



В. П. ШЕСТАКОВ

ГАРМОНИЯ  
КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ  
КАТЕГОРИЯ





В. П. ШЕСТАКОВ

ГАРМОНИЯ  
КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ  
КАТЕГОРИЯ

УЧЕНИЕ О ГАРМОНИИ  
В ИСТОРИИ  
ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА

1973

Ответственный редактор  
Н. А. ЯСТРЕБОВА

Ш  $\frac{0811-0204}{042(02)-73}$  Б 3

© Издательство «Наука», 1973 г.



## ВВЕДЕНИЕ



В наше время всякая постановка вопроса о гармонии представляется некоторым теоретикам искусства несвоевременной и даже курьезной. Как можно говорить о гармонии в эпоху, когда дают себя знать острейшие социальные и духовные конфликты, которые с необычайной силой выражает современное искусство? Поэтому не являются ли рассуждения о гармонии праздными разговорами, возрождением легкомысленных утопий о какой-то несбыточной стране Аркадии?

Все эти сомнения, довольно часто встречающиеся и в устных дискуссиях, и на страницах трудов по эстетике, в известной мере оправданы. Развитие художественной культуры и искусства в нашу бурную и динамичную эпоху, насыщенную войнами, социальными революциями, противоречиями технического прогресса, далеко не всегда согласуется с античными представлениями о мере и гармонии. И тем не менее рассуждения о конце гармонии, которые столь популярны на Западе, остаются в области романтической рефлексии. Модернистская эстетика все чаще заявляет, что современное искусство далеко ушло от гармонии, и поэтому стремится провозгласить хаос и дисгармонию новым принципом, новой категорией современной эстетики и искусства. Но даже самые последовательные модернисты не могут отрицать.

что в современном буржуазном обществе человек стоит перед дилеммой: либо признать себя бессильным перед противоречивостью и сложностью человеческого существования и объявить хаос главным принципом эстетики, либо попытаться гармонизировать хаос, найти себе место в усложнившемся мире человеческих ценностей и познания.

Поэтому не следует считать, что обращение к такой категории, как гармония, имеет в наше время сугубо академический интерес, представляющий какую-то ценность разве что для изучения безвозвратно ушедших в прошлое исторических эпох, исчерпавших себя и отживших форм эстетического сознания. Попытаемся увидеть в ней реальную проблему, которая со всей остротой стоит перед современным искусством и эстетикой.

Проблема эта возникает всякий раз, когда мы приступаем к исследованию или оценке произведения искусства. В любом искусствоведческом анализе бесчисленное количество раз употребляются такие термины, как «гармония», «симметрия», «равновесие», «уравновешенность». Они совершенно необходимы при анализе произведения искусства, идет ли речь о «гармонии красок» или «уравновешенности композиции» в произведении живописи, симметрии частей в произведении скульптуры или архитектуры или о гармоническом развитии музыкальной темы. То же самое происходит и при характеристике восприятия или оценки произведения искусства, когда мы говорим о «целостности» или «полноте» восприятия, единстве или контрасте художественных идей или образов. При анализе произведений искусства мы пользуемся такими терминами, как «симметрия», «уравновешенность», «баланс», «полнота», «целостность», «единство», «простота», «сложность», «контраст». Но мы не всегда отдаем себе отчет в том, что все эти категории представляют собой модификацию одной из центральных эстетических категорий — гармонии. И совершенно очевидно, что как часть не может быть понята без соотношения с целым, точно так же и все эти понятия и термины не могут быть адекватно и полно осмыслены без соотношения с категорией гармонии.

Известно, что категория эта имеет богатую историю. И в античную эпоху, и в средние века, и эпоху Возрождения, и в новое время гармония считалась одной из

центральных категорий эстетики. Она была тесно связана с философскими учениями о природе и космосе, о месте и значении человека в мире, о структуре художественного произведения, о характере и закономерностях эстетического познания, о природе прекрасного. В истории античной, средневековой или возрожденческой эстетики не было, пожалуй, ни одной сколько-нибудь значительной эстетической теории, которая обошла бы стороной это понятие.

Однако изучение гармонии как категории эстетики представляет собой не только чисто исторический и академический интерес. Гармония не является категорией, которая окончательно исчерпала себя в эстетических учениях прошлого и потеряла всякое значение для современной эстетики и современного искусства. Подобная точка зрения, часто высказываемая некоторыми эстетиками, представляется нам совершенно необоснованной. В современной эстетике значение гармонии отнюдь не снижается, а, напротив, чрезвычайно расширяется. Она широко употребляется не только в эстетической, но и в специальной искусствovedческой литературе. Без нее не обходится ни один анализ произведений изобразительного искусства. Что же касается музыковедческой литературы, то здесь существует специальное учение о музыкальной гармонии, которое вместе с тем имеет тесную связь и с общеэстетическим пониманием гармонии. Наконец, наши представления о гармонической личности как идеале коммунистического общества имеют прямое отношение к категории гармонии.

Все это позволяет полагать, что гармония, наряду с прекрасным, возвышенным, трагическим, комическим, может быть с полным правом отнесена к числу наиболее важных современных эстетических категорий.

Необходимость исследования содержания гармонии как категории эстетики определяется ролью и значением эстетических категорий в системе марксистско-ленинской эстетики. Как всякая философская наука эстетика обладает собственными категориями, посредством которых она познает действительность и формулирует результаты своего познания. Эти категории имеют чрезвычайно важное значение, в них отражается опыт художественного познания, специфические закономерности эстетического освоения мира.

С точки зрения марксистско-ленинской гносеологии, категории — это основные, наиболее общие и наиболее существенные понятия. Категории являются не чем иным, как отражением бытия, причем таким отражением, которое выявляет наиболее существенные, наиболее значительные стороны бытия. Именно поэтому категории обладают огромным познавательным значением, они служат формой и методом познания действительности, отдельными «ступеньками» в процессе поступательного движения человеческого познания.

«Перед человеком,— пишет В. И. Ленин в «Философских тетрадах»,— *суть* явлений природы. Инстинктивный человек, дикарь не выделяет себя из природы. Сознательный человек выделяет, категории суть ступеньки выделения, т. е. познания мира, узловые пункты в сети, позволяющие познавать ее и овладевать ею» (5, т. 29, стр. 85) <sup>1</sup>.

Философские категории являются отражением законов действительности, они представляют собой логическую форму выражения закономерности мира. Поэтому познание категорий и познание законов — процесс взаимосвязанный. Пока не сформулирована та или иная категория, наука не в состоянии познать тот или иной закон. В этом смысле без знания законов нет категорий, а без категорий не может быть знания законов.

Категории не являются какими-то неподвижными, неизменными сущностями. Напротив, они исторически изменяются и развиваются, отражая исторические этапы в развитии человеческого познания. Именно поэтому в изучении самих категорий необходимо соблюдать исторический подход, рассматривать их в развитии, становлении, с учетом их возникновения и происхождения. Без такого исторического подхода к анализу категорий они будут представляться как нечто неизменное, застывшее, раз и навсегда данное.

Принцип историзма требует, чтобы каждая отдельная категория рассматривалась конкретно-исторически, в контексте определенной исторической эпохи. «...Даже самые абстрактные категории,— пишет Маркс,— несмотря на то, что они — именно благодаря своей абстрактности—

<sup>1</sup> В скобках указываются порядковый номер в списке литературы (в конце книги), том и страница соответствующего издания.

имеют силу для всех эпох, в самой определенности этой абстракции представляют собой в такой же мере продукт исторических условий и обладают полной значимостью только для этих условий и внутри их» (1, 12, стр. 731).

Как и философские категории, категории эстетики являются основными, наиболее общими понятиями, отражающими наиболее существенные стороны бытия. Они также обладают огромным познавательным значением, отражая различные ступени развития эстетического сознания в процессе художественного познания мира. Наряду с этим эстетические категории, несомненно, имеют и вполне специфическое значение. В отличие от общих философских категорий, таких, например, как «бытие», «пространство», «время», они в большей мере содержат в себе оценочный момент. Поэтому они имеют не только гносеологическое, но и аксиологическое значение. Ценностный момент в эстетических категориях очень важен, он является одним из специфических отличий эстетических категорий от общефилософских.

Марксистско-ленинская эстетика признает большое значение категорий в системе изучения художественного познания и эстетического отношения человека к действительности. Очевидно, что их плодотворное изучение предполагает решение трех следующих задач: во-первых, исследование *отдельных* категорий эстетики, во-вторых, изучение *исторического* развития этих категорий и, в-третьих, исследование *взаимосвязей* эстетических категорий, позволяющих развивать марксистско-ленинскую эстетику как систему категорий.

В настоящей книге гармония рассматривается в трех аспектах. Мы пытаемся выяснить логическое, понятийное содержание гармонии как категории эстетики, найти ее связи с другими эстетическими категориями и понятиями. В книге предпринята попытка проследить историческое развитие учений о гармонии, начиная с античности и кончая современностью. Мы стремимся дать критический анализ учений о гармонии, существующих в современной западной эстетике.

В наше время трактовка гармонии, как и многие другие проблемы и категории эстетики, является предметом острой борьбы между марксистско-ленинской и буржуазной эстетикой. Марксистское понимание эстети-



ческих категорий принципиально отличается от того, которое выдвигают современные буржуазные эстетики. В современной западной эстетике господствующими оказываются концепции, согласно которым категории эстетики представляются совершенно устаревшими и недоверенными формами познания, что особенно характерно для таких направлений, как интуитивизм и позитивизм.

Одним из основоположников интуитивистской эстетики был известный итальянский философ Бенедетто Кроче. Исходя из принципов философского интуитивизма и иррационализма, Кроче развил совершенно негативный взгляд на место и роль категорий эстетики. В своей работе «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» Кроче доказывал, что все категории эстетики — прекрасное, трагическое, комическое, гармония — представляют собой псевдопонятия, лишённые всякого философского смысла. По его мнению, эстетические категории сугубо индивидуальны, а потому крайне произвольны и неопределенны, они не отражают ничего реального и лишь фиксируют различные психологические нюансы и оттенки наших чувств. Они должны быть изгнаны как из области философии вообще, так и из области эстетики в частности. Эту мысль Кроче излагает с предельной категоричностью: «Существует целый ряд понятий, о которых достаточно сказать несколько слов для того, чтобы оправдать решительное изгнание их из нашей системы. Перечисление их длительно, даже невыполнимо. Трагическое, комическое, возвышенное, патетическое, трогательное, печальное, смешное, меланхолическое, трагикомическое, юмористическое, величественное, преисполненное достоинства, серьёзное, важное, импонирующее, благородное, приличное, грациозное, привлекательное, пленительное, кокетливое, идиллическое, элегическое, веселое, насильственное, наивное, жестокое, постыдное, ужасное, отвратительное, страшное, тошнотворное: — кто знает, укажет еще и другие» (55, стр. 99).

Считая, что точное и однозначное определение ни одной из этих категорий невозможно, Кроче полагал, что тем более не возможна никакая система этих понятий: «Их нельзя ни вывести одно из другого, ни связать в целостную систему, хотя это тем не менее

столько раз и пытались сделать с громадной тратой времени и безо всякого действительного результата» (55, стр. 102).

Такое же негативное отношение к категориям эстетики и к возможности их исследования содержится и в современной неопозитивистской эстетике. Представители этого направления считают, что эстетика является не философской наукой, а дисциплиной, основанной на данных «позитивных» наук. Поэтому исследование и даже использование эстетических категорий — непозволительный анахронизм, предрассудок старой, традиционной эстетики, полагавшей себя ветвью философии. Такое понимание мы встречаем у известного американского эстетика Томаса Манро.

По его мнению, эстетические категории являются совершенно ненужными; для современной эстетики они представляются сплошным курьезным пережитком того состояния, когда эстетика считалась ветвью философского знания. «Главная трудность в определении идей классической эстетики,— пишет Манро,— заключается в их крайней общности и последовательной неопределенности. «Безобразное», «возвышенное», «гармоническое» — какая энергия была потрачена в попытках определить эти традиционные категории и решить, в каком случае применить ту или другую» (187, стр. 17). И далее Манро заявляет: «Эстетика стала быстро развиваться как научная, натуралистическая дисциплина только последние полстолетия... Она стала познавать огромное разнообразие явлений и почувствовала потребность в целом аппарате терминов, чтобы описать и истолковать их. Понятие красоты, наряду с другими традиционными «эстетическими категориями», такими, как безобразное, возвышенное, изящное, не в состоянии сделать это, они нуждаются в добавлении других, более точных значений. Эти категории чаще всего выражают оценку, и, как таковые, они кажутся запутанными и ненужными...» (187, стр. 263).

Современное развитие эстетики приводит к тому, что некоторые категории устаревают и отмирают, а на их место приходят новые понятия и категории. Но это не относится к центральным категориям эстетики, которые представляют собою узловые моменты в системе эстетического познания и без которых эстетика превра-

щается в бессистемное изложение и перечисление различных фактов и явлений.

Манро, быть может, прав в том отношении, что многие категории в современной эстетической науке действительно часто оказываются неопределенными и плохо изученными. Но разве не дело самой эстетики уточнить и определить тот логический аппарат, которым пользуется современная эстетика? Вместо этого Манро, так же как и большинство современных позитивистов, предлагает вообще отказаться от использования эстетических категорий, называя их традиционными и устаревшими. А между тем очевидно, что устарели не сами категории, а подход к ним, устарели способы и методы их интерпретации и трактовки. Новый же подход к эстетическим категориям может возникнуть не благодаря отказу от таких категорий, как прекрасное, трагическое, гармония, комическое и другие, а лишь благодаря их тщательному изучению на основе современных достижений в области эстетики.

Анализируя различные направления современной буржуазной эстетики, мы обнаруживаем, что в них возрождаются и истолковываются на новый лад, как правило, идеалистические и мистические представления о гармонии. Из истории эстетической мысли буржуазные эстетики берут главным образом такие концепции, как пифагорейские идеи о «гармонии сфер», средневековые концепции о «божественной» или «небесной» гармонии и т. д. Например, американские исследователи К. Гилберт и Г. Кун в своей «Истории эстетики» из всего исторического многообразия учений о гармонии выбирают откровенно идеалистические концепции; предметный указатель их книги отсылает читателя к «небесной гармонии», к гармонии как «символу божественности» или к «гармонии мира как признаку божественного происхождения» (36, стр. 659). Уже на основе этого можно судить, что Гилберт и Кун, выдвигая на первый план идеалистические концепции гармонии, оставляют в тени учения, связанные с материалистической традицией в истории эстетики.

В противовес этим концепциям современной буржуазной эстетики марксистско-ленинское исследование истории эстетики должно показать, что за всеми известными в истории учениями о гармонии стоит острая и не-

примиримая борьба материалистической и идеалистической эстетики. Необходимо в связи с этим выявить богатство материалистической традиции в изучении гармонии, которую пытаются замолчать и скрыть буржуазные исследователи.

Исторический подход к пониманию сущности гармонии определяется требованиями историзма, который является одним из важнейших методологических принципов марксистско-ленинской философии. «Весь дух марксизма,— говорил В. И. Ленин,— вся его система требует, чтобы каждое положение рассматривалось а) исторически; б) лишь в связи с другими; γ) лишь в связи с конкретным опытом истории» (5, 49, стр. 329). Применительно к нашей теме это означает, что мы должны исследовать все разнообразные подходы к пониманию гармонии, которые выдвигались в различные исторические эпохи, выяснить, что в них было прогрессивно, а что регрессивно.

В настоящей работе предпринимается попытка дать последовательное изложение развития учений о гармонии в истории эстетики. Мы стремились показать, как в истории эстетической мысли постепенно изменялись, дифференцировались и усложнялись представления о природе и сущности эстетической гармонии, как представления чисто внешнего и созерцательного характера сменялись более глубоким и диалектическим проникновением в природу гармонии, как расширялось и обогащалось понятие эстетической гармонии.

Необходимо иметь в виду, что за последнее время интерес к проблемам гармонии со стороны эстетиков и искусствоведов значительно повысился. Об этом свидетельствует появление целого ряда специальных исследований, посвященных различным аспектам этой проблемы. Из зарубежных работ следует указать на книги М. Бурхартца «Сравнение гармонии, закономерности и образности в изобразительных искусствах» (124), В. Гесса «Гармония искусства» (151), многотомную «Теорию гармонии» А. Ламуша (155), книгу А. Лурката «Формы, строение и законы гармонии» (174), работы Р. Арнхейма, посвященные эстетической пропорции (115), а также на более ранние работы М. Гика (142), Дж. Кепеша (158), Э. Панофского (184).

Серьезное внимание проблемам гармонии уделяется в советской эстетике. Различные периоды в истории уче-

ний о гармонии освещены в работах В. Ф. Асмуса (11—12) и А. Ф. Лосева (66—70). Некоторые аспекты вопроса о гармонии в природе рассмотрены в работах о принципе симметрии А. В. Шубникова (107—108), В. А. Копчика (108), И. И. Шафрановского (99). Проблемы гармонии в искусстве исследуются в работах Г. Б. Борисовского (18), Н. А. Дмитриевой (41), И. Зотова (44), И. Ш. Шевелева (101) и других.

К проблеме гармонии автор настоящей книги обращается не впервые. В ряде предшествующих работ нам уже приходилось рассматривать различные аспекты этой проблемы. В частности, исследовалась история идей, связанных с проблемой гармонической личности (104—105), развитие идей о природе музыкальной гармонии (74—75). Проблеме гармонии была посвящена одна из глав книги «История эстетических категорий», написанной совместно с А. Ф. Лосевым (71).

В этой книге мы пытаемся обобщить и систематизировать различные подходы к гармонии, намеченные в предшествующих работах. В ней исследуется история учений о гармонии, анализируются различные концепции гармонии, бытующие в современной зарубежной эстетике, рассматривается место и роль гармонии в системе марксистско-ленинской эстетики.

Следует вместе с тем оговориться, что автор ни в коей мере не претендует на абсолютно полное и исчерпывающее освещение проблемы. Некоторые аспекты изучения гармонии сознательно оставляются нами в стороне. В частности, совершенно не рассматривается вопрос о месте и специфических выразительных качествах гармонии в отдельных видах искусства: музыке, архитектуре, живописи и т. д. Это не означает, что этому вопросу не придается значения. Напротив, автор полагает, что исследование изменяющихся функций гармонии в истории искусства, и в особенности в искусстве XX в., представляет собой чрезвычайно важную и ответственную задачу. Она в такой же мере важна для эстетики, как для теории искусства и искусствознания. Но совершенно очевидно, что эта тема требует специального искусствоведческого анализа. Мы же ограничиваемся проблемами общей эстетики и философии. Поэтому настоящая книга может рассматриваться только как философское введение к исследованию

гармонии, и ее главная цель состоит в том, чтобы показать важность и актуальность такого исследования.

\* \* \* \* \*

Прежде чем приступить к анализу истории учений о гармонии, следует сделать следующие предварительные замечания.

В истории эстетических учений выдвигались самые разнообразные типы понимания гармонии. Само понятие «гармония» употреблялось чрезвычайно широко и многозначно. Оно обозначало и закономерное устройство природы и космоса, и красоту физического и нравственного мира человека, и принципы строения художественного произведения, и закономерности эстетического восприятия. Поэтому прежде чем приступить к рассмотрению истории учений о гармонии, необходимо выделить основные, определяющие типы понимания гармонии, главные значения, в которых употреблялось это понятие в истории эстетической мысли.

