескно-комический жанр... При всем моем искреннем, благопристойном смирении не могу позволить себе льстить тем, кто комическую арлекиниаду ограничивает понятием собственно комедии или, более того, плаксивым водевилем. Сфера человеческих развлечений постоянно расширяется, и жизнь бесконечно богата образами, в которых она расточает людям свое очарование. Нравы и страсти так же бесконечны, как различные человеческие лица» (208, 67—68).

Выделяя особый жанр гротескно-комического, связанный с традициями народного театра, Мёзер пытается дать новое понимание комического и смешного. Его не удовлетворяет старое понимание комического как «некоторого недостатка, не причиняющего страдания». По мнению Мёзера, более обоснованным является определение комического как «великого, лишённого силы» (*die Grosse ohne Starke*). «Если предположить, что определение смешного правильно... то высшим образцом смешного является карикатурная живопись, в которой я образ предмета увеличиваю, а его внутреннюю душу или силу уменьшаю, насколько это возможно» (208, 87). Поэтому, чем больше будет несоответствие между величиной предмета и его внутренней силой, тем более этот предмет будет

смешным и тем более будут очевидны его недостатки.

Этот прием, по мысли Мёзера, должен лежать в основе гротеска как высшей формы смешного. «Если я представляю королей, философов, поэтов и героев в моих гротескных фигурах, то они должны, согласно правилам, быть настолько смешны, насколько возможно; об их глупости должны свидетельствовать толстые щеки, об их ошибках — козлиные ноги, все это для того, чтобы вызвать смех» (там же, 88).

В понимании Мёзером гротеска присутствует антифеодалная сатирическая направленность. Будучи одним из ярких представителей движения «Бури и натиска», Мёзер выразил демократический протест против эстетики классицизма с ее аристократическим неприятием тех форм комического, которые идут от народного искусства. Мёзер видел в гротеске разоблачающую сатирическую силу, и в этом отношении его эстетика была тесно связана с эстетическими идеалами Просвещения.

В книге «О немецком характере и искусстве», изданной совместно с Гердером и Гёте,— этом своеобразном манифесте «Бури и натиска»—Мёзер в еще более острой форме выразил демократический характер своих идей. «История Германии,— писал он,— по моему мнению, может приобрести совершенно иное лицо, если мы проследим судьбы простых земельных собственников как истинных представителей нации, если мы будем рассматривать их в качестве тела нации, а великих и малых ее служителей лишь в качестве добрых или злых, но случайных придатков» (187, 123).

В целом эстетика немецкого Просвещения сыграла огромную роль в критике устаревших теорий искусства и в формировании новых эстетических концепций, получивших название немецкой классической эстетики.

* * *

Эстетические учения XVIII в. тесно связаны с философией и идеологией Просвещения. В общем духе просветительской идеологии само

искусство, да и вся сфера эстетических ценностей, рассматривалось как средство воспитания и просвещения. Именно поэтому в центре внимания эстетики XVIII в. оказывалась идея эстетического воспитания, хотя сам термин в эту эпоху еще не был сформулирован.

В XVIII в. эстетика окончательно конституируется как самостоятельная философская дисциплина, она становится частью философского знания наряду с теорией познания, онтологией, этикой. Этот процесс, начавшийся в XVII в., в особенности в философии Лейбница, завершается окончательно в XVIII столетии.

Эстетика эпохи Просвещения создала свой круг проблем, понятий и категорий. К числу новых эстетических категорий, которые были выдвинуты в это время, относится категория вкуса. Правда, в различных значениях эта категория употреблялась и раньше, например Николаем Кузанским в XV столетии или Грасианом-и-Моралесом в XVII в. Но специальное эстетическое значение эта категория приобрела только в XVIII в. Фактически, вкус был центральной эстетической категорией, к которой примыкал целый ряд других важных, но, пожалуй, менее самостоятельных категорий, как идеал, подражание и др.

Мимо понятия «вкус» не прошел ни один из сколько-нибудь значительных писателей и мыслителей. Вопрос о природе вкуса, его роли и значении широко дискутировался в Англии (Локк, Шефтсбери, Хом, Юм, Бёрк, Хатчесон), в Германии (Зульцер, Готтшед, Винкельман, Лессинг), во Франции (Дюбо, Баттё, Гельвеции, Дидро, Руссо), в России (Муравьев, Карамзин, Державин, Сумароков).

Поскольку категория вкуса разрабатывалась в русле классицистической теории искусства, она получала нормативный характер. С понятием хорошего вкуса было связано представление о норме эстетического совершенства и красоты. Отсюда — огромный интерес к «правилам» хорошего вкуса.

Вместе с тем вкус истолковывался и как познавательная категория, как определенный аналог

чувства, рассудка или разума. Некоторые из писателей XVIII в. относили вкус к чувственной сфере познания, другие — к области рационального знания, но чаще всего вкусу приписывались достоинства и разума, и чувства, и рассудка (см. 109, 258—293).

Эстетика Просвещения, в особенности английская эстетика, обнаружила противоречия вкуса, в частности противоречия общего и индивидуального, противоречия между нормой вкуса и личными склонностями и симпатиями. Эти противоречия в последующем стали предметом той «критики вкуса», с которой позднее выступил Кант.

Характеризуя развитие немецкой философии, Ф. Энгельс назвал период с 1790 по 1840 г., от Канта до Фейербаха, периодом «классической немецкой философии» (1, 2, 269). Это определение с полным правом может быть отнесено и к истории эстетической мысли, и поэтому может соответствующий период в развитии эстетики может быть назван периодом немецкой классической эстетики.

К числу наиболее выдающихся представителей этого периода в развитии немецкой эстетики относятся такие выдающиеся философы, как Кант, Фихте, Шеллинг, Шлейермахер, Зольгер, Гегель, Фейербах. В сочинениях этих мыслителей эстетика — органическая и необходимая часть философии, она является составным элементом их философских систем.

О месте и роли эстетики в системе немецкого классического идеализма ярко свидетельствует документ, который получил название «Первая программа системы немецкого идеализма». «Я глубоко убежден,—пишет неизвестный автор этой программы,— что высший акт разума, охватывающий все идеи, есть акт эстетический и что истина и благо соединяются родственными узлами лишь в красоте. Философ, подобно поэту, должен обладать эстетическим даром. Люди, лишённые эстетического чувства,—а таковы наши философы — буквоеды. Философия духа — это эстетическая философия. Ни в одной области нельзя быть духовно развитым, даже в истории рассуждать серьёзно, не обладая эстетическим чувством» (223, 21).

Характерна судьба этого документа. Ф. Розенцвейг, опубликовавший его в 1917 г., считал автором Шеллинга, Э. Кассирер доказывал авторство Гёльдерлина, О. Вальцель — Ф. Шлегеля, О. Пеглер — Гегеля. Этот факт интересен сам по себе. Он свидетельствует о том, что «Программа системы немецкого идеализма» с равным правом могла быть написана и Шлегелем, и Гёльдерлином, и Шеллингом, и Гегелем. Каждый из этих философов исходил из принципиально важного значения эстетики в системе философского знания и органи-

чески включал эстетику в систему философских наук.

В «Программе» высказывалась идея, которая выражала характерную особенность немецкого классического идеализма. В нем не только обосновывался философский характер эстетики, связь ее с философией, но вместе с тем постулировалось требование, чтобы сама философия была эстетической или, иными словами, чтобы эстетика стала средоточием, центром философии. С этим связано то огромное значение, которое приобретала эстетика в философии немецкого классического идеализма.

Одним из важнейших достижений классической немецкой философии было преодоление метафизики XVIII в. и разработка диалектики как универсальной системы знания, как важнейшего метода мышления. Этот метод мышления немецкие философы пытались применить к изучению проблем эстетики.

Кант

Основоположником немецкой классической эстетики был выдающийся философ Иммануил Кант (1724—1804).

Значение Канта для развития немецкой классической эстетики чрезвычайно велико. Кант обобщил и придал теоретическую форму предшествующему периоду развития немецкой классической эстетики (в частности, эстетике Зульцера, Мендельсона, Винкельмана, Лессинга) и вместе с тем наметил пути дальнейшего развития эстетической теории в Германии. От Канта дальнейший путь развития эстетики ведет к Шиллеру, Фихте, Шеллингу и Гегелю. Поэтому Кант не был, как это полагает Э. Гартман, «зачинателем» немецкой эстетики, не был он и ее «завершителем», как полагают некоторые современные авторы. Точнее было бы сказать, как это делает В. Ф. Асмус, что Кант в эстетике «должен быть характеризован не только как «зачинатель», но также и как «продолжатель» и кое в чем «завершитель»» (24, 397).

Отношение Канта к вопросам эстетики имело свое развитие, свою эволюцию. Интерес к проблемам эстетики наметился у Канта довольно рано. К ним он обращается уже в статье «Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного», написанной еще в 1764 г. В этой работе, носящей следы сильного влияния английской сенсуалистической эстетики, Кант не придает проблемам эстетики принципиального философского значения. Скорее всего они интересуют его с точки зрения психологической. К тому же в это время Кант скептически относится к вопросу о возможности теоретически исследовать эстетику, которую он в этот период определял как науку об априорных формах чувственного познания. В главе «Трансцендентальная эстетика» «Критики чистого разума», разъясняя свое понимание термина «эстетика», Кант пишет: «Только одни немцы пользуются теперь словом *эстетика* для обозначения того, что другие называют критикой вкуса. Под этим названием кроется ошибочная надежда, которую питал превосходный аналитик Баумгартен,— подвести критическую оценку прекрасного под принципы разума и возвысить правила ее до степени науки. Однако эти старания тщетны. Дело в том, что эти правила, или критерии, имеют своим главным источником только эмпирический характер и, следовательно, никогда не могут служить для установления определенных априорных законов, с которыми должны были бы согласоваться наши суждения, касающиеся вкуса, скорее эти последние составляют настоящий критерий правильности первых» (83, 5, 128).

Как мы видим, здесь Кант высказывается достаточно категорично. По его мнению, теория вкуса невозможна, а следовательно, эстетика не может быть наукой. Однако дальнейшее развитие философской системы Канта опровергло это его мнение и заставило его по-иному оценить место и значение эстетики и ее претензии на то, чтобы быть наукой.

Главными философскими сочинениями Канта, на основе которых строилась его критика познава-

тельных способностей, были «Критика чистого разума» (1781) и «Критика практического разума» (1778). Предметом первого сочинения было исследование рассудка, предписывающего законы природе на основе законов причинности. Предметом второго было исследование разума, полагающего законы воле. В результате Кант пришел к выводу о существовании двух противостоящих друг другу миров — мира природы и мира свободы. Кант сам остро сознавал, что между этими областями лежит пропасть, через которую посредством разума нет никакого перехода. Однако целостность системы требовала найти переход между этими двумя мирами, и в конце концов Кант пришел к выводу, что между критикой чистого и практического разума должна лежать еще одна познавательная способность. Кант назвал ее способностью суждения.

Уже в 1787 г. в письме к К. Рейнольду Кант пишет в связи с этим: «В настоящее время я занимаюсь критикой вкуса, и по этому поводу будет открыт другой род принципов а priori, чем каковы предыдущие. Ибо способностей души три: способность познания, чувство удовольствия и неудовольствия и способность желания. Для первой я нашел принципы а priori в Критике чистого (теоретического) разума, для третьей — в Критике практического разума. Я ищу их также для второй, хотя я обычно считал невозможным найти таковые... теперь я признаю три части философии, каждая из которых имеет свои принципы а priori...» (цит. по: 24, 407—408). Это письмо показывает развитие мысли Канта. Его эстетика возникает как средство заполнить пропасть между теоретическим и практическим знанием, и поэтому критика способности суждения явилась связующим звеном между деятельностью рассудка и деятельностью разума.

«Критика способности суждения» — основное сочинение Канта по эстетике — была написана в 1790 г. Здесь Кант философски разработал целый ряд важнейших проблем эстетики: учение о вкусе, основные категории эстетики, учение о гении, понятие искусства и его отношение к природе, классификацию видов искусства,

Эстетическая часть «Критики способности суждения» состоит из двух разделов: «Аналитика прекрасного» и «Аналитика возвышенного». В «Аналитике прекрасного» Кант выясняет природу эстетического суждения. Он указывает на его отличия от логического суждения. Если последнее имеет своей целью истину, то эстетическое суждение является «суждением вкуса». По словам Канта, суждение вкуса не является познавательным. К тому же суждение вкуса всегда относится к воспринимающему субъекту и в этом смысле всегда субъективно. Суждение вкуса «не логическое, а эстетическое суждение, под которым подразумевается то суждение, определяющее основание которого может быть *только субъективным*» (83, 5, 203).

Анализируя способность суждения, Кант открывает в ней четыре момента, соответствующие четырем логическим принципам рассмотрения: по качеству, количеству, отношению и модальности. С точки зрения качества суждение вкуса характеризуется таким моментом, как «незаинтересованность», свобода от интереса, от всякой практической пользы. Это — *первый* момент суждения вкуса. В истории эстетики кантовское понятие незаинтересованности часто получало слишком вольное и неправильное истолкование как полное равнодушие к изображаемому предмету, как безыдейность и даже как «беспартийность». Такое истолкование свидетельствует о полном непонимании эстетики Канта, структуры его идей. В понятие незаинтересованности Кант вкладывал строго определенный смысл. Если всякий интерес связан с существованием предмета, то незаинтересованность, которой характеризуется суждение вкуса, означает полное равнодушие к тому, существует или не существует на самом деле предмет вкуса. Мы можем получать удовольствие от предмета, который реально не существует. Для того чтобы быть объективным, суждение вкуса должно быть равнодушным к самому существованию вещи. Оно полностью исключает практический интерес, который непосредственно связан с самим этим существованием. Суждение вкуса бескорыстно, свободно

Платон разговаривает с Гиппократом и
Диоскоридом

Рукопись XIII в. Флоренция

Николай Орезмский преподносит
«Топику» Аристотеля королю Франции
Книжная миниатюра. Национальная библиотека.
Париж

Диалектика и Философия
Книжная миниатюра 1405. Гос. библиотека.
Монако

Арифметика
Гравюра 1508 г. Страсбург

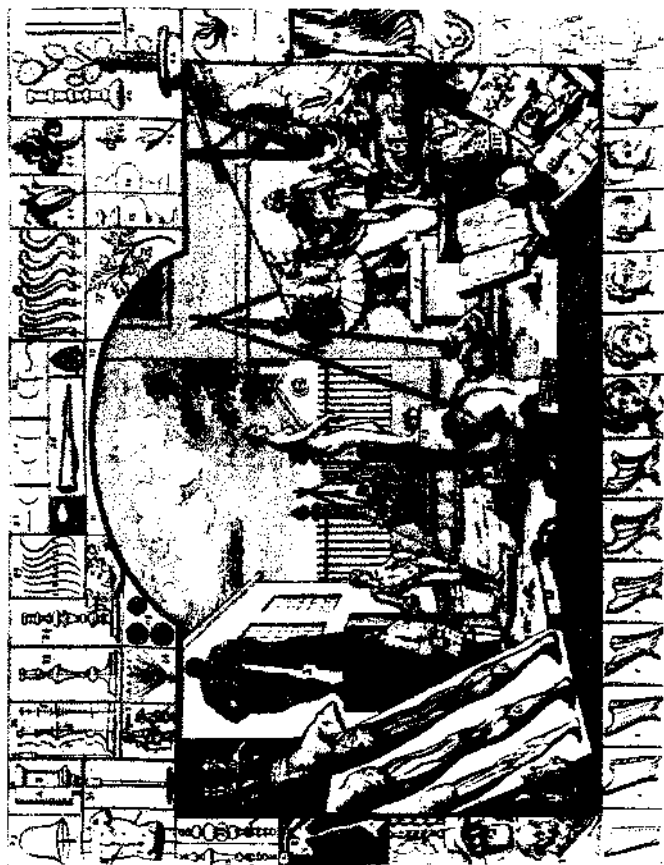
Логика
Гравюра 1509 г. Страсбург

Риторика
Гравюра XVI в. Вена

Джорджоне. Три философа
Историко-художественный музей. Вена



Титульный лист 1-го издания трактата А. Палладио
«Об архитектуре». 1570



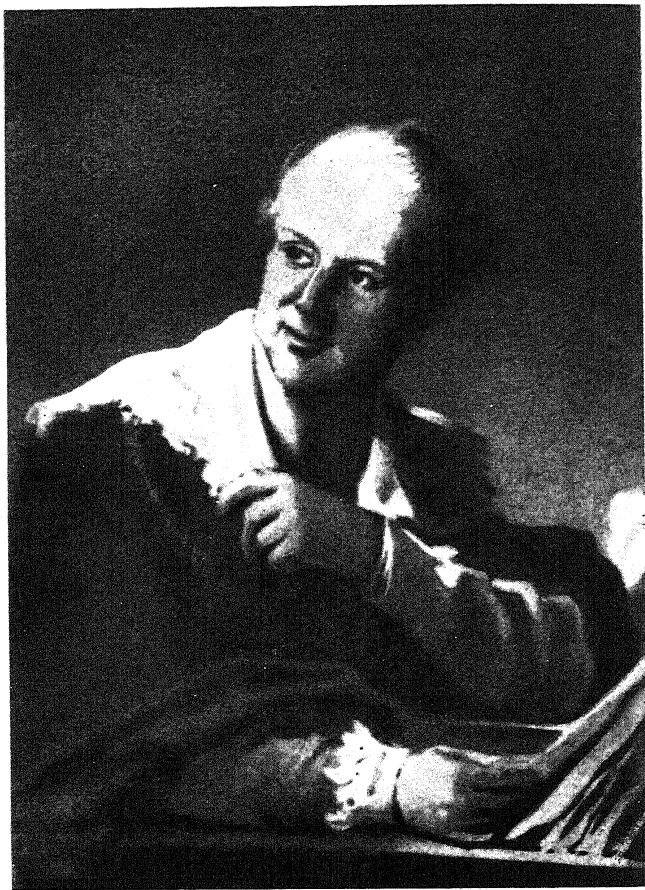
У. Хогарт. Иллюстрация к трактату «Анализ красоты»
1753. Британский музей



Ж. А. Гудон. Статуя Вольтера (деталь)
1781. Эрмитаж. Ленинград



Ж. А. Гудон. Портрет Ж.-Ж. Руссо
1778. Веймар



О. Фрагонар. Портрет Д. Дидро
Частное собрание. Париж

от практического интереса. Прекрасным является то, что нравится само по себе, что имеет цель в самом себе, а не является средством для удовлетворения практических целей.

Выдвигая принцип «незаинтересованности» суждения, Кант выступал против телеологического подхода к миру, превращающего каждую вещь в средство для достижения каких-то скрытых целей. Этот смысл принципа «незаинтересованности» суждения вкуса великолепно понял Гёте, который в одной из бесед с Эккерманом говорил: «Различие между субъектом и объектом, затем воззрение, что каждое творение существует для самого себя и что пробковое дерево растет совсем не для того, чтобы было чем закупоривать бутылки,—это у меня общее с Кантом, и я очень рад, что на этом мы сошлись» (54, 362).

Второй момент суждения вкуса характеризует эстетическое суждение по количеству. С этой точки зрения выясняется всеобщий характер суждений вкуса. Наши представления о том, что является прекрасным или не прекрасным, носят далеко не личный характер. (В этом Кант выступает против Юма с его утверждениями о том, что «норма красоты» сугубо субъективна и индивидуальна.) Они имеют значение для всех. Всякое суждение вкуса претендует на то, чтобы иметь всеобщий характер, т. е. быть действительным не только для кого-нибудь одного, но и для всех.

Всеобщий характер суждения вытекает из такой его черты, как незаинтересованность. Поскольку в суждениях вкуса мы опираемся не на личный интерес, не на практическую пользу, постольку есть основания полагать, что наши оценки носят всеобщий характер, имеют значение для каждого. Здесь, следовательно, один момент суждения вкуса логически переходит и обуславливает другой.

Третий момент суждения вкуса Кант определяет на основе логического принципа по отношению. Он рассматривает суждение вкуса по отношению к понятию цели или целесообразности. Представление о цели возникает тогда, когда существование предмета рассматривается согласно наше-

му понятию о нем. Суждение вкуса не преследует никакой реальной цели. Правда, оно имеет дело с целесообразностью, но эта целесообразность особого типа. Это целесообразность по форме, она рассматривается не по отношению к предмету восприятия, а по отношению к состоянию души человека. Эстетическое суждение не имеет в своей основе никакой цели. Это представление о предмете без всякой цели. В нем есть только форма целесообразности, которая является основой удовольствия. Поэтому суждение вкуса является «формой целесообразности без представления цели».