Гармония представляет собою сложное смысловое понятие. В нем можно выделить несколько слоев, несколько уровней значений, отличающихся друг от друга по мере и степени сложности. Начнем с самого простого, элементарного.

Прежде всего можно говорить о чисто *математическом* понимании гармонии, которое характерно для всей истории эстетической мысли. В этом смысле гармония понималась как равенство или соразмерность частей друг с другом и части с целым. Такое понимание принимало, как правило, математический вид и выражалось в виде определенных числовых пропорций. Это самое внешнее, формальное и эмпирическое понимание гармонии. Оно фиксирует внимание на количественной стороне дела и безразлично к качественному своеобразию частей, вступающих в гармоническое соответствие. В этом значении гармония не имеет в себе ничего специально эстетического, потому что равенство или соответствие может быть и между математическими или геометрическими величинами, которые сами по себе не имеют эстетического значения. Математическое понимание гармонии фиксирует прежде всего количественную определенность гармонии, но оно не включает в себе пред-

ставления об эстетическом качестве гармонии, о ее выразительности, связи с красотой.

Вслед за математическим пониманием гармонии можно выделить другой, более глубокий смысл понятия гармонии, — его можно назвать *эстетической гармонией*. Соответственно этому в истории эстетики существовало особое эстетическое понимание гармонии, которое и исторически и логически следовало за математическим истолкованием гармонии. Именно вслед за пифагорейцами, сводящими гармонию к числовым пропорциям, Сократ, а затем Платон ставят вопрос о связи гармонии с прекрасным, о ее способности выражать эстетические качества вещей и явлений. В отличие от математического понимания эстетическое понимание гармонии является уже не просто количественным, а качественным, выражающим внутреннюю природу, внутреннюю меру вещей. Именно поэтому эстетическая гармония всегда связана с эстетическим переживанием, с эстетической оценкой. Она доставляет чувство непосредственного удовольствия, бескорыстного наслаждения при ее восприятии. Наиболее отчетливо этот тип понимания гармонии проявлялся при восприятии красоты природы. В европейской эстетике красота природы неотделима от представления о ее гармоническом устройстве.

Однако ни математическое, ни эстетическое понимание гармонии не исчерпывает всего того многообразия в истолковании гармонии, которое было выработано в истории эстетики. Наряду с математическим и эстетическим существовало еще одно чрезвычайно важное измерение — *художественная гармония*. Этот тип гармонии связан с искусством. Собственно говоря, художественная гармония — это актуализация принципа гармонии в материале самого искусства. В истории эстетики применительно к тому или иному виду искусства вырабатывалось представление об архитектурной, музыкальной, живописной гармонии. По сравнению с математической или эстетической художественная гармония представляет собой наиболее значительный и сложный тип гармонии. Она уже не сводится только к равновесию или упорядочению формальных элементов, но всегда предполагает объединение и взаимопереход полярных эстетических категорий: трагического и комического, возвышенного и низменного, драматического и лирического и т. д.

Таким образом, в целостной структуре художественного произведения гармония разворачивается как система ценностей, и поэтому художественная гармония несводима к покою, абсолютному равновесию и незыблемому порядку. Здесь гармония достигается через нарушение покоя, через преодоление беспорядка и дисгармонии. Это глубоко диалектическую природу художественной гармонии необычайно остро почувствовала и выразила эстетика барокко, а в XIX веке — романтическая эстетика.

Итак, мы можем выделить по крайней мере три типа понимания гармонии, которые фигурировали на протяжении всей истории эстетической мысли,— математическое, эстетическое и художественное. Все разнообразие представлений о гармонии, которые были высказаны в истории эстетики, могут быть сведены к этим трем основным типам. Однако необходимо иметь в виду следующее обстоятельство. Эти типы понимания гармонии довольно редко существовали в совершенно самостоятельном, дифференцированном, «чистом» виде. Чаще всего они тесно переплетались друг с другом, представляя собой сложное, порой слабо расчлененное единство. Но своеобразие исторического развития художественной и эстетической культуры состояло в том, что в ту или иную определенную эпоху один из типов представлений о гармонии выступал в качестве основного, доминирующего. Задача исследования истории эстетики как раз и заключается в том, чтобы определить, какой из этих типов являлся главным и какие социальные, психологические или художественные условия выдвигали его на первый план эстетической мысли. Эта задача в меру наших возможностей решается в книге.

Необходимо также предупредить читателя, что, выделяя категорию гармонии и прослеживая под этим углом зрения всю историю эстетической мысли, мы в известной степени огрубляем реальный процесс развития эстетики. На самом деле гармония существовала в сложной связи с другими категориями эстетики, и выделение ее в качестве самостоятельного предмета рассмотрения в некоторой мере условно. Именно поэтому, рассматривая историю учений о гармонии, мы должны постоянно учитывать связь гармонии с другими понятиями и категориями эстетики, прежде всего с такими, как прекрасное, пропорция, симметрия, ритм, мера, грация, це-



лостность, единство в многообразии. Довольно часто в истории эти понятия служили синонимами понятия «гармония» или попросту с ним отождествлялись. Эта связь гармонии с другими понятиями эстетики важна еще и потому, что для истории эстетики далеко небезразлично, в какой терминологии выступала та или иная категория или проблема. Об этом довольно убедительно говорит известный польский историк эстетики В. Татаркевич в своей «Истории эстетики».

«Желая изобразить развитие человеческой мысли о прекрасном,— пишет он,— историк не может придерживаться исключительно выражения «прекрасное», ибо эти мысли фигурировали в различной терминологии, часто без употребления этого выражения. Особенно в античности речь шла не о прекрасном, а о гармонии, о симметрии и об эвристики. И наоборот, использовалось слово «прекрасное», хотя речь шла о чем-то другом, нежели о том, что мы понимаем под этим выражением. Представляется необходимым, чтобы история эстетики принимала во внимание те мысли, в которых прекрасное не называлось «прекрасным», а искусство — «искусством». Все это создает еще одну двойственность истории эстетики: она является не только историей понятия прекрасного, но также историей терминов «прекрасное» и «искусство». Эта двойственность также неизбежна, ибо развитие эстетики состоит не только в эволюции понятий, но также и в эволюции терминов, и обе они не протекали равномерно» (222, 1, стр. 13).

То, что Татаркевич говорит о понятии «прекрасное», можно с полным правом отнести к понятию «гармония». И здесь необходим тщательный терминологический анализ, внимательный учет всех терминов, в которых это понятие выступало в истории эстетики.

Наконец, следует сказать несколько слов о структуре книги. Она состоит из шести глав. Первые пять написаны в историческом плане, в них рассматривается развитие учений о гармонии в домарксистской эстетике, начиная с античности и кончая серединой XIX в. Шестая глава содержит попытку рассмотреть проблему гармонии в теоретическом плане. Здесь ставится вопрос об отношении гармонии к другим эстетическим категориям, рассматриваются подходы к этой категории, существующие в нашей отечественной эстетике, критикуются некоторые концепции гармонии, распространенные в современной буржуазной эстетике.



## Глава первая

# ПРОБЛЕМА ГАРМОНИИ В АНТИЧНОЙ ЭСТЕТИКЕ



Учение о гармонии занимает одно из центральных мест в античной эстетике. Во всяком случае все ее традиционные понятия, все ее представления о красоте, искусстве, природе и космосе остаются совершенно непонятными без обращения к понятию гармония. Античная эстетическая мысль пронизана духом исследования гармонии и меры, и поэтому диалектика развития этих понятий представляет огромную важность для понимания характерных особенностей античной эстетики.

Необходимо с самого начала отметить, что античные представления о гармонии не были неизменными. Они развивались и трансформировались в связи с общим развитием античной эстетической мысли и отражали общие этапы развития античной истории. Обычно история античной эстетики делится на следующие три этапа: архаика (от Гомера до начала V в.), классика (V—IV вв.) и эллинистическая эстетика (IV в. до н. э.—II в. н. э.). Эволюция античных представлений о гармонии довольно четко отражает эти три периода в развитии античной эстетики.

## 1. Гармония в античном мифе

В поисках наиболее ранних представлений о гармонии, свойственных античному эстетическому сознанию, мы должны обратиться к представлениям, зафиксированным в древнегреческой мифологии. Эти представления содержатся в знаменитых греческих мифах о таких божествах, как Аполлон, Афина, Гефест, Афродита, или таких героях, как Орфей, Мусей, Лин, Амфион, Дедал. Здесь мы находим первое на европейской почве воплощение представления о гармонии и мере, свойственные коллективному, народному сознанию. В дальнейшем, в связи с разложением мифологического мышления, стали появляться и другие, более абстрактные и дифференцированные представления о гармонии. Но здесь, в античной, и прежде всего гомеровской мифологии гармония выступает то неотделимо от вещей, то отделимо, в качестве определенного физического феномена или морального принципа, то в виде социально-политической или даже космической целесообразности; или же гармония выступает в утилитарном виде, не отличимом от вещей бытового характера или принципов производственно-практической деятельности.

В самом обобщенном виде гармония представлена в известном античном мифе о Гармонии, дочери бога войны Арея и богини любви и красоты Афродиты. Зевс выдает ее замуж за Кадма, легендарного основателя Фив. На свадьбе Гармонии и Кадма присутствуют все боги, которые подарили Гармонии покрывало и ожерелье, изготовленное Гефестом. То, что Гармония является дочерью богини красоты и бога войны, не является, очевидно, случайностью. В мифологическом сознании древних греков отразились коллективные представления о гармонии как порождении двух начал: красоты и борьбы, любви и войны. Таким образом, уже в древнем античном мифе содержатся элементы стихийной диалектики. По мере развития мифа к логосу, мифологического сознания к философскому, понятийному мышлению эта диалектика становится предметом философского знания.

Другой миф, который отражает, хотя и в негативной форме, представления древних греков о гармонии, является миф о хаосе. Представления о хаосе не в мень-

шей мере, чем представления о гармонии, сыграли большую роль в развитии античного сознания, в том числе античной мифологии. «Для греческих философов,— писал Энгельс,— мир был по существу чем-то возникшим из хаоса, чем-то развившимся, чем-то ставшим» (1, 20, стр. 349).

Представления о хаосе, так же как и представления о гармонии, зародились в лоне античной мифологии. Одно из первых упоминаний о хаосе содержится в «Теогонии» Гесиода. Здесь хаос изображается как некое мифологическое существо, наряду с Геей, Тартаром и Эросом. Хаос порождает Эреб и Ночь, а эти последние — Эфир и Гемеру — День (123—124). Но наряду с мифологическим смыслом хаос у Гесиода имеет и некоторое физическое значение. Так, в «Теогонии» говорится, что во время битвы богов жар разливается по всему Хаосу (700). Из этого следует, что хаос у Гесиода означает некоторое беспорядочное состояние вещества.

Это место из Гесиода на протяжении всей античности было предметом самых разнообразных комментариев и истолкований. На него часто ссылаются досократики, Платон, Аристотель, Плутарх, Секст, Эмпирик, Аристофан, Лукиан и другие. У досократиков хаос отождествляется с водой. Так, о досократике Ферекиде сообщается следующее: «Фалес же Милетский и Ферекид Сирский началом всего выставляли воду. Ее, как известно, Ферекид зовет и Хаосом, вычитавши это, вероятно, у Гесиода, говорящего: «Прежде всего зародился Хаос» (Diels 7 В 1а). У Еврипида хаос означает пространство между землей и небом. Богатую мифологическую характеристику хаоса дает Аристофан в комедии «Птицы». Здесь Хаос, наряду с Эребом, Ночью и Тартаром, изображается как одно из космических первоначал, которое существует до всякого бытия:

    Был в начале Хаос, Ночь и черный Эреб, и  
                                бездонно зияющий Тартар,  
    Но Земли еще не было, тверди небес еще не было  
                                (Птицы, 693—694)

Хаос порождает Эреба, а от Эреба и Ночи рождается мировое яйцо, из которого возникает Эрос. Из Эроса же происходят земля, небо, все боги и люди.

В античной мифологии хаос выступает как одно из первоначал, из которого возникает бытие всего сущего. Это первоначало характеризуется как нечто, не имеющее никакого качества, никакой определенности, а представляющее собой некоторую пустоту, бесформенность, распыленность. Такого рода представление о хаосе весьма существенно не только для античной философии, но и для античной эстетики, потому что хаос выступает здесь как прямая противоположность гармонии, которая всегда означает качественную определенность, единство и оформленность расчлененного целого. «Трудно сказать,— пишет А. Ф. Лосев,— чего больше в этом античном представлении о хаосе, мифологии ли, философии, эстетики, поэзии, науки или самого обыкновенного живого человеческого трепета перед смертью и уничтожением, хотя в то же самое время и эстетического любования прекрасным универсальным и величественно-трагическим предметом. Античный хаос есть предельное разряжение и распыление материи, и потому он — вечная смерть для всего живого... Это — мировое чудовище, сущность которого есть пустота и ничто. Но это такое ничто, которое стало мировым чудовищем. Это бесконечность и нуль одновременно» (172, стр. 292—293).

Уже в глубинах античной мифологии возникают представления о гармонии, мере, хаосе, которые затем становятся самостоятельными понятиями античной философии и эстетики.

Вся греческая мифология еще слабо отделяет гармонию от вещественно-практического мира вообще. У Гомера термин «гармония» был всем чем угодно, только не самостоятельной эстетической категорией. В «Илиаде» «гармония» означает «соглашение», «мир», «согласие». Гектор хочет, чтобы боги были хранителями его «соглашения» с Ахиллом. В «Одиссее» «гармония» употребляется в самом конкретном значении: «скрепы», «гвозди». Одиссей, строя корабль, сбивает его «гвоздями» и «гармониями» (т. е. скрепами) (см. 70). Только с дифференциацией и развитием сознания, с расширением и усложнением понятийного языка науки элементарные характеристики бытия наполняются философским содержанием. Так происходит и с архаическим понятием «гармонии». Из «скрепов» и «гвоздей» она постепенно

становится важнейшей философской и эстетической категорией.

То же самое происходит и с понятием «мера», которая, как и «симметрия» или «пропорция», была тесно связана с понятием «гармония». Архаическое значение греческой меры возникло как обобщение социальной практики и на первых порах было связано с практическим и утилитарным значением. У Гомера это слово означает чаще всего единицу измерения: сажень, мера муки или длина пути, место стоянки кораблей. У Гесиода, который прославился как теоретик рационального хозяйства, «мера» употребляется как норма социальной практики, обозначая определенный ритм социальной жизни. «Меру во всем соблюдай и дела свои вовремя делай» (Труды и дни, 694). Необходимо соблюдать надлежащую меру во всем, чтобы добиться успеха в работе. С мыслью Гесиода перекликается следующее высказывание Феогнида: «Слишком ни в чем не спеши, ибо в деле любом человеку лучший указчик — мера». Эти высказывания носят не столько эстетический, сколько морально-нормативный смысл. Однако наряду с этим мы находим у Гесиода и эстетическое понимание меры как «лучшего» и «приятного». Поэтому у него мера приобретает уже определенный эстетический смысл: «Меру в словах соблюдешь и всякому будешь приятен» (там же, 720).

Аналогичный смысл понятие «мера» получает и у знаменитых «семи мудрецов». Клеобул и Фалес прославились своим изречением «ничего слишком» (Diels, 10, фр. 9). Этим же двум древним философам принадлежит и еще ряд изречений. Так, Клеобул говорил, что «мера — наилучшее», а Фалес — «пользуйся мерой» (10, фр. 3). Солон также призывал к мудрой размеренности в личной и общественной жизни (фр. 5, 9).

Все эти суждения о гармонии и мере, относящиеся к греческой архаике, представляют интерес в том отношении, что эстетическое значение еще не вычленилось из жизненно-практической или моральной сферы. Это понимание весьма характерно для эпохи, когда искусство и эстетическая деятельность вообще еще не отделились окончательно от других областей социальной жизни и общественной практики.

## 2. Числовая гармония пифагорейцев

В эпоху греческой классики возникает целый ряд учений о гармонии, которые получили мировое значение и оказали влияние на всю последующую историю развития эстетики. Особенное значение для истории эстетики имеет пифагорейское учение о гармонии, поскольку оно было по существу первой попыткой ее *теоретического* понимания.

Изучение пифагорейской эстетики затруднено тем, что до нас не дошли достоверные сведения о Пифагоре и его школе. Большинство сведений о пифагорействе содержится в очень поздних источниках и часто носит полуполюгендарный, полумифологический характер. Пифагорейское учение об искусстве излагается в трактате «О пифагорейской жизни» философа Ямвлиха IV в. н. э., о нем сообщают в своих трактатах Плутарх, Квинтилиан, Марциан Капелла, а также математик Теон из Смирны (Математика 1), историк Страбон (География X, 3, 1) и другие. Все это очень поздние источники, и к ним нужно относиться с величайшей осторожностью. Тем не менее, опираясь на эти немногочисленные, а часто и фрагментарные источники, мы можем судить об общих принципах пифагорейского учения о гармонии.

Пифагорейцы выдвинули мысль о гармоническом устройстве всего мира, включая сюда не только природу и человека, но и весь космос. Об этом свидетельствует большинство фрагментов, сохранившихся от пифагорейского учения. Согласно Филолаю, гармония представляет собою внутреннюю связь вещей и явлений в природе, без которой космос не смог бы существовать. В частности, гармония означает единство предела и беспредельного. «Но так как в основе [сущего] лежали эти [два] начала, которые не подобны и не родственны [между собой], то, очевидно, невозможно было бы образование ими космоса, если бы к ним не присоединилась гармония, каким бы образом она ни возникла» (В 6).

Оказываясь единством предела и беспредельного, гармония составляет структуру всех вещей. Но гармония лежит не только в основе всех вещей. Душа тоже есть гармония. Аристотель пишет о пифагорейцах: «Говорят, что душа есть некая гармония, ибо гармония есть

смесь и соединение противоположностей, и тело состоит из противоположностей» (А 23).

Пифагорейцам были свойственны элементы диалектики. Им принадлежит определение гармонии как единства противоположностей. «Гармония вообще возникает из противоположностей. Ибо гармония есть соединение разнообразной смеси и согласие разнообразного» (В 10). Если бы все вещи были подобны и не отличались друг от друга, то не было бы необходимости в гармонии, которая осуществляет единство разнообразного и противоположного.

Гармония, в понимании пифагорейцев, характеризуется такими качествами, как истина, красота и симметрия. «Лжи же вовсе не принимает в себя природа числа и гармонии. Ибо [ложь] им чужда. Ложь и зависть присущи природе беспредельного, бессмысленного и неразумного» (В 11). «Порядок и симметрия прекрасны и полезны, беспорядок же и ассиметрия безобразны и вредны» (D 4).