Характеризуя этот момент суждения вкуса, Кант стремился еще более четко разграничить область эстетического и логического суждения. Он категорически утверждает, что эстетическое суждение не имеет в своей основе никакого понятия, никакого рационального представления о цели предмета. Целесообразность, о которой дает знать суждение вкуса, сугубо формальна, она достигается не за счет совпадения наших представлений с объективной целью, а только благодаря игре наших познавательных сил, их определенному гармоническому настрою.

Но если суждение вкуса полностью исключает всякое понятие о предмете, то тем не менее в области вкуса возможно определенное представление о высшем образце, об определенной норме. Здесь Кант подходит к понятию *идеала*.

Учение об идеале занимает важное место в эстетике Канта. Прежде всего Кант начинает с отношения идеала к *идее* и *вкусу*. По его мнению, для идеала недостаточно чистого суждения вкуса, которое основывается на чувстве удовольствия, возникающем из свободной игры познавательных сил. В основе идеала должна лежать идея разума. Но в отличие от идеи идеал должен означать представление какого-либо существа как адекватного этой идее. Мудрость стоиков, например, есть идея, а определенный мудрец-стоик представляет собой идеал, так как его образ совпадает с идеей мудрости.

По словам Канта, идея, на которой основывается идеал, а priori определяет цель, на которой и ос-

новывается внутренняя возможность предмета. Именно поэтому неодушевленные предметы не могут обладать идеалом. Не существует идеала для красивых цветов, прекрасной мебелировки, прекрасного дома, так как в них не содержится никакой определенной цели. По мнению Канта, идеалом может обладать только то, что имеет цель своего существования в самом себе. Но таким существом может быть только человек, потому что только он сам определяет свои цели через разум. Поэтому только человек может быть идеалом красоты, точно так же как и человечество в его лице одно «среди всех предметов в мире... может быть идеалом *совершенства*» (83, 5, 237).

От понятия идеала необходимо, по мнению Канта, отличать понятие нормальной эстетической идеи, которая возникает из единичного восприятия и целиком строится на материале опыта. Для того чтобы создать представление о нормальных пропорциях человеческой фигуры, воображение накладывает друг на друга огромное число образов самых разнообразных людей. В результате возникает образ, парящий над частными и различными созерцаниями индивидов, который природа поставила первообразом для своих произведений, но которого, по-видимому, не достигла вполне ни в какой особи. Таким образом, нормальная идея выступает в виде правила или канона для всех представителей природы, но ничего специфически характерного она в себе не содержит. Нормальная идея красоты может относиться к красивой собаке, к красивой лошади. Но идеалом может обладать только фигура человека.

В отличие от нормальной идеи идеал человеческой фигуры состоит в выражении нравственного, без которого предмет не мог бы нравиться вообще.

Таким образом, в идеале должны быть соединены разум с нравственно-добрым в высшей идее целесообразности. Причем это соединение должно быть не абстрактным, но должно получить определенное телесное выражение. А это самая сложная задача для искусства, так как она требует

соединения идей разума с большой силой воображения.

Характеризуя понятия идеала, Кант сформулировал основные антиномии, связанные с этим понятием. Он считал, что идеал носит нормативный характер, представляя собой норму и образец для подражания. «Как идея дает *правила*, так идеал служит в таком случае *прообразом* для полного определения своих копий; и у нас нет иного мерила для наших поступков, кроме поведения этого божественного человека в нас, с которым мы сравниваем себя, оцениваем себя и благодаря этому исправляемся, никогда, однако, не будучи в состоянии сравняться с ним» (83, 3, 502).

Вместе с тем, по мнению Канта, идеал должен быть в каждом случае не только «всеобщим», но и «индивидуальным», должен восприниматься не через понятие, а посредством частного представления, то есть путем непосредственного созерцания.

Аналогичные антиномии Кант раскрывает и в вопросе об отношении идеала к реальности. С одной стороны, идеал не обладает реальностью, он удален от действительности еще дальше, чем идея. Но с другой стороны, идеал не является чем-то химерическим, так как он служит регулятивным принципом в поведении и творчестве. «Хотя и нельзя допустить объективной реальности (существования) этих идеалов, тем не менее нельзя на этом основании считать их химерами: они дают необходимое мерило разуму, который нуждается в понятии того, что в своем роде совершенно, чтобы по нему оценивать и измерять степень и недостатки несовершенного» (там же).

Однако конечный вывод кантовской эстетики сводился к утверждению о недостижимости идеала во всей его конкретности. Идеал конкретизируется в отдельных идеях, которые представляют те или иные стороны идеала всегда не в полной, не в адекватной мере. «Идеал,— пишет Кант в «Антропологии...»,— это идея в образе, то есть в созданном поэтом представлении *in concreto*. Из-за трудностей конкретного воплощения идеал никогда пол-

ностью не выражает идею, и, таким образом, идея является мерилом, с помощью которого судят об идеале» (80, 3, 81).

Понятие идеала получило у Канта универсальную трактовку, так как он разрабатывал его в применении не только к искусству и способности эстетического суждения, но и по отношению к теоретическому и практическому знанию. Во всех этих областях идеалы выступают как необходимые априорные формы, делающие возможным всякое поведение, познание или суждение. В области поведения идеал выступает в форме «категорического императива», в области познания — в качестве постулата «запрета противоречия».

Кантовское учение об идеале оказало большое влияние на немецкую эстетику, оно получило дальнейшее развитие в философских системах Шиллера, Фихте, Шеллинга, Гегеля. Гегель, критикуя дуализм философии Канта, тем не менее высоко оценивал кантовское учение об идее, содержащееся в «Критике способности суждения», считая его своего рода преддверием к своему учению об идеале. «*«Критика силы суждения»* замечательна тем,— пишет Гегель,— что Кант выразил в ней представление и даже мысль об *идее*. В *идее прекрасного в искусстве, конкретного* единства мысли и чувственного представления многие, в особенности Шиллер, нашли выход из *абстракций* разделяющего рассудка. Правда, произведения искусства, равно как и живая индивидуальность, ограничены в своем содержании. Однако в постулируемой им гармонии природы или необходимости с целью свободы, в мыслимой им как осуществленной конечной цели мира Кант выдвигает идею, широкую также и по своему содержанию. Однако *леность мысли*, как это можно назвать, доходя до этой высшей идеи, очень легко находит лазейку в *долженствовании* и вместо действительной реализации конечной цели цепко держится за раздельность понятия и реальности. Напротив, *наличие* живых организмов в природе и прекрасного в искусстве уже показывает *действительность идеала* даже *чувству* и *созерцанию*. Кантовские размышления об этих

предметах могли бы послужить прекрасным введением, приучающим сознание мыслить и постигать конкретную идею» (46, 1, 107—108). Таким образом, в общем высоко оценивая кантовское учение об идее, Гегель критиковал Канта за то, что он не доводит идею до реальности, считая, что идеал недостижим, а возможно лишь бесконечное приближение к нему.

Четвертый момент суждения вкуса Кант определяет в соответствии с логическим принципом модальности. На основе этого принципа выясняется, что суждение вкуса обладает необходимостью, оно обязательно для всех. Приятное не является необходимым. В отличие от этого суждение вкуса необходимо для всех, так как оно основывается на общем чувстве (*sensus communis*).

Таковы четыре основных момента суждения вкуса. Их рассмотрение составляет «Аналитику прекрасного». Другая часть «Аналитики эстетической способности суждения» называется «Аналитика возвышенного». Здесь Кант развивает свое учение о возвышенном. Прежде всего Кант обнаруживает известную общность между прекрасным и возвышенным. Как и прекрасное, возвышенное представляет собой вид эстетического суждения, которое обладает теми же четырьмя моментами, что и прекрасное, иными словами, его можно рассматривать по отношению к качеству, количеству, отношению и модальности. По отношению к качеству возвышенное свободно от интереса, по отношению к количеству оно имеет общее значение для всех, как отношение — содержит в себе представление о целесообразности, и по модальности оно является, так же как и прекрасное, необходимым.

Однако помимо общности возвышенное обладает чертами, которые отличают его от прекрасного. Прежде всего возвышенное связано с представлением о количестве, тогда как прекрасное порождается удовольствием от качества. Прекрасное всегда обладает четкой формой, тогда как возвышенное может содержаться и в бесформенных предметах. Если основу красоты «мы должны

искать вне нас, то для возвышенного же — только в нас и в образе мыслей» (83, 5, 252). Если прекрасное связано с игрой воображения, то возвышенное — это «серьезное занятие воображения». Наконец, прекрасное всегда привлекает, возвышенное не только привлекает, но и отталкивает. Если прекрасное доставляет положительные эмоции, то возвышенное вызывает эмоции отрицательные, такие, например, как удивление. Прекрасное и возвышенное различаются и по восприятию. Созерцание прекрасного связано с целесообразностью формы, оно предполагает соразмерность, гармонию наших способностей суждения. Напротив, созерцание возвышенного связано с противоречием, с несоразмерностью между объектом и нашей способностью суждения.

Проводя подобное различие между прекрасным и возвышенным, Кант подходит к определению возвышенного. При этом он выделяет два типа возвышенного: «математически-возвышенное» и «динамически-возвышенное». Первое относится к способности познания, второе — к способности желания.

Математически-возвышенное связано с восприятием великого предмета. Кант оговаривается, что великое нельзя отождествлять с величиной. Понятие величины относительно, оно требует существования какой-то нормы, эталона сравнения. Возвышенное всегда превышает всякий привычный масштаб восприятия. Оно возникает не от величины предмета, а от несоразмерности нашего познания. Эти противоречия возникают между воображением, которое стремится к бесконечности, и разумом, который сохраняет в себе идею целого. Чувство возвышенного возникает при восприятии тех предметов и явлений, которые порождают представление о бесконечности. Такое восприятие связано не с чувством удовольствия, как в случае с прекрасным, а с чувством неудовольствия, возникающим из несоразмерности между воображением и разумом. Это противоречие порождает сложный переход удовольствия и неудовольствия, который лежит в основе восприятия возвышенного.

Помимо математически-возвышенного существует еще один тип возвышенного — динамически-возвышенное. Здесь возвышенное выступает не как количество, а как сила. «Природа, в эстетическом суждении рассматриваемая как сила, которая не имеет над нами власти, *динамически возвышенна*» (там же, 268).

Грозные силы природы могут вызывать у человека чувство страха, бессилия передними. Но страх сам по себе не имеет эстетического значения, не приносит нам чувства удовольствия. Динамически-возвышенное связано с преодолением этого страха, приносит чувство избавления от опасности. «Дерзко нависшие, как бы грозящие скалы, громоздящиеся по небу тучи, надвигающиеся с громом и молнией, вулканы во всей их разрушительной силе, ураганы, оставляющие за собой опустошения, бескрайний, взбушевавшийся океан, огромный водопад многоводной реки и т. п. — все они делают нашу способность к сопротивлению им ничтожно малой в сравнении с их силой. Но чем страшнее их вид, тем приятнее смотреть на них, если только мы сами находимся в безопасности; и эти предметы мы охотно называем возвышенными, потому что они увеличивают душевную силу сверх обычного и позволяют обнаружить в себе совершенно другого рода способность сопротивления, которая дает нам мужество померяться [силами] с кажущимся всемогуществом природы» (там же, 269).

Таким образом, возвышенное у Канта обладает высоким нравственным смыслом. Оно заключается в преодолении страха и нравственном удовлетворении, связанном с этим преодолением. Как пишет В. Ф. Асмус, «в учении Канта о *динамически возвышенном* сказался высокий гуманизм его философского мировоззрения. Человек, испытывающий чувство возвышенного, чувство собственного превосходства перед лицом могучих сил природы, готовых раздавить и уничтожить его своим безмерным могуществом,— не «червь земли», не человек «рабского сознания»... Такой человек — существо не только эстетическое, но и *высокоэстетическое*. Кант

ясно осознавал связь эстетики возвышенного с высокой *этической* культурой» (24, 477).

В «Аналитике прекрасного» и «Аналитике возвышенного» Кант дал глубокую и всестороннюю разработку важнейших категорий эстетики — прекрасного и возвышенного. Гораздо меньше внимания уделяет он другим основным категориям — комическому и трагическому. Правда, в «Критике способности суждения» он довольно подробно анализирует различные формы комического — смех, юмор. О трагическом он говорит гораздо меньше. Однако заслуга Канта состоит не только в том, что он проанализировал отдельные категории эстетики, но и в том, что он пытался построить систему эстетических категорий и таким образом показать их во взаимосвязи, в субординации и координации друг с другом. Принципом построения этой системы являются основные логические моменты: качество, количество, отношение, модальность. Качеству соответствует прекрасное, количеству — возвышенное, отношению — трагическое и, наконец, модальности — комическое. Тем самым Кант создал одну из первых в эстетике немецкого классического идеализма систему эстетических категорий.

Завершив «Аналитику прекрасного» и «Аналитику возвышенного», Кант переходит к учению об искусстве. Следует сказать, что Кант плохо владел материалом искусства, в особенности современного ему искусства. В учении Канта резко расходятся художественная критика и эстетическая теория искусства. И тем не менее эстетический анализ искусства Кантом представляет собой оригинальное и чрезвычайно важное явление в истории эстетики.

В своем учении об искусстве Кант касается двух вопросов: учения о художественном гении и классификации искусств.

В учении о художественном гении Кант обращается к субъекту художественного творчества, объясняя природу художественного таланта, отношение его к природе, условия его воспитания. Кант вкладывает особое содержание в понятие «гений». Если предромантическая эстетика «Бури и натис-

ка» видела в гении исключительную личность, способную нарушать правила природы, то Кант видит в гении «прирожденные задатки души (*ingenium*), *через которые природа дает искусству правило*» (83, 5, 323). Поэтому «гений» у Канта — это духовная исключительность. Это всякий художественный талант, через который природа воздействует на искусство, предписывая ему правила.

Художественный гений обладает следующими чертами: во-первых, гению свойственна оригинальность. Гением нельзя стать, изучив какие-либо правила. Гений создает то, что невозможно подвести под уже известные правила. В этом состоит оригинальность его произведений. Во-вторых, творчество гения должно быть образцовым. Поскольку оригинальной может быть и любая бессмыслица, постольку смысл его творчества заключается в создании художественных образцов, которые могут служить мериллом и нормой оценки. В-третьих, гениальность не является чисто рациональной способностью. Гений не может описать или научно показать, как он создает свое произведение, он создает правила, как будто бы он сам был природой, и, наконец, в-четвертых, гений предписывает правила не науке, а искусству, и то только изящному искусству.

Формулируя эти четыре свойства художественного гения, Кант глубоко показывает специфическую природу художественного творчества. Он выступает здесь против эстетики классицизма, которая требовала от художника безусловного следования правилам вкуса, сформулированным рациональным путем. Вместе с тем его понимание гения существенно отличается от иррационалистического понимания в духе Гамана. При всей своей оригинальности, способности создавать образцовые произведения искусства, способности творить так, как творит природа, гений, по словам Канта, не может не считаться с теми школьными правилами, которые составляют существенное условие искусства. Полемизируя с эстетикой «Бури и натиска», Кант пишет: «... неглубокие умы полагают, что нет лучшего способа показать себя процветающими ге-

ниями, чем отказаться от школьной принудительности всех правил, и что лучше красоваться на бешеном коне, чем на манежной лошади. Гений может дать лишь богатый *материал* для произведения изящного искусства; обработка его и *форма* требуют воспитанного школой таланта» (там же, 326). Поэтому художественный гений нуждается в воспитании, в усвоении известных школьных правил, без чего любая одаренность вырождается в дилетантизм и оригинальничание.

Учение Канта о художественном гении имеет огромное значение, поскольку в нем Кант преодолел классицистическую теорию подражания. Искусство, по Канту, не является подражанием природе. Гений сам творит, как природа, создавая правила искусства и нормы его оценки. И вместе с тем творчество гения не оторвано от природы. Именно через гения, т. е. через прирожденный талант, природа дает искусству правила. Здесь понимание отношения природы и искусства трактуется более диалектично и глубоко, чем в рационалистической теории подражания XVIII в.

Вторая проблема, к которой обращается Кант в своем учении об искусстве,— это классификация видов искусства. В попытке создать систему искусств еще раз проявилось стремление Канта к систематизации, к созданию принципов, на основе которых такая систематизация возможна. В основу деления видов искусств Кант кладет способ выражения. Таких способов выражения три: слово, жест и тон. В соответствии с этим Кант выделяет виды изящных искусств: словесное, изобразительное и искусство игры ощущений. Под словесными искусствами Кант понимает искусство красноречия и поэзию. Оба эти искусства связаны со свободной игрой воображения, хотя и делают они это разными способами. Пластические искусства разделяются на два вида: это искусство чувственной истины и искусство чувственной видимости. К первому относятся скульптура и архитектура, ко второму— живопись. Наконец, к третьему виду искусств, называемому Кантом искусством изящной игры ощущений, Кант относит музыку и искус-

ство красок. В этом делении различных видов искусств Кант не вводит ценностного момента. О критерии оценки Кант говорит позднее, утверждая, что этими критериями могут быть как удовольствие, доставляемое искусствами, так и степень выражения эстетических идей. При характеристике отдельных искусств Кант исходит из обоих этих критериев. На первое место он ставит поэзию, которая соединяет полную свободу воображения с полнотой передачи мыслей. Если исходить из критерия удовольствия и возбуждения чувства, то музыка должна стоять на втором месте, потому что она ближе всего к словесным искусствам. Музыка, по мнению Канта, имеет дело с игрой ощущений, она выражает «только ощущения без понятий». Поэтому с точки зрения второго критерия — выражения эстетических идей — она должна быть поставлена на низшее место. Из всех изобразительных искусств Кант особо выделяет поэзию как искусство, способное «проникнуть гораздо дальше в область идей и в соответствии с ними расширить сферу созерцания больше, чем это доступно другим искусствам» (83, 5, 349).

Эстетика Канта антиномична. Это обнаруживается прежде всего в знаменитых кантовских антиномиях вкуса. Анализируя способность суждения, Кант обнаружил противоречие, которое, по его мнению, свойственно всякой эстетической оценке, всякому суждению вкуса. С одной стороны, суждение вкуса настолько индивидуально, настолько лично, что никакие доказательства или возражения не могут его опровергнуть. Отсюда следует вывод, что о вкусах не диспутируют.

Однако, с другой стороны, очевидно, что вкусы не только субъективны, между ними существует нечто общее, позволяющее обсуждать различные вкусы. Отсюда следует противоположный вывод о том, что о вкусах можно спорить.

Таким образом Кант формулирует следующую «антиномию» вкуса.

1. Тезис. Суждения вкуса не основываются на понятиях, ибо иначе о них можно было диспутировать (решать вопрос посредством доказательств).

2. Антитезис. Суждения вкуса основываются на понятиях, ибо иначе, несмотря на их различие, о них нельзя было бы спорить.

Кант глубоко выразил противоречие, существующее между индивидуальным и общественным вкусом. В этом состоит одна из величайших заслуг его эстетики. Однако он считал, что это противоречие, как и всякая антиномия, принципиально неразрешимо. По его мнению, отдельные противоречащие друг другу суждения о вкусе могут существовать вместе и в равной степени быть верными. В этом заключается закономерный для кантовской эстетики вывод.

Действительно, с позиций кантовского дуализма, противопоставляющего «субъект» и «объект», «вещь в себе» и «вещь для нас», противоречие частного и общего, субъективного и объективного было невозможно разрешить.

Эстетика Канта была философской эстетикой. Но она не была целиком спекулятивной, лишенной всяких связей с практикой искусства. Один из выходов в художественную практику заключался в идее эстетического воспитания, которая органично вырастает из всей эстетики Канта. Как и большинство просветителей, Кант полагал, что посредством эстетической формы возможно достижение гармонии эстетических интересов, гармонии мира природы и мира свободы. Кант завершает свою эстетику утверждением о том, что искусство является символом нравственности. «Вкус делает возможным как бы переход от чувственного возбуждения к ставшему привычным моральному интересу, без какого-либо насильственного скачка...» (там же, 377). Правда, Кант не разделяет утопизма просветителей, считавших, что человек по природе добр и расположен к прекрасному. Скорее всего, человек по природе зол. Но именно искусство способно к укрощению врожденного зоологического своекорыстия людей. «Изящные искусства и науки, которые через удовольствие, обладающее всеобщей сообщаемостью, и через отточенность и утонченность для общества хотя и не делают людей нравственно лучше, но-делают их более цивили-

лизованными, много отвоевывают у тирании чувственного влечения и этим подготавливают человека к такому устройству, при котором властвовать должен только разум...» (там же, 467).

Этот вывод кантовской эстетики очень важен. Вся эстетика Канта с ее сложным логическим аппаратом приводит к идее практической, преобразующей силы искусства. В этом заключается одно из важнейших завоеваний эстетики великого немецкого мыслителя.