Наконец, и это, пожалуй, наиболее характерное для пифагорейского учения, гармония у них имеет числовое выражение, она органически связана с понятием числа. Пифагорейцы создали учение о созидательной сущности числа. Они считали математические элементы «элементами всего сущего» и уподобляли все вещи числам. Аристотель в «Метафизике» отмечает именно эту особенность пифагорейского учения. «Так называемые пифагорейцы, занявшись математическими науками, впервые двинули их вперед и, воспитавшись на них, стали считать их началами всех вещей... Так как, следовательно, все остальное явным образом уподоблялось числам по всему своему существу, а числа занимали первое место во всей природе, элементы чисел они предположили элементами всех вещей и всю вселенную [признали] гармонией и числом» (А 5, 985 В 23).

Применяя учение о числе к конструкции бытия, пифагорейцы получали пластичнейшую картину гармонично устроенного космоса. Числовая гармония создает общеантичное учение о космосе с симметрично расположенными и настроенными в определенный музыкальный числовой тон сферами. Пифагорейцы ввели эстетический момент в саму космологию. Они признавали, что форма мира должна быть гармонической, и совершенно не слу-



чайно придавали ей форму симметричных геометрических фигур: «Пифагор говорит, что есть пять телесных фигур, которые называются также математическими: из куба [учит он] возникла земля, из пирамиды — огонь, из октаэдра — воздух, из икосаэдра — вода, из додекаэдра — сфера вселенной [то есть эфир]» (А 15).

С этим было связано знаменитое пифагорейское учение о «гармонии сфер». Пифагор и его последователи считали, что движение светил вокруг центрального мирового огня создает чудесную музыку. Весь космос оказывался гармонически устроенным и музыкально звучащим телом.

Учение о музыке сфер — самый туманный и вместе с тем самый распространенный и популярный мотив пифагорейской эстетики. Он имел тысячи вариантов и модификаций, начиная от раннего пифагореизма, через неопифагореизм эпохи эллинизма, патристику, средневековые музыкальные теории, эстетику Ренессанса и вплоть до эстетики нового времени. Даже в XVII в. знаменитый астроном Иоганн Кеплер в своем трактате «Гармония мира» возрождает пифагорейское учение о гармонии сфер, дополняя ее своими астрономическими наблюдениями и вычислениями. К изложению этих вариантов пифагорейской эстетики мы еще будем неоднократно возвращаться по мере следования по различным этапам истории эстетической мысли.

При характеристике эстетики пифагорейцев нельзя пройти мимо их открытий в практической и эмпирической областях. Их учение о гармонии было связано с музыкальной теорией, акустикой и теорией звука. Именно пифагорейцами была высказана идея о связи высоты тона с быстротой движения и частотой колебаний.

Архиту принадлежит учение о гармонической пропорции, которое он применил к характеристике музыкальных тонов и измерению интервалов. Архит заметил, что высота тонов зависит от длины струны, причем она изменяется в отношении обратнопропорциональном к этой длине. Чем выше тон, тем меньше длина струны. Механическое деление струны не дает представления о высоте тона. Октава делится не арифметически — на два равных интервала, а гармонически — на два неравных, на кварту  $\frac{3}{4}$  и квинту  $\frac{3}{2}$ . Пытаясь определить числовую величину интервала, Архит приходил к учению о трех типах

пропорции — арифметической, геометрической и гармонической. Таким образом, пифагорейцы заложили эмпирические основы музыкальной акустики и впервые сформулировали основные понятия и принципы музыкальной теории.

Помимо практически-эмпирических принципов, пифагорейская теория музыки имела довольно дифференцированную систему эстетических воззрений. Первый и наиболее важный вывод, к которому приходила пифагорейская эстетика, заключался в понимании музыки как становления. В этом содержался момент диалектики, который был свойствен раннему пифагореизму, но который был утрачен позднейшими последователями пифагорейского учения.

Раннее пифагорейство слабо различало акустический, математический и астрономический подход к музыке. Понятия о закономерностях музыки строились на числовых отношениях, а числа эти представлялись еще не абстрактно, а пластически, в виде определенных геометрических тел. «Следовательно,— говорит А. Ф. Лосев,— числовое становление мыслилось пифагорейцами как становление прежде всего космических тел, издающих при своем движении определенного рода тоны с гармоническим сочетанием этих тонов в одно прекрасное и вечное целое» (8, стр. 31).

В пифагорейском учении о гармонии сочетались две противоположные тенденции, которые с разной силой давали о себе знать на протяжении всей античности. Первая была связана с представлением о диалектической природе гармонии, с идеей о целостности, структурности и упорядоченности красоты. Однако диалектика пифагорейцев была схематичной и формальной. Не случайно В. И. Ленин, конспектируя «Лекции по истории философии» Гегеля, пишет: «Речь идет об общих идеях у пифагорейцев;— «число» и его значение etc. Ergo: это сказано по поводу примитивных идей пифагорейцев, их примитивной философии, «определения» субстанции, вещей; мира у них «сухи, лишены процесса (движений), недialeктичны» (5, 29, стр. 223). Другая тенденция была формалистической, она сводила красоту к числовым отношениям, к эстетике математических пропорций.

Пифагорейская эстетика оказала колоссальное влияние на развитие всех последующих учений о природе и

сущности гармонии. Учение о «гармонии сфер», о единстве микро- и макрокосмоса, учение о пропорциях — все эти идеи берут свое начало в древнем пифагореизме. Поэтому неслучаен тот огромный интерес и внимание, которые проявляет эстетическая мысль к пифагорейской эстетике, до сих пор являющейся предметом пристального изучения, споров и дискуссий (см. 141, 154, 188, 198, 225).

Что же касается влияния пифагореизма на античную эстетику, то оно далеко не ограничивается сферой музыкальной мысли. Понятие о математической, числовой основе красоты получило распространение и в теории пластических искусств. В частности, отчетливое влияние пифагорейских представлений о гармонии несет на себе «Канон» Поликлета. Знаменитый греческий скульптор создал свою известную скульптуру «Канон» в полном соответствии с принципами пифагорейской эстетики, на основе точного соблюдения всех пропорций человеческого тела (см. 204).

Это свидетельствует о том, что и античная скульптура испытала на себе сильное влияние пифагорейской эстетики, по ее канонам создавались шедевры классической греческой пластики.

### **3. Гармония как единство противоположностей**

Новое диалектическое и содержательное учение о гармонии было сформулировано знаменитым греческим диалектиком Гераклитом. Собственно говоря, не только эстетика, но и вся философия Гераклита основана на учении о гармонии. «Одним из центральных пунктов философии Гераклита,— пишет Ф. Х. Кессиди,— является учение о гармонии и борьбе. У древнего мыслителя мир — космос совершенен и гармоничен и в этом смысле «божественен». В гераклитовском понимании гармония — это внутреннее единство, согласованность, уравновешенность противоположностей, составляющих целое» (51, стр. 72).

Понимание гармонии Гераклитом было основано на идее совпадения противоположностей, на диалектике единства и множества. Гармония у Гераклита возникает через борьбу противоположностей. «Расходящееся сходится, и из различного образуется прекраснейшая гар-

мония, и все возникает через вражду» (В 8). Без борьбы нет гармонии, точно так же как без гармонии нет борьбы.

Первая и отличительная особенность эстетики Гераклита — убеждение в глубокой диалектической природе гармонии. Обосновывая это положение, Гераклит выступает против мнения Гомера, который хотел изгнать «вражду из среды богов и людей» (Илиада, XVIII, 107). Но без борьбы, говорит Гераклит, исчезла бы и сама гармония, а в таком случае и все исчезло бы (А 22).

Учение Гераклита отличается и от пифагорейской эстетики, где диалектика гармонии понималась еще формально и схематично. Гармония у Гераклита создается не числами и не смешением отдельных частей тела. Она представляет саму вещь в ее целостности и диалектическом тождестве с другими вещами.

Эту противоположность гераклитовского и пифагорейского понимания гармонии отмечает А. Ф. Лосев. «Космос у Гераклита и есть этот вечный хаос бурлящих противоположностей. У Гераклита еще ничем не нарушена трагически-мифическая основа античного мироощущения. Тут дана вечно тревожная, все определяющая музыка бытия... Гармония как «единство в многообразии», как «единство противоположностей»... тут дана еще на лоне богатой и чувственной плоти языческого стихийного космоса и неотделима от него. Но мысль философа уже столкнулась с этим принципом и твердо фиксирует его, хотя пока еще в полумифологическом виде. В пифагорействе это выражено более формально, в гераклитизме это более сочно, более густо» (66, стр. 349).

В эстетике Гераклита на первом плане стоит онтологическое понимание гармонии. Гармония присуща прежде всего объективному миру вещей, самому космосу. Она присуща и природе искусства. Характерно, что когда Гераклит хочет наиболее наглядно раскрыть природу гармонии, он обращается к искусству. Лучше всего гармонию космоса иллюстрирует у Гераклита образ лиры, в которой различно натянутые струны создают великолепное созвучие.

Но эстетика Гераклита не сводится только к онтологическому пониманию гармонии. Категория гармонии обладает у Гераклита и ценностным значением, в ней присутствует момент оценки. Особенно ярко это выра-

жается в учении о двух видах гармонии: «скрытой» и «явной». Наиболее содержательной, а следовательно и эстетически ценной является скрытая гармония. «Скрытая гармония сильнее явной» (В 54).

Космос как высшая и совершенная красота представляет собой «скрытую» гармонию. Только на первый взгляд мир представляется хаосом, «кучей сору, рассыпанного наудачу» (В 124). На самом деле за игрой стихий и случайностей скрывается «прекраснейшая гармония». В этой гармонии есть свои ступени красоты, определенная шкала ценностей. Об этом свидетельствуют следующие три текста Гераклита: «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). «Самая прекрасная обезьяна безобразна по сравнению с родом людей» (В 82). Таким образом, красота богов, красота человека и красота животных представляют собой три различных ступени красоты, которые оцениваются совершенно различно.

В. И. Ленин в конспектах гегелевских лекций по истории философии, отмечая диалектический характер учения Гераклита, положительно оценивает, в частности, и его учение о музыкальной гармонии. «Платон в «Симпосионе» приводит взгляд Гераклита (между прочим, применительно к музыке: гармония состоит из противоположностей) и выражение, что-де «искусство музыканта вызывает различное». Гегель пишет: это не возражение против Гераклита, ибо различное есть сущность гармонии» (5, 29, стр. 235).

#### 4. Гармония и целесообразность

Идея целесообразности впервые в античную эстетику была внесена Сократом. Эстетика Сократа представляет интерес в том отношении, что в ней было выработано представление о внутренней, духовной красоте, которой Сократ отдавал предпочтение по сравнению с эстетикой физических пропорций.

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 она хорошо соответствует своему назначению, а золотой щит окажется безобразным, если он плохо отвечает своему назначению.

Этот мотив соответствия и целесообразности оказывался новым в античной эстетике. Он накладывал существенный отпечаток не только на понимание красоты, но и на представление о природе и назначении гармонии. Гармония признавалась прекрасной не сама по себе, а лишь в отношении к чему-либо. Она уже не сводилась к физическим пропорциям, как у пифагорейцев. Напротив, оказывалось, что гармония может существовать и без точного соблюдения пропорций, если только непропорционально сделанная вещь будет соответствовать своей функции.

В «Воспоминаниях о Сократе» Ксенофонта, этом единственном источнике о сократической философии, описывается следующий весьма примечательный разговор Сократа с ремесленником Пистием. Сократ спрашивает Пистия, как он будет делать панцирь для непропорционально сложенного человека, с соблюдением пропорции или нет.

«Так как же ты делаешь, чтобы панцирь был по мерке человеку с непропорциональным сложением и в то же время был пропорциональным,— спросил Сократ.

Точно так же, как я делаю его по мерке,— отвечал Пистий,— панцирь по мерке и есть панцирь пропорциональный. Пропорциональность ты понимаешь, по-видимому, не безотносительно,— сказал Сократ, а по отношению к тому, кто носит панцирь» (Ксенофонт. «Воспоминания о Сократе», III, 10, 10).

Характеризуя эстетику Сократа, А. Ф. Лосев пишет: «Тут мы являемся свидетелями зарождения тоже огромной идеи и при этом исключительно большого значения в истории эстетики и философии. Это — идея целесообразности. Красота (и благо) есть целесообразность — вот новое учение, никогда не бывшее в Греции, учение эстетическое» (67, стр. 58—59).

Сократ вводит в понимание гармонии момент относительности, целесообразности и функциональности. В отличие от пифагорейской эстетики гармония понимается

не как абсолютный, неизменный, поддающийся лишь созерцанию и математическому исчислению закон, а как соответствие цели, соотнесение пропорциональной или прекрасной вещи с ее функцией. Это был новый и очень важный мотив в понимании гармонии, который начиная с этого времени присутствовал во многих эстетических теориях классической и эллинистической античности.

## 5. Гармония и мера в эстетике Платона

Как мы видели, уже Сократа не удовлетворяла чисто космологическая и математическая теория гармонии, основанная пифагорейцами. Еще в большей степени не удовлетворяет она и ученика Сократа Платона.

Говоря о платоновской концепции гармонии, необходимо прежде всего остановиться на его критике пифагорейского учения о душе как гармонии тела, которая содержится в диалогах «Пир» и «Тимей». Выступая против космологизма пифагорейцев, Платон выдвинул универсальное понимание гармонии, в одинаковой степени относящееся как к строению космоса, так и к нравственной, и вообще духовной жизни человека. Во всех этих областях гармония — основа красоты. «Добро — прекрасно, — говорит Платон, — но нет ничего прекрасного без гармонии» (Тимей, 87 С).

Платон критикует пифагорейское учение о том, что душа есть гармония тела (Федон, 91 С — 95 А). По этой критике можно до некоторой степени судить и о том, что Платон понимает под словом «гармония». «Гармония есть вещь сложная, и душа есть некоторая гармония, происходящая от напряжения телесных элементов» (Федон, 92 А). Это мнение Пифагора, утверждает Платон, несостоятельно, потому что гармония не достигается «прежде существования тех частей, из которых ей надлежало составиться» (Федон, 92 А). «Для гармонии сначала получают бытие и лира, и струны, и звуки, пока негармонические, а гармония и после всего является и прежде всего исчезает» (Федон, 92 С).

Платон здесь настолько сближает гармонию с составляющими ее элементами, что допускает даже такого рода аргументацию: если душа есть гармония, а гармония может быть настроена по-разному, то значит и само

бытие души как бы имеет разные степени, и, кроме того, данная настройка исключает всякую другую (Федон, 93 А — 94 Е), хотя если можно сказать, что существуют разные виды гармонии, то значит существует и разная «настроенность» души. Иными словами, Платон утверждает, что если душа обладает гармонией, из этого не следует, что она сама по себе гармония.

Как и прочие эстетические формы, гармония у Платона главным образом проявляется в душе и в небе. Но гармония может проявляться и в области нравственных качеств человека. Так, Платон называет гармонией и «целомудрие», и «справедливость», поскольку она есть равновесие всех трех добродетелей и как раз заставляет каждого «заниматься своим и не многодельничать» (Государство, 434 А и сл.). Гармонией является вообще всякая добродетель, так как она характеризует гармонически настроенного человека. «Истинная добродетель согласной с собой и гармонически благоустроенной души будет далеко бегать от человека необузданного» (Государство, V, 554 Е).

Под гармонией понимается соответствие внешнего и внутреннего: «Действительно, когда я слышу, как говорит о добродетели или какой-нибудь мудрости человек, которого поистине можно называть человеком и который сам вполне соответствует тому, что он говорит, я чрезвычайно радуюсь, смотря зараз и на говорящего и на то, что он говорит, как одно к другому идет и согласуется. И такой человек кажется мне поистине музыкальным, потому что он извлек прекраснейшую гармонию не из лиры или еще какого-нибудь орудия игры, а из самой жизни, согласив в себе самом слова с делами, точь-в-точь на дорический лад, а не на ионический, полагаю, и не на образец единой истинно эллинской гармонии» (Лакхес, 188 С). Гармония здесь есть согласованность внешнего и внутреннего, слова и дела.

Хотя гармония состоит из смешения физических элементов, природа ее не является физической, она не умирает вместе со смертью этих элементов. «... Гармония от настроенной лиры есть нечто невидимое и бестелесное, нечто прекрасное и божественное, а сама лира и струны суть тела, предметы телесные, сложные, составленные из земли и сродные смерти. Итак, что, если бы кто разбил лиру и перерезал либо изорвал струны; а



другой стал бы доказывать, что та гармония не уничтожилась, но непременно существует? Ведь никак невозможно, чтобы лира с изорванными струнами и причастные смерти струны еще существовали, а гармония, однородная с божественным и подобная бессмертному, погибла прежде смертного? Что, если бы кто-нибудь сказал, что гармония должна продолжать свое бытие, что прежде должны сгнить дерево и струны, чем испытает что-нибудь гармония?» (Федон, 85 E — 86 B). Гармония «невидима», «бессмертна», прекрасна и «божественна». Это и есть учение Платона о гармонии.

Анализ платоновского учения о гармонии не будет полным, если мы не обратимся к таким понятиям, как «мера», «симметрия», «соразмерность», в которых конкретизируется платоновское понимание гармонического.

Говоря о «мере» у Платона, необходимо иметь в виду, что это понятие выражалось у греков с помощью разных терминов. Наиболее распространенными являются *meros* («мера»), *metrios* («умеренность»), *emmetros* («размеренный»), *symmetria* («соразмерность»), *mesos* («середина», «центр»), *mesotes* («центр», «центральность»). Необходимо учитывать все эти значения категории меры у Платона.

О «мере» как *meros* в той или иной форме Платон проповедует везде. Благодаря этой мере совершает круговращение космос (Тимей, 39). Но Платон рассуждает не только о космической мерности. Платон употребляет понятие меры и применительно к человеческой жизни. «Для всего есть мера, у кого есть ум... для того мерою слушания рассуждений является целая жизнь» (Государство, V, 450).

Понятие меры выражается в эстетике Платона и такими терминами, как «соразмерность» и «умеренность». «Подобное любезно соразмерно подобному; несоразмерные же вещи нелюбезны ни друг другу, ни соразмерным». В своих «Определениях» (415 A) Платон характеризует меру как «середину между избытком и недостатком». Здесь мера означает скорее «мерность» или «измеренность».

Говоря о мере, следует указать также на близкий ей термин *metrios*, который означает «мерный» или «умеренный». «Умеренность (*metrion*) есть середина между избытком и недостатком, которая встречается в художе-

ственной, научной или технической сфере. Следовательно, здесь избежание крайностей, избытка и недостатка обладает характером некоторого планомерного действия. «Намеревающийся стать гармоничным (*metrion*) гражданином не должен вдаваться в подробности изучения грамоты» (Законы, VII, 809 E). Платон рекомендует избегать односторонность, происходящую от неумеренного изучения наук.