От Канта в немецкой эстетике идут два пути. Один — в сторону субъективного, второй — в сторону объективного идеализма. По второму пути пошли Шиллер, Гёте, Шеллинг. По первому пути шел Фихте.

Фихте

Иоганн Готлиб Фихте (1762—1814) является одним из видных представителей немецкого классического идеализма. Сначала Фихте находился под сильным влиянием Канта, считая себя его учеником. Но вскоре он создает собственную философскую систему, первым наброском которой является его «Наукоучение» (1794). Идя от Канта, Фихте отказывается от кантовского понятия «вещи в себе». Поскольку все представления о внешнем мире возникают лишь в процессе деятельности сознания, вся действительность рассматривается Фихте как результат творчества мыслящего субъекта, Я. Таким образом, Фихте преодолевает кантовский дуализм, но за счет решительного перехода на позиции субъективного идеализма.

Фихте не создал специальной эстетической системы. Его эстетическое учение является составной частью науки о нравственности. В сжатой и концентрированной форме свое понимание места эстетики, роли искусства в воспитании, сущности красоты и отношения ее к природе Фихте излагает в главе «Об обязанности художника» в сочинении «Система учения о нравственности» (1794).

В этом сочинении Фихте идет первоначально за Кантом и Шиллером, обращаясь главным образом к идее эстетического воспитания. Искусство

воздействует не только на разум, подобно науке, и не только на сердце и чувство, как нравственность, но формирует целостного человека, находясь где-то посередине между наукой и нравственностью, разумом и волей. «Искусство формирует не только ум, как это делает ученый, и не только сердце, как нравственный наставник народа; оно формирует целостного человека, оно обращается не к уму и не к сердцу, но ко всей душе в единстве ее способностей; это нечто третье, состоящее из двух первых» (80, 3, 148).

Искусство, по мнению Фихте, оказывает огромное воздействие на человека, оно подготавливает его к философскому пониманию действительности, но в отличие от философии делает это непосредственно, интуитивно. Если философия поднимает обыденное мышление до всеобщего, делает обычную точку зрения трансцендентальной, то искусство, напротив, «делает трансцендентальную точку зрения обыденной», т. е. делает всеобщим философское понимание мира. Таким образом, искусство является подготовкой, преддверием философии.

Фихте следующим образом раскрывает специфику эстетического подхода к миру. «Мир сотворен с трансцендентальной точки зрения, он дан с обычной точки зрения; с эстетической точки зрения он дан, но исходя из того, как он сотворен. Мир, действительный данный мир, *природа* ...имеет две стороны: она продукт нашего ограничения, она же — продукт нашего свободного, разумеется, *идеального действия*, а не нашей реальной действительности. При первом воззрении она сама повсюду ограничена, при последнем — она сама повсюду свободна. Первое воззрение является обычным, второе — эстетическим. Например, каждую фигуру в пространстве можно рассматривать как ограничение соседними телами; ее можно рассматривать как выражение внутренней полноты и силы самого тела, обладающего ею. Кто следует первому воззрению, тот видит только искаженные, сплюснутые, жалкие формы, он видит безобразное; кто следует последнему воззрению, тот видит могучую полноту природы, видит жизнь и устрем-

ление, он видит прекрасное... Дух прекрасного видит все с прекрасной стороны; он видит все свободным и живым» (там же, 148—149),

Таким образом, эстетический подход к миру заключается в своеобразной субъективной установке. Прекрасное, как таковое, не существует в природе, оно является результатом творческого акта субъективного сознания. «Но где же существует мир прекрасного духа? Внутри, в человечестве, и больше нигде» (там же, 149).

Все это свидетельствует, что Фихте решал проблемы эстетики с позиций субъективного идеализма. С этих позиций он выступил с критикой эстетики Шиллера. В 1794 г. он написал статью «Дух и буква в философии», в которой подвергал резкой критике «Письма об эстетическом воспитании» Шиллера. Расхождения между Шиллером и Фихте заключаются в различии их философских позиций. Как субъективный идеалист, Фихте считал, что «прекрасный дух» заключается только внутри человека. Совершенство и полнота эстетического развития доступны только гению, они недостижимы для всех в равной и полной мере. «Все индивидуумы, принадлежащие к человеческому роду, — пишет Фихте, — отличны друг от друга, только в одном они вполне сходятся: их последняя цель — совершенство. Совершенство определено только одним образом: оно вполне равно самому себе. Если бы люди могли стать совершенными, если бы люди могли достигнуть своей высшей и последней цели, то они были бы чем-то единым... Следовательно, последняя, высшая цель общества — полное согласие и единодушие со всеми возможными его членами» (148, 81). Однако эта цель, по мнению Фихте, недостижима, во всяком случае до тех пор, пока человек «не перестанет быть человеком и не станет богом». Можно лишь непрерывно стремиться к этой цели, приближаться к ней до бесконечности, никогда не достигая ее в полной мере. Эстетический идеал недостижим. Поэтому в своей эстетике, как и в философии, Фихте, как отмечал Гегель, остается на точке зрения «абстрактного долженствования». В своей ранней ра-

боте «Различие между системами Фихте и Шеллинга» Гегель писал: «Состояние принуждения и его безграничное распространение на все проявления жизни оказываются абсолютной необходимостью в системе Фихте. Общество, находящееся под господством рассудка, не ставит себе в системе Фихте в качестве высшего закона задачу уничтожить в истинной бесконечности прекрасного общения эту бесконечную цепь определений и подчинений, этот принужденный характер жизни, возникший под влиянием рассудка... наоборот, господство понятия и рабство природы имеют в системе Фихте абсолютный характер и простираются в бесконечность» (цит. по: 149, 183).

Субъективизм эстетики Фихте стал предметом критики со стороны Шиллера, Гёте, Гегеля. В письме Гёте от 28 октября 1794 г. Шиллер писал: «По устным заявлениям Фихте... Я также создано лишь его представлениями, и вся реальность вообще заключается только в Я. Мир для него только мяч, который Я бросило и при рефлексии ловит опять!» (55, 23).

Эстетика и философия Фихте имели значительное влияние на практику и теорию искусства в Германии. В частности, они оказали воздействие на эстетику немецких романтиков. «Французская революция, наукоучение Фихте и «Мейстер» Гёте обозначают величайшие тенденции нашего времени», — писал Ф. Шлегель (97, 172).

Романтики

Немецкий романтизм — это сложное и противоречивое явление. Хотя романтизм не представляет собой целостной эстетической системы, он оказал огромное влияние на развитие эстетической мысли и в особенности на само искусство: поэзию, живопись, литературу, драму, музыку. Работы В. Жирмунского (70, 71), Н. Берковского (30) раскрыли огромное значение романтизма в немецкой культуре конца XVIII — начала XIX в. Романтический кружок сложился в Германии в конце 90-х годов. В него входили Фридрих и Ав-

густ Шлегели, Л. Тик, Новалис. Этот кружок, получивший название «иенские романтики», издавал журнал «Атенеум».

С самого своего возникновения романтизм резко и открыто противопоставил себя Просвещению. Романтики зло издевались над просветительскими идеалами, доказывая неосуществимость просветительских надежд на установление «царства разума». «Античным» иллюзиям просветителей романтики противопоставили идеал нового, более полного и универсального искусства, которому они дали имя романтического. Это противопоставление «античного» и «романтического» составляет одну из главных тем романтической эстетики. В поисках «чистой общественности», свободной от разделяющего действия частной собственности, утилитарных интересов и своекорыстия, романтики обратились к искусству Древнего Востока и европейского средневековья, которые обладали, по их мнению, патриархальной естественностью и простотой. «Первая реакция на французскую революцию и связанное с ней Просвещение, естественно, состояла в том, — писал Маркс, — чтобы видеть все в средневековом, романтическом свете...» (1, 32, 44).

Романтикам принадлежит несомненная заслуга в том, что они обратили внимание на высокое художественное значение народного искусства, стали изучать искусство и литературу стран Востока, пытались понять своеобразие и историческое значение каждой из отдельных исторических культур. Но при этом они часто впадали в эстетический релятивизм.

Центральное место в эстетической программе романтиков занимает учение о так называемой романтической иронии. В основе этого учения лежит субъективизм Фихте, полагавшего, что весь мир является порождением Я. Но если все существующее существует только благодаря Я, тогда ничто не ценно само по себе, а лишь как порождение моего Я. Это означает, что мир зависит от субъективного произвола творческой фантазии, от субъективной настроенности художественного сознания, свободно парящего над всем миром объек-

тивного, в том числе и над собственными произведениями. «В иронии,— писал Ф. Шлегель,— все должно быть шуткой, и все должно быть всерьез, все простодушно-откровенным и все глубоко притворным. Она возникает, когда соединяются чутье к искусству жизни и научный дух, когда совпадают друг с другом и законченная философия природы, и законченная философия искусства. ...Она есть самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвыситься над самим собой, и в то же время ей присуща всяческая закономерность, так как она безусловно необходима. Нужно считать хорошим знаком, что гармонические пошляки не знают, как отнестись к этому постоянному самопародированию, когда попеременно нужно то верить, то не верить, покамест у них не начнется головокружение, шутку принимают всерьез, а серьезное принимают за шутку» (97, 176).

Иенские романтики придавали иронии огромный критический смысл. В их представлении ирония не просто язвительная насмешка, случайная присутствующая в произведении, могущая быть или не быть. Это обязательный элемент всякого художественного произведения, отличительный признак художественного гения. Ирония у романтиков не только область комического, смешного, пародии или шутки. Она означает всякое критическое самосознание, отказ от авторитетов, идею абсолютной свободы, вечной подвижности.

Однако, несмотря на весь критический пафос, объективный смысл романтической иронии оказывался гораздо менее значительным, чем пыталась вложить в нее романтическая эстетика. Установка на ироническое отношение к буржуазной действительности не шла дальше субъективного ее неприятия, а ироническая универсальность и свобода вырождались в субъективный произвол авторской фантазии. Гегель был совершенно прав, когда, указав на связь концепции романтической иронии с субъективным идеализмом Фихте, подверг в своей «Эстетике» безжалостной критике «апостолов иронии» — Ф. Шлегеля и Новалиса.

«Таков общий смысл этой гениальной, божественной иронии, как той концентрации «я» в себе, для которой распались все узлы и которая может жить лишь в блаженном состоянии наслаждения собою. Эту иронию изобрел господин Фридрих фон Шлегель, и многие другие болтали вслед за ним о ней или болтают о ней вновь теперь» (46, 12, 70).

Для романтического искусства характерен интерес к внутренней, духовной жизни индивида. Этот интерес возникает из убеждения в том, что современная общественная жизнь представляет собой неблагоприятный материал для искусства. Поскольку гармония личности и общества утрачена и свобода возможна только в пределах индивидуальной духовной жизни, постольку главным предметом искусства становится область внутренних переживаний и чувств личности. Романтики впервые указывают на тесную связь произведения искусства с личностью художника, его биографией, духовным миром. Они считают, что индивидуальная жизнь художника должна определять не только содержание, но и форму художественного произведения. Такой наиболее адекватной формой для выражения внутреннего мира гениальной индивидуальности должен быть роман, ибо роман — это своего рода энциклопедия духовной жизни гениальной личности. Каждый человек, по словам Ф. Шлегеля, «в душе своей содержит роман» (97, 183).

Романтики, следуя за представителями «Бури и натиска», развили и довели до крайности культ гениальной личности. Гений, по мнению романтиков, творит совершенно бессознательно и иррационально. По словам Новалиса, «поэт воистину творит в беспомыслии... Художник превратился в бессознательное орудие, в бессознательную принадлежность высшей силы» (там же, 122—123).

Эстетика романтизма оказала большое влияние на немецкую литературу, ее принципы получили практическое воплощение в творчестве Гёльдерлина, Новалиса, Вакенродера, Тика, Гофмана. В меньшей степени романтики повлияли на теорию и практику изобразительного искусства. Из

немецких художников, воспринявших эстетическую программу романтизма, можно указать лишь на пейзажную живопись Фридриха.

Эстетика романтизма стремилась построить новую систему искусств а. В противоположность эстетике классицизма, которая исходила из строгого разграничения видов и жанров искусства, романтики обнаруживают бесконечные взаимопереходы отдельных видов искусства, взаимосвязь самых разнообразных эстетических форм: прекрасного и безобразного, трагического и комического, поэтического и прозаического, высокого и низменного, смешного и серьезного. Более того, именно эту подвижность в развитии жанров, смешение эстетических родов и видов романтики считали отличительной особенностью нового, романтического искусства в противоположность искусству античному. Романтики разрушают строгую иерархию в соотношении видов искусств, которую установила эстетика классицизма. Отказываются они и от той системы искусств, которую разработали просветители. Если Лессинг признавал высшим видом искусства литературу, то романтики считают высшей формой искусства музыку как искусство наиболее духовное и свободное. Центральное положение музыки в системе искусств романтики подтверждают тем, что в каждом из других видов искусств они обнаруживают нечто схожее с музыкой — подвижность образов, родственную свободной игре музыкальных тонов. Поэзия, например, представляет у романтиков своего рода промежуточное искусство между живописью и музыкой, а архитектура, орнамент, арабески и т. д. — не что иное, как «видимую» или «окаменевшую» музыку. Здесь, несомненно, борьба с нормативностью переходит в релятивизм.

Иенские романтики довольно быстро растеряли элементы либерализма, которые содержались в их ранних эстетических программах. От критики буржуазной прозы они переходят к защите наиболее реакционных политических идеалов, к оправданию католицизма, к реставрации остатков немецкого средневековья. Этот поворот в сторону

реакции является отличительной особенностью немецкого романтизма, которая объясняется отсутствием в Германии широкого демократического движения, активизацией дворянско-католических сил.

Этот характер романтической эстетики становится особенно очевидным на следующем этапе романтического движения, в эстетике так называемых гейдельбергских романтиков (Арним, Brentano и др.). Их исторические идеалы носят совершенно явную религиозную и националистическую окраску. Материалом для будущей эстетической культуры они считают быт и искусство немецкого средневековья: народные песни, сказки, предания. Поэтому они придают большое значение национальной традиции. Арним и Brentano издают сборник народных песен «Волшебный рог мальчика» (1806—1808), братья Grimm публикуют народные «Детские сказки» (1812), Гёппес — сборник «Немецкие народные песни» (1807). Историческая заслуга романтиков состоит в том, что они приобщили современников к сокровищам народного искусства. Однако это сочеталось у них с идеализацией пережитков средневековья. Возрождая и пропагандируя народное искусство, они истолковывали его в мистическом духе, использовали его для обоснования иррациональных философских и эстетических концепций.

У гейдельбергских романтиков в еще большей степени проявляется иррационалистическая трактовка художественного творчества. Арним и Brentano исходят из противопоставления народной (Naturpoesie) и искусственной, собственно художественной, поэзии (Kunstpoesie), отдавая предпочтение первой. Только народная поэзия как естественный и бессознательный продукт природы является истинной, совершенной. Современное профессиональное искусство, какими бы достоинствами оно ни обладало, несет на себе трагическую печать цивилизации: индивидуализм, искусственность. Бессознательность является внешним критерием в оценке искусства. По словам Я. Гримма, «поэзия Гёте менее значительна, чем какая-нибудь старинная мифология... Сознательная борь-

ба отдельной личности не может иметь такого значения, как бессознательно существующая истина; убогая народная песня так относится к поэзии талантливому мейстерзингеру, как сердечная вера простодушной прихожанки — к проповедям ученого богослова» (цит по: 71, 26).

Иррационалистические тенденции немецкого романтизма были подвергнуты резкой критике со стороны выдающихся немецких мыслителей того времени — Шиллера, Гёте, Гейне.

Шиллер

К числу представителей немецкой классической эстетики принадлежит выдающийся немецкий поэт и эстетик Фридрих Шиллер (1759—1805). В своем развитии Шиллер прошел несколько этапов. Первоначально он тесно связан с эстетическими идеями Просвещения и движением «Бури и натиска». В работах этого периода — «О современном немецком театре» (1782), «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение» (1784)—Шиллер доказывает связь искусства с воспитанием нравственности, выступает против расщепленных правил эстетики классицизма, обосновывает свободу и универсальность художественного гения.

На развитие эстетических взглядов Шиллера большое влияние оказала эстетика Канта. От Канта Шиллер заимствовал понятие игры, принцип незаинтересованности эстетического суждения, понятие гения. Однако Шиллер никогда не был последовательным кантианцем. Уже в работе «О грации и достоинстве» (1793) начинается постепенный отход Шиллера от Канта. Шиллер выступил против ригоризма кантовской этики утверждая, что у Канта идея долга выражена «с жестокостью, отпугивающей граций». Пытаясь преодолеть субъективизм и релятивизм учения Канта, Шиллер в своей эстетике приходил к выводам, близким по своему значению эстетике Гёте. Наиболее полно эстетические взгляды Шиллера

представлены в работах «Каллий, или О красоте» (1792), «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795), «Письма об эстетическом воспитании человека» (1793—1795).

Главным понятием эстетики Шиллера является понятие гармонии. Красота представляет собой только одно из проявлений гармонии. В самом искусстве Шиллер видит средство воссоздания гармонической целостности человека.

Эта идея была положена в основу знаменитых шиллеровских «Писем об эстетическом воспитании человека». В этом произведении Шиллер дал глубокую критику разделения труда, приводящего в условиях буржуазного общества к расколу человеческой личности, к обособлению и одностороннему антагонистическому развитию сил и способностей человека.

Современное буржуазное общество Шиллер сравнивает с часовым механизмом, в котором «из соединения бесконечно многих, но безжизненных частей возникает в целом механическая жизнь. Теперь оказались разобщенными государство и церковь, законы и нравы; наслаждение отделилось от работы, средство от цели, усилие от награды» (158, б, 265).

Описывая те последствия, которые оказывает на формирование личности разделение труда в буржуазном обществе, Шиллер не сводил все дело к моральному осуждению капитализма, не выступал с реакционно-романтической критикой исторического прогресса. Напротив, в отличие от романтиков он утверждал, что с точки зрения всемирной истории это разделение труда — необходимый момент в прогрессивном развитии человечества. «Я не упускаю,— говорит Шиллер, — из виду преимуществ, которые нынешнее поколение, рассматриваемое как целое, имеет на весах рассудка пред лучшим, что дано прошлым» (там же, 341). Если от разделения труда страдает отдельный индивид, то зато выигрывает целый род. Разделение труда неограниченно расширяет познавательные способности человека.

Таким образом, отмечая извращенный характер разделения труда в буржуазном обществе, уродующий индивида, Шиллер вместе с тем указывал на связь этого разделения труда с историческим прогрессом. Однако, сколько бы ни выигрывала цивилизация от разделения труда, как бы ни было оно необходимо с точки зрения мировой истории, само разделение труда не может быть целью культуры. Оно есть только орудие культуры, а целью культуры является человек. Шиллер убедительно показал, что прогресс цивилизации совершается не ради развития культуры, а, наоборот, за счет его. «Сколько бы ни выигрывал мир, как целое, от этого раздельного развития человеческих сил, все же нельзя отрицать того, что индивиды, затронутые им, страдают под гнетом этой мировой цели» (там же, 270).

Таким образом, основываясь на принципах немецкой классической эстетики, Шиллер с потрясающей силой поэтического таланта и глубиной философского проникновения выразил мысль о враждебности буржуазного общества развитию эстетической культуры и гармонической целостности личности.

Разрешение всех трагических противоречий культуры Шиллер видел в искусстве, в эстетическом воспитании человека. Единственный путь к политической свободе лежит через красоту, которая воссоздает утраченную целостность человека и культуры. «Только вкус вносит гармонию в общество, так как он создает гармонию в индивиде. Все другие формы представления разделяют человека, ибо они основываются или исключительно на чувственной, или на духовной части его существа; только представление красоты делает человека цельным, ибо оно требует согласия его двух натур» (там же, 356).

Этот вывод Шиллера носил, несомненно, утопический характер. Преодоление противоречий действительности Шиллер видел в искусстве, в эстетическом воспитании, а не в практическом преобразовании мира. И когда перед Шиллером возникал вопрос о том, как реально возможно до-

стижение гармонии, он обращался не к действительности, а к некоторому утопическому эстетическому государству. «Но существует ли такое государство прекрасной видимости и где его найти? Потребность в нем существует в каждой тонко настроенной душе; в действительности же его, пожалуй, можно найти, подобно чистой церкви и чистой республике, разве что в некоторых немногочисленных кружках, образ действия которых направляется не бездушным подражанием чужим нравам, а собственной прекрасной природой» (там же, 358).

В эстетическом учении Шиллера особое значение имеют два понятия: «игра» и «эстетическая видимость». Игра, по мнению Шиллера, имеет большое значение в жизни человека. Сама красота рассматривается им как побуждение к игре. Игра представляет собой деятельность, свободную от всяких практических целей. Игра бескорыстна, она «не включает в себе ни внутреннего, ни внешнего принуждения» (там же, 300). В игре все способности и силы человека действуют гармонично. «Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, он бывает вполне человеком лишь тогда, когда он играет» (там же, 302).

В процессе игры создается «эстетическая видимость», которая отлична как от самой реальности, так и от продуктов воображения и фантазии.

В эстетике Шиллера получило дальнейшую разработку понятие грации. В статье «О грации и достоинстве» (1793) Шиллер, вслед за Лессингом, определяет грацию как «красоту в движении». Но он уточняет и конкретизирует это определение. Не всякое движение грациозно, иначе, говорит Шиллер, понятие грации расширилось бы до понятия красоты вообще, так как в конце концов «всякая красота... есть лишь свойство подлинного или кажущегося... движения» (там же, 129).

Грация свойственна лишь произвольным движениям, отличающимся свободой и непреднамеренностью, тогда как всякие заученные движения лишены грации, искусственны. «Грация... всегда

должна быть природою, то есть чем-то произвольным (во всяком случае казаться такою), и у грациозного человека не должно быть и вида, что он осознает свою грациозность» (там же, 132).

Шиллер ищет некое среднее состояние, в котором были бы гармонически уравновешены чувство и долг, свобода и необходимость, красота и нравственность. Это среднее состояние Шиллер находит именно в грации. «Именно в прекрасной душе гармонически сочетаются чувственность и разум, долг и склонности, и грация есть ее выражение в явлении» (там же, 150).

Таким образом, у Шиллера грация выступает как символ целостности личности, гармонии человеческой природы. Этим грация как эстетическая категория отличается от идеи достоинства личности, которая связана с господством моральной силы над инстинктом, духа над природой. Если грация выражает гармонию человеческой природы, то достоинство основывается как раз на ее дисгармонии. Но хотя грация и достоинство проявляются в разном, они взаимно обуславливают друг друга. «Только от грации получает достоинство подтверждение, и только от достоинства получает ценность грация» (там же, 162).

Разрабатывая учение о грации, Шиллер доказывает идею о единстве нравственной и эстетической культуры.

Эстетическим работам Шиллера свойственно чувство историзма. В статье «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795) Шиллер выдвинул новую периодизацию художественной истории: «наивное» искусство, соответствующее античности, и «сентиментальное» искусство, соответствующее искусству Нового времени. Для «наивного» искусства характерно стремление к природе, отсутствие разлада между идеалом и действительностью, тогда как для сентиментального искусства характерна рефлексия, острое чувство противоположности идеала и реальности. По словам Шиллера, поэт может быть либо наивным, либо сентиментальным. Наивный поэт не может быть сентиментальным, так как это удел современных художников, но со-

временный поэт должен стремиться к наивному отношению к природе. Будущее развитие искусства, по мысли Шиллера, будет означать возврат к «наивному» искусству, но уже на уровне рефлексии.

В понятии сентиментального Шиллер отразил характер современного искусства как искусства рефлексии, незаконченного, незавершенного, разорванного. Несомненно, что понятие сентиментального близко понятию романтического искусства. Деление истории искусства на «наивное» и «сентиментальное» во многом предвосхищает «классическую» и «романтическую» форму искусства у Гегеля.

Шиллер ставит в своих статьях вопрос о методе художественного творчества и в связи с этим затрагивает проблему идеала. Согласно Шиллеру, художник берет идеал не из действительности. В поисках идеала гений должен «покинуть область действительности и направить свои усилия не на опасный союз, а на полный разрыв с ней» (158, 7, 356—357). Художник должен возвысить все индивидуальное до всеобщего. На этом основан метод идеализации. «...Художник,— говорит Шиллер,— не может воспользоваться ни одним элементом действительности в том виде, как он его находит... его создание во *всех*, своих частях должно быть идеальным» (158, 6, 658).

Это представление Шиллера об идеализации как главном методе художественного творчества лежит не только в основе эстетики творчества, но и в основе его художественной практики.

Исследование Шиллером теоретических проблем эстетики было необычайно плодотворным. Путь, по которому шел Шиллер, вел от Канта к Гёте и Гегелю. Как отмечает В. Ф. Асмус, «не Шиллером определяется направление, в каком исторически развивались идеи Гёте, Шеллинга и Гегеля. Но не будь Шиллера, содержание их идей, сила их действия были бы иными» (22,259).

Гёте

Огромное влияние на развитие немецкой эстетики оказали творчество и эстетические высказывания великого немецкого поэта и мыслителя Иоганна Вольфганга Гёте (1749—1832).

На первых этапах своего развития Гёте примыкал к движению «Бури и натиска». Эстетические цели, характерные для этого движения, были выражены в его ранних статьях «На юбилей Шекспира» (1771), «О немецком зодчестве» (1773), в которых Гёте горячо проповедовал творчество Шекспира, был поклонником немецкой готики, сторонником национального немецкого искусства, народной культуры, выступал с резкой критикой классицистической эстетики.

С конца 80-х годов начинается второй период в творчестве и эстетических взглядах Гёте, получивший название веймарского классицизма. В этот период Гёте ориентируется не только на национальное немецкое искусство, но и на весь опыт мирового художественного развития. Эмоциональная выразительность и экспрессивность «Бури и натиска» уступает место более уравновешенному и гармоническому идеалу, идеалу целостности и красоты, основанной на познании органических сил природы. Этот органицизм, понимание искусства как органического, живого целого, Гёте во многом заимствует от эстетики Канта. Описывая свои эстетические искания, Гёте писал: «Но вот в мои руки попала «Критика способности суждения», и ей я обязан в высшей степени радостной эпохой жизни. Здесь я увидел, как самые раздельные мои занятия поставлены рядом; произведения искусства и природы трактуются одинаково, эстетические и телеологические способности суждения взаимно освещают друг друга. ...Великие основные мысли произведения представляли полную аналогию с моим прежним творчеством, деятельностью и мышлением; внутренняя жизнь искусства, как и природы, их обоюдная деятельность изнутри наружу была ясно выражена в книге. Создания этих двух бесконечных миров объявлялись существую-

щими ради самих себя, и то, что стояло рядом, было таковым, пожалуй, одно для другого, но никак не в смысле цели, не —одно ради другого» (99, 480).

В своих эстетических высказываниях Гёте касается самых разнообразных проблем: отношения искусства к природе, сущности художественного творчества, понятия художественного метода. Вместе с тем Гёте дал определение целого ряда важных категорий эстетики, ему принадлежит оригинальное учение о цвете.

Хотя Гёте считал искусство подражанием природе, он отказался от механистической трактовки принципа подражания, которую развивала эстетика классицизма. Простое подражание природе не составляет конечной и главной цели искусства. Гёте выделяет три ступени художественного творчества: простое подражание, манеру и стиль. Простое подражание природе дает художнику конкретный материал наблюдения и живой опыт. Но простого подражания природе недостаточно. Художник стремится также выразить свое отношение к миру, выработать свой индивидуальный язык, «манеру». Но и манера, как и простое подражание природе, не является окончательной целью искусства. Высшей ступенью художественного творчества является «стиль», который основан на познании объективной закономерности. В понятии «стиль» у Гёте совпадает объективное и субъективное, типическое и индивидуальное, всеобщее и особенное. «Чем же отличается художник, идущий правильным путем, от избравшего путь ложный? Тем, что он обдуманно следует некоторому методу, тогда как тот легкомысленно держится той или иной манеры... Результат подлинного метода познается в противоположность манере стилем. Стиль поднимает отдельную индивидуальность до высочайшей точки, какой способен достичь целый род. Манера же, напротив, индивидуализирует еще сильнее» (53, 146—147). Эта характеристика Гёте понятий манеры и стиля оказала влияние на эстетику Гегеля и его трактовку понятий «манера», «стиль» и «оригинальность».

Гёте не был последовательным материалистом

в эстетике, но он исходил из того, что природа является единственным объективным предметом художественного творчества, критерием его объективности и художественности. «Художник,— писал Гёте,— находится в двойственном отношении с природой: он ее господин и вместе с тем раб. Он ее раб, поскольку он должен действовать земными средствами, чтобы быть понятым; он ее господин, поскольку он эти земные средства подчиняет и заставляет служить своим высшим намерениям» (80, 3, 109).

Характеризуя метод художественного творчества, Гёте обращается к двум таким понятиям, как «аллегория» и «символ». Обе эти категории отражают различные пути познания действительности и воплощения идеи в искусстве. «Аллегория превращает явление в понятие, понятие в картину, но так, что в картине понятие все еще может быть ограничено и полностью установлено в ней». Напротив, символ «превращает явление в идею, идею в картину, но так, что идея в картине всегда остается бесконечно воздействующей и недостижимой и, даже будучи выражена на всех языках, все же остается несказуемой» (52, 10, 726). Эта характеристика символа и аллегории во многом предвосхищает ту диалектическую разработку этих понятий, которая развивается в классической эстетике, в частности у Зольгера, Шеллинга, Гегеля.

Эстетическим идеалом Гёте была целостность развития человеческой личности, гармония чувства и знания, разума и чувства. Но в современной ему действительности, считал Гёте, эта целостность утрачена, она принадлежит истории, античной древности. «Человек в состоянии создать многое путем целесообразного использования отдельных сил, он в состоянии создать исключительное благодаря взаимодействию различных способностей; но единственное и совсем неожиданное он творит лишь тогда, когда в нем равномерно соединяются все качества. Последнее было счастливым уделом древних, и в особенности греков в их лучшую пору; для первого и второго предназначены мы, люди позднейших поколений» (там же, 543).

Эту утраченную целостность можно воспроизвести искусственным путем, с помощью искусства. Именно искусство способно эстетически преобразовать действительность, соединить и гармонизировать то, что в самой жизни разорвано и изолировано. Этому содействует художественное и эстетическое воспитание.

Следует отметить, что в этом пункте Гёте непосредственно примыкал к Шиллеру. Характерна оценка Гёте «Писем об эстетическом воспитании человека» Шиллера. В письме от 28 октября 1794 г. Гёте писал: «Возвращаю Вам с благодарностью Ваши «Письма». В первый раз я их прочитал лишь как созерцающий человек и тогда нашел *много* общего, смею даже сказать, почти *полное* согласие с моим образом мыслей. Во второй раз я читал их с практической целью и присматривался, не найду ли чего-нибудь, что могло бы меня как действующего человека отклонить от моего пути; но и тут я почувствовал себя только укрепленным и получившим поддержку; итак, свободно доверимся и порадуемся этой гармонии» (55, 25).

Как и Шиллер, Гёте говорил о неудовлетворительности практики художественного воспитания в Германии и требовал ее коренного преобразования. «Каждое искусство,— писал он,— требует целого человека, его высшая возможная ступень — все человечество. Техника изобразительного искусства носит механический характер, и образование художника начинается поэтому в его ранней молодости с механического, остальное его воспитание в то же время часто заброшено, хотя оно должно бы быть гораздо более тщательным, чем образование других людей. Общество быстро делает грубого человека вежливым, а деловая жизнь самого откровенного — осторожным; литературные произведения при посредстве печати предстают перед широкой публикой, находят везде критику и указания; только художник обычно обречен на одинокую мастерскую...» (там же, 429).

Таким образом, многие из эстетических идей, высказанных Гёте, имели непосредственные вза-

имовления с философской эстетикой немецкого классического идеализма и получили в ней дальнейшее плодотворное развитие.

Если Фихте шел от Канта в сторону субъективного идеализма, то другой путь, в сторону объективного идеализма, проложил Фридрих Вильгельм Шеллинг (1775—1854).

Шеллинг

Первоначально Шеллинг находился на позициях субъективного идеализма фихтеанского толка. Но затем он резко расходится с Фихте и переходит на позиции объективного идеализма. С этих позиций Шеллинг обращается к проблемам эстетики в своих работах «Система трансцендентального идеализма» (1800), «Философия искусства» (1802—1805), «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807).

В «Системе трансцендентального идеализма» проблемы эстетики Шеллинг рассматривает в связи с построением своей философской системы.

В качестве исходного понятия этой системы Шеллинг берет такую познавательную способность, в которой были бы сняты все противоположности познания, противоречия между субъектом и объектом, свободой и необходимостью, конечным и бесконечным. Этим понятием Шеллинг считает понятие интеллектуальной интуиции. Бесконечная раздвоенность субъекта и объекта, Я и не-Я, которая составляла основной предмет философии и эстетики Фихте, преодолевается у Шеллинга в интеллектуальной интуиции, представляющей для него главное орудие философского познания. Причем высшей формой интеллектуальной интуиции у Шеллинга выступает эстетическое созерцание.

Эстетическое созерцание объективно и общезначимо, оно необходимо в любой форме познания. Характеризуя место эстетического созерцания в своей системе, Шеллинг пишет: «Вся система развертывается как бы между двумя противоположными полюсами, из которых одним служит

интеллектуальное, другим же — эстетическое созерцание... Созерцание первого рода, поскольку оно необходимо исключительно в целях направленности духа, которая выступает лишь при философствовании, остается вообще вне круга обычного сознания; созерцание же второго типа, будучи не чем иным, как созерцанием интеллектуальным, приобретшим объективность и общезначимость, по крайней мере может возникать в любом сознании» (153, 395).

Конкретной формой проявления эстетического и интеллектуального созерцания является искусство. Оно конечный пункт, завершающий философскую систему Шеллинга. В нем получают разрешение все противоречия познания. «...В произведении искусства полностью освобождается от субъективности, объективируется до конца та первоначальная основа всякой гармонии субъективного и объективного, которая в своей изначальной тождественности может быть дана лишь в интеллектуальном созерцании» (там же, 394).

Ставя вопрос о соотношении науки и искусства, Шеллинг решает его в пользу искусства. Искусство, по его мнению, выше науки. Выводы науки всегда проблематичны, а та цель, которую она ставит перед собой, приобретает характер бесконечного задания. Поэтому Шеллинг приходит к выводу, что «искусству надлежит быть прообразом науки и наука лишь поспешает за тем, что уже оказалось доступным искусству» (там же, 387).

В этой характеристике искусства и науки Шеллинг фактически разрывает художественный и научный способы познания, противопоставляя их один другому. В конце концов он приходит к выводу, который затем лег в основу эстетики романтизма, что поскольку искусство на заре науки вышло из поэзии, то можно надеяться, что в будущем все науки, и философия в их числе, вольются в тот всеобъемлющий океан поэзии, откуда они первоначально изошли *. Таким образом, Шеллинг уже

* Следуя за Шеллингом, Фр. Шлегель говорит: «Ядро, центр поэзии следует искать в мифологии и в древних мистериях» (97, 182).

в «Системе трансцендентального идеализма» склоняется на позиции иррационализма, формулируя концепцию новой мифологии. Современные теоретики так называемой неомифологии сознательно или бессознательно опираются на теорию мифа Шеллинга.

Если в «Системе трансцендентального идеализма» Шеллинг касается вопросов эстетики в связи с общими вопросами философии, то в своей «Философии искусства» он строит целостную систему эстетики. Вслед за «Критикой способности суждения» Канта «Философия искусства» — крупнейшее сочинение по эстетике, написанное в русле идей немецкого классического идеализма.

Форма изложения и методы исследования, используемые Шеллингом в этом сочинении, необычны и трудны для восприятия. Шеллинг отказывается от традиционных эмпирических методов исследования и строит чрезвычайно абстрактную и спекулятивную систему, основанную не только на логике, но и на свободной поэтической игре философскими понятиями и образами.

Собственно говоря, «Философия искусства» не столько философия, а скорее мифология искусства, так как в ней Шеллинг имеет дело не с реальной диалектикой искусства и эстетического познания, а с абстрактным конструированием искусства как мира идеальных ценностей.

Метод конструирования Шеллинг противопоставляет «ученому» исследованию истории эстетики, основанному на фактологии и эмпирическом изучении. Цель философии искусства не изучать искусство, а конструировать его, т. е. выводить все его явления и характеристики из понятия абсолютного. «Конструировать искусство — значит определить его место в универсуме. Определение этого места есть единственная дефиниция искусства» (154, 72).

Исходным пунктом философии искусства Шеллинга является концепция тождества субъекта и объекта, идеального и реального. В этом тождестве Шеллинг различает отдельные смысловые моменты. Тождество это можно рассматривать со

стороны идеального, со стороны реального или как полную неразличимость того и другого. В первом случае мы имеем дело со знанием, для которого характерен перевес идеального фактора. Во втором случае мы имеем дело с действием, в котором выражается реальная сторона идеального мира. И наконец, в третьем случае, когда сущность реального совпадает с сущностью идеального, возникает искусство. *«Неразличимость идеального и реального как неразличимость выявляется в идеальном мире через искусство.* Ведь искусство само по себе есть не только деятельность и не только знание, но деятельность, насквозь проникнутая наукой, или же, напротив, знание, всецело ставшее деятельностью, иначе говоря, неразличимость того и другого» (там же, 80).

Таким образом, искусство у Шеллинга стоит выше знания и действия. По своему отношению к абсолютному оно находится на одном уровне с философией, занимающей высшую ступень познания. Искусство «имеет самое непосредственное отношение к философии, отличаясь от нее только тем, что оно имеет определение особенности и принадлежит к отображениям, так как за вычетом этого оно есть высшая потенция идеального мира» (там же, 81). Такое понимание роли и места искусства существенно отличает Шеллинга как от Канта, с одной стороны, так и от Гегеля — с другой.

Шеллингу принадлежит деление форм искусства по принципу: схема, аллегория и символ, которое проходит через все его эстетическое учение и во многом определяет структуру его философии искусства.

«Тот способ изображения, в котором общее обозначает особенное или в котором особенное созерцается через общее, есть *схематизм*.

Тот же способ изображения, в котором особенное обозначает общее или в котором общее созерцается через особенное, есть *аллегория*.

Синтез того и другого, где ни общее не обозначает особенного, ни особенное не обозначает общего, но где и то и другое абсолютно едины, есть *символ*» (там же, 106).

В пояснении к этому Шеллинг говорит, что схеме следует понимать по Канту как чувственно созерцаемое правило при созидании некоторого предмета. Лучше всего схема реализуется в деятельности ремесленника, который придает форму некоторому понятию. Шеллинг протестует против понимания мифологии как схемы. «..Мифологию вообще, или греческую мифологию в особенности, поскольку последняя есть подлинная символика, нельзя понять только как схематизирование природы или универсума» (там же, 107—108).

Аллегория представляет собой нечто противоположное схеме, так как особенное здесь обозначает общее или созерцается как общее. Греческая мифология не аллегорична. Аллегория — продукт позднейшего времени. «Мифология кончается там, где начинается аллегория» (там же, 109). Сказание об Амуре и Психее аллегорично, но это уже конец греческого мифа.

Полное неразличимое тождество особенного и всеобщего, где особенное есть общее, а общее — особенное, есть символ. Понятие символического Шеллинг поясняет следующими сопоставлениями. Природа, создавая ряд тел, аллегоризирует. В свете природа схематизирует, в органическом мире она символична, ибо «здесь бесконечное понятие связано с самим объектом». Мышление — схематично, всякий поступок — аллегоричен, искусство — символично. Геометрия — схематична, философия — символична. Музыка — аллегорична, живопись — схематична, пластика — символична.

Деление на схему, аллегорию и символ является одним из важнейших методологических принципов философии искусства. Шеллинг использует его при характеристике отдельных видов искусств, различных художественных форм, жанров и категорий эстетики. Это деление имеет глубокое соответствие с гегелевским учением о «символической», «классической» и «романтической» форме искусства. Это соответствие будет рассмотрено нами ниже, в разделе об эстетике Гегеля.

Значительное место в «Философии искусства» уделяется основным эстетическим категориям.

Причем Шеллинг не только дает характеристику отдельным категориям, но и создает определенную их систему.

Прежде всего Шеллинг выделяет в качестве центральных категорий прекрасное и возвышенное. Они полярны по своему значению и вместе с тем тесно друг с другом связаны, так как происходят из одного источника и основаны на одном и том же механизме перехода конечного и бесконечного. «Всецело единое в прекрасном самом по себе распадается в отдельном объекте — единичном произведении искусства — на два способа проявления: возвышенное и прекрасное... Абсолютная и всеобщая форма искусства всюду проявляется как возвышенное; в ней особенное заключено только для того, чтобы принять в себя всю бесконечность. Особенная форма проявляется преимущественно в качестве прекрасного в примирении с абсолютной формой, целиком принявшей ее в себя, составляя с ней полное единство» (там же, 181).