Само по себе понятие мерности близко подходит к понятию *симметрии*, хотя в то же время и достаточно от него отличается. Причем это понятие близко по своему значению гармонии, во всяком случае, если симметрия не равнозначна полностью гармонии, то она является одним из условий ее возникновения. Об этом свидетельствует следующая текст Платона. «Тело наше как будто натянуто и держится теплотою и холодом, сухостью и влажностью и т. д.; а душа наша есть смешение и гармония этих начал, зависящая от хорошего и мерного соединения их между собою. Если душа есть гармония, то явно, что с непомерным (*ametrios*) ослаблением нашего тела или с его напряжением от болезней и прочих зол, она, несмотря на свою божественность, должна тотчас уничтожаться, подобно тому как уничтожаются и другие гармонии, например, в звуках и во всех художественных произведениях» (Федон, 86 C). В этом фрагменте еще раз говорится, почему душа не может быть гармонией тела. Приведем еще один фрагмент, из которого явствует, что мерность и уравновешенность ведет к гармонии. «Кто превосходно соединяет гимнастику с музыкой и максимально мерно (*metriotata*) применяет их к душе, того мы по всей справедливости можем называть человеком совершенно мусическим и вполне гармоническим, гораздо больше, чем того, кто умеет настраивать одну струну под другой» (Государство, III, 412 A).

Необходимо указать также и на родственные термины, такие, как *emmetros* — «размеренный» и *ammetria* — «несоразмерность», «неразмерность». «Размерность» обозначает у Платона противоположность всему хаотическому, неясному, лишённому меры. «Расходящееся и не приходящее в согласие невозможно привести в гармонию» (Пир, 187 C). Напротив, «несоразмерность» — это синоним безобразия, отсутствия красоты и гармонии. «Безобразие есть ли что-нибудь иное, как не род несо-

размерности (ametrias), везде лишенный вида? Никким образом не иное. Неразумная душа безобразна и несо-размерна (ametron)» (Софист, 228 D). О соразмерности в применении к человеческим страстям много говорится в «Филебе». «Итак, различив в достаточной мере чистые наслаждения и наслаждения, которые по справедливо-сти можно назвать нечистыми, характеризуем в нашем рассуждении сильные наслаждения признаком отсут-ствия меры (ametrian), а не сильные, напротив, признаком соразмерности (emmetrian). Установим, что наслажде-ния, которые имеют большую величину и силу и бывают такими то часто, то редко, относятся к роду беспредель-ного, в большей или меньшей степени проникающему те-ло и душу, другие же наслаждения отнесем к числу со-размерного» (Филеб, 52 С). Лишь немногие, когда воз-никают страсти, «могут предпочесть умеренное (metroy) многому» и «держат себя в надлежащих пределах», но у «большинства людей желания неумеренны (ammet-ros), и хотя возможно извлекать умеренную прибыль, они предпочитают ненасытную прибыль» (Законы, XI 915 D). В диалоге «Филеб» мы встречаем характерную для Платона мысль о том, что «смесь» погибает от от-сутствия «меры» (metroy) и «соразмерности» (symme-try) и что умеренность (metriotes) «всюду становится добродетелью и красотой» (Филеб, 64 Е).

Таковы главные тексты Платона, относящиеся к проблеме гармонии и меры. Они дают основание судить, что Платон пользовался категорией гармонии довольно широко и трактовал ее далеко не однозначно. Эта ши-рота — характерная черта философии и эстетики Плато-на. Здесь мы обнаруживаем, во-первых, общеантичное представление о космическом значении гармонии, о гар-монической устроенности космоса. Во-вторых, у Плато-на весьма ощутимо влияние пифагорейской эстетики с ее убеждением в том, что мировую гармонию можно выра-зить в числовых пропорциях. Особенно это влияние про-является в «Тимее», где Платон вслед за пифагорейца-ми развивает учение о пропорциях и анализирует про-порции пяти трехмерных фигур, из которых, по его мне-нию, бог создал мир.

Наконец, в-третьих, мы находим у Платона не только влияние, но и критику пифагорейского учения о гармонии, в частности представления пифагорейцев о душе как гар-

монии тела. Собственно платоновская концепция гармонии шире и богаче, чем пифагорейская, она проявляется в попытке связать гармонию с учением о любви, с такими понятиями, как «соразмерность», «мера», «размеренность», «симметрия». Здесь проявилось уже не количественное, как у пифагорейцев, а качественное, содержательное понимание гармонии.

## 6. Учение Аристотеля о «середине»

Платон внес существенный вклад в развитие античного учения о гармонии. Но классическая эстетика не исчерпывается одним только Платоном. Целый ряд новых моментов в античное учение о гармонии внес ученик Платона Аристотель. На первый взгляд кажется, что в эстетике Аристотеля отсутствует развернутое учение о гармонии. Аристотель пользовался термином «гармония» не слишком часто, предпочитая другие понятия и категории. Но это не означает, что у него отсутствовало собственное понимание сущности и природы гармонии. Напротив, такое понимание существовало, и оно представляет собой чрезвычайно важный этап в развитии античных представлений о гармонии.

Прежде всего Аристотель выступает с критикой пифагорейского учения о числовой гармонии. В своей «Метафизике» он пишет: «...Так называемые пифагорейцы, занявшись математическими науками, впервые выдвинули их вперед и, воспитавшись на них, стали считать их начала началами всех вещей... Кроме того, они видели в числах свойства и отношения, присущие гармоническим сочетаниям. Так как, следовательно, все остальное явным образом уподоблялось числам по своему существу, а числа занимали первое место во всей природе, элементы чисел они предположили элементами всех вещей и всю вселенную [признали] гармонией и числом» (985 А 20—985 В 26). Излагая это учение, Аристотель находит его слишком «упрощенным» и «поверхностным».

В противоположность числовой и формальной гармонии пифагорейцев он развивает содержательное понимание гармонии. Аристотель тесно сближает понятия «гармонии» и «порядка». В «Физике» он говорит, что эти понятия по сути дела одно и то же. «Безразлично, говорить ли о гармоническом устройстве, порядке или соста-

ве; очевидно, что рассуждение одно и то же. Но ведь подобным образом возникают и дом, и статуя, и иное прочее; именно дом возникает из предметов, которые были не сложены, а разделены известным образом, а статуя и прочие оформленные предметы — из бесформенного состояния, и каждый из этих предметов представляет известный порядок или соединение» (Физика, 188 В).

В эстетике Аристотеля содержится глубокая мысль о том, что гармония представляет собой диалектику, взаимный переход порядка и беспорядка. «Необходимо, чтобы все гармонично устроенное возникало из неустроенного и неустроенное из гармонично устроенного и чтобы гармонично устроенное исчезало в неустройстве, притом не в любом случайном, а в противоположном» (там же).

Гармония предполагает также наличие симметрии и соразмерности частей. «Живописец не позволил бы себе, чтобы у изображаемой им фигуры нога вышла больше, чем сколько позволяет симметрия, хотя бы через это она выигрывала в красоте. Равным образом строитель корабля не сделает руль или другую какую-либо часть корабля в чрезмерно большом виде. Точно так же управитель хора не допустит, чтобы голос, который превосходит весь хор своею силою и изяществом, раздавался в хоре вместе с остальными голосами» (Политика, пер. Скворцова, III, 8). Причем эту симметрию Аристотель понимает не чисто количественно, как это делали пифагорейцы, а как качественный принцип. «Как тело человека, слагаясь из различных членов, должно увеличиваться во всех их пропорционально, чтобы сохранилась между ними соразмерность, потому что, в противном случае, если, например, ноги будут в четыре локтя, а остальное тело только в две пяди,— соразмерность тела должна пропасть; а увеличиваясь непропорционально, не только количественно, но и качественно, тело может принять совершенно иную форму» (там же, VIII, 2).

Гармонию Аристотель определяет посредством таких понятий, как «мера», «порядок», «величина», «симметрия». Но главным и специфическим для его эстетики было понятие «середины» (*mesotes*)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> О понятии «середины» у Аристотеля см. работы Шиллинга (212) и Лауе (166).

Это понятие Аристотель разрабатывает чрезвычайно широко, применяя его абсолютно к любой области человеческой деятельности. Так, добродетель представляет собою некоторую середину. «Добродетель есть известного рода середина, поскольку она стремится к среднему» (Никомахова этика, II, 5). Конкретизируя эту мысль, Аристотель называет всякую добродетель серединой между двумя крайностями: мужество — середина между трусостью и отвагой, крепость — середина между смиренностью и гневливостью, щедрость — середина между скупостью и расточительностью (там же, II, 6—9).

«Середина», по Аристотелю — это избегание крайностей. Поэтому она означает нечто среднее между «избытком» и «недостатком» и в этом смысле представляет собой совершенство. «Если всякая наука тем путем достигает хороших результатов, что имеет в виду середину и к этой середине направляет свои действия (поэтому-то обыкновенно и называют те результаты совершенными, от которых нельзя ничего ни отнять, ни прибавить, так как совершенство уничтожается избытком и недостатком, а сохраняется серединой) и если хорошие художники работают, как мы сказали, имея в виду середину, и если добродетель выше и лучше всякого искусства, то и она, точно так же как и природа, должна стремиться к середине» (Никомахова этика, II, 5).

Аристотель различает два вида «середин»: «середину» по отношению к предмету и «середину» по отношению к нам. «Под серединой самого предмета я понимаю то, что равно отстоит от обоих концов, и она всегда одна и притом одна и та же во всех предметах. Серединой же по отношению к нам я называю то, что не дает ни излишка, ни недостатка, и эта середина не одна и не одна и та же для всех» (там же). Если отнести это понимание «середин» к понятию гармония, то мы имеем дело у Аристотеля с различением двух типов гармонии: с гармонией как простой арифметической пропорцией и гармонией как внутренней мерой предмета. Аристотель отдавал предпочтение второму типу гармонии и именно его связывал с понятием совершенства и красоты.

Понятие «середина» (*mesotes*) имеет большое значение в античной эстетике на протяжении всего ее развития. Мы встречаем его и до Аристотеля, но именно Ари-

стотель дал глубокое теоретическое выражение этой склонности античного эстетического сознания во всем находить «середину», «центр», «целое». О роли этого понятия в истории античной эстетики убедительно говорит А. Ф. Лосев:

«Понятие середины, или центра, имеет огромное значение во всех областях греческой науки, искусства и философии. В последнее время это понятие подверг серьезному исследованию Н. Laue в своей работе «*Mass und Mitte*» («Мера и середина», Münster, 1960). В результате этого исследования можно считать установленным колоссальное значение этой категории в арифметике, геометрии, музыке, этике (например у Демокрита), риторике (например у Исократ), эстетике, натурфилософии, медицине и в социально-политических учениях. Без этого уравнивающего все бытие принципа, начиная от психологии и кончая космологией, совершенно невозможно никакое античное мировоззрение. Это именно он заставил древних учить о пропорциях в связи с геометрическими телами, физикой и акустикой и арифметикой. Везде грек видел нечто цельное. А это и значит, что он прежде всего фиксировал центр наблюдаемого или построенного предмета. Можно различать архаическую «середину» (*mesotes*), куда можно отнести Гомера, Гесиода, Солона, Фукидида, первых гномиков (у которых всегда отвергается все слишком большое и все слишком малое, а проповедуется именно «среднее»), и классическую «середину», то есть научную и математически организованную (Эмпедокл, Эсхил, Еврипид, Аристотель). Без понятия середины невозможны также античные учения о пропорции, мере, симметрии или о гармонии; невозможно такое диалектическое объединение «беспредельного» и «предела», которое мы находим в античной философии очень часто, и прежде всего в платоновском «Филебе», невозможно аристотелевское учение о добродетели как середине и равновесии между двумя крайностями; невозможно демокритовское и эпикуровское учения о внутреннем покое личности и т. д.» (68, стр. 355).

Поэтому, развивая концепцию гармонии как «середины», Аристотель выражал наиболее характерные принципы античного эстетического сознания.

## 7. Гармония в эстетике эллинизма

Учение о гармонии классической античной эстетики отражало незрелость общественных отношений античного полиса, отсутствие в них резких социальных антагонизмов. Именно этой незрелостью и объясняется универсальный характер античных представлений о гармонии. «На более ранних ступенях развития,— писал Маркс,— отдельный индивид выступает более полным именно потому, что он еще не выработал полноты своих отношений и не противопоставил их себе в качестве независимых от него общественных сил и отношений» (3, IV, стр. 99).

С разложением этих отношений рушатся и античные представления о гармонии, о природном и общественном космосе как источнике и начале всех видов гармонии. Как теоретическое выражение этих социальных тенденций в античной эстетике появился ряд скептических и нигилистических концепций, которые привели не только к пересмотру, но и к отрицанию классического учения о гармонии. Это совершенно новое отношение к гармонии получает яркое выражение в эпикурействе и скептицизме.

Характерно, что и эпикурейская, и скептическая концепции гармонии проявляют себя в сочинениях о музыке. Это не было случайностью. Как мы уже видели, учение о гармонии в античной эстетике было тесно связано с теорией музыки. Эта связь была настолько прочной, что большинство философско-эстетических учений о гармонии принимало форму учения о музыке, а иногда, как это было у пифагорейцев, почти полностью с ним сливалось. Все это заставляет нас постоянно обращаться к сочинениям по музыке, в которых часто содержались широкие философские обобщения.

Обратимся к трактату эпикурейца Филодема «О музыке»<sup>2</sup>. Этот трактат посвящен критике не дошедшего до нас сочинения стоика Диогена Вавилонского. В отличие от стоиков, которые сводили содержание музыки к нравственности, Филодем утверждает, что музыка не содержит в себе никакого этического значения. Он доказывает

<sup>2</sup> Трактат Филодема опубликован Кемке: «Philodemi de musica librorum quae extant». Lipsiae, 1894. О его эстетических взглядах см.: А. J. Neubecker. Die Bewertung die Musik bei Stoikern und Epikureern. Berlin, 1957.



это следующим образом. Известно, говорит он, что одна и та же мелодия действует на разных людей по-разному. Следовательно, различие это содержится не в самой музыке, а основано «на мнениях», на различиях в интеллектуальных способностях людей. Следовательно, музыка не содержит в себе никакого этоса. В этом смысле она ничем не отличается от поварского искусства. «Свойства нравов... величие и приниженность, мужественность и немужественность, приличие и смелость она обнаруживает не в большей степени, чем поварское искусство»<sup>3</sup>.

По словам Филодема, музыка не способна оказать побудительные воздействия на человеческую душу, она не содержит в себе «ничего двигательного и понудительного к действию». И уж, конечно, она не может быть средством воспитания или катартически воздействовать на души. Ведь воспитывает не музыка, а философия.

Но если музыка не может принести пользы, то в такой же мере она не может нанести и вреда. Ивик и Анакреонт развращали юношество не музыкой, но мыслями. Поэтому музыка с точки зрения нравственности совершенно бесполезное искусство.

В трактате Филодема подвергаются критике почти все традиционные теории греческой классики. Помимо стоиков, Филодем отвергает пифагорейское учение о гармонии сфер.

В его эстетике гармония перестает пониматься космологически, существование гармонии космоса ставится под сомнение. Она в большей мере воспринимается психологически, как качество восприятия, доставляющее удовольствие или неудовольствие чувствам.

Хотя эстетика Филодема и не сводится к нигилизму, нельзя отрицать того, что для эстетической мысли эпохи эллинизма были характерны и нигилистические тенденции. Особенно сильно эти тенденции дают себя знать в эстетических теориях скептиков, в частности в трактате скептика Секста Эмпирика «Против музыкантов»<sup>4</sup> (II в. н. э.).

Трактат Секста является частью более обширного сочинения «Против математиков», в котором философ-

<sup>3</sup> Текст Филодема приводится по изданию: «Античная музыкальная эстетика». М., 1960, стр. 208—209. Перевод А. Ф. Лосева.

<sup>4</sup> Трактат опубликован в книге: «Античная музыкальная эстетика», стр. 209—224. Перевод А. Ф. Лосева.

скептик подверг критике целый ряд античных учений: грамматику, риторику, арифметику, геометрию, астрономию. Секст Эмпирик последовательно опровергает все традиционные положения классической эстетики. Прежде всего он выступает против общеантичного учения о воспитательном, катартическом воздействии 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 (Против музыкантов, 24).

Секст Эмпирик опровергает и мнение пифагорейцев о том, что мир зиждется на гармонических основаниях и что поэтому гармония правит миром. «Что же касается того, что мир устроен соответственно гармонии, то доказывается разнообразными средствами, что это ложь. Затем, даже если бы это было истинным, то ничто подобное не служит для блаженства, как не служит для этого и та гармония, которая создается при помощи инструмента» (37).

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 проф. А. Ф. Лосев, «это есть критика классической эстетики и, следовательно, разложение и самоотрицание всего того положительного, что античность создала в области музыкальной эстетики. Это — логический конец изжившей самое себя классики» (8, стр. 64).

Наряду с критикой и отрицанием теорий греческой классики в эстетике эллинизма мы находим не менее сильную тенденцию к реставрации традиционных эстетических концепций. Эстетика эллинизма сохраняет почти все основные классические концепции гармонии. Здесь мы находим и пифагорейские представления о числовой гармонии и «гармонии сфер», и гераклитовское учение о гармонии как единстве противоположностей, и аристотелевское понимание гармонии как «середины», и представление Сократа о гармонии как согласованности и функциональной целесообразности. Иногда эти кон-

цепции выступают как вполне самостоятельные, иногда они эклектически соединяются друг с другом, иногда же являются основой для новых философских синтезов.

Наибольшее внимание проблеме гармонии уделяли стоики. Философия стоицизма отразила все углублявшийся рост индивидуализма, она выработала идеал личности, бесстрастно и непоколебимо противостоящей судьбе и стремящейся к состоянию внутреннего покоя и самонаслаждения. Именно поэтому стоики придавали такое большое значение проблемам этики и эстетики. Стоик Клеанф (331—232) написал специальный трактат по эстетике «О прекрасных предметах», Хрисипп (281—208) является автором сочинения «О прекрасном и наслаждении». В этих сочинениях получает отражение новое понимание прекрасного, в котором физическая и духовная, моральная красота уже отделились друг от друга. Одно дело красота души, разума, другое — красота тела, хотя и то и другое представляют собой определенную соразмерность, определенную гармонию.

«Как красота — в симметрии частей, в хорошем цвете и физической добротности... красота же разума в гармонии учений и созвучии добродетелей...» (Stoic. veter. fragm., III, 392). Симметрия, мера, пропорция — один из главных мотивов стоической эстетики, который постоянно встречается в их сочинениях. «Здоровье он [Хрисипп] полагал в симметрии стихий... красоту же — в симметрии частей» (III, 472). То же самое повторяется и в другом фрагменте: «Как 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».

Сущность прекрасного, как телесного, так и духовного, раскрывается через симметрию, пропорцию. Именно в этих категориях проявляется целесообразность природы, ее художественный инстинкт. Симметрия имеет значение не только для тела, но и для духовной красоты. «Они называют прекрасным совершенное благо, потому что оно отражает все числовые отношения, которые требуются природой, или совершенную симметрию. По их учению, существует четыре вида прекрасного: справедливость, мужественность, упорядоченность и понятливость».

Но эта гармония духовной красоты является отражением гармонии всего мира, гармонического и целесообразного устройства всей природы. «Только мир [в своей целокупности],— говорит Цицерон,— свободен от всяких недостатков и во всех своих пропорциях и частях строен, закончен и совершенен» (О естестве богов, II, 13, 37). Ту же мысль мы находим у стоика Марка Аврелия в его знаменитых письмах «К самому себе». «Ведь единая гармония проникает все. И подобно тому, как из всех тел слагается мир— совершенное тело, так и из всех причин слагается судьба— совершенная причина. Пусть же исполнение и осуществление замыслов общей природы кажется тебе чем-то подобным твоему здоровью.... Ведь Целое будет извращено, если ты хоть в чем-нибудь нарушишь согласие и связь как частей его, так и причин» (V, 8).