Шеллинг настаивает на диалектическом единстве прекрасного и возвышенного. Возвышенное, по его словам, включает в себя прекрасное, тогда как прекрасное включает в себя возвышенное. В искусстве никакой образ не может быть назван прекрасным, если он не будет возвышенным, и наоборот. Но при всем этом между прекрасным и возвышенным есть различие. Эта антиномия прекрасного и возвышенного вскрывается Шеллингом следующим образом: «В возвышенном... чувственно бесконечное побеждается истинно бесконечным. В прекрасном конечное снова смеет обнаруживаться, причем оно проявляется как образ бесконечного. Там (в возвышенном) конечное обнаруживается словно в мятеже против бесконечного, хотя в этом положении оно становится его символом. Здесь (в прекрасном) они с самого начала находятся в примиренном состоянии» (там же, 170). Таким образом, прекрасное основано на гармонии, примирении конечного и бесконечного. Возвышенное, напротив, основано на дисгармонии, борьбе конечного и бесконечного, хотя и в

том и в другом случае конечное становится символом бесконечного.

Комическое представляет собой перевернутое возвышенное, здесь идеал достигается через отображение низкого. «Это переворачивание вообще есть сущность *комического*» (там же, 273).

Такова система эстетических категорий Шеллинга. Следует добавить, что эта система соответствует указанному выше делению художественной формы на схему, аллегорию и символ. Схеме соответствует комическое, аллегории — возвышенное, символу — прекрасное. Не случайно Шеллинг постоянно говорит о символическом характере красоты, здесь значение и образ сливаются друг с другом до полной неразличимости. В возвышенном очевиден аллегорический принцип, здесь конечное, особенное является указанием на какой-то всеобщий, бесконечный смысл. Наконец, в комическом дает себя знать схематизм, использующий в перевернутом виде уже готовую структуру возвышенного.

Как мы видели, система эстетических категорий Шеллинга включает в себя три основные категории. Нескольким особняком стоит категория трагического. Шеллинг говорит не столько о трагическом, сколько о трагедии вообще, соотношении античной и новой трагедии и т. д. В основе трагического, как оно проявляется в трагедии, лежит диалектика свободы и необходимости. «...Сущность трагедии заключается в действительной борьбе свободы в субъекте и необходимости объективного; эта борьба завершается не тем, что та или другая сторона оказывается побежденной, но тем, что обе одновременно представляются и победившими и побежденными — в совершенной неразличимости» (там же, 400).

Система эстетических категорий, построенная Шеллингом, носит спекулятивный, умозрительный характер. Это в особенной степени проявляется при сравнении ее с системой эстетических категорий Гегеля, который вносит в характеристику эстетических категорий исторический принцип и находит соответствие между системой эстетических ка-

тегорий и определенными историческими формами развития искусства.

Системный принцип Шеллинг применяет не только для характеристики эстетических категорий, но и для построения теории искусства. Характеристике отдельных видов предшествует попытка построения системы искусства в целом. Эта система строится на сопоставлении двух рядов: идеального и реального. Все виды искусства характеризуются по отношению к этим двум рядам. К идеальному ряду относятся поэзия и литература, к реальному — музыка, живопись и пластика.

Эта классификация искусств, разработанная Шеллингом, представляется условной и схематичной. Остается совершенно неясным, почему музыка, т. е. наиболее абстрактный по своему материалу вид искусства, помещается Шеллингом в реальный ряд, а литература относится к идеальному типу искусства. Принцип подобного деления Шеллинг не объясняет.

В соответствии с этим принципом классификации искусства Шеллинг последовательно характеризует каждый из видов искусства. Первоначально он обращается к музыке, характеризуя такие ее элементы, как звук, ритм, гармония и мелодия. Рассуждение Шеллинга о музыке носит отвлеченный, метафизический характер. В частности, он положительно оценивает учение Пифагора о гармонии сфер, учение о гармонии мира Кеплера и т. д.

Более полно и живо Шеллинг характеризует живопись.

Живопись — это искусство образов. В отличие от музыки, которая выражает лишь становление вещей, живопись изображает уже ставшие вещи, делает это с помощью образов. Однако живопись не ограничивается только передачей чувств или представлений, она обладает способностью передавать и идеи. Живопись может постигать идеи и выражать их в образах двумя способами. Либо она обозначает общее через особенное, либо особенное, обозначая общее, одновременно является этим общим. В первом случае формой изобра-

жения является аллегория, во втором — символ.

Шеллинг придает большое значение аллегорическому способу выражения в живописи. «Аллегория есть выражение идей через действительные конкретные образы и поэтому есть язык искусства, в особенности же искусства изобразительно-го...» (там же, 254). Аллегория следует отличать от иероглифа, для которого внешняя форма передаваемой идеи является чуждой и безразличной. «Напротив, от аллегии требуется, чтобы каждый знак или изображение не только были связаны с предметом аллегорическим образом, но чтобы они были задуманы и выполнены свободно и с целью дать нечто прекрасное» (там же, 255). В этом смысле слова живопись как вид искусства следует признать аллегорическим искусством, так как общее она всегда передает через особенное. Но функции аллегии в живописи могут быть различны. Либо аллегория является простым дополнением к картине, либо же вся композиция и содержание картины являются аллегорическими. В первом случае аллегория имеет узкое, ущербное значение. Во втором случае аллегория придает живописи исторический смысл.

Шеллинг различает три типа аллегии: физический, моральный и исторический. В первом случае аллегория относится к явлениям природы, во втором — к нравственным идеям, к изображению моральных пороков или добродетелей, в третьем — к изображению событий истории.

Однако, хотя живопись в целом является искусством аллегорическим, некоторые ее произведения носят символический характер. Так, «Афинская школа» Рафаэля символически изображает всю философию. Идея становится символической в произведениях исторического жанра, который Шеллинг оценивает как наиболее значительный и важный.

При характеристике живописи и скульптуры Шеллинг опирается на Винкельмана, местами почти дословно приводя «Историю искусства древности». Он заимствует у него представление об иде-

але как о «благородной простоте и спокойном величии», о грации как стилистической и эстетической категории. Однако Шеллинг, конечно, не останавливается на простом описании, но пытается перевести идеи Винкельмана на язык философского романтизма. Так, грация превращается у Шеллинга в представление об идеальной красоте. Идеал «благородной простоты и спокойного величия» Шеллинг трактует как единство бесконечного и конечного, идеального и реального, т. е. в высшей степени абстрактно. Здесь, таким образом, философия искусства переходит у Шеллинга в мифологию искусства, т. е. в абстрактное конструирование идеальных сущностей мифологии.

Шеллинг много сделал для теоретического обоснования эстетики романтизма. От него романтики заимствовали пантеистическое истолкование природы, концепцию мифа как синкретической формы знания, иррационалистический культ художественного гения. Шеллинг отказывается от кантовского понимания гения, для которого было свойственно признание нормативной деятельности художника, требование считаться с выучкой, правилами. У Шеллинга гений творит абсолютно свободно, на основе им самим установленных правил. Творчество гения иррационально, оно возникает путем «внезапного совпадения сознательной и бессознательной деятельности». Поэтому, по словам Шеллинга, гений есть не что иное, как отражение бога в человеке. Вся романтическая эстетика в истолковании природы художественного гения исходила из этого учения Шеллинга.

Вместе с тем нельзя абсолютизировать связь Шеллинга с немецким романтизмом. Не в меньшей степени он оказал серьезное влияние на развитие всей немецкой классической эстетики.

Зольгер

Особое место в немецкой эстетике занимает Карл Вильгельм Фридрих Зольгер (1780—1819). С одной стороны, Зольгер был близок иенским романтикам, дружил с писателем-ро-

мантиком Людвигом Тиком. С другой стороны, в своих работах Зольгер развил систему эстетических взглядов, выходящую далеко за пределы субъективизма романтической эстетики. Гегель, который некоторое время работал с Зольгером в Берлинском университете, высоко отзывался о философских и эстетических взглядах Зольгера, отмечая их диалектическое содержание.

Главное эстетическое сочинение Зольгера «Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве» (1815) написано в форме философского диалога. Здесь в процессе обсуждения и сопоставления различных точек зрения Зольгер создает сложную философско-эстетическую систему, в основе которой лежат четыре основные категории: прекрасное, возвышенное, трагическое и комическое. Прекрасное он рассматривает как диалектическое взаимоотношение идеи и явления, как их взаимный переход и растворение одного в другом. В этом Зольгер чрезвычайно близко подходит к гегелевскому определению идеала как единства, совпадения идеи и действительности.

Далее Зольгер рассматривает различные аспекты прекрасного с точки зрения диалектического соотношения идеи и действительности. В прекрасном это отношение выступает как абсолютное единство, но это единство может быть рассмотрено как с позитивной, так и с негативной стороны, т. е. когда действительность выступает как осуществление идеи или же, напротив, как ее разложение, растворение в реальном бытии. Наряду с этим отношение идеи к действительности можно рассматривать как с динамической, так и со статической точки зрения. С точки зрения динамической мы видим действие, становление идеи, с точки зрения статической — ее бытие, ее осуществление в действительности. Из этого различия вытекает различие прекрасного и возвышенного. Возвышенное в эстетике Зольгера — это такое явление, в котором мы видим действие идеи, ее динамический переход в действительность. Прекрасное же — это само бытие, осуществление идеи в действительности. Это различие, по мнению Зольгера, объяс-

няет, почему в прекрасном обычно видят состояние равновесия и покоя, тогда как возвышенное трактуется как некоторый перевес или господство какой-либо силы.

Другая пара полярных категорий возникает тогда, когда Зольгер рассматривает отношение идеи к действительности с точки зрения позитивной и негативной диалектики. В этом случае раскрывается единство и противоположность таких категорий, как трагическое и комическое. Трагическое возникает тогда, когда земное и конечное уничтожается в божественном, действительность растворяется в идее. Это порождает чувство скорби, сознание неизбежной гибели всего земного. Но гибель действительности означает торжество идеи, ее возрождение и обновление, и поэтому трагическое чувство скорби всегда соединяется с чувством блаженства.

С другой стороны, мы можем рассматривать действительность как гибель идеи и воплощение в земном, конечном божественного начала. В этом случае возникает такая категория, как комическое. В понимании Зольгера комическое не случайное и не одностороннее отношение к действительности. Оно не есть, как полагают некоторые философы, сознание ущербности и несовершенства мира. Комическое заключается в самой природе бытия, оно показывает божественное в человеческой природе, которое, правда, находится в состоянии раздробленности, противоречий, а порой и ничтожества.

Все указанные выше категории находятся в диалектическом взаимоотношении друг с другом, они переходят друг в друга, а не находятся в состоянии изолированности друг от друга. Все категории являются модификациями прекрасного как такового, понимаемого в широком смысле слова. Это означает, что прекрасное не существует в неизменном виде, оно все время пребывает в состоянии развития, раскола и даже противоречия с самим собой. Оно представляется то смешным, то возвышенным, то печальным и трагическим.

Исследовав диалектику основных категорий эстетики, Зольгер переходит к вопросу о природе

и сущности искусства. Искусство в его трактовке не является чем-то застывшим и неизменным. Напротив, это живая, импульсивная деятельность, происходящая как бы из единого источника. Эта деятельность — фантазия. Именно фантазия, по мнению Зольгера, составляет содержание и сущность всякой художественной деятельности. Без нее не может существовать ни искусство, ни само прекрасное. В отличие от романтиков Зольгер рассматривает фантазию не как иррациональную, слепую силу. По его мнению, она связана с деятельностью идеи. В искусстве эта деятельность имеет два противоположных направления: одно — в сторону чувственного, другое — в сторону духовного, идеального. В соответствии с этим прекрасное в искусстве выступает в двух различных формах — символе и аллегории. Это учение Зольгера о символе и аллегории имеет аналогию с различием Шеллингом схемы, символа и аллегории, оно также предваряет учение Гегеля о трех исторических формах развития искусства: символической, классической и романтической.

Особое значение в эстетике Зольгера имеет его концепция иронии. Именно в иронии он видит центр и движущую силу искусства. Всякое художественное творчество, по мнению Зольгера, является диалектическим единством двух моментов: иронии и вдохновения. Посредством вдохновения идея раскрывает себя в действительности. Но вдохновение необходимо связано с иронией, поскольку всякая действительность является разложением и некоторой гибелью идеи. Посредством иронии идея гибнет, растворяется в действительности, но так как благодаря этому впервые возникает сама действительность, то это не только гибель, но и торжество идеи. Гибнущая идея торжествует, а то, что представлялось низменной действительностью, становится высшим идеалом.

Очень часто в эстетике Зольгера видят развитие и обоснование романтической иронии. Однако этот традиционный взгляд не выдерживает критики. Более того, ирония Зольгера во многом противостоит концепции романтиков. В отличие от последних

Зольгер рассматривал иронию не субъективно, не как виртуозную настроенность артистического сознания, способного по своей прихоти творить или уничтожать действительность. У него ирония — момент развития объективной идеи, которая переходит в бытие. И кроме того, в противовес романтикам Зольгер рассматривал иронию не как абсолютное отрицание, а диалектически, как момент отрицания отрицания. На это обстоятельство указал в своей «Эстетике» Гегель, который, подвергая сокрушительной критике концепцию иронии иенских романтиков, подчеркнул, что Зольгер «натолкнулся на диалектический момент идеи, на тот пункт, который я называю «бесконечно абсолютной отрицательностью», на действительность идеи, состоящую в том, что она отрицает себя как бесконечную и всеобщую, чтобы перейти в конечность и особенность, а затем в свою очередь также снимает эту отрицательность и, таким образом, снова восстанавливает всеобщее и бесконечное в конечном и особенном» (46, 12, 73).

Все это позволяет полагать, что концепция иронии у Зольгера была не повторением романтической иронии, но в известной степени означала ее отрицание, преодоление. В целом, определяя место Зольгера в истории немецкой эстетической мысли, следует отметить, что он не был теоретиком романтизма, как это полагают многие буржуазные исследователи. Его эстетика представляет скорее всего не обоснование, а критику романтизма, которая происходила, впрочем, на почве самого романтизма. Именно потому, что Зольгер преодолел субъективизм романтиков, он оказался в состоянии почти вплотную подойти к Гегелю»

Гегель

Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770—1831) представляет собой вершину в развитии немецкой классической эстетики. Его эстетика систематизирует и обобщает лучшие традиции немецкой философско-эстетической мысли. Важнейшими завоеваниями эстетики Гегеля были

диалектика и историзм. Ф. Энгельс, характеризуя метод гегелевской мысли, писал: «Гегелевский способ мышления отличался от способа мышления всех других философов огромным историческим чутьем, которое лежало в его основе... Он первый пытался показать развитие, внутреннюю связь истории, и каким бы странным ни казалось нам теперь многое в его философии истории, все же грандиозность основных его взглядов даже и в настоящее время еще поразительна, особенно если сравнить с ним его предшественников или тех, кто после него отваживался пускаться в общие размышления об истории. В «Феноменологии», в «Эстетике», в «Истории философии» — повсюду красной нитью проходит это великолепное понимание истории, и повсюду материал рассматривается исторически, в определенной, хотя и абстрактно извращенной, связи с историей» (1, 13, 496).

Рекомендуя К. Шмидту изучение «Логики» и «Истории философии» Гегеля, Энгельс советовал ему «для отдыха» чтение «Эстетики»: «Когда Вы уже несколько работаете в нее, то будете поражены» (1, 38, 177).

Эта высокая оценка гегелевской «Эстетики» Энгельсом не случайна. «Эстетика» Гегеля является прекрасной школой диалектической мысли, школой понимания сложной диалектики исторического развития.

Проблемы эстетики занимают важное место в общей системе гегелевской философии. К их изучению Гегель обращается уже в «Феноменологии духа» (1807). Здесь искусство выступает как определенная ступень в развитии абсолютного духа, который реализует себя в трех формах: искусство, религии и философии. В искусстве абсолютный дух познает себя в форме созерцания, в религии — в форме представления, в философии — в форме понятия. Вся мировая история как история самораскрытия абсолютного духа представляет собой смену и взаимопереход этих трех форм абсолютного знания. В дальнейшем Гегель обращается к вопросам эстетики в «Философии духа» (1817). Но систематически он излагает свое эстетическое уче-

ние в лекциях, читанных в Гейдельбергском (1817—1818) и Берлинском (1820—1829) университетах. Эти лекции были записаны учеником Гегеля Г. Гото и впервые изданы в 1835—1838 гг.

«Лекции по эстетике» состоят из Введения, учения о прекрасном, учения о символической, классической и романтической формах искусства и теории отдельных видов искусства (архитектуры, скульптуры, живописи, музыки, поэзии).

Во Введении Гегель дает определение предмета эстетики как «философии искусства» или «философии художественной деятельности». Это определение предмета эстетики представляется крайне узким. Фактически Гегель растворяет эстетику в теории искусства. Но в изложении своей системы эстетики сам Гегель выходит далеко за пределы собственно теории искусства и границ определяемой им дисциплины.

Вместе с тем во Введении Гегель дает краткий, но чрезвычайно яркий и выразительный анализ истории немецкой классической эстетики, начиная с Канта и кончая Зольгером. Кант для Гегеля — «исходная точка», с которой начинается развитие немецкой эстетики. Критикуя дуализм философии Канта, Гегель видит выход за пределы кантовского «субъективизма и абстрактности мышления» в эстетике Шиллера. Наиболее резкую критическую оценку получают иенские романтики, эстетику которых Гегель выводит из субъективизма Фихте. Гегель не оставляет камня на камне от концепции так называемой романтической иронии, которая для него означает высший предел субъективизма и волюнтаризма в отношении к искусству. Свой исторический очерк Гегель завершает высокой оценкой Зольгера, которого он отделяет от романтиков и в эстетике которого он видит предшественника своей эстетической системы.

Введение в «Эстетику» — своеобразный прообраз будущей дисциплины — истории эстетики. Гегель намечает здесь ее общие контуры, делает историю эстетики преддверием теории.

В основе эстетики Гегеля лежит учение о прекрасном. В разработке этой категории Гегель

обобщает весь опыт развития немецкой классической эстетики.

Гегель определяет прекрасное как «чувственное явление идеи». В такой сжатой форме это определение не кажется слишком особенным и оригинальным. Действительно, с пониманием прекрасного как «явления идеи» мы встречаемся у Канта, Шеллинга, Зольгера. Заслуга Гегеля состоит в глубоком диалектическом раскрытии этого понятия, в систематическом его развитии.

Для Гегеля «прекрасное как чувственное явление идеи» — это не абстрактное, лишенное жизненной конкретности понятие. Под идеей Гегель понимает единство понятия и реальности понятия. Поэтому прекрасное у него — это явление реализованного, развернувшегося понятия. Оно является единством особенного и всеобщего, субъективного и объективного, сущности и явления. Как таковое, прекрасное, с одной стороны, представляет собой то же самое, что и истина, оно тождественно ей. «Красота и истина суть одно и то же, ибо прекрасное должно быть истинным в самом себе». Но с другой стороны, прекрасное отлично от истины, ибо в последней идея находится во всеобщей форме и не нуждается во внешнем, чувственном выражении, тогда как прекрасное без этого выражения не существует. «Идея должна и внешне реализовать себя и приобрести определенное наличное существование в качестве природной и духовной объективности. Истинное как таковое также и существует. Поскольку оно непосредственно существует для сознания в этом своем внешнем бытии и понятие непосредственно остается в единстве со своим внешним явлением, идея не только истинна, но и прекрасна. Таким образом, прекрасное следует определить как чувственное явление, чувственную видимость идеи» (48, 1, 119).

Указывая на единство красоты и истины, Гегель тем самым признает высокое познавательное значение прекрасного, его способность отражать объективное, истинное. Этим самым он преодолевал субъективизм Канта, сводившего прекрасное к субъективному представлению и отрицавшего

его отношение к познанию. Вместе с тем Гегель говорит и о существенном отличии прекрасного от истинного, о его специфическом значении и содержании.

В отличие от истины прекрасное представляет собой такое явление идеи, в котором совершенно необходим момент чувственного проявления, чувственного выражения. Без этого момента прекрасное вообще не может существовать. Причем это не просто чувственное явление, а такое, в котором идея адекватна форме выражения. Прекрасное — единство внутреннего и внешнего, цели и средства, формы и содержания, идеи и образа. Оно представляет собой такое явление идеи, при котором идея и явление приходят в совершенное равновесие, взаимно проникаются друг другом, становятся живым, одухотворенным целым. «Согласно сущности прекрасного в прекрасном объекте должны проявляться как его понятие, цель и душа, так и его внешняя определенность, многообразие и реальность, и притом как проистекающие из самого предмета, а не из чего-то другого. Как мы уже видели, прекрасный предмет истинен лишь как имманентное единство и согласие подлинной сущности и понятия и определенного внешнего бытия... Согласие между понятием и явлением есть их полное взаимопроникновение. Поэтому внешняя форма и образ не остаются отделенными от внешнего материала... а являются кристаллизующейся из себя формой, присущей самой реальности в соответствии с ее понятием» (там же, 123).