Стоики возрождают и пифагорейское учение о гармонии сфер. У Цицерона мы встречаем традиционные рассуждения о космической музыке, вызываемой движениями небесных светил (О государстве, VI).

В эстетике стоиков мы находим и пифагорейское учение о математической пропорции и гармонии сфер, и убеждение о гармонической целостности природы и космоса. Но стоики не просто пересказывали классические теории гармонии, они добавили свои собственные концепции. В частности, они впервые выдвинули в добавление к понятию «симметрия» понятие «декорум». Если симметрия означает соответствие частей друг другу, то под декорумом они понимали соотношение частей к целому. Симметрия рассматривалась как безотносительная красота, декорум был связан с отношением красоты к условиям места или времени. Иными словами, в отличие от математически вычисляемой гармонии пифагорейцев декорум означал конвенциональную, относительную гармонию. В этом выделении понятия «декорум» отразился новый дух античного психологизма.

Правда, в области музыкальной эстетики наблюдается растущее влияние пифагорейской эстетики. Крупнейшие сочинения по проблемам музыкальной теории, которые написаны в эпоху эллинизма, несут на себе отчетливое влияние пифагореизма с его интересом к «гармонии сфер», к рационально познаваемым музыкальным пропорциям. В этом духе написаны трактаты Гауденция

«Введение в теорию гармонии», «Руководство по гармонии» пифагорейца Никомаха из Гарасены, обширное и систематическое сочинение известного математика Клавдия Птолемея «О гармонии».

В этих трактатах понятие «гармония» употребляется в специальном значении, обозначая определенный тип музыкальных созвучий. Гауденций дает следующее определение гармонии: «Тот вид [звучания], который характеризуется рациональными интервалами и не отличается ни недостатком, ни избытком звучания, является гармоничным, а тот, в котором граничащие интервалы отличаются некоторым избытком или недостатком звучания, будет негармоничным» (Введение в теорию гармонии, I). Но наряду с этим излагаются и более широкие представления о природе гармонии, в частности о связи отдельных музыкальных тонов или ладов с гармоническим устройством Вселенной, с движениями музыкальных планет и т. д.

Развитое эстетическое учение о гармонии содержится в трактате Птолемея. Излагая природу музыкальной гармонии, Птолемей пытается связать ее с основными философскими и эстетическими понятиями. «Есть ли что-нибудь более прекрасное, чем сила гармонии... Хотелось бы видеть здесь проявление некоей божественной любви, узнать ее происхождение и установить связь с другими силами, которыми держится Вселенная». Он ставит вопрос, к чему следует отнести гармонию: к материи, движению или виду (эйдосу). «Материя является субстратом и отвечает на вопрос — «из чего?». Движение является причиной и отвечает на вопрос — «почему?». Вид является конечной целью и отвечает на вопрос — «для чего?». Можно показать, что гармония не является субстратом, так как она обладает активно творческой, а не пассивной природой. Не является она и целью, поскольку, напротив, сама служит некоторым целям, каковы мелодизация, ритмизация, соразмерность и упорядоченность. Однако она может быть понята в качестве причины, по которой субъект принимает характерный вид» (О гармонии, III, 3).

Но существует три вида причин: природные, логические и божественные. Гармония, по мнению Птолемея, не относится ни к природе, ни к божественному началу. Она ближе всего стоит к логическому началу, так как послед-

нее является предпосылкой простоты, всеобщности и порядка.

Таким образом, для Птолемея гармония — это логическое, разумное начало. Поэтому к изучению гармонии следует подходить не с помощью слуха, а с помощью науки и прежде всего математики. Здесь, следовательно, получает развитие характерная для эстетики эллинизма тенденция к противопоставлению эстетической теории художественной практике.

В эстетике эллинизма учение о гармонии развивалось не только применительно к музыке, но и по отношению к другим видам искусства, в частности к живописи и архитектуре. Убедительным примером этого является знаменитый трактат Витрувия об архитектуре.

Хотя сочинение Витрувия посвящено анализу архитектуры, но это не только архитектурный, но и эстетический трактат<sup>5</sup>, так как большой удельный вес в нем занимают общие вопросы эстетики. Сочинение Витрувия содержит целый ряд детально разработанных понятий эстетики. Витрувий считает, что понятие архитектуры раскрывается посредством следующих шести элементов: строя (*ordinatio*), расположения (*dispositio*), эвритмии (*eurytmia*), благообразия (*decor*), расчета (*distributio*) и соразмерности (*symmetria*). Среди них главным является понятие соразмерности. Оно 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 эвритмия 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,11,4).

У Витрувия именно соразмерность, а не красота представляет собой главное понятие эстетики. Причем само это понятие включает следующие моменты: 1) гармонич-

<sup>5</sup> Об эстетике и архитектурной теории Витрувия см.: *Б. П. Михайлов*. Витрувий и Эллада. Основы античной теории архитектуры. М., 1967.

ческое расположение частей, 2) математические пропорции, которые могут быть исчислены.

Понятие пропорции занимает большое место в эстетике Витрувия, составляя существенный момент в его понимании природы соразмерности и гармонии, хотя последние, как мы увидим позднее, не сводятся к чисто математическим соотношениям. 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 должны соответствовать пропорциям частей человеческого тела. «Следовательно, если природа сложила человеческое тело так, что его члены по своим пропорциям соответствуют внешнему его очертанию, то древние были, очевидно, вполне правы, установив, что при постройках зданий отдельные их члены должны находиться в точной соразмерности с общим видом всей фигуры. Поэтому, передав нам во всех своих произведениях надлежащие правила их построения, они сделали это в особенности для храмов богов, так как и достоинства и недостатки этих зданий обычно остаются навеки» (там же, III, 11,4).

Однако эстетика Витрувия не ограничивается только эстетикой пропорций, т. е. чисто математическим и объективным пониманием художественной гармонии. Характерно, что он вводит в эстетику и субъективный момент, момент восприятия. Художественное произведение, как, например, произведение архитектуры, должно быть не только основано на точных и правильных пропорциях, но и должно быть согласовано с особенностями человеческого восприятия. В связи с этим Витрувий вводит в эстетику понятие эвритмии. Согласно его определению, «эвритмия состоит в красивой внешности и подобающем виде сочетаемых воедино членов. Она достигается, когда высота членов сооружения находится в соответствии с их шириной, ширина с длиной и когда, одним словом, все соответствует должной соразмерности» (там же, I, 11,3). Таким образом, эвритмия, так же как и пропорция, тоже является видом соразмерности. Но в отличие от пропорции это — внешний тип соразмерности, соразмерность, полученная при восприятии внешнего вида здания. Произведение должно не только быть правильным, но и восприниматься как правильное. Это

включение субъективного момента — характерная особенность эллинистической эстетики.

Рассматривая античную эстетику эпохи классики и эллинистического периода, мы неоднократно убеждались, что для большинства направлений античной эстетической мысли было характерно представление о прекрасном как симметрии или соразмерности. Другое дело, что эта соразмерность трактовалась по-разному и под симметрией понимались различные эстетические и художественные структуры. Но в целом прекрасное понималось как «соразмерность», «симметрия», «пропорция», и это понимание было свойственно всей античной эстетике.

Однако на исходе античности появилось философское и эстетическое учение, которое резко выступило против ставшего традиционным взгляда на природу красоты. Этим учением был неоплатонизм — мощное философское движение позднеантичной философии.

Основателем этого направления был философ Плотин. Его фундаментальное сочинение, насчитывающее 54 трактата и получившее название «Эннеады», содержит развитое философское учение, в том числе и учение о прекрасном. (I, 6 — «Книга о прекрасном» и V, 8 — «Трактат об умопостигаемой красоте») <sup>6</sup>.

Трактат «О прекрасном» начинается с прямого опровержения традиционного античного взгляда на прекрасное как на соразмерность. «Почти все, можно сказать, утверждают, что красоту, воспринимаемую зрением, порождает соразмерность (*symmetria*) частей друг с другом и с целым, в связи с прелестью красок. И для тех, кто это утверждает, и вообще для всех остальных, быть прекрасным — значит быть симметричным и соразмерным» (I, 6,1). Этот взгляд Плотин считает ошибочным и приводит для его опровержения следующие аргументы.

Прежде всего, говорит Плотин, те, кто так рассуждают, будут вынуждены признать прекрасным только сложные вещи, тогда как все простые предметы, не имеющие частей, не будут прекрасными. «И прекрасные

<sup>6</sup> Оба трактата переведены на русский язык. Первый содержится в хрестоматии В. Ф. Асмуса «Античные мыслители об искусстве» (стр. 198—205), второй — в переводе А. Ф. Лосева в I томе «Истории эстетики. Памятники мировой эстетической мысли». М., 1962, стр. 224—235.



краски, как, например, свет солнца, так как они просты и имеют красоту не благодаря симметрии, будут для них исключены из прекрасного. Каким образом золото [будет для них] прекрасным? И каким образом будет прекрасным вид ночной зарницы или звезд? Равным образом будет исключено простое и из области звуков...» (там же).

Прекрасное не может быть симметрией, потому что, например, одно и то же лицо кажется иногда прекрасным, а иногда не прекрасным, хотя пропорции лица остаются при этом одними и теми же. Еще более сложной оказывается проблема, когда мы начинаем искать симметрию в области общественных занятий, в науках, искусствах, математических занятиях или законах. Каким образом могут быть соразмерны между собой отдельные добродетели или умозрения? «Но как такая красота будет симметричной? Ибо она не симметрична ни как величина, ни как число. И так как в душе много частей, то какова будет соразмерность связи или же смешения частей, или же умозрений?» (там же). Наконец, прекрасное не может быть симметрией, так как симметрия и согласие может существовать и в дурных делах, но дурное не может быть прекрасным.

Таким образом, Плотин приходит к выводу, что прекрасное не может быть соразмерностью или пропорцией, тем самым он выступает против почти что всех античных теорий прекрасного. Но если симметрия частей не составляет сущности прекрасного, то что же в таком случае составляет его внутреннюю природу? На этот вопрос Плотин отвечает как последовательный идеалист. Он считает, что материя сама по себе не только не прекрасна, но безобразна, во всяком случае, пока она не оформлена, пока в нее не проникла определенная идея, форма или душа. «Все бесформенное, способное по природе своей принять форму и идею и лишенное, однако, ума и идеи, безобразно и чуждо божественному уму, чуждое же уму вполне безобразно. Итак, идея, приводя к [материи], приводит в порядок то, что благодаря сочетанию должно сделаться единым из многих частей, и приводит в единую полноту целого, и в силу согласия делает единым» (I, 6, 2).

Чувственный, телесный мир прекрасен не сам по себе, а благодаря идее или уму. Духовная, умственная

красота оказывается иерархически выше красоты телесной.

Чтобы обосновать свой взгляд на прекрасное как на деятельность идеи или ума, Плотин пересматривает всю традиционную диалектику части и целого, на которой базировались все античные теории гармонии. В трактате «Об умопостигаемой красоте» он утверждает, что в области инстинно прекрасного, в сфере божественной красоты оказывается бессмысленным всякое деление прекрасного на часть и целое. Ведь умопостигаемая красота всегда и во всем, даже в любой своей частичке, является чем-то абсолютно целым и беспредельным. В этом смысле он сравнивает красоту с божеством, которое обнимает собой все и в котором все оказывается божеством.

Прекрасное, следовательно, всегда является целым и никогда частью, ибо там, где нет целого, нет полноты и единства, нет и прекрасного. Но такая трактовка находится в полном противоречии с античным пониманием прекрасного как гармонии или симметрии частей. Здесь Плотин уже вплотную подходит к метафизике абсолютного, которая была так характерна для средневековой эстетики.

В эстетике позднего неоплатонизма усиливаются элементы теологического отношения к красоте и гармонии. Если классическая античная эстетика считала источником гармонии космос, то у неоплатоников он перестает быть тем универсальным, гармонически организованным целым, которому должны подражать искусство и вообще вся человеческая деятельность. Источником гармонии становится демиург, мировое деятельное начало, стоящее над природой и человеком.

Подобный взгляд на природу гармонии мы находим у Прокла в его комментариях на «Тимей» Платона. По словам Прокла, демиург творит в двух направлениях. С одной стороны, он разделяет душу по частям, с другой — приводит разделенное к гармонии и согласовывает одно с другим. И первое он делает «дионисически», второе — «аполлинийски». «Душа пребывает в раздробленности тиранически, в гармонии же — мусически, в то время как сущность ее разделяется дионисийски и смешивается жизнерадетельно» (Procl. in Tim., II 197).

Подводя итог античным учениям о гармонии, следует отметить в них следующие характерные моменты:

1. В античной эстетике гармония понималась как одна из центральных эстетических категорий, трактовка которой влияла на истолкование всех других категорий, в том числе и прекрасного. Общая эволюция этой категории шла по линии все большего усложнения и дифференциации. Из «гвоздей» и «скрепов», чем она была у Гомера, гармония постепенно превращается в универсальный эстетический принцип.

2. Античная гармония понималась как онтологическая категория. Наиболее характерным принципом античной эстетики было убеждение о космическом характере гармонии. Однако по мере развития эстетического и художественного познания растет субъективно-психологическое понимание гармонии. Уже досократики применяют эту категорию к сфере эстетического познания и художественного переживания, разрабатывая ее гносеологический аспект. Широко развивается и ценностное, аксиологическое значение гармонии, поскольку она признается одним из главных условий всякой красоты. Таким образом, античная эстетика всесторонне разрабатывала категорию гармонии, рассматривая ее в единстве онтологического, гносеологического и аксиологического аспектов.

3. Античная эстетика рассматривала гармонию прежде всего как категорию бытия, отождествляя бытие с прекрасным, а прекрасное с гармонией. Именно поэтому в античной эстетике лучше всего было разработано *математическое* понимание гармонии, которое оказалось главным для всех других способов понимания гармонии. Это понимание было развито в русле пифагорейской эстетики, которая намного веков вперед определила способы и характер изучения гармонии в искусстве и природе. Получившая широкое распространение в европейской эстетике мысль о том, что гармония представляет собой определенную числовую пропорцию, уходит своими корнями в античный пифагореизм, и это — одно из свидетельств влияния античности на мировую эстетическую мысль.

4. Вместе с тем в античную эпоху наряду с математическим пониманием гармонии существовало довольно развитое представление об *эстетической* гармонии. По-

жалуй именно античность, как никакая другая эпоха, осознала выразительные возможности гармонии, ее способность к передаче и выражению красоты. Гораздо слабее было развито *художественное* понимание гармонии. Поэтому для понимания гармонии в искусстве применялось математическое измерение гармонии, и художественная гармония сводилась к простой пропорции и симметрии. В этом состояла известная историческая ограниченность античной эстетики, которую нельзя не учитывать, признавая все ее достижения и успехи.

5. В истории античной эстетики четко прослеживаются две главные тенденции в понимании гармонии. Одна из них — пифагорейско-платоническая — сводила гармонию к формальным числовым закономерностям. Другая, идущая от Сократа и Аристотеля, разрабатывала в понятии гармонии мотив соответствия и целесообразности. Первая была связана с идеалистической линией в античной эстетике, вторая была в своей основе материалистической и способствовала очищению понятия гармонии от мифологических и идеалистических напластований.

6. Античные учения о гармонии разработали богатую и дифференцированную терминологию, которая прочно вошла в европейское эстетическое и художественное сознание. С представлением о гармонии прочно связаны такие понятия, как «мера», «симметрия», «соразмерность», «пропорция», «ритм» и т. д. Оценивая современное значение этих понятий, постоянно приходится обращаться к их пониманию в античной эстетике. И, наконец, главное значение античных учений о гармонии состоит в разработке диалектического содержания этой категории. Хотя эта диалектика носила стихийный характер, она оказала огромное влияние на последующее развитие представлений о природе и сущности эстетической гармонии.



## Глава вторая

# КОНЦЕПЦИЯ ГАРМОНИИ В ЭСТЕТИКЕ СРЕДНИХ ВЕКОВ



При всей скудости источников, относящихся к средневековью, нельзя считать, что в эту эпоху учения о гармонии становятся менее значительными или вообще уходят на задний план эстетической теории. Напротив, если в средние века и существовала какая-нибудь устойчивая традиция в развитии эстетической мысли, то она была связана прежде всего с учениями о гармонии. Все основные концепции прекрасного, которые выдвигались мыслителями средневековья, совершенно невозможно объяснить без обращения к этим учениям. Во всяком случае мы можем полагать, что по своему значению в общей системе средневековой эстетики учения о гармонии играли не меньшую роль, чем в античную эпоху.

### 1. *Consonantia et claritas*

Одно из первых учений о гармонии в эпоху средневековья было развито в патристике. Философские и эстетические учения патристики сыграли важную роль в развитии средневековой эстетики. «Отцы церкви» были основоположниками новой духовной культуры, нового мировоззрения, которое пришло на смену античной культуре и античной мысли. Это мировоззрение было связа-

но с развитием христианской религии и целиком было подчинено интересам христианской церкви. «Средневековье,— писал Энгельс,— развилось на совершенно примитивной основе. Оно стерло с лица земли древнюю цивилизацию, древнюю философию, политику и юриспруденцию, чтобы начать во всем с самого начала. Единственным, что оно заимствовало от погибшего древнего мира, было христианство и несколько полуразрушенных, утративших свою прежнюю цивилизацию городов. В результате, как это бывает на ранних ступенях развития, монополия на интеллектуальное образование досталась попам, и само образование приняло тем самым преимущественно богословский характер» (1, 7, стр. 360). Но вместе с тем «отцы церкви» обладали прекрасным знанием античной культуры. Благодаря им в средневековую эстетику перешло многое из богатейшего наследия античной эстетической мысли.

Отношение к античной культуре — один из важнейших вопросов, с предельной остротой стоявший перед патристической мыслью. И как большинство действительно сложных и ответственных вопросов культуры, он не получил однозначного ответа. С одной стороны, «отцы церкви», воспитанные на лучших образцах греческой культуры и философии, способствовали сохранению многих традиций этой культуры. С другой стороны, они довольно часто выступали с критикой и осуждением языческой философии и искусства, которые находились в резком противоречии с христианской философией и моралью.

Такое противоречивое отношение мы встречаем у «отцов церкви» и в отношении к античной эстетике. Выработывая новые представления о красоте и гармонии, средневековая эстетика оказалась в сложных и противоречивых отношениях к античному наследию. Христианские идеологи выступили с опровержением тех античных учений, которые противоречили догматам христианства. Вполне понятно, что они не могли спокойно принять античное учение о «гармонии сфер». Представление о гармоническом устройстве космоса, о мерном вращении небесных сфер, издающем вечную музыку, не соответствовало библейским взглядам на строение и происхождение мира. Поэтому раннехристианские идеологи выступают с резкой критикой этого учения. Один из «отцов церкви»,

каппадокийский епископ Василий Великий (ок. 330—379 гг.), так писал о пифагорейской гармонии сфер: «И это [библейское учение о множественности небес] ничуть не труднее допустить, нежели те семь сфер, по которым, как едва ли не все согласно признают, движутся семь звезд: они совершают путь в направлении, обратном круговращению мироздания, и при этом будто бы издают, рассекая эфир, некоторое согласованное звучание, превосходящее своей сладостью любую мелодию... Опровергать надуманность избитых рассуждений, обличаемых собственным слухом каждого, просто не пристало человеку, который, во-первых, умеет беречь время и, во-вторых, считает своих слушателей разумными людьми» (Толкования на «Шестоднев», III, 74, стр. 101—102).