Определение прекрасного, которое дает Гегель, раскрывая формулу «прекрасное есть чувственное явление идеи», глубоко диалектично. Прекрасное оказывается одновременно и понятием и реальностью, и внутренним содержанием и внешней формой, без которой это содержание вообще никак не существует, и идеей и внешним обликом. Этот диалектический подход к прекрасному определяется в конечном счете исходной методологической концепцией Гегеля, стоявшего на точке зрения тождества субъекта и объекта. Концепция прекрасного является конкретным проявлением

этой точки зрения применительно к сфере эстетики.

Обоснование прекрасного с точки зрения тождества идеального и реального было свойственно всей немецкой идеалистической эстетике. В этом проявилась «деятельная» сторона идеализма, которая развивалась в противоположность созерцательности всего домарковского материализма; материалистическая эстетика рассматривала свой объект метафизически, только «в форме созерцания».

Напротив, вся эстетика немецкого идеализма исходила в определении прекрасного из точки зрения тождества субъекта и объекта. Действительно, у Канта, как мы уже видели, прекрасное связано с отождествлением реального и идеального, поскольку сама «сила суждения» объединяет практическую и теоретическую деятельность. Шеллинг прямо говорит о тождестве идеального и реального в природе и искусстве. У Гегеля прекрасное пребывает в сфере абсолютной идеи (а последняя есть тождество субъекта и объекта), оно представляет ту ее сторону, где идея дана непосредственно как объект, освещенный светом субъективного тождества. Всюду здесь говорится о тождестве субъекта и объекта, идеального и реального, теоретического и практического познания.

Вместе с тем, как указывал Маркс, идеализм развивал деятельную сторону только абстрактно, так как он игнорировал «действительную, чувственную деятельность как таковую». Этот абстрактный, односторонний характер проявился и в учениях немецкой классической эстетики о прекрасном. Он явился источником тех многочисленных мистификаций, которые производила идеалистическая эстетика с проблемой прекрасного.

Примером этого является представление Гегеля о красоте в природе. Как известно, Гегель развивал взгляд, согласно которому прекрасное в природе «неудовлетворительно». Предметы природы не могут быть истинно прекрасными, так как в природе эта идея слишком отягчена материаль-

ным, чувственным, тогда как в искусстве наличествует только видимость чувственности, а на самом деле она духовна. Отсюда Гегель делал вывод о неудовлетворительности прекрасного в природе и вообще исключал его из области эстетики. Единственной сферой, где может проявиться истинная красота, является сфера искусства. Прекрасное в искусстве, или идеал,— вот единственный и абсолютный предмет эстетики, по Гегелю. Красота природы ни в какой мере не входит в него. В этом состоит один из существенных недостатков эстетики Гегеля, обусловленный его метафизической системой. Критика Гегеля со стороны материалистической эстетики (в особенности со стороны Н. Г. Чернышевского) всегда касалась этого, наиболее слабого и уязвимого места во всей эстетике немецкого мыслителя.

В своей «Эстетике» Гегель дал законченное учение об идеале, которое составляет ядро его эстетической системы. Идеал у Гегеля является не мечтой, не грезой, не выдумкой, не романтическим голубым цветком, не идеей, как таковой, а идеей, «перешедшей к развертыванию в действительности и вступившей с ней в непосредственное единство» (там же, 79). По словам Гегеля, «идея как действительность, получившая соответствующую своему понятию форму, есть *идеал*» (там же).

Идеал, по изображению Гегеля, не только покоится сам в себе, но и развивается сам в себе, порождает из себя свое оформление, целое царство идеала. В своем историческом развитии он проходит три диалектических этапа: 1) определенность идеала, как таковую; 2) развернутую определенность или «действие» внутри идеала и 3) внешнюю определенность идеала.

Гегель дает историческую трактовку категории идеала, применяя ее к истории художественного развития всего человечества. Трем этапам развития идеала соответствуют и три стадии развития искусства: классическая, символическая и романтическая. В первом типе «идея» остается неопре-

деленной, не выражается, как таковая, а дается лишь «явление», и, поскольку оно носит на себе «идею», «идея» получает образное значение; сюда относится изящная архитектура. Эта «первая форма искусства есть поэтому скорее только искание оформления, чем способность изображения». Здесь реализуется только «абстрактная определенность» идеи: в образе льва дана идея силы. И значение не покрывает того, что должно быть выражено, так что при всем стремлении и старании несоразмерность идеи и образа все-таки останется неопределенной. Наиболее характерной для символической формы искусства является архитектура.

В классическом искусстве ведущим видом искусства является скульптура. Здесь «идея» целиком и без остатка переходит в «явление». В классической художественной форме — полная взаимоприспособленность «идеи» и «реальности». Эту приспособленность, говорит Гегель, «нельзя понимать в смысле чисто *формального* соответствия содержания его внешнему формированию» (там же, 83). Иначе любое лицо, ландшафт, цветок и т. д. были бы классическими, поскольку в них имеется совпадение формы и содержания. «Своеобразие содержания в классическом искусстве состоит в том, что оно само является конкретной идеей и в качестве таковой конкретно духовным началом, ибо лишь духовное есть подлинно внутреннее» (там же).

Признаком классического искусства является то, что здесь тело всецело духовно, а дух дан телесно. В соответствии с этим скульптура как специально классический вид искусства уже не довольствуется той внешностью, которая характерна для архитектуры. Если в последней внешность такова, что она только храм или жилище, то в классической форме «ударяет в косную массу молния индивидуальности», проникает в нее и делает ее не просто симметричной, как в архитектуре, но уже бесконечной формой духовной телесности. В скульптуре ни одна сторона не перевешивает, ни духовная, ни телесная, но обе они одинаково

проникают одна в другую, так что в ней уже нет ничего духовного, что не было бы телесно, и нет ничего телесного, что не имело бы духовного смысла.

Разложение классической формы искусства приводит к переходу в новую форму—романтическую. Если в классическом искусстве существует полное соответствие тела и духа, то здесь это соответствие нарушается. Содержание искусства становится духовным и субъективным. «Мир души торжествует победу над внешним миром и являет эту победу в самом внешнем мире, вследствие чего чувственное явление обесценивается» (там же, 86). В романтическом искусстве внешнее, чувственное становится случайным, оно предоставлено своеволию и авантюризму фантазии, которая «по произволу то отражает существующее *как оно есть*, то беспорядочно перемешивает образы внешнего мира и искажает их до карикатурности» (там же, 87).

В романтическом искусстве, как и в символическом нарушается соответствие между идеей и образом. «...Идея и образ снова оказываются, как в символическом искусстве, безразличными, несоизмеримыми и разделенными между собою. Однако существенное *отличие* состоит в том, что в символическом искусстве недостатки формообразования были вызваны неудовлетворительностью идеи, тогда как в романтическом искусстве идея как дух и душевная жизнь должна являться *завершенной* внутри себя. Именно благодаря этой высшей завершенности она не поддается адекватному соединению с внешним миром, так как она может искать и порождать истинную реальность и явления лишь внутри себя самой» (там же, 87).

Таково учение Гегеля о трех формах развития искусства. Следует отметить, что это учение не возникает на пустом месте. Оно впитывает в себя лучшие традиции немецкой классической эстетики. В частности, есть прямое соответствие между учением Гегеля о символическом, классическом и романтическом искусстве и шеллинговским деле-

нием форм искусства по принципу: схема, аллегория, символ*.

Сравнивая деление искусства Шеллингом и Гегелем, можно сделать вывод, что «схематизм» Шеллинга сопоставим с «символизмом» Гегеля, «аллегоризм» Шеллинга — с «романтизмом» Гегеля и «символизм» Шеллинга — с «классицизмом» Гегеля. Правда, и «романтическая» форма искусства у Гегеля, в которой доминирует духовное, а чувственное сведено до несущественного, может быть также сопоставлена со «схематизмом» Шеллинга. Но наиболее полное и существенное совпадение прослеживается между «символизмом» Гегеля и «аллегоризмом» Шеллинга. Для последнего аллегория есть такой вид изображения, в котором «особенное обозначает общее». У Гегеля функцию этого смыслового обозначения несет на себе «символ», хотя это понятие трактуется им более широко, чем у Шеллинга. Говоря о «символе вообще», Гегель определяет символ прежде всего как знак, для которого связь между значением и его выражением есть совершенно произвольное соединение. Так, например, звуки, входящие в состав слова, не имеют прямого отношения к значению слова. Такой тип знака не является символическим. Однако есть такие знаки, в которых существует частичное совпадение между образом и смыслом. Они-то и представляют собой символы. Так, лев обычно является символом великодушия, лисица — символом хитрости, круг — символом вечности и т. д. Но поскольку в символе всегда остается частичное несовпадение между образом и смыслом, постольку он всегда содержит в себе неопределенность и двусмысленность.

Эта неопределенность и двусмысленность про-

* Гегель высоко оценивает философию Шеллинга, в которой он видел обоснование концепции тождества субъекта и объекта. Вместе с тем он указывал на спекулятивный и отвлеченный характер диалектики Шеллинга. «...У Шеллинга форма превращается, скорее, во внешнюю схему, и метод есть у него наклеивание этой схемы на внешние предметы. Эта привнесенная извне схема занимает место диалектического поступательного движения...» (48, 4, 213).

является прежде всего в тех исторически реальных формах религии и мифологии, которые Гегель называет «бессознательной символикой». Сюда относятся зороастризм с его символикой борьбы тьмы и света, фантастическая символика индийских религий, развитая символика египетской мифологии. Двусмысленность символа проявляется и в «сознательной символике, сравнивающей формы искусства», т. е. в таких формах художественного выражения, как басня, пословица, притча, иносказание.

В отличие от Шеллинга, который ограничивается логическим определением «схематизма», Гегель определяет исторические и эстетические параметры «символизма». С точки зрения исторической «символизм» представляет собой «начальный этап» искусства; с точки зрения эстетической «символизм» является, по Гегелю, искусством возвышенного, а не искусством идеала.

Если между отдельными формами у Гегеля и Шеллинга существует расхождение, то между «символизмом» Шеллинга и «классицизмом» Гегеля обнаруживается полное совпадение. Классическая художественная форма, по Гегелю, есть полное совпадение духовного и телесного. Классическая красота не есть обозначение чего-то другого, она есть совершенно самостоятельная, сама себя означающая красота. Классическое искусство живет полной идентификацией духовного и телесного, так что ни то ни другое не остается в абстрактном одиночестве и замкнутости, а проникает друг в друга. Это тождество духовного значения и телесности приводит к тому, что классическое искусство в самом своем существовании имеет цель выразить человека и человеческое, так как в реальном мире только человек в состоянии в максимальной мере объединить обе эти сферы. Поэтому здесь не поиски духовности составляют цель искусства, как это происходит в «символической» форме искусства. Искусство для грека есть высшая форма абсолютного, и греческая религия есть не что иное, как религия искусства. Соответственно этому и классический художник знает,

чего хочет, и может выразить то, что хочет. Материал искусства он не выдумывает, а берет его готовым из народного предания.

Деление Гегелем искусства на символическую, классическую и романтическую формы имеет аналогию и с учением о символе и аллегории у Зольгера. Представление Зольгера о символе полностью совпадает с классической формой искусства у Гегеля. Что касается аллегории, то она имеет у Зольгера другой смысл, чем у Шеллинга и Гегеля. Ее отличает понятие деятельности и присутствия цельной идеи. Поэтому «аллегория» Зольгера сопоставима с «романтической» формой Гегеля.

Все это в целом свидетельствует, что учение Гегеля о трех исторических формах развития искусства является максимальной формой обобщения, итогом и завершением традиции немецкой классической эстетики. Учение Гегеля вполне оригинально и самостоятельно, и тем не менее оно представляется нам совершенно невысказанным без всей предшествующей ему традиции изучения искусства.

С учением о трех исторических формах развития идеала связана и система эстетических категорий Гегеля.

В отличие от систем категорий эстетики, которые мы встречали у Канта, Шеллинга, Зольгера, система эстетических категорий у Гегеля исторически развивается. Она строится не только на основе субординации и координации категорий, но и на основе их исторического становления, исторического (и логического) перехода одной категории в другую.

В основе гегелевской эстетики лежат следующие три категории: прекрасное, возвышенное и безобразное. Причем прекрасное у Гегеля употребляется в двух смыслах: прежде всего в самом общем, предельном смысле, т. е. как идеал, и, во-вторых, в более частном значении, как определенная ступень в развитии идеала. В этом последнем значении категория прекрасного включается в систему эстетических категорий Гегеля.

Эти три категории в своей диалектической взаимосвязи соответствуют трем историческим формам развития идеала. Символической форме искусства соответствует возвышенное, классической — прекрасное и романтической — безобразное.

Действительно, символическое искусство чаще всего возвышенно, это искусство возвышенного. Возвышенное как выражение в конечном, внешнем бесконечного смысла соответствует самой природе символического искусства. «Следует различать между красотой идеала и возвышенным. В идеале внутреннее проникает собой внешнюю реальность, внутренним содержанием которой оно является, *таким* образом, что обе стороны выступают как адекватные друг другу и именно поэтому — как взаимно проникающие друг друга. Напротив, в возвышенном внешнее существование, в котором субстанция делается предметом созерцания, унижается в сравнении с субстанцией, и это низведение его до уровня чего-то служебного есть единственный способ сделать наглядным с помощью искусства само по себе бесформенное и по своей положительной сущности ничем мирским и конечным не выразимое *единое* божество. Возвышенное предполагает такую самостоятельность смысла, по сравнению с которой внешнее должно представляться лишь чем-то подчиненным, поскольку внутреннее не присутствует в нем, а далеко выходит за его пределы, так что это выхождение и существование внутреннего за пределами внешнего, и ничто другое, становится предметом изображения» (48, 2, 82-83).

Возвышенное характерно для индийской или европейской поэзии, для египетской или индийской архитектуры.

Для классической формы искусства возвышенное не является главной, доминирующей категорией. «Классическая красота не должна удовлетворяться выражением *возвышенного*» (там же, 194). Если возвышенное и встречается в классическом искусстве, то только как категория, подчиненная прекрасному. Поэтому Гегель говорит о «прекрасной возвышенности» греческой скульптуры,

В классической форме искусства господствующей категорией является прекрасное. Здесь прекрасное получает свое завершение и высшую точку развития. «...Классическое искусство стало воплощением идеала, соответствующим понятию, завершением царства красоты. Ничего более прекрасного быть не может и не будет» (там же, 194). В классическом искусстве впервые получают развитие две другие эстетические формы — трагическое и комическое, которые Гегель связывает с расцветом драматического искусства.

В отличие от классического искусства в искусстве романтическом господствующее значение начинает приобретать категория безобразного. Это является логическим следствием того, что романтическое искусство концентрирует свое внимание на духовном и внутреннем, совершенно утрачивая интерес к внешнему и чувственному. «Здесь, следовательно, исчезла та идеальная красота, которая возвышает внешнее созерцание над временным бытием и устраняет следы бренности, чтобы поставить цветущую красоту существования на место ее обычного, убогого проявления. Романтическое искусство уже не имеет больше своей целью изображение свободной жизненности бытия... и отворачивается от этой вершины красоты. Оно переплетает свое внутреннее содержание со случайностью внешних образований и предоставляет широкий простор безобразному в его характерных чертах» (там же, 240—241).

Другие две категории — трагическое и комическое — относятся одновременно и к классической, и к романтической форме искусства.

Содержанием трагического является субстанциональное, существенное в своих целях, намерениях и поступках. Трагические герои всегда выступают не как частные лица, а как носители субстанциональных сил, в которых исчезают «случайные черты их непосредственной индивидуальности». Сущность трагического проявляется в коллизии между различными индивидуальностями, коллизии, которая обязательно носит нравственный характер. «Изначальный трагизм состоит именно

в том, что в такой коллизии обе стороны противоположности, взятые в отдельности, *оправданны*, однако достигнуть положительного смысла своих целей и характеров они могут, лишь отрицая другую столь же правомерную силу и *нарушая* ее целостность, а потому они в такой же мере оказываются *виновными* именно благодаря своей нравственности» (48, 3, 575—576).

Субстанциальное значение трагического наиболее полно проявляется в античной трагедии, тогда как в современном искусстве трагическое проявляется чаще всего в форме драмы, т. е. переходной форме между трагедией и комедией.

В отличие от трагического, имеющего дело с субстанциальным, комическое имеет дело исключительно с субъективным и случайным, оно представляет собой «триумф субъективности». «В комедии в смехе индивидов, растворяющих все в себе и через себя, мы созерцаем победу их субъективности...» (там же, 579). Комическое следует отличать от смешного. Смешным может быть всякий контраст цели и средства, намерения и результата. В этом смысле смех есть всего лишь «выражение самодовольного практического ума, знак того, что и мы тоже достаточно умны, чтобы распознать контраст и почувствовать себя выше него» (там же). Напротив, комическому свойственна бесконечная благожелательность и уверенность в своем возвышении над собственным противоречием, «блаженство и благонамеренность субъективности, которая, будучи уверена в самой себе, может перенести распад своих целей и их реальных воплощений» (там же, 580).

Комическое, как категория эстетики, реализуется в искусстве в жанре комедии. Гегель выделяет два типа комедии, существовавших в истории. Первый тип представлен комедиями Аристофана — он пронизан духом всеобщего комизма, при котором подвергаются осмеянию не только комические персонажи, но и сами зрители. Второй тип комедии возникает уже в поздней античности (Плавт, Теренций) и господствует в Новое время (Мольер). Здесь предметом комедии является не

столько смешное, сколько прозаическое. «Прозаическое основано здесь на том, что индивиды относятся к своим целям с крайней серьезностью... Например, мольеровский Тартюф *le faux devot** не представляет собой ничего веселого; будучи разоблачением самого настоящего злодея, он есть нечто весьма серьезное...» (там же, 612).

В современной комедии, по мнению Гегеля, господствует столкновение частных интересов, которое оказывается миром обмана и прозы. Именно потому «на этой своей вершине комедия приводит одновременно к разложению искусства вообще. Цель всякого искусства есть тождество... Комедия же представляет это единство только в его саморазрушении, поскольку абсолютное, желающее сделать себя реальностью, видит, что само это его осуществление полностью уничтожается интересами... направленными только на случайное и субъективное» (там же, 615).

Таким образом, комическое трактуется Гегелем в историческом развитии. В системе классического искусства комическое помогает ярче и глубже проявить индивидуальность, которая еще не утрачивает связи с объективным, субстанциальным. В романтическом же искусстве комическое проявляется как абсолютная субъективность и произвол, и поэтому искусство, как форма проявления и самопознания абсолютной идеи, разлагается и умирает именно в форме комического. Характерно, что гегелевская идея о фатальной гибели искусства в форме романтической комедии реализуется на последних страницах его «Эстетики». В форме комического абсолютный дух завершает свое инобытие в сфере искусства.

Таким образом, связь категорий возвышенного, прекрасного, безобразного, трагического и комического определяется у Гегеля логикой исторического развития, противоречивой диалектической сменой исторических форм искусства. Каждая эстетическая категория представляет у него определенную ступень в развитии мировой истории.

* Лицемер (фр.).

Исследуя историческое развитие искусства, его связь с историей, его судьбы и перспективы, Гегель пришел к выводу о враждебности буржуазного общества искусству и художественному творчеству. Мысль о враждебности капитализма искусству не была нова для немецкой классической эстетики. В той или иной форме ее уже высказывали Гёте, Шиллер, романтики. Но у Гегеля эта мысль получает систематическое развитие и приобретает значение самостоятельного учения.

Анализируя место искусства в современном мире, Гегель приходит к выводу, что искусство как форма самопознания человека клонится к упадку. Современный мир — мир прозы. «Мысль и рефлексия обогнали художественное творчество» (48, I, 16). Искусство уже не доставляет того наслаждения и духовного удовлетворения, которое оно доставляло в прошлом. Прошли прекрасные дни греческого искусства и золотое время позднего средневековья. «Во всех этих отношениях искусство со стороны его высших возможностей остается для нас чем-то отошедшим в прошлое. Оно потеряло для нас характер подлинной истинности и жизненности, перестало отстаивать в мире действительности свою былую необходимость и не занимает в нем своего прежнего высокого положения, а, скорее, перенесено в мир наших представлений... *Наука* об искусстве является поэтому в наше время еще более настоятельной потребностью, чем в те эпохи, когда искусство уже само по себе доставляло полное удовлетворение. Искусство приглашает нас мысленно рассмотреть его, но не для того, чтобы оживить художественное творчество, а чтобы научно познать, что такое искусство» (там же, 17).

Формулируя вывод о том, что «наше время по своему общему состоянию неблагоприятно для искусства», Гегель далек от всевозможных романтических сетований по этому поводу. Падение искусства является в целом результатом исторического прогресса, который осуществляется противоречиво, так что каждое приобретение достигается путем утрат и потерь.

Но говоря о «сумерках искусства», Гегель мистифицирует проблему. Для него падение искусства определяется не только социальными и историческими условиями, но и имманентной логикой развития мирового духа, который проходит стадии созерцания и представления и достигает самопознания в форме науки. Само искусство как чувственно-материальная форма существования духовной субстанции должно исчезнуть. Падение искусства у Гегеля есть падение не только исторически изживших форм (эпоса, например), но и вообще искусства как чувственно-телесной формы деятельности, ибо сама чувственность и материальность препятствуют саморазвитию духа. Абсолютный дух, отчужденный от себя, стремится вновь к себе, замыкая тем самым круг развития. Поэтому падение искусства фатально предопределено. Здесь Гегель переходит из области социальной критики в область метафизики духа. В этом моменте противоречие между методом и системой в эстетике Гегеля становится особенно очевидным, реально обнаруженная закономерность действительной жизни мистифицируется и превращается в абстрактный закон развития мирового духа.

В своей «Эстетике» Гегель высказал целый ряд гениальных догадок, в частности о том, что искусство тесно связано с трудом, с реальной человеческой практикой. Характеризуя «Феноменологию духа», Маркс писал: «Величие гегелевской «Феноменологии»... заключается, следовательно, в том, что Гегель рассматривает... опредмечивание как распремечивание, как самоотчуждение и снятие этого самоотчуждения, в том, что он, стало быть, ухватывает сущность *труда* и понимает предметного человека... как результат его *собственно-го труда*» (2, 627).

Эта характеристика с полным правом может быть отнесена и к «Эстетике». В ней Гегель истолковывает искусство как «самопроизводство» человека в созданном им предметном мире. По словам Гегеля, человек достигает самосознания не только теоретическим, но и практическим способом, посредством практической деятельности.

«Этой цели он достигает посредством изменения внешних предметов, запечатлевая в них свою внутреннюю жизнь... Мальчик бросает камни в реку и восхищается расходящимися по воде кругами, созерцая в этом свое собственное творение. Эта потребность проходит через многообразные явления вплоть до той формы самопроизводства во внешних вещах, которую мы видим в произведениях искусства» (48, I, 57).

Таким образом, искусство связано с процессом практического самопорождения человека во внешних вещах. Вместе с тем искусство как проявление эстетического отличается от практического и утилитарного отношения к миру: «От практического интереса вождения художественный интерес отличается тем, что он оставляет свой предмет существовать свободно в его для-себя-бытии, тогда как вождение разрушает его, извлекая из него пользу. От теоретического же, научного изучения художественное осмысление отличается тем, что оно интересуется предметом в его единичном существовании и не стремится превратить его во всеобщую мысль и понятие (там же, 44).

Здесь Гегель очень близко подходит к пониманию сущности эстетического отношения человека к действительности.

Гегель остро чувствовал и понимал своеобразие произведения искусства и всю сложность его интерпретации, перевода пластического языка живописи, архитектуры или музыки на язык слов. Он высоко оценивал профессию искусствоведа, указывая на многообразие знаний и способностей, которые ее отличают. «...Каждое художественное произведение,— говорил он,— принадлежит *своему времени, своему народу*, своей среде. Вследствие этого ученость искусствоведа требует обширного запаса *исторических*, и притом весьма *специальных*, познаний, так как индивидуальная природа художественного произведения связана с единичными обстоятельствами и его понимание и объяснение требует специальных познаний» (там же, 21).

Гегелю принадлежит детально разработанное учение о жанрах и видах искусства. Отличительной особенностью этого учения является историзм. Гегель характеризует каждый из отдельных видов искусства в зависимости от того места и той роли, какую он играет в общей истории художественного развития человечества. Подчеркивая неравномерность развития отдельных видов и жанров искусства, Гегель указывает, что в каждую эпоху какой-то определенный вид искусства оказывается преобладающим. Так, например, в искусстве Нового времени первостепенную роль играет роман, который Гегель называет «эпосею буржуазного общества». По словам Гегеля, роман стремится к тому, чтобы дать эпическую и «целостную» картину мира и жизни. Заслуга Гегеля состоит в том, что он указал на роман как новый, чрезвычайно жизненный жанр искусства, хотя он при этом оказывался в явном противоречии со своей концепцией фатального нисхождения искусства.

В своей «Эстетике» Гегель широко использует материал истории искусства. Он глубоко анализирует античную скульптуру и архитектуру, греческую трагедию, средневековый эпос, византийскую, итальянскую, голландскую живопись и т. д. Благодаря этому учение Гегеля оказало влияние не только на собственно эстетику, но и на теорию искусства.

Влияние гегелевской эстетики на современников было огромным. Из эстетики Гегеля возникла целая школа. К числу ее последователей относятся К. Розенкранц, написавший специальное сочинение по эстетике «Эстетика безобразного» (1835), А. Руге, автор «Новой предварительной школы эстетики» (1837), Ф. Т. Фишер, написавший обширную «Эстетику или науку прекрасного» (1847—1857). Однако попытки неогегельянцев модернизировать или улучшить эстетику Гегеля не дали положительных результатов. Напротив, неогегельяницы, стремясь истолковать учение Гегеля в духе позитивизма, значительно ухудшили наследие Гегеля. Они утратили главное достоинство эстетики

Гегеля — диалектику и историзм. К тому же неогегельянцы не были способны и к критической оценке и переосмыслению эстетики Гегеля, так как они наследовали от Гегеля общий идеалистический метод мышления.

Как мы видели, классическая немецкая эстетика была составной частью крупных систем философского идеализма, она отражала характер этих систем, их достоинства и недостатки.

Достоинства немецкой классической эстетики заключаются в том, что она рассматривала проблемы искусства и эстетики с точки зрения активности сознания, выступая против недостатков старой, метафизической эстетики, для которой «предмет, действительность, чувственность берется только в форме *объекта*, или в форме *созерцания*, а не как *человеческая чувственная деятельность, практика*, не субъективно» (1, 3, 1).

Немецкая классическая эстетика разработала принцип исторического подхода к искусству, пыталась раскрыть диалектику в историческом развитии художественного сознания. Чтобы раскрыть эту диалектику, она выдвигает уже не одну и даже не несколько изолированных категорий эстетики, а *систему* эстетических категорий. Таковы эстетические учения Канта, Шеллинга, Зольгера, Гегеля. Сегодня многое в эстетических учениях немецких философов может показаться устаревшим, спекулятивным, архаичным. Но когда речь заходит об основных категориях эстетики, таких, как прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, эстетический идеал и др., совершенно нельзя обойти то наследие, которое было выработано лучшими представителями немецкой классической эстетики.

* * *

Итак, мы познакомились с основными периодами истории домарксистской эстетики. Этот обзор истории эстетической мысли не является полным и исчерпывающим. Поскольку книга носит очерковый характер, мы ограничились

изложением основных этапов развития эстетической мысли, ориентируясь главным образом на те периоды, которые составляют классику эстетической мысли.

Не стремились мы и к полноте исследования рассматриваемых эпох. Это объясняется прежде всего сравнительно небольшими размерами книги, а также тем, что нас интересовала не вся совокупность идей, относящихся к истории эстетики, а главным образом логика развития этих идей, их связь и преемственность.

Эта логика развития историко-эстетического знания выражалась в системе эстетических понятий и категорий, которая была специфичной и своеобразной для каждой из исторических эпох европейской эстетики. Многие из этих понятий, в особенности такие, как прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, гармония и т. д., переходили в наследство от одной эпохи к другой. Но каждый раз они получали новое истолкование, приобретали новое значение в системе других понятий и категорий эстетики. Некоторые из эстетических понятий, такие, например, как античная «калокагатия», средневековый «этос» или понятие «декор», имели сравнительно короткую историческую судьбу и потеряли со временем свое значение, уступив место другим, более новым понятиям. Другие понятия, например «вкус», «грация», не имея корней в античной традиции, возникли сравнительно поздно, в эпоху Возрождения или Просвещения, и до сих пор продолжают существовать и развиваться. Точно так же развивалась и дифференцировалась и эстетическая терминология, и поэтому для обозначения одного и того же понятия в разные периоды истории эстетики существовали различные термины.

Предметом нашего внимания была эта сложная эволюция понятий, категорий и терминов эстетики. Мы полагаем, что исследование истории эстетики с точки зрения эволюции ее понятийной структуры является одним из важных, хотя и далеко не единственных методологических принципов истории эстетики как науки. Современные

историко-эстетические исследования помимо накопления новых источников, новых материалов требуют осмысления методологических приемов и принципов. Без этого описание истории эстетической мысли превращаются в довольно аморфную сумму мнений, высказываний или суждений отдельных мыслителей.

Изучение истории эстетики не безразлично для современности. Не случайно различные этапы и проблемы истории эстетической мысли являются предметом острой борьбы между буржуазной и марксистско-ленинской эстетикой. Для марксистской традиции было всегда характерно обращение к классическому наследию истории, к наиболее передовым и демократическим идеям прошлого. Изучение этих идей должно внести свой вклад в практику и теорию строительства коммунистического общества, формирование всесторонней и гармонически развитой личности.

Литература

1. *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. Издание второе.
2. *Маркс К., Энгельс Ф.* Из ранних произведений. М, 1956.
3. Архив Маркса и Энгельса. М., 1948.
4. Маркс К. и Энгельс Ф. об искусстве, т. 1—2. М., 1967.
5. *Ленин В. И.* Полное собрание сочинений. Издание пятое.
6. *Алпатов М. В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976.
7. *Альберти Л. Б.* Десять книг о зодчестве, т. 1—2. М., 1935.
8. Альберти Леон Баттиста. Сборник статей. М., 1977.
9. *Амфитеатров Э. В.* Исторический очерк учений о красоте и искусстве. Харьков, 1890.
10. *Аникст А. А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.
11. *Аничков Е.* Очерк развития эстетических учений.— «Вопросы теории и психологии творчества» (Харьков), т. 6, 1915, вып. 1.
12. Античная музыкальная эстетика. М., 1960.
13. Античные мыслители об искусстве. М., 1938.
14. Антология мировой философии. М., 1967—1971.
15. *Аристотель.* Метафизика. — Сочинения в 4-х томах, т. 1. М., 1976.
16. *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957.
17. *Аристотель.* Политика. М., 1911.
18. *Аристотель.* Риторика. Спб., 1894.
19. *Аристотель.* Физика. М., 1937.
20. *Аристотель.* Этика. Спб., 1908.
21. *Асмус В. Ф.* Искусство и действительность в эстетике Аристотеля. — «Из истории эстетической мысли древности и средневековья». М., 1961.
22. *Асмус В. Ф.* Немецкая эстетика XVIII века. М., 1962.
23. *Асмус В. Ф.* Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968.

24. *Асмус В. Ф.* Иммануил Кант. М., 1973.
25. *Афасижев М. Н.* Эстетика Канта. М., 1975.
26. *Барбаро Даниеле.* Комментарий к десяти книгам об архитектуре Витрувия. М., 1938.
27. *Баскин М. П.* Об эстетических теориях европейского средневековья и Возрождения. — «Из истории эстетической мысли древности и средневековья». М., 1961.
28. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
29. *Бенеш О.* Искусство северного Возрождения. М., 1973.
30. *Берковский Я. М.* Эстетика романтизма. М., 1973.
31. *Брагина Л. М.* Итальянский гуманизм. М., 1977.
32. *Бруно Дж.* Диалоги. М., 1949.
33. *Бруно Дж.* О героическом энтузиазме. М., 1953.
34. *Буало Н.* Поэтическое искусство. М., 1937.
35. *Буркхард Я.* Культура Италии эпохи Возрождения. Спб., 1904—1906.
36. *Бычков В. В.* Византийская эстетика. М., 1977.
37. *Бычков В. В.* Проблема образа в византийской эстетике. — «Вестник МГУ», 1972, № 1.
38. *Ваккенродер В. Г.* Фантазии об искусстве. М., 1977.
39. *Ванслов В. В.* Эстетика романтизма. М., 1966.
40. *Винкельман И. Я.* История искусства древности. Л., 1933.
41. *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма. М. — Л., 1935.
42. *Виппер Б. Р.* Искусство Древней Греции. М., 1972.
43. *Витрувий.* Десять книг об архитектуре. М., 1936.
44. *Вольтер.* Эстетика. Статьи, письма, предисловия и рассуждения. М., 1974.
45. *Гайм А.* Романтическая школа. М., 1891.
46. *Гегель Г. В. Ф.* Сочинения, т. I—XIV. М., 1930—1958.
47. *Гегель Г. В. Ф.* Работы разных лет., т. 1—2. М., 1970—1971.
48. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика в четырех томах. М., 1968—1973.
49. *Гельвеции К. А.* Сочинения в двух томах. М., 1973.
50. *Гердер Я. Г.* Избранные произведения. М. — Л., 1959.
51. *Гердер И. Г.* Идеи к философской истории человечества. М., 1977.
52. *Гёте И. В.* Собрание сочинений, т. 1—13. М., 1932-1949.

53. *Гёте И. В.* Статьи и мысли об искусстве. М., 1936.
54. *Гёте И. В.* Разговоры с Эккерманом. М. — Л., 1934.
55. Гёте и Шиллер. Переписка, т. 1. М. — Л., 1937.
56. *Гилберт К.* и *Кун Г.* История эстетики. М., 1960.
57. *Голенищев-Кутузов И. Н.* Барокко и его теоретика. — «XVII век в мировом литературном развитии». М., 1969.
58. *Голенищев-Кутузов И. Н.* Средневековая латинская литература. М., 1972.
59. *Горфункель А. Х.* Джордано Бруно. М., 1973.
60. *Граммши А.* Избранные произведения, т. 1—3. М., 1959.
61. *Гуковский М. А.* Итальянское Возрождение, т. 1—2. Л., 1947.
62. *Гулыга А. В.* Место эстетики в философии Канта. — «Философия Канта и современность». М., 1974.
63. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972.
64. *Данилова И.* От средних веков к Возрождению. Сложение художественной картины кватроченто. М., 1976.
65. *Дворжак М.* Очерки по средневековому искусству. Л., 1934.
66. *Дидро Д.* Собрание сочинений в 10 томах. М., 1935.
67. *Дидро Д.* Племянник Рамо. М., 1956.
68. *Дюбо Ж. Б.* Критические размышления о поэзии и живописи. М., 1976.
69. *Дюрер А.* Дневники. Письма. Трактаты. М., 1957.
70. *Жирмунский В.* Немецкий романтизм и современная мистика. Спб., 1911.
71. *Жирмунский В.* Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919.
72. *Зольгер К. В. Ф.* Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. М., 1977.
73. *Золтаи Д.* Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М., 1977.
74. *Зубов В. П.* Аристотель. М., 1963.
75. *Зубов В. П.* Леонардо да Винчи и работа Витело «Перспектива». — «Труды Института истории естествознания и техники», т. 1. М., 1954.
76. Идеи эстетического воспитания, т. 1—2. М., 1974.
77. Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976.
78. Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение, М., 1977.

79. История европейского искусствознания, т. I. От античности до конца XVIII в. М., 1963.
80. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. I—V. М., 1962—1970.
81. *Каган М. С.* Морфология искусства. Л., 1972.
82. *Каган М. С.* Из истории французской эстетики. Абраам Боос и Шарль Сорель как теоретики искусства. — «Ученые записки Ленинградского университета», серия исторических наук, вып. 29, 1958.
83. *Кант И.* Сочинения в шести томах. М., 1963—1966.
84. *Кранц Э.* Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. Спб., 1902.
85. *Крюковский Н. И.* Основные эстетические категории. М., 1974.
86. *Ксенофонт Афинский.* Сократические сочинения. М. — Л., 1935.
87. *Лазарев В. Я.* История византийской живописи, т. 1—2. М., 1947.
88. *Лазарев В. Н.* Леонардо да Винчи. М., 1952.
89. *Лейбниц Г.* Избранные философские сочинения. М., 1908.
90. *Лейбниц Г.* Новые опыты о человеческом разуме. М. — Л., 1936.
91. Лекции по истории эстетики. Под ред. М. С. Кагана. Л., 1973—1976.
92. *Леонардо да Винчи.* Книга о живописи. М., 1934.
93. *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения, т. 1—2. М. — Л., 1935.
94. *Лессинг Г. Э.* Гамбургская драматургия. М., 1936.
95. *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1937.
96. *Лессинг Г. Э.* Избранные произведения. М., 1953.
97. Литературная теория немецкого романтизма. М., 1936.
98. *Лифшиц М. А.* Вопросы искусства и философии. М., 1936.
99. *Лихтенштадт В, О.* Гёте. Пг., 1920.
100. *Локк Д.* Мысли о воспитании. Спб., 1896.
101. *Лосев А. Ф.* Эстетическая терминология ранней греческой литературы (эпос и лирика). — «Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина», т. 83. М., 1954.
102. *Лосев А. Ф.* Гомер. М., 1960.

103. *Лосев А. Ф.* Эстетическая терминология Платона.— «Из истории эстетической мысли древности и средневековья». М., 1961.
104. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Ранняя классика. М., 1963.
105. *Лосев А. Ф.* Художественный канон как проблема стиля. — «Вопросы эстетики», № 6, 1964.
106. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969.
107. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974.
108. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М., 1975.
109. *Лосев Л. Ф., Шестаков В. П.* История эстетических категорий. М., 1968.
110. *Майоров Г. Г.* Теоретическая философия Готфрида Лейбница. М., 1973.
111. *Мандевиль Б.* Басня о пчелах. М., 1974.
112. Мастера искусства об искусстве., т. I—VII. М., 1965—1970.
113. *Маца И. Л.* История эстетических учений. М., 1962.
114. *Миронов А. М.* История эстетических учений. Казань, 1913.
115. *Михайлов Б. Я.* Витрувий и Эллада. М., 1967.
116. *Монтень М.* Опыты, т. 1—3. М. —Л., 1954—1960.
117. *Монтескье Ш.* Избранные произведения. М., 1955.
118. *Мор Т.* Утопия. М., 1953.
119. *Мотрошилова Н. В.* Познание и общество. Из истории философии XVI—XVIII веков. М., 1969.
120. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966.
121. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. М., 1971.
122. *Николай Кузанский.* Избранные философские сочинения. М., 1937.
123. О возвышенном. М., 1966.
124. *Овсянников М. Ф.* Философия Гегеля. М., 1959.
125. *Овсянников М. Ф.* История эстетической мысли. М., 1978.
126. *Овсянников М. Ф., Смирнова З. В.* Очерки истории эстетических учений. М., 1962.
127. *Ольшки Л.* История научной литературы на новых языках, т. 1—3. М.—Л., 1933.

128. Памятники византийской литературы IV—XIV веков. М., 1969.
129. Памятники средневековой латинской литературы IV—IX веков. М., 1970.
130. Памятники средневековой латинской литературы X—XII веков. М., 1972.
131. *Платон*. Сочинения в трех томах. М., 1968—1971.
132. Плиний об искусстве. Одесса, 1912.
133. Поэты французского Возрождения. М., 1938.
134. *Прокл*. Первоосновы теологии. Тбилиси, 1972.
135. *Ревякина Н. В.* Проблема человека в итальянском гуманизме второй половины XIV — первой половины XV в. М., 1977.
136. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XVI—XVII веков. М., 1966.
137. *Руссо*. Эмиль, или О воспитании. Спб., 1913.
138. Руссо об искусстве. Л. — М., 1959.
139. *Руссо*. Избранные произведения. М., 1961.
140. *Самсонов Н. В.* История эстетических учений, ч. 1-3. М., 1915.
141. *Секст Эмпирик*. Сочинения в двух томах. М., 1975—1976.
142. *Средний Д. Д.* Основные эстетические категории. М., 1974.
143. XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969.
144. *Столочич Н. Л.* Категория прекрасного и общественный идеал. М., 1969.
145. *Смит А.* Теория нравственных чувств. Спб., 1868.
146. *Татаркевич В.* Античная эстетика. М., 1977.
147. *Фиренцуола А.* Сочинения. М. — Л., 1934.
148. *Фихте И. Л.* О назначении ученого. М., 1935.
149. *Фишер К.* Гегель, его жизнь, сочинения и учение. 1-й полутом. М. — Л., 1933.
150. *Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А.* Эстетика. М., 1973.
151. *Хогарт В.* Анализ красоты. М. — Л., 1958.
152. *Цицерон*. О старости. О дружбе. Об обязанностях. М., 1974.
153. *Шеллинг Ф. В. И.* Система трансцендентального идеализма. М., 1936.
154. *Шеллинг Ф. В. И.* Философия искусства. М., 1966.
155. *Шестаков В. Я.* Гармония как эстетическая категория. М., 1973.