Эта критика пифагорейской гармонии сфер была продиктована необходимостью обоснования новой христианской космологии. Поэтому идея космической гармонии заменялась иерархией земного и небесного, человеческого и божественного. И тем не менее «отцы церкви» в решении проблем эстетики не могли обойтись без античной традиции. Тот же Василий Великий, говоря о природе красоты, повторяет известные античные положения по этому вопросу. Причем в воззрениях Василия можно обнаружить влияние двух различных течений античной эстетики — стоической и неоплатонической. В соответствии с первой, Василий доказывал, что красота представляет собой определенную пропорцию частей. Следуя за Цицероном, он говорил: «Телесная красота исходит из взаимной пропорции частей и от хорошего цвета». Поэтому красота присуща сложным вещам. В статуе ни одна из частей не обладает красотой сама по себе, прекрасна лишь статуя в целом, и все ее части получают красоту от этого целого. С другой стороны, Василий Великий развивал неоплатоническую традицию понимания красоты, согласно которой могут быть прекрасны не только сложные, но и простые вещи, в которых нет разнородных частей и красота которых не может быть основана поэтому на пропорции. Таковы, например, сияние солнца или красота золота. Василий Великий пытается примирить обе эти тенденции в истолковании красоты. Для этого он выдвигает следующее объяснение красоты простых предметов. Если, рассуждает он, простые и однородные предметы не имеют частей, то это

еще не означает, что красота их не имеет пропорций. Ибо и красота света тоже основана на пропорциях. И если это не отношение частей друг с другом, то отношение света к органам зрения. «Но если красота тела состоит во взаимной соразмерности частей и в наружной доброцветности, то как понятие красоты можно относить к свету, который по природе прост и однороден? Не потому ли, что свету приписывают соразмерность не в отношении к собственным частям его, но в отношении к неболезненному и приятному действию на зрение?» (Толкования на «Шестоднев»).

Василий Великий не только заимствует античные воззрения на суть прекрасного, но и пытается синтезировать их, примирить различные тенденции в истолковании сущности прекрасного и роли эстетических пропорций.

Такое же сложное и противоречивое отношение к античной эстетике мы встречаем и у брата Василия — Григория Нисского (ок. 335 — ок. 394 гг.). Григорий был одним из наиболее представительных теоретиков раннего христианства. Ему принадлежит трактат «О душе и воскресении, или Макриния», на котором сказалось влияние диалога Платона «Федон».

В своих «надписаниях» псалмов Григорий предпринял замечательную в истории философии попытку возрождения пифагорейской теории о космологическом значении гармонии. Вслед за пифагорейцами он утверждал, что «порядок мироздания есть некая музыкальная гармония, в великом многообразии своих проявлений подчиненная некоторому строю и ритму, приведенная в согласие сама с собой, себе самой созвучная и никогда не выходящая из этого созвучия, и этому не служат помехой многообразные различия, обнаруживающиеся между отдельными предметами мироздания. Когда музыкант трогает струны плектром, он создает мелодию из разнообразия звуков, и притом если бы все струны издавали один и тот же звук, мелодия вообще не могла бы возникнуть. Совершенно таким же образом пестрое смешение вещей в мировом целом, повинувшись некоему стройному и нерушимому ладу и согласуясь само с собой через соподчинение частей, творит вселенскую мелодию» (74, стр. 107—108).

Приводимый выше фрагмент — прекрасный образец реставрации пифагорейского учения о гармонии. Пожа-



луй даже никто из неопифагорейцев не был в состоянии нарисовать такой красочной картины художественной упорядоченности космоса, построенного по образцу музыкальной гармонии.

Вместе с тем наряду с пифагореизмом Григорий Нисский повторяет и гераклитовское понимание гармонии как единства противоположностей, и в его описании мировой гармонии, слагающейся из противоположностей, слышны отголоски античной диалектики. «Поистине из мирового созвучия рождается гимн непостижимой и неизреченной славе божьей; этот гимн — согласованность мироздания с самим собой, слагающаяся из противоположностей. Так, противоположностями являются покой и движение, а между тем они смешиваются в природе сущего. Более того, в самих этих началах [покое и движении] можно видеть непостижимое смешение противоположностей, так что в движении проглядывает покой, а в неподвижности — безостановочное движение... Итак, сочетание движения и покоя, осуществляющее себя в стройной и нерушимой упорядоченности, есть некая музыкальная гармония, из которой рождается многосложное и непостижимое славословие той силе, которая все это поддерживает» (74, стр. 108).

Все эти рассуждения о природе гармонии, которые патристика вносила в средневековую философию и эстетику, заимствуя их из античности, свидетельствуют о колоссальной живучести и устойчивости античной традиции. Даже если учесть, что Григорий Нисский пытается использовать античные теории гармонии для обоснования христианской теологии (ведь в конце концов гармоническая устроенность мира служит доказательством славы божьей), его пересказ и переосмысление известных античных космологических и эстетических систем оказывается чрезвычайно живым, полнокровным, еще не подверженным формализму схоластической учености, который так характерен для более позднего средневековья.

Суждениям Григория Нисского о гармонии присущи элементы пантеизма. В частности, он развивал идею о единстве микро- и макрокосмоса, идею, которая зародилась в античном мире у стоиков и неоплатоников, но которая наиболее плодотворно раскрыла себя в эстетике лишь в эпоху Возрождения. «Коль скоро, — говорит

Григорий,— человек есть «малый мир» и в то же время образ и подобие того, кто придал стройность мирозданию,— по необходимости все то, что рассудок усматривает в макрокосмосе, должно отразиться и в микрокосмосе: ведь часть целого однородна с целым. В ничтожном осколке стекла, как в зеркале, можно видеть весь солнечный диск; так и в микрокосмосе, т. е. в человеческой природе, проявляет себя вся музыка, которую можно наблюдать в мироздании. И в части она соответствует целому, насколько целое может вместиться в части» (74, стр. 109).

В этом отрывке чувствуется влияние неоплатонического понимания гармонии. Последняя рассматривается не как определенная пропорция или соотношения частей, как это было у пифагорейцев, а как непосредственное тождество целого и части, при котором часть являлась уменьшенной копией целого.

Необходимо отметить, что значительное распространение неоплатонизм получил именно в греческой патристике. В особенной мере это ощутимо в одном из самых замечательных памятников раннего средневековья — «Ареопагитиках».

«Ареопагитиками» называют обычно четыре произведения — «О божественных именах», «Таинственное богословие», «О небесной иерархии» и «О церковной иерархии», представленные на Константинопольском соборе 532 года как якобы сочинения Дионисия Ареопагита, полумифического деятеля христианства I в. Эти произведения были канонизированы, однако авторство Дионисия вызывало сомнения уже у деятелей Возрождения. В наше время советский ученый Ш. И. Нуцибидзе не без основания доказывает, что эти сочинения принадлежат грузинскому философу V в. Петру Иверу, получившему образование в Константинополе.

Помимо философских и теологических проблем в «Ареопагитиках» затрагивается обширный круг эстетических вопросов. В особенной мере это относится к трактатам «О божественных именах» и «О небесной иерархии». Не случайно «Ареопагитики» оказывали значительное влияние на средневековую эстетику на всем протяжении ее развития.

В целом «Ареопагитики» написаны под влиянием идей неоплатонизма, и неоплатоническая трактовка су-

ществленным образом сказывается на истолковании проблем эстетики, в частности на учении о прекрасном. От неоплатонизма «Ареопагитики» заимствуют учение об иерархии абсолютной и эмпирической красоты, концепцию эманации, истечения красоты из божественного первоначала, метафизику света. В духе неоплатонизма рассматривается и учение о гармонии.

В трактате «О божественных именах» прекрасное определяется через понятие гармонии. «Прекрасное и благое является опять-таки взаимообщением всех во всем соответственно возможностям каждого: их согласованностью и неслиянной дружбой; гармонией всего и всеобщим соединением; неразрывной связью всего сущего; непрерывной связью поколений; всяким постоянством и подвижностью умов, душ и тел; постоянством во всем и подвижностью...» (Ареопагитики, IV, 7) (10, т. 1, стр. 615).

Но определяя красоту как «гармонию всего» и «неразрывную связь всего сущего», Псевдо-Дионисий отвергает традиционное античное понимание гармонии как симметрии или пропорции частей. Как и у Плотина, красота в «Ареопагитиках» абсолютна, совершенно однородна и не имеет противоречивых частей. Поэтому она не может быть их пропорцией, симметрией. «Прекрасное же, как все прекрасное, 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 собою оно всегда единообразно прекрасно, возвышенно излучая из себя глубинную красоту всего прекрасного» (Ареопагитики, IV, 7) (47, стр. 334—335).

Таким образом, из прекрасного полностью исключается мотив соответствия прекрасного предмета его назначению, его соотношение с другими предметами и восприятие его отдельными людьми. От эстетики неоплатонизма Псевдо-Дионисий заимствует учение о световой природе красоты. Красота — это прежде всего свет, сияние (*claritas*). Красота, говорится в трактате «О

божественных именах», есть «причина слаженности и блеска во всем сущем; наподобие света исходит она 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» (Ареопагитики, IV, 7).

Эту эстетику света Псевдо-Дионисий заимствует из «Эннеад» Плотина. Но он соединяет понятие света с другим традиционным понятием античной эстетики — пропорцией. В «Ареопагитиках» прекрасное определяется как «гармония и свет» или как «пропорция и сияние» (*consonantia et claritas*).

Эта формула прочно войдет в средневековую эстетику, мы встречаем ее даже на вершине схоластики: Фома Аквинский и Ульрих фон Страсбургский занимаются ее добросовестным комментированием, ссылаясь при этом на Дионисия.

Василий Великий, Григорий Нисский, Псевдо-Дионисий представляют эстетику греческих отцов церкви. Эстетика западного мира, связанная с Римом, получила отражение в сочинениях одного из видных «отцов церкви» — Аврелия Августина (354—430).

В своем философском развитии Августин прошел сложный и противоречивый путь. В юности он испытал сильное влияние «языческой» учености, увлекался манихейством и в особенности неоплатонизмом. К этому времени относится его юношеский трактат по эстетике «*De pulchro et apto*», который был написан, очевидно, ок. 380 г. Позднее, после принятия христианства, Августин написал свою философскую автобиографию — «Исповедь», отражающую драматические коллизии духовных исканий его юношеских лет. К этому времени трактат «*De pulchro et apto*» был уже утерян, и Августин в своей «Исповеди» не может даже припомнить, из каких книг состоял этот трактат — двух или трех. Тем не менее идеи этого раннего сочинения не были утрачены в философском наследии Августина, и мы можем воспроизвести их содержание по более поздним его работам. Для нас это произведение особенно важно, потому что в нем Августин разработал свое учение о гармонии.

Название трактата «*De pulchro et apto*» можно перевести только весьма условно, потому что в русском

языке нет адекватного понятия для термина «artum». В известной мере смысл можно передать словом «соответственный».

Уже название трактата «О прекрасном и ответственном» показывает, что Августин разделял эти два понятия — «прекрасное» и «соответственное». В чем же состоит их различие?

«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 и изящества, 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 я написал книги «О прекрасном и ответственном...» (Исповедь, IV, 13, 20) (47, стр. 265).

Таким образом, в понимании Августина прекрасное — некое совершенное, целое; ответственное же — это какая-то отдельная часть, которая удачно соответствует целому. Далее, прекрасное ценно само по себе, в ответственном же присутствует момент пользы, целесообразности. Прекрасное, говорит Августин, является подобающим само по себе, ответственное является подобающим применительно к чему-нибудь. Красота прекрасного абсолютна, ответственное же относительно, оно зависит от того, с чем оно соотносится. Если о прекрасном «судят по нему самому», то о ответственном — «по тому, с чем оно связано» (там же, V, 15, 24). Наконец, Августин дает и негативное определение прекрасного и ответственного. По его словам, прекрасному противопоставит «постыдное и безобразное», тогда как противоположностью ответственного является «нелепое».

Августин полностью выделяет из прекрасного момент пользы, целесообразности, относя все это к понятию ответственного. Такая поляризация была совершенно невозможна в античной эстетике, где практические и утилитарные цели органично включались в сферу красоты, средневековая же эстетика начинается именно с этого разделения.

Другим центральным моментом эстетики Августина является понятие единства. Всякая красота основана на пропорции и соответствии. Предметы прекрасны, когда «части их взаимно друг другу подобны и благодаря своему соединению составляют гармонию». Сами по себе отдельные части, линии, цвета или звуки в произведениях скульптуры, архитектуры или музыки могут быть не прекрасны, но в соотношении друг с другом и с целым они создают удивительную и достойную восхищения красоту. Однако все эти части соотносятся друг с другом не произвольно, они основаны на порядке, числе и единстве. Прекрасное существует только там, где мы можем обнаружить в вещах или явлениях определенное равенство или единство. «Форма всякой красоты,— говорил Августин,— единство» (47, стр. 266). Августин фиксирует в каждом искусстве определенного рода соответствие, выражением которого является равенство и единство. «...Во всех искусствах нравится соответствие (*convenientia*), только благодаря которому все целостно и прекрасно, соответствие же стремится к равенству и единству либо путем подобия равных частей, либо путем градации неравных»... (Об истинной религии, 30, 55—56) (47, стр. 267).

Но в чем выражается истинное равенство и единство? На этот вопрос Августин давал однозначный ответ — в числе. Именно число является свидетельством того, что определенное равенство или единство действительно является прекрасным. Особенно отчетливо этот взгляд выражен в трактате Августина «О музыке». «Прекрасные вещи нравятся благодаря числу, в котором, как мы уже показали, обнаруживается стремление к равенству,— говорит он.— Ведь сказанное обнаруживается не только в красоте, относящейся к слуху, или в движении тел, но также и в зримых формах, где оно уже чаще обозначается как красота» (О музыке, VI, 17, 38) (47, стр. 273).

Согласно Августину, число есть основа красоты, которую мы воспринимаем посредством слуха и зрения. Ведь красота содержится во всем том, в чем мы открываем отношения подобия и равенства, т. е. пропорцию и симметрию. Но что более, чем числа, является условием равенства и подобия? «А там, где равенство или подобие,— говорит Августин,— там наличие числа; ведь, ко-

нечно, нет ничего более равного и подобного, чем единица и единица» (47, стр. 273). На этом основании Августин приходит к убеждению о числовой основе всякого искусства. «Число лежит в основе всякого восприятия красоты. Только в том случае, когда само ощущение удовольствия преисполнено определенных чисел, оно способно одобрять равные интервалы и отвергать беспорядочные» (О музыке, VI, IX, 24).

Все определения и понятия эстетики Августина возрождали древний античный мотив пропорции и порядка. Мы уже видели, что в античной эстетике этот мотив разрабатывался по-разному. Пифагорейцы придали ему характер количественного, математического принципа. Позднее этот же мотив у стоиков и Цицерона прозвучал по-иному, красота здесь понималась так же, как гармония и соотношение частей, но это соотношение рассматривалось уже качественно и не получало математического выражения.

У Августина мы находим постоянные колебания между этими двумя способами понимания соответствия и гармонии. В его теории музыки довлеет математическое понимание искусства и музыкальной гармонии, стремление все выразить в математических пропорциях и свести все к числовым закономерностям. В этом смысле он является продолжателем пифагорейской эстетики. Но вместе с тем мы находим у него и моменты качественного понимания принципа гармонии и меры. В частности, Августин преодолевает ограниченность неоплатонического определения красоты. Как известно, Плотин отвергал определение прекрасного как гармонии частей, мотивируя это тем, что существуют прекрасные предметы, не имеющие частей: таковы сияние солнца или блеск золота. Августин опровергает подобное мнение: ведь при восприятии прекрасных предметов, которые не имеют частей, можно говорить о соответствии или несоответствии этих предметов с органами восприятия. Слишком яркое для зрения или слишком громкое для слуха не будет прекрасным, так как при этом будет нарушена пропорция в отношении к органам чувств.

Августин приходит к выводу, что красота является сочетанием гармонии с ясностью света. Он выражает этот вывод в традиционной для средневековья формуле: «Всякая красота есть соответствие частей вместе с не-

коей приятностью цвета» (О граде божием, XXII, 12, 2) (47, стр. 276).

Называя красоту «числовым равенством», Августин тем не менее говорил не только о красоте подобия, но и о красоте контрастов. Сам мир создан как «прекраснейшая поэма, украшенная некими антитезами» (О граде божием, XI, 18). Причем под термином «антитеза» Августин подразумевал не украшения речи, а скорее понятие противоположности. «Итак, подобно тому, как эти противоположности, противопоставленные противоположностям, придают красоту речи, так путем некоего красноречия, но уже не слов, а вещей, посредством противопоставления противоположностей слагается красота мира сего» (47, стр. 276). Прекрасное, таким образом, включает в себя не только понятие равенства, но и контраста, противоположности.

Августин не ограничивается только попытками понять структуру гармонии, ее место в эстетике, в духовной и телесной красоте мира. Он говорит и о способах восприятия и познания гармонии. Равенство и пропорциональность, которые лежат в основе гармонии и красоты, воспринимаются разумом, который улавливает их быстрее и лучше, чем чувство. Поэтому Августин говорит о разуме как о соответствии и пропорциональности. «Августиновский термин «ratio», — писал советский историк В. П. Зубов, — охватывает понятие соразмерности, пропорциональности, соответствия, включая также понятия разума и разумности. Вот почему по-русски трудно передать подчас ту игру смыслов, к которой прибегал Августин, переходя от наличия соразмерности и пропорциональности (*rationabilitas*) к постигаемому разумом (*rationabile*) и обратно. Основной смысл его рассуждений в том, что голое ощущение, вне разумного постижения соотношений между частями или познающей способностью, лежит за пределами *ratio* и тем самым за пределами собственно эстетического» (47, стр. 260). Таким образом, он вводит в учение о гармонии фактор субъективного восприятия и переживания гармонии. Этот момент связан с учением Августина о ритме.

Понятие «ритма», которое он употребляет в своем трактате «О музыке», является не только музыкальным ритмом. Августин чрезвычайно расширяет это понятие. Он говорит не только о ритме в музыке, но и о ритме,



который существует в душе, в познании, в памяти. В соответствии с этим Августин указывает на пять видов ритма (термин «*numeros*» означает одновременно «число» и «ритм»): 1) ритм, содержащийся в звуках, 2) ритмы, содержащиеся в ощущении воспринимающего, 3) ритмы, воспроизводимые в воображении, 4) ритмы, хранимые в памяти, 5) ритмы «судящие». Последние представляют собой самый значительный из ритмических типов; это тот эстетический критерий, на основе которого оцениваются все другие типы ритмов и избираются самые приятные и ценные ритмы. Ритм в эстетике Августина выступает как широкое эстетическое понятие, которое имеет значение не только в музыке, но и во всех сферах эстетического, да и не только эстетического познания. Ритм — это способ восприятия эстетической пропорции, метод познания и переживания эстетической гармонии, которая лежит в основе всякого прекрасного предмета.