156. *Шестаков В. П.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М., 1975.
157. *Щедтсбери.* Эстетические опыты. М., 1975.
158. *Шиллер Ф.* Собрание сочинений, т. 1—7. М., 1955—1957.
159. *Alberti L. B.* Opere Volgari. Bari, 1960.
160. *Ancechi L.* Bacone e Kant. Saggi di estetica. Bologna, 1972.
161. *Arnheim R.* Art and Visual perception. A Psychology of the Creative Eye. Berkley and Los Angeles, 1965.
162. *Baumgarten A.* Aesthetica. Bari, 1936.
163. *Bayer R.* Histoire de l'esthetique. Paris, 1961.
164. *Begenau S. H.* Zur Theorie des Schonen in der klassischen deutschen Asthetik, 1956 (s. 1.).
165. *Behn G. L. B.* Alberti als Kunstphilosoph. Strassburg, 1916.
166. *Bosanquet B.* A History of Aesthetics. Cleveland and New York, 1961.
167. *Bossard W.* Winkelman Aesthetik der Mitte. Zurich, 1960.
168. *Bruyne E. de.* Etudes d'esthetique medievale, t. 1—3. Paris, 1946.
169. *Bruyne E. de.* Esthetique du Moyen Age. Paris, 1947.
170. *Callaghan J.* Las tres categorias classica: armonica, claridad, grandere. Madrid, 1966.
171. *Campanella T.* Tutte le opere. A cura de Firpo. Torino, 1949.
172. *Catandella G.* Estetica cristiana. — «Momenti e problemi di storia dell'estetico», 1959, t. 1, p. 84—114.
173. *Chastel A.* Marcilio Fichin et Tart. Paris, 1954.
174. *Colemen F.* Contemporary Studies in Aesthetics. New York, 1968.
175. *Collingwood R.* Essays in the Philosophy of Art, 1964.
176. *Croce B.* Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana. Bari, 1910.
177. *Danti V.* Trattato della perfetta proportione. — Trattati arte del cinquecento. A cura di P. Barocchi, t.I. Bari, 1960.
178. *Eco U.* Sociografia medievale ed estetica teorica. Torino, 1960.
179. *Feldman V.* L'esthetique francaise contemporaine. Paris, 1936.
180. *Festugiere L.* La philosophie de l'amour de M. Ficin et son influence sur la literature francaise au XVI siecle. Paris, 1941.

181. *Garin E.* La cultura Filosofica del Rinascimento italiano. Firenze, 1961.
182. *Haase R.* Leibnitz und die Musik. Eckhard, 1963.
183. *Harnack O.* Die klassische Asthetik der Deutschen. Leipzig, 1892.
184. *Hartmann E.* Die deutschen Asthetik seit Kant. Berlin, 1886.
185. *Heller J. E.* Solgers Philosophie der ironische Dialektik. Berlin, 1928.
186. *Hempel E.* Nicolaus von Cues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst. — «Berichte über der Verhandlungen der Sachlichen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig», Bd. 100, Hf. 3, 1953.
187. Herder, Goete, Moser. Von deutscher Art und Kunst. Leipzig, 1960.
188. *Home E.* Elements of Criticism, v. 1—2. New York, 1968.
189. *Jean Paul (Richter).* Vorschule der Asthetik. Meiner, Hrsg. von J. Muller, 1923.
190. *Kalchreuter H.* Die Mesotes bei und for Aristoteles. Tübingen, 1911.
191. *Kennick B.* Art and Philosophy. New York, 1964.
192. *Knauss B.* Das Kunstlerideal des Klassizismus und die Romantik. Reutlingen, 1925.
193. *Knittelmeyer H.* Schelling und die deutschen romantische Schule. München, 1929.
194. *Knock G. I.* Die Aesthetic Theories bei Kant, Hegel und Schopenhauer. New York, 1936.
195. *Kristeller P. O.* The Philosophy of M. Ficino. New York, **1943,**
196. *Kuczynska A.* Filosofia i teoria piekna Marsilia Ficina. Warszawa, 1970.
197. *Kreuzer J.* Studien zu Winkelmanns Aesthetik. Berlin, 1959.
198. *Laue H.* Mass und Mitte. München, 1960.
199. *Leon Ebreo.* Dialogi d'Amore. A cura di S. Caramella. Ban, 1929.
200. *Lotze H.* Geschichte der Asthetik in Deutschland. München, 1913.
201. *Luca Pacioli.* De Divina proportione. Milano, 1956.
202. *Lucacs G.* Beitrage zur Geschichte der Asthetik. Berlin, 1956.
203. *Menendez-y-Peldyo,* Historia de las esteticas en Espana, t. I—V, Madrid, 1940.

204. *Michel P. H.* Un idéal humain au XV siècle. Paris, 1930.
205. *Migne J. P.* Patrologiae cursus completus, seria graeca, t. 1—166. Paris, 1857—1.866.
206. *Migne J. P.* Patrologiae cursus completus, seria latina, t. 1—221. Paris, 1844—1856.
207. *Morawski S.* Studia historii mysli estetyczney XVIII i -XIX wieku. Warszawa, 1961.
208. *Moser J.* Harlequin oder die Verteidigung des Grotesk—Komischen. — Sammtliche Werke, Bd. IX. Berlin, 1843.
209. *Munro Th.* Art Education. New York, 1956.
210. *Nicolai de Cusa.* Opera. Basileae, 1565.
211. *Panofsky E.* Idea. A concept of Art Theory. Columbia, 1968.
212. *Panofsky E.* Studies in Iconology. New York, 1939.
213. *Pasura S.* Marks a klasyczna estetyka niemiecka. Warszawa. 1967.
214. *Pico della Mirandola.* De hominis dignitate. Heptaplus. De Ente et Uno. A cura di E. Garin. Firenze, 1942.
215. *Pomezny F.* Grazie und Grazien in der deutschen Literatur des XVIII Jahrhunderts. Hamburg und Leipzig, 1900.
216. *Read H.* Education through Art. New York, 1956.
217. *Reiff P. E.* Die Aesthetik der deutschen Fruhmantik. Urbana, 1946.
218. *Santinella G.* Una visione estetica del Mondo e della vita. Firenze, 1962.
219. *Schadow G. J.* Policlet oder von den Massen des Menschen nach dem Geschlecht und Alter. Berlin, 1905.
220. *Schasler M.* Kritische Geschichte der Aesthetik von Platto bis zum XIX Jahrhundert. Berlin, 1872.
221. *Shaftesbury A.* Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times etc. London, 1900.
222. *Schummer R.* Die Entwicklung des Geschmacksbegriff in der Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts. Hamburg. (s. a.).
223. Sitzungsberichte der Heidelberger. Akademie der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse, Winter 1917.
224. *Sommer R.* Grundzuge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik von Wolf — Baumgarten bis Kant — Schiller. Wurzburg, 1892.
225. *Solger K.* Vorlesungen über Aesthetik. Leipzig, Hrsg. von Heynse, 1829.
226. *Sorensen B. A.* Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18 Jahrhunderts und der deutschen Romantik. Kopenhagen, 1963.

227. *Spitzer H.* Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Aesthetik. Graz, 1913.
228. *Stöcker H.* Zur Kunstanschauung des XVIII Jahrhunderts. Von Winkelmann bis zu Wackenroder. Berlin, 1904.
229. *Sulzer J.* Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig, 1794.
230. *Tatarkiewicz W.* Historia estetyki, t. 1—3. Wrocław — Warszawa — Kraków, 1962—1967.
231. *Tatarkiewicz W.* Dzieje sześciu pojęć. Warszawa, 1975.
232. *Utz E.* Geschichte der Aesthetik. Berlin, 1932.
233. *Utz E.* Wilhelm Heise und die Aesthetik zur Zeit der deutschen Aufklärung. Halle, 1906.
234. *Vives J. L.* De disciplinis libri XX. Lugduni, 1551.
235. *Volek J.* Kapitoli z dejin estetiky. Ot antyky k počatki XX století. Praha, 1969.
236. *Walter J.* Die Geschichte der Ästhetik in Altertum. Leipzig, 1893.
237. *Wildbolz R.* Die philosophische Dialog als literarisches Kunstwerk. Untersuchungen über Solgers «Philosophische Gespräche». Bern, 1952.
238. *Woodward W.* Studies in Education during the Age of Renaissance. Cambridge, 1924.
239. *Zimmermann R.* Geschichte der Aesthetik als philosophische Wissenschaft. Wien, 1958.

Указатель имен

- Абеляр П. 105—107
Августин Блаженный
86—89, 91, 117
Альберти Л. Б. 55, 74, 121,
122, 134—142, 145,
146, 168
Аристоксен 10, 57—59
Аристотель 10, 46—57,
136, 142, 143
Артеага Э. 253—257
Асмус В. В. 6, 20, 216, 296,
316
- Байе Р. 17
Баттё Ш. 238—239, 255
Баумгартен А. 7, 258—261
Беллори П. 201—202
Белле Ж. дю 189—191
Берковский Н. Я. 20, 216
Бернард Клервосский 106—
107
Бёрк Э. 229—230
Бозанкет Б. 14—15
Бозций 89—90, 91
Бруно Д. 104, 134, 61--163,
169
Брюин Э. 84
Буало Н. 198, 204—205
Бутцбах И. 182—183
Бэкон Ф. 187—188, 221
Бюргер Г. А. 278—279
- Валла Л. 122, 126—127, 191
Василий Великий 91,
95—96, 98
Верджерио П. 122, 123
- Вивес Л. 176—178
Виллар из Оннекура
114—115
Винкельман И. И. 10,
261-265, 329
Вишпер Б. Р. 28
Витело 110—112
Витрувий 10, 55, 71—74,
136, 141
Витторино да Фельтре
123—124
Вольтер Ф. М. 239—242
- Гегель Г. В. 10, И, 84, 248
304, 334—354
Гельвеции К. А. 237—238
Гераклит 29—31
Гердер И. Г. 261,
277—278
Гёте И.-В. 317—321
Гилберт К. 17
Гипший 33, 39
Глареан 181—182
Горгий 33, 34
Гравина Д. В. 202
Грамши А. 133—134
Григорий Нисский 91, 96,
97
Гуго Сен-Викторский
102—105
- Данти В. 168, 169
Декарт Р. 196, 203—204
Демокрит 32, 124
Дидро Д. 10, 242—248
Дюбо Ж. Б. 234—235
Дюрер А. 10, 121, 168,
183—185, 188

Зольгер К. В. 330—334,
336
Зубов В. П. 20, 84, 139
Зульцер И. Г. 266—269

Иероним 86
Иоанн Дамаскин 97
Исидор Севильский 90

Кампанелла Т. 164—166
Кант И. 282, 285—302,
311, 325, 336, 337, 339
Кастильоне Б. 128, 189,
219
Кенник В. 18—19
Колмэн Ф. 19
Корнель П. 206—207
Кун Г. 17, 18
Кунау И. 211

Лебрен Ш. 207—208
Лейбниц Г. В. 196, 211—
213
Ленин В. И. 24, 216
Леонардо да Винчи 112,
121, 154—159, 168
Лессинг Г. Э. 269—276,
309
Лифшиц М. А. 20, 216
Локк Д. 218—221, 224
Ломаццо П. 169, 171—172
Лосев А. Ф. 20, 45
Лукреций Кар 70

Мандевиль Б. де 225—226
Манро Т. 8
Марино Д. 197
Марк Аврелий 62—63
Маркс К. 77, 187, 207,
216, 217, 222, 226,
248, 251,
306, 339, 351
Меланхтон Ф. 181
Менгс Р. 266
Михаил Пселл 97, 99
Михелис П. 94
Монтень М. де 191—193

Монтескье Ш.-Л. 235—
237, 262
Мор Т. 185
Мэтью Г. 94

Николай Кузанский 94,
104, 128—134, 142,
145

Овсянников М. Ф. 18, 20

Пареха Б. да 178—179
Пановский Э. 16, 145,
168, 172
Пачеко Ф. 180
Пачоли Л. 150—154, 168
Пико делла Мирандола
122, 127, 147—149, 189,
223
Пиррон 67—68
Платон 38—45, 48, 144,
153, 186—187
Плиний Старший 30, 140
Плотин 77—79, 93, 142
Поликлет 30
Прокл 79, 80, 85, 93
Протагор 33
Псевдо-Дионисий
Ареопагит
91—94, 117
Псевдо-Лонгин 75—76

Раймонди К. 122, 124—125
Рид Г. 123
Руссо Ж. Ж. 248—251

Салинас Ф. 179—180
Самсонов Н. В. 16
Сенека 62
Секст Эмпирик 68—69
Сидней Ф. 186—187
Сократ 35—38, 47, 50, 165
Сугер из Сен-Дени 108

Татаркевич В. 21—23, 68,
81
Тезауро Э. 199—201
Теофил 113—114

Ульрих Страсбургский
109—110

Фейхо-и-Монтенегро 252
Феодор Студит 97, 98
Феофраст 57
Филодем 70—71, 127
Фичино М. 94, 134, 144—
146, 149, 175, 189, 219
Фиренцуола А. 159, 160,
219
Фихте И. Г. 302—306
Фома Аквинский 110
Хатчесон Ф. 226—229
Ховельянос Г. де 252—
253
Хом Г. 228, 230—231
Хрисипп 63

Циммерман Р. 12, 13
Цицерон 64—67, 124, 139

Цуккаро Ф. 168—171

Ченнино Ченнини 115—
116, 140

Шаслер М. 12—13
Шеллинг Ф. 321—330, 343
Шефтсбери А. 220—226,
229
Шиллер Ф.В. 305, 311—
316, 336
Шлегель А. 305
Шлегель Ф. 305, 307, 308

Эбрео Л. 173—176, 189
Эвисон Ч. 232
Энгельс Ф. 6, 81, 105,
120, 234, 284, 335
Эпикур 69

Юм Д. 231-232

Предметный указатель

- Аллегория 243, 264—265, 324—325, 329, 333, 343, 345
- Архитектура 71—74, 100, 135, 137, 141, 209, 341
- Аффект 51, 56, 196, 204
- Барокко 196, 199—201, 211, 265
- Безобразное 13, 33—34, 35, 92, 131—132, 139—140, 145, 158, 165, 188, 228, 255—256, 346—347
- Вдохновение 32, 41—42, 186, 188, 259, 333
- Видимость эстетическая 314
- Вкус 231—232, 240—241, 252, 267—268, 281—282, 287—290
- Возвышенное 75—76, 94, 229—230, 295—297, 326, 327, 346
- Воображение см. фантазия
- Восприятие эстетическое 32, 59, 63, 98—99, 111
- Гармония 29—31, 59, 90, 103—104, 137, 145, 149, 157, 163, 175, 312—314
- Гармония сфер (музыка сфер) 29, 58, 96, 164, 179, 328
- Гармония предустановленная 212—213, 229
- Гедонизм 34, 69—71
- Гений 169, 182, 193, 225, 241, 297—299, 330
- Грация 145—146, 160—161, 175, 188, 219—220, 275, 314—315
- Гротеск 279—280
- Гуманизм 121—128, 173, 191, 197
- Декор 68—69, 72, 74, 90
- Дисгармония 198, 201, 248
- Достоинство 67, 139, 147—148
- Единство в многообразии 227—228, 230—231, 264
- Живопись 43, 56—57, 96, 99, 114—115, 132, 140—141, 155—157, 168, 170—172, 182, 329, 353
- Игра 299, 311, 314
- Идеал 245, 262, 268—269, 274, 290—293, 331, 340
- Ирония 35, 306—308, 333—334
- Калокагатия 53, 224—226
- Катарсис 51—52, 207, 270—272
- Категории эстетические 22, 24, 80, 194, 297, 331—334, 345—348, 355
- Классификация искусства 55—56, 179, 272—273, 299, 309
- Классицизм 203—210, 233, 234, 252, 268—289, 280, 317

- Комическое 46, 205, 241, 297,
327, 332, 348 — 349
- Красота 22, 109, 131, 144,
160, 163, 191, 254
- Любовь 41, 144, 148, 159,
166, 173-174
- Манера 318 — 319
- Маньеризм 167—172, 266
- Материя 46, 49 — 50, 78,
109, 162, 175, 187
- Мимесис см. подражание
- Музыка 32, 55, 58 — 59,
70—71, 88, 101,
104, 178—180, 198,
211—212, 244,
299, 309, 328
- Наслаждение 125—127, 180,
182, 185, 191, 275
- Остроумие 177, 199—200
- Подражание 32, 36—37,
42—44, 48, 50 — 51, 62,
64—65, 79, 165, 167,
234—235, 238-239, 255
— 256, 299, 318
- Правила в искусстве 168,
243, 298-299
- Прекрасное 33—34, 35,
38—40, 41, 48, 87, 165,
240, 263—264, 337—
338, 347
- Пропорция 30, 40, 73, 90,
111, 136, 141, 151—
153, 183
- Символ 92, 96, 131, 333,
344
- Симметрия 62—63, 236
- Скульптура 30, 34, 44,
100
- Совершенство 110, 136,
256, 258—259, 291,
304
- Соразмерность 47—48, 73
- Трагическое (трагедия)
206—207, 269, 327,
347—348
- Фантазия 98, 115—116
- Форма 49—50, 222—223
- Художественное
творчество
42, 49, 50, 145, 170—
171
- Целесообразность 35—
36, 275, 289-290
- Эвритмия 72—73
- Этос 57, 71, 355

Оглавление

Введение	5
1 ГЛАВА	
Античность	27
2 ГЛАВА	
Средние века	83
3 ГЛАВА	
Возрождение.....	119
4 ГЛАВА	
XVII век: от Ренессанса к Просвещению	195
5 ГЛАВА	
Эпоха Просвещения	215
6 ГЛАВА	
Немецкая классическая эстетика.....	283
Литература	57
Указатель имен	367
Предметный указатель	370

Шестаков В. П.

Ш51 Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля. —М.: Мысль, 1979. —372 с., ил.

В пер.: 1 р. 40 к.

Автор книги ставит целью дать возможно более полную картину развития эстетической мысли в домарксистский период, не претендуя, однако, на исчерпывающее ее изложение. Главы книги посвящены античной и средневековой эстетике, эстетической мысли Византии, эстетическим учениям Возрождения и Просвещения. Заключительная глава рассматривает творчество основных представителей немецкой классической эстетики.

Книга представляет интерес для специалистов по истории эстетики; а также для всех интересующихся историей культуры.

Ш

 004(01)-79 **БЗ-74-5-78**

7

ИБ № 1172

Шестаков Вячеслав Павлович

Очерки
по истории эстетики

От Сократа до Гегеля

Заведующая редакцией Л. В. Литвинова
Редактор З. М. Павлова
Младший редактор Н. Н. Никитина
Оформление художника С. Я. Бейдермана
Художественный редактор С. М. Полесицкая
Технический редактор О. А. Барабанова
Корректор З. Н. Смирнова

Сдано в набор 01.11.78. Подписано в печать 20.06.79.
А08171. Формат 84x100 ¹/₃₂. Бумага типограф. № 1.
Литерат. гарнитура. Высокая печать. Усл. печатных
листов 19,11 с вкл. Учетно-издательских листов 18,74
с вкл. Тираж 20 000 экз. Заказ № 263. Цена 1 р. 40 к.

Издательство «Мысль». 117071, Москва, В-71,
Ленинский проспект, 15.

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового
Красного Знамени Ленинградское производственно-
техническое объединение «Печатный Двор» имени А.
М. Горького «Союзполиграфпрома» при Государст-
венном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли, 1\$7136, Ленинград,
П-136, Гатчинская, 26.

Новые книги

**В 1979 г. издательство «Мысль»
выпустило в свет
50-ю книгу
в серии «Мыслители прошлого»: В и ц Б. Б.
Демокрит.**

8 л. — (Мыслители прошлого). — 30 к.

В книге показаны жизнь и деятельность великого древнегреческого философа Демокрита Абдерского (460—370 гг. до н. э.). Этот выдающийся представитель античного атомизма внес огромный вклад в формирование материалистической традиции, недаром В. И. Ленин назвал материалистическую линию в философии линией Демокрита. Демокрит показан как глубокий ученый и страстный искатель истины, давший в своем творчестве формулировку и определенное решение коренных философских проблем — о соотношении материи и движения, необходимости и случайности.

Книга рассчитана на широкий круг читателей.

Уважаемые читатели!

Заказы на книги издательства «Мысль» книготоргующие организации оформляют по форме № 4 и представляют в установленном порядке на Центральную оптовую книжную базу (Москва, 2-я Фрезерная, 14). Индивидуальные покупатели могут заказать книги издательства в местных книжных магазинах, распространяющих общественно-политическую литературу.