В истории эстетики Августин стоит на границе двух эпох. С одной стороны, он завершает античную эстетику, с которой он еще тесно и органично связан, с другой — он стоит в преддверии новой системы понятий и ценностей, которые были характерны для эстетики средневековья. Правда, к античной традиции в понимании гармонии обращались и мыслители, жившие после Августина. Но их отношение к этой традиции пассивно, оно опосредовано теологическими или схоластическими интересами. У Августина же античная традиция еще жива, и именно поэтому от него в глубь средневековья уходят реминисценции античных споров о природе прекрасного и гармонии.

Среди западных «отцов церкви» наиболее крупным мыслителем и ученым был Бозций (480—525 гг.). Его философские и эстетические сочинения являлись одним из важнейших источников, по которому западное средневековье знакомилось с наследием античной мысли. Бозций специально переводил философские сочинения античных авторов, в частности Аристотеля, Никомаха, Евклида, Птолемея. Этот просветительский пафос, свойственный Бозцию, по достоинству оценили уже его современники. Не случайно Кассиодор в послании, написанном от лица остготского короля Теодориха, совершенно в духе панегирика говорит о деятельности Боз-

ция: «Так ты вошел в школы афинян, далеко находясь от них, так к сонму одетых в греческие плащи ты приобрел 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 Авсонии внимают знатоку арифметики Никомаху и геометру Евклиду, теолог Платон и логик Аристотель спорят на языке Квирина, и механика Архимеда ты вернул сицилийцам в облики римлянина» (80, стр. 133).

Для эстетики важны такие сочинения Боэция, как «Наставление к музыке», философский трактат «Утешение философией» и трактат по математике «Наставление к арифметике», в котором подробно изложено изучение о пропорции.

Боэций попытался объединить в своих воззрениях на прекрасное и сущность гармонии две противостоящие друг другу тенденции, идущие от античной эстетики,— пифагореизм и неоплатонизм. От пифагореизма он заимствовал учение о числовой природе гармонии, которое он развивал в особенной мере применительно к теории музыки. От неоплатонизма же он брал учение о целостном характере красоты. Обе эти традиции довольно отчетливо проявляются в следующем рассуждении Боэция о сущности гармонии, содержащемся в «Наставлении к арифметике»:

«Всякое число, следовательно, состоит из того, что совершенно разъединено и противоположно, а именно из чета и нечета. Ведь здесь устойчивость, там — неустойчивая вариация; здесь — мощь неподвижной субстанции, там — подвижная переменчивость; здесь — определенная прочность, там — неопределенное скопление множества. И эти противоположности тем не менее смешиваются в некоей дружбе и родственности и благодаря форме и власти этого единства образуют единое тело числа. Небесполезно, стало быть, и не без основания те, кто рассуждали о нашем мире и общей природе вещей, исходили именно из этого деления субстанции всего мира. Так, Платон в «Тимее» говорит о всем существующем в мире как имеющем ту же самую и иную природу, и одно полагает пребывающим в своей природе неделимым, неслитым и первоначальным, иное же — делимым и никогда

не пребывающим в состоянии своего собственного порядка. А Филолай утверждает: необходимо, чтобы все существующие вещи были или бесконечны или конечны, т.е. он хочет доказать, что все сущее состоит из двух — из конечной природы и бесконечной, — без сомнения, наподобие числа, которое слагается из единицы и двойки, из нечетного и четного, каковы, очевидно, суть определенные и неопределенные субстанции равенства, того же самого и иного. И потому сказано не без причины — все слагающееся из противоположностей объединяется и сочетается некоей гармонией. Ибо гармония есть единение многого и согласие разногласного» (Наставление к арифметике, II, 32) (74, стр. 166).

В этом развернутом определении гармонии мы обнаруживаем попытку соединения трех точек зрения на природу гармонии. Во-первых, оно опирается на пифагорейское представление о числовой сущности гармонии. Гармония основана на числовой пропорции, ее сущность раскрывается в природе числа. К этому Боэций добавляет определение Филолая гармонии как единства предела и беспредельного. Во-вторых, он включает в свое определение гармонии платоновское понимание космической гармонии, развитое в «Тимее». И в-третьих, Боэций добавляет гераклитовское понимание гармонии как единства противоположностей. Правда, последнее звучит у Боэция довольно невнятно. Главным в определении Боэция остается пифагорейский мотив о гармонии как порядке и числе. Источник прекрасного заключается в соотношении частей, притом чем проще это соотношение, тем больше и значительнее красота.

Наиболее отчетливо математический подход к искусству проявился у Боэция в его музыкальной эстетике. От него идет определение музыки как науки о числе и звуке, которое было популярным в музыкальной теории на протяжении всего средневековья. Боэций считал, что рациональна не только музыка и господствующая в ней гармония, рациональный характер носит и восприятие гармонии. Это восприятие основывается на ощущении и разуме, но главенствующее значение имеет именно разум, который способен охватить гармонию как целое. «Способность улавливать гармонию есть способность оценивать различия высоких и низких звуков посредством ощущения и разума. Ведь ощущение и разум суть как бы

орудия гармонической способности: ощущение подмечает смутно и приблизительно в предмете то, чем является этот ощущаемый предмет, тогда как разум судит о целом и проникает до глубоких различий. Итак, ощущение обнаруживает нечто смутное и близкое к истине, но целостность оно получает от разума» (Наставление к музыке, V, 47) (1, стр. 255—256).

Эта сугубо рационалистическая интерпретация гармонии и способностей ее восприятия весьма характерна для средневековой эстетики. Боэций был одним из первых, кто ввел в эстетику само понятие о субъективном восприятии гармонии. С этих пор под гармонией понимаются не только определенные соотношения частей или чисел, но и отношение гармонического предмета к субъекту его восприятия, к способностям его познания.

Таким образом, через патристику в средневековую эстетику вошло античное учение о красоте как некоей гармонии или пропорции. Выдвинутый патристами тезис о том, что прекрасное есть «соответствие частей вместе с некоей приятностью цвета», имел широкое хождение на протяжении всего средневековья. Он встречается у Василия Великого, Григория Нисского, Августина, Боэция. Как мы видели, эта формула представляет собой некоторое эклектическое сочетание пифагорейского и стоического понимания гармонии. От патристики это учение о гармонии вошло и в средневековую теорию искусства, в особенности в теорию музыки.

## 2. Гармония и «мировая музыка»

Средневековые представления о гармонии получили широкое и полное отражение в трактатах, посвященных музыке. Дело в том, что сам термин «музыка» означал в средние века нечто иное, чем в наше время. Он обозначал прежде всего одну из теоретических дисциплин в системе средневекового образования, которая стояла в одном ряду с арифметикой, астрономией и геометрией. Предметом этой дисциплины были не столько музыкальное искусство, реальная, выражаемая в звуках музыка, сколько те математические пропорции и соотношения, которые, как считалось, лежат в основе музыки как таковой. Кассиодор определял музыку как «науку, трак-

тующую о числах», и это определение прочно вошло в средневековую литературу.

Вместе с тем для эстетики средневековья было характерно космологическое представление о музыке. Считалось, что законы мира являются в основе своей музыкальными законами. Поэтому одним из главных предметов теоретических сочинений о музыке были математические пропорции, которые одинаковы как для движения планет, так и для определенных музыкальных ладов и интервалов. Характерным для средневековой теории музыки было убеждение о существовании особой «небесной» или «мировой» музыки, которая в иерархии ценностей стоит выше, чем обыкновенная земная музыка, создаваемая голосом или музыкальными инструментами.

Начиная с Боэция в эстетику средневековья прочно вошло учение о трех видах музыки: мировой (*mundana*), человеческой (*humana*) и инструментальной (*instrumentalis*). Мировая музыка, по его мнению, проявляется в трех областях: движении небесных сфер, взаимодействии элементов и связи времен года. Музыка, производимая движением небесных тел, это, несомненно, заимствованное от неопифагорейства представление о «гармонии небесных сфер». «Ведь возможно ли,— говорит Боэций,— чтобы столь быстрая махина неба двигалась в бесшумном и беззвучном беге?» Другие две формы проявления мировой музыки — гармония элементов и связь времен года — никакого видимого отношения к музыке не имеют. То, что Боэций относит эти явления к понятию «музыка», связано с убеждением в том, что они основаны на той же числовой закономерности, что и музыкальные тона. Эта общая закономерность — гармония, объединяющая в единое целое разнообразные элементы и явления природы. «И различные и противоположные силы четырех элементов разве могут образовать единое тело и единую махину, если бы не соединяла их какая-то гармония?» — спрашивает Боэций. Точно так же и времена года, гармонически соответствуя друг другу, создают единую музыку мира, «ибо зима скрепляет, весна распускает, лето сушит, осень делает зрелым, и времена года поочередно либо сами приносят плоды, либо способствуют тому, чтобы другие приносили плоды» (47, 1, стр. 253).

Второй раздел музыки, согласно классификации Боэция,—человеческая музыка. Этот вид музыки имеет своим предметом познание тех явлений в области жизни человека, которые могут быть представлены как аналогия музыкальным отношениям. Человеческая музыка связывает дух и тело так же, как сочетаются между собою тона консонанса, она приводит в порядок части души и элементы тела. «Ведь что сочетает бестелесную живость разума с телом, как не согласие и не температура, подобная той, которая создает единое созвучие из низких и высоких голосов?» — спрашивает Боэций (там же).

Третий вид музыки — это инструментальная музыка, которая, по Боэцию, производится звучанием инструментов. В зависимости от типа инструментов инструментальная музыка разделяется на три раздела: музыка, производимая ударными, щипковыми и духовыми инструментами. Правда, и этот третий вид музыки вовсе не является чувственно ощутимой, звучащей музыкой. В соответствии с пониманием музыки как спекулятивной дисциплины Боэций видел в инструментальной музыке прежде всего лишь ту теоретическую дисциплину, которая изучает числовые закономерности, лежащие в основе производимых инструментами звуков.

В классификации, предложенной Боэцием, высшее место занимает мировая музыка, за ней следует человеческая и уже затем инструментальная музыка. Таким образом, музыке, связанной со звуком, отводится подчиненное место по отношению к музыке спекулятивной, основанной на рациональном познании числовой закономерности.

В этой классификации отразился дуализм абстрактного и чувственного, спекулятивного и реального понимания музыки, свойственный эстетике средневековья. Наряду с чувственно воспринимаемой музыкой признавалась музыка внечувственная, спекулятивная, совершенно не связанная со звуком.

Фактически в представлении о мировой музыке Боэций реализовал пифагорейское учение о мировой гармонии. Это учение получило широкое распространение в средневековой теории музыки. Причем со временем это космологическое понимание гармонии отнюдь не ослабевало, а, напротив, усиливалось и постепенно

превращалось из частного мотива, заимствованного от античности, в самостоятельное учение<sup>1</sup>.

Музыкальная эстетика Боэция имела широкую популярность. На протяжении всего средневековья наряду с Августином он был высшим и незыблемым авторитетом в сфере музыкальной теории. Лишь в XI в. музыкальный педагог и реформатор Гвидо Аретинский выступил с его критикой. Но с Гвидо начинается уже новый этап в развитии музыкальной теории средних веков.

Представление об огромном влиянии пифагорейского учения о «гармонии сфер» на средневековую эстетику дают сочинения известного средневекового ученого и историка Беда Достопочтенного (672—735). В своем трактате «Практическая музыка» Беда, отталкиваясь от Боэция, развивает пифагорейское учение о гармонии сфер, которое служит у него свидетельством пользы музыки и допустимости ее в систему христианской культуры.

«Польза же ее [музыки],— говорит Беда,— велика, удивительна и очень совершенна, раз она осмелилась выйти за пределы церкви. Ведь ни одна наука не осмелилась выйти за пределы церкви; с ее помощью мы должны восхвалять и благословлять песнопевца мира, исполняя в его честь новую песнь, как учили наши святые отцы-пророки. Ведь божественные богослужения, с помощью которых нас призывают к вечному прославлению, ежедневно совершаются с ее помощью. И по свидетельству Боэция, среди семи свободных искусств музыка занимает первое место, ничто не пребывает без нее. Говорят, что сам мир создан гармонией звуков и само небо развертывается под мелодию гармонии» (74, стр. 182). Здесь таким образом, главным является представление о «мировой гармонии», «музыке мира», реальная музыка является лишь ее слабым отражением.

Еще в большей степени космологическое понимание гармонии содержится у другого музыкального теоретика IX в.— Аврелиана из Реоме. Излагая традиционное учение о трех видах музыки, Аврелиан пишет: «Мировую музыку можно усмотреть преимущественно в том

<sup>1</sup> О классификации и понимании музыки в средние века см. работу Г. Питцша (200).

что находится на небе, на земле и в разнообразии элементов и времен [года]. Ведь философы говорят, что небо находится во вращении. И каким же образом столь быстрое небесное строение могло бы двигаться в тишине и молчании? Даже если звук ее не достигает наших ушей, однако мы знаем, что небо содержит в себе некую мелодическую гармонию... А разве разнообразие четырех элементов — зимы, весны, лета и осени — не объединяется своего рода гармонией?» (*Musica e disciplinae*, III) (74, стр. 184).

У Аврелиана мы находим и идею о гармонии микро- и макрокосмоса, заимствованную им у Григория Нисского. Эта гармония воплощается, по его мнению, в так называемой «человеческой» музыке. «Человеческая музыка в самом полном виде находится в микрокосмосе, т. е. в меньшем мире, который философы называют человеком, *mikros* — слово греческое, которое на латинском языке звучит как *minor* (меньший), космосом же называется мир. Человека называет малым миром и господь: «Внушайте евангелие всякому созданию», т. е. только человеку, о чем достаточно много говорил раньше св. Григорий» (74, стр. 184—185).

Таким образом, пифагорейская гармония истолковывается у Аврелиана как теологический принцип, как некая бестелесная, только рационально познаваемая связь элементов природы, исходящая в конце концов не от самих вещей, а от божественного творца. Эстетика подчиняется теологии, гармония мира восхваляет мудрость творца.

Но, пожалуй, наиболее полно пифагорейская гармония возрождается у ученого монаха Регино из Прюма. Характерно само название музыкального трактата, написанного Регино в конце IX в., — «Об изучении гармонии». В области музыкальной эстетики этот ученый был в известной мере новатором. Он одним из первых отказался от традиционного, идущего от Боэция, деления музыки на мировую, человеческую и инструментальную. Вместо этого он делил музыку на искусственную, производимую игрой на музыкальных инструментах, и на естественную, содержащуюся в движении неба или звуках естественного человеческого голоса. Именно в этой естественной музыке наиболее полно раскрывается природа гармонии.



«Пифагорейцы отмечают, что движению неба сопутствует музыка. Об этом они заключают на таком основании: каким образом может произойти, говорят они, чтобы столь быстро несущееся строение неба двигалось безмолвно и бесшумно? И если звук [этого движения] не достигает наших ушей, никоим образом, однако, не может произойти, чтобы столь стремительное движение было лишено звука, тем более когда пути светил находятся в такой связи и гармонии, что ничего нельзя помыслить до такой степени согласного и связанного. Одни из них движутся, расположенные более высоко, другие — более низко, но все они вращаются в равной стремительности так, что из несходных противоположностей в движении устанавливается соразмерность, откуда следует, что в движении неба присутствует модуляция (*De harmonica institutione*, 74, стр. 190).

В отличие от своих предшественников Регино настаивает на том, что природу музыкальной гармонии составляет движение. «В неподвижной вещи никогда не возникает никакого звука... Как высокий, так и низкий звуки состоят из многих движений» (74, стр. 191).

В своем трактате Регино опирается не только на средневековых авторов, тем более что Бозция — главного авторитета для средневековых писателей о музыке — он отвергал. По-видимому, Регино исходил и из античных философов. Не случайно он постоянно ссылается на Цицерона и Вергилия. Но при всем этом Регино является представителем средневековой мысли. Гармония остается у него абстрактным принципом единства мира. И хотя она возникает из движения светил, — и движение, и эти светила созданы богом. Теология по-прежнему стоит выше эстетики, над нею.

Но, говоря об этом, мы не должны забывать, что через средневековых писателей о музыке, через Беду Достопочтенного, Аврелиана из Реоме, Регино Прюмского, лежит путь от античного пифагореизма до того универсального и символического понимания музыкальной гармонии, которая в XVII веке воплощается в «Гармонии мира» Иоганна Кеплера, одного из последних пифагорейцев и одного из первых европейских ученых-естествоиспытателей.

### 3. Античные мотивы

В развитии средневековой эстетики существовали периоды, когда теоретическая мысль возвращалась к античным учениям, возрождая характерные для античности мотивы гармонии и симметрии как основы красоты. Один из таких периодов был связан с так называемым «каролингским возрождением».

Политическое воссоединение Европы в VIII—IX вв. при Каролингах создало почву для культурного расцвета. Эта эпоха в истории средневековой Европы получила название «каролингского возрождения»<sup>1</sup>. В это время происходят канонизация церковных книг, реформа образования, подъем литературы, расцвет искусства и философии. Центром культурной жизни этой эпохи был двор Карла Великого. К нему стекались ученые со всех концов Европы. Из Италии ко двору Карла Великого прибыл Павел диакон, писатель и историк, автор исторического труда «История лангобардов», из Англии — педагог и реформатор школьного образования Алкуин, из Ирландии — выдающийся философ Иоанн Скотт Эриугена.

Наряду с развитием искусства и философии развивается и эстетика, возникают новые концепции прекрасного. Алкуин пишет трактат по риторике, Рабан Мавр — трактат по музыке. Ноткер Заика написал учебник по музыке, в котором предлагал реформу церковного пения. Каролингская эстетика опиралась на традиционные понятия поздней античной эстетики, которые ввел в христианскую традицию Августин, — понятия порядка, меры и гармонии. Эти принципы вновь оживают в сочинениях каролингских писателей и мыслителей. «Пусть душа сохранит присущий ей порядок», — писал Алкуин. Развивается у каролингских писателей и пифагорейский мотив числа как основы гармонии и порядка. «Число, — говорит Рабан Мавр, — составляет сущность и значение музыки».

Но наиболее значительный вклад в эстетику внес в этот период Иоганн Скотт Эриугена (810—877). Ему

<sup>1</sup> О расцвете культуры в период «каролингского возрождения» см. статью М. Л. Гаспарова в книге: «Памятники средневековой латинской литературы IV—X веков». М., 1970, стр. 223—242.

принадлежит трактат «О разделении природы», содержащий развернутую концепцию красоты.

В своей эстетике Эриугена исходит из неоплатонической традиции. Он во многом повторяет Псевдо-Дионисия Ареопагита, труды которого он перевел на латинский язык. Красота, по мнению Эриугены, является гармонией, «симфонией» разнообразных форм и предметов. Она заключается не в отдельных частях, а в целом. Это справедливо как в отношении к явлениям искусства, так и в отношении ко всему миру в целом. Любой предмет, если он даже на первый взгляд кажется бесформенным, оказывается прекрасным и оформленным, если взглянуть на него как на часть вселенной, как на элемент всеобщей красоты.

То же самое и в области искусства. Здесь красота звуков основана на гармонии и пропорции. Поэтому Эриугена называет музыку наукой о гармонии, понимая эту последнюю не в специально музыкальном, но в самом, широком философском смысле. «Не звуки различные вызывают гармоническую приятность, а [соразмерность] звуков и пропорции, которые воспринимает и различает внутреннее чувство одной только души. Музыка есть наука, светом разума освещающая гармонию всего, в познаваемом движении или в столь же познаваемой неподвижности находящегося» (74, стр. 297—298).

Эриугена воспроизводит в своей теории красоты античное учение о гармонии как соответствии частей целому. Без гармонии не существует красоты, потому что только гармония в состоянии соединить все части в некое единое целое и создать единство, которое является одним из главных условий прекрасного.

Другим моментом в истории средневековой эстетики, связанным с возрождением античных представлений о сущности гармонии, была эстетика так называемой «сен-викторской школы». В XII в. в Париже наблюдается расцвет философской мысли. Здесь, в школе монастыря св. Виктора, работали такие известные средневековые философы, как Гуго Сен-Викторский, Ришар Сен-Викторский. В их сочинениях своеобразно сочетались элементы мистики и пантеизма, убеждение в существовании особой, незримой красоты с попытками четкой логической систематизации и классификации элементов

красоты. В эстетике этой школы получили дальнейшую разработку и учения о гармонии.

Особый интерес представляет эстетическая концепция, развитая Гуго Сен-Викторским. Прежде всего он рассматривал мир как некое органическое целое, наполненное гармонией и согласием. Каждое прекрасное явление представляет собою гармонию, причем видов гармонии неисчерпаемое число. «Столь многочисленны виды гармонии, что ни мысль не способна их обозреть, ни речь изъяснить с легкостью, однако все они служат слуху и созданы ему на радость. Также обстоит и с обонянием. Свой запах у фимиамов, свой запах у мазей, свой запах у цветников роз, свой запах у кустарников, лугов, степей, рощ, цветов, и все, что источает приятное благоволение и дышит сладкими ароматами,— все это служит обонянию и создано ему на радость» (47, 1, стр. 279).

Говоря о двух видах красоты — «чувственной» и «незримой», духовной,— Гуго указывал на четыре элемента чувственной красоты: положение, движение, вид и качество. Каждый из этих элементов он подробно разбирает и классифицировал. Для его учения о гармонии характерны следующие два принципа: убеждение в качественном разнообразии гармонии и понимание гармонии как единства противоположностей и контрастов.

Первый принцип Гуго Сен-Викторский выражал следующим образом: «Формы вещей вызывают восхищение разнообразными способами: своей величиной и малостью, иногда тем, что редки, в другой раз тем, что прекрасны, в ином случае тем, что соответственно некрасивы, временами тем, что составляет единство во множестве или же разнородность в единстве». Это понимание Гуго применял широко, ко всему миру вещей и явлений, в том числе и к искусству. Представляет интерес определение музыки, выдвинутое им в трактате «Наставительное учение»: «Музыка есть подразделение звуков и разнообразие голосов. Иначе говоря, музыка или гармония есть согласие многих противоположностей, сведенных к единству» (74, стр. 299).

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. По этому поводу

Гуго писал следующее: «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 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 присоединится подлинное содержание его собственной природы» (47, I, стр. 279).

Таково учение о гармонии Гуго Сен-Викторского. Оно имеет большую ценность как попытка возрождения некоторых диалектических принципов античной эстетики. Необходимо, правда, учитывать, что это учение составляло лишь отдельную часть, пусть чрезвычайно важную и существенную, в общей спекулятивной концепции красоты, в которой высшая, иерархическая роль принадлежит незримой красоте. «Истинная красота,— говорил Гуго Сен-Викторский,— божественна».

#### 4. Учение о гармонии в схоластической эстетике

Начиная с XIII в. в эстетике западноевропейского средневековья ведущую роль начинает играть эстетика философов-схоластов. Схоласты стремятся создать обширные философские системы, в которых были бы объединены вопросы онтологии, логики, эстетики и теологии. Наиболее популярным жанром становятся «Суммы». Наряду с самыми отвлеченными вопросами философии и теологии в этих произведениях получали освещение и вопросы о природе, красоте и гармонии.

Одно из первых дошедших до нас произведений такого рода является «Сумма», приписываемая францисканскому монаху Александру Гальскому. В трактате возродился традиционный взгляд на прекрасное как на гармонию частей. «Красота в вещах основана на мере, форме и гармонии»,— говорится в «Сумме Александра». В этом высказывании мы узнаем формулу Августина о красоте как о мере, порядке и форме. Причем принцип гармонии истолковывался довольно широко, как условие вообще всякого познания мира. «Без меры, формы и гармонии

невозможно понять мир». Здесь, как часто в средневековой эстетике, старое античное представление о гармонии приспособлялось к понятиям христианского учения.

Другим мыслителем, уделившим много внимания проблемам эстетики, был английский философ и естествоиспытатель Роберт Гроссетест (1175—1253). Это был чрезвычайно плодовитый писатель. Ему принадлежат математический трактат «О линиях», физический трактат «О свете»<sup>2</sup>. Кроме того, он переводил и комментировал трактат Псевдо-Дионисия «О божественных именах» и некоторые сочинения Аристотеля.

Роберт Гроссетест был хорошо знаком с античной традицией в эстетике. Отсюда он заимствовал понимание прекрасного как гармонии частей. Причем Роберт придавал этой формуле первоначальное пифагорейское звучание. По его мнению, красота основана на количественных отношениях. Он исходил из математического понимания красоты, которое применял не только к области музыки, но и ко всей сфере прекрасного и искусства в целом. Правда, в отличие от Боэция, он видел источник красоты не в числовых, а в геометрических пропорциях, не в соотношении чисел, а в соотношении правильных геометрических линий.

Этот взгляд на природу красоты Роберт Гроссетест сочетал с представлением Псевдо-Дионисия о световой природе прекрасного. Здесь он сталкивался с трудностью, которая была камнем преткновения для многих средневековых эстетиков. Ведь поскольку свет простое и однородное явление, он не имеет частей и, следовательно, исключает из эстетики понятие пропорциональности и гармонии частей.

Чтобы разрешить эту трудность, Роберт прибегал к следующей аргументации. Во-первых, по его мнению, свет обладает своей собственной гармонией, потому что, как все простое, он сам по себе является гармонией. Лучи света идут только по прямым линиям, а значит они дают вещам геометрически правильную форму и представляют собой определенную пропорцию. Во-вторых, свет является не самой красотой, а только условием

<sup>2</sup> Эстетические тексты Гроссетеста опубликованы: *H. Pouillon. La beauté, propriété transcendente chez les scholastiques 1220—1270.*— «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age», 1946, XI.

восприятия красоты: «Свет улучшает вещи и показывает их красоту».

Роберт Гроссетест соединил пифагорейское понимание гармонии как соотношение частей с неоплатонической «метафизикой света». Попытка такого рода синтеза не была новой для средневековья, но у Роберта она получает детальную и логическую разработку.

На вершине схоластической эстетики стоит другой средневековый философ-схоласт, Бонавентура (1221—1271). Он выступил в то время, когда в средневековой эстетике происходило разделение схоластики на два направления. Первое опиралось на традицию, идущую от Плотина и Августина, второе — на традицию, идущую от Аристотеля. Первое направление представил Бонавентура, второе — Фома Аквинский.

Эстетические взгляды Бонавентуры наиболее полно отразились в его «Комментариях к «Сентенциям»» Петра Ломбардского. Здесь Бонавентура, следуя за Августином, развивает его учение о пропорции как основе красоты и эстетического чувства вообще. «Всякое наслаждение,— говорит Бонавентура,— основано на пропорциональности». Но Бонавентура не ограничивается только числовой пропорцией, как это было у Августина. Он выделяет три типа пропорциональных отношений.

«...Так как образ имеет значение формы, силы и действия, поскольку он соотносится, во-первых, с началом, от которого происходит, во-вторых, со средой, через которую проходит, и, в-третьих, с предметом, на который воздействует, то пропорциональность либо усматривается в подобии, когда образ берется в значении вида или формы, и тогда она называется изящным видом (*speciositas*), ибо красота есть не что иное, как числовое равенство или некое распределение частей вместе с приятностью цвета; либо пропорциональность усматривается, когда образ берется в значении потенции или силы, и тогда она называется приятностью (*suavitas*), а именно, когда действующая сила не превосходит воспринимающее вне всякой пропорции — ведь чувство огорчается от крайностей и радуется среднему. Либо, наконец, пропорциональность усматривается, когда образ берется в значении действительности и влияния, и она бывает тогда, когда действующее, влияя, восполняет недостаток в воспринимающем, то есть сохраняет и питает его; это всего

нагляднее проявляется в ощущении вкуса и осязания» (47, I, стр. 284).

В этом высказывании мы находим три различных аспекта в понимании пропорциональности. Первый заключается в традиционном, идущем от патристики, определении прекрасного как гармонии частей вместе с некой приятностью цвета. Второй имеет в виду соответствие между познаваемым и органами познания, мотив, который также широко был развит в патристике, в особенности в ее неоплатонической традиции. В «Комментариях к «Сентенциям»» этот момент выражен еще ярче. «...Ощущение,— говорит Бонавентура,— зависит от органа, в котором есть некая середина или гармония, уничтожаемая не только противоположностью, но и перевесом (47, I, стр. 285). Третий момент — о восполнении посредством познавательной силы недостатков в воспринимающем — является в определенной мере новым, но он представляет собой дополнение или развитие второго определения.

Из всех трех элементов, составляющих понятие пропорциональности, главным и определяющим является все-таки первый. Гармония выступает у Бонавентуры как равенство отдельных частей, основанное на числовом соотношении. Именно поэтому, завершая это рассуждение, Бонавентура пишет: «Коль скоро, стало быть, все вещи прекрасны и в известном смысле могут служить источником наслаждений, а красоты и наслаждения нет без пропорциональности, пропорциональность же прежде всего существует в числах, необходимо, чтобы все поддавалось счислению, отчего число и есть в духе важнейший прообраз создателя, а в вещах — важнейший след, ведущий к мудрости» (47, I, стр. 285).

Таким образом, Бонавентура возвращается к математическому пониманию гармонии и видит главную задачу при исследовании прекрасного или вообще чувства наслаждения в исчислении числовых пропорций.

Другой полюс в развитии схоластической эстетики представлял один из виднейших ученых-схоластиков — Фома Аквинский (1225—1274). Мы не найдем у Фомы сочинения, специально посвященного проблемам эстетики, но рассуждения о красоте и гармонии содержатся во многих его произведениях.

В его учении мы обнаруживаем следы влияния античной эстетики. Они проявляются прежде всего в понятии



формы, которое Фома во многом заимствует от Аристотеля. Это сказывается и в попытках возрождения представлений о космологической гармонии. «Из движения звезд,— говорит Фома в комментарии к одному из произведений Аристотеля,— возникает некая гармония, т. е. согласованное звучание». Ту же самую мысль он развивает и в «Сумме теологии», где говорится о мире как о некоем гармоническом целом: «Мироздание не может быть совершеннее: если бы какой-нибудь один предмет стал бы совершеннее, нарушилось бы соотношение целого, подобно тому, как нарушается мелодия, если одну струну кифары натянуть сверх должного» (74, стр. 303).

Наконец, отголоски идей античной эстетики слышны и в определении Фомы сущности гармонии. Здесь Фома следует не за Августином с его определением гармонии как пропорциональности и приятности цвета, а за традицией, идущей от Псевдо-Дионисия. Источник прекрасного для него прежде всего в сиянии или ясности цвета. Впрочем, Фома не отвергает и других определений прекрасного, включая сюда пропорциональность и понятие цельности. Он говорит о трех признаках красоты. «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...» (47, I, стр. 290).

Итак, в понятие красоты входят три элемента: пропорция, ясность и совершенство. Из них состоит не только физическая, но и духовная красота. Об этом свидетельствует следующее высказывание Фомы: «Как можно заключить из слов Дионисия в главе 4-й «Божественных имен», в понятие прекрасного или красоты входят ясность и должная пропорция. Ибо он говорит, что бог именуется прекрасным как причина мировой гармонии и ясности. Вот почему красота тела заключается в том, что у человека члены тела хорошо спропорционированы, вместе с тем имея ясность должного цвета. Равным образом и духовная красота заключается в том, что поведение человека или его действие хорошо соразмерно с духовной ясностью разума» (47, I, стр. 290—291).

Как видно из вышеприведенного фрагмента, ясность Фома понимал не как физическое сияние, как это было у

Дионисия, а скорее как ясность восприятия или ясность познания. Поэтому он и красоту называл познавательной способностью, говоря, что ей свойственна должная пропорция.

Фома Аквинский выделяет следующие два момента в понимании сущности гармонии. Во-первых, в его определении гармонии акцент ставится не на физической, а на духовной стороне дела. Поэтому гармония понимается прежде всего как духовный принцип, имеющий отношение не к структуре предметного мира, а скорее к структуре познания и настроенности духовной жизни человека. Во-вторых, гармония рассматривается не как количественный, а как качественный принцип. Она не сводится только к количественным отношениям, но и включает соответствие вещи своему образу, отношение формы к материи. В этом отношении Фома Аквинский во многом отличается от других представителей средневековой эстетики.

Представителем схоластической эстетики является и Ульрих Страсбургский (ум. в 1277). Как и Фома Аквинский, он был учеником Альберта Великого. Ему принадлежит большой трактат «Сумма о благе», в котором содержится глава «О красоте» — редкий, если даже не единственный пример законченного и специального сочинения, посвященного проблемам эстетики. Именно поэтому большой интерес вызывает эстетическое учение Ульриха Страсбургского, в нем мы находим довольно полное и целостное выражение основных идей и тенденций, характерных для эстетики позднего средневековья.

Ульрих развивает традиционную для средневековой эстетики идею об абсолютной или божественной красоте. Он говорит, что всякая красота имеет божественный источник. Бог, подобно свету, разливает вокруг себя красоту, которая имеет абсолютный характер. Она не уменьшается и не увеличивается, не возникает и не исчезает, не становится безобразной в одном отношении и прекрасной — в другом, не теряет своих качеств в зависимости от условий места и времени. Иными словами, божественная красота вечна и неизменна. Здесь, как мы видим, Ульрих не утверждает ничего оригинального, повторяя традиционные положения средневековой эстетики.

Но наряду с этим Ульрих позволяет себе, как он сам признается, «смелую речь»: он говорит, что красоте при-

частью также и «несуществующее», под которым он подразумевает материю. В этом отношении он в известной степени выходил за рамки ортодоксального богословия в сторону своеобразного пантеизма, признающего самостоятельность и активность самой природы.

В определении прекрасного Ульрих следовал за Псевдо-Дионисием, развивая его идеи о свете как источнике и природе прекрасного. Эту своеобразную «метафизику света» он сочетал с учением о форме. «... Форма есть красота всякой вещи в той мере, в какой она благодаря своему формальному благородству, по словам Дионисия, уподобляется свету, разливающему свое сияние над тем, что обретает форму. Явствует это из того, что материя, будучи лишена формы, именуется философами безобразной, и она страстно стремится к форме, так же как безобразное стремится к доброму и прекрасному» (47, I, стр. 293).

Красота как духовных, так и телесных вещей зависит от света. Чем больше в вещах красоты, тем больше в них света, и когда интенсивность и сила света угасают, то вещи становятся все более грубыми и безобразными. Эту «метафизику света» Ульрих доводит до пантеистического утверждения, что бог есть не что иное, как свет.

На основе этого понимания красоты Ульрих развивает и учение о природе гармонии. Здесь он исходит из традиционного для средневековой эстетики убеждения в том, что прекрасное есть пропорция частей с некоей приятностью цвета. Однако понятие пропорциональности он истолковывает намного более широко и дифференцированно, чем его предшественники. Он указывает на четыре возможных аспекта в истолковании пропорциональности:

«Для красоты требуется пропорциональность материи и формы, а пропорциональность эта в телах сводится в четырехкратному соответствию (*consonantia*), а именно: к соответствию между сложением (*dispositio*) и формой, к соответствию между количеством материи и природой формы (поскольку для всего существующего в природе есть предел и мера величины и возрастания, как говорит философ в книге «О душе»), в-третьих, к соответствию между числом частей материи и числом потенций формы, одушевляющих неодушевленные тела, и, в-четвертых, к соответствию частей по их величине,

соотнесенной со всем телом. Итак, все это требуется подобным вещам для их совершенной существенной красоты (47, I, стр. 295).

Ульрих подробно объясняет, что он имеет в виду под каждым из этих соответствий. Первое соответствие выражается в том, что человек «хорошей темперации» является более прекрасным, чем человек, обладающий дурной, например, меланхолической темперацией. Из всех философов XIII в. Ульрих одним из первых вводит в эстетику учение о темпераментах. Он исходит из понятия о «хорошей темперации» как равновесии четырех «влаг» организма (кровь, слизь, светлая и черная желчь). Это учение о человеческом темпераменте впоследствии, в особенности в эпоху Возрождения, имело большое значение в истолковании проблем эстетики.

Второе соответствие — между количеством материи и природной формой — заключается в понятии величины. Ульрих ссылается на «Этику» Аристотеля, говоря, что прекрасные предметы должны обладать должной величиной. Например, слишком маленькие предметы не могут быть прекрасны, они могут быть только изящными.

Третьему аспекту понятия пропорциональности соответствует понятие полноты: предмет, в котором отсутствует какая-либо часть, не может быть прекрасным. Так, например, отсутствие какого-либо члена на лице или пальца на руке всегда обезображивает человека.

И, наконец, под четвертым соответствием Ульрих понимает соразмерность. Прекрасны только соразмерные предметы, в которых части пропорциональны целому. Если голова у человека непропорциональна его телу, то он не только не прекрасен, но кажется нам уродом.

Во всех этих определениях характерно стремление Ульриха дать антропологическое истолкование гармонии, найти ее принципы в устройстве человеческого организма и человеческого тела.

Подводя итоги рассмотрению средневековых учений о гармонии, необходимо отметить следующие моменты:

1. Прежде всего средневековая эстетика не утратила связи с идеями античной традиции, хотя последняя претерпела существенную модификацию<sup>3</sup>. Вслед за

<sup>3</sup> О соотношении античного и средневекового понимания гармонии см. работу Спитцера (219).

античными авторами средневековые философы видели в гармонии одно из главных условий и составных элементов красоты. На протяжении всего средневековья можно проследить две ведущие тенденции, лежащие в основе развития представлений о гармонии. Первая, идущая от пифагорейско-платонической эстетики, сводила гармонию к количественным отношениям, к определенным математическим пропорциям, лежащим в основе всякой красоты и всякого искусства, в особенности музыки, которая понималась как математическая дисциплина. Вторая тенденция шла от эстетики Псевдо-Дионисия и была связана с понятием целостности и так называемой силой «метафизики света».

2. В средневековой эстетике два типа подхода к проблеме гармонии — количественный и качественный. С одной стороны, гармония понималась в эту эпоху чисто математически, как определенное соответствие, пропорция частей друг с другом и целым. С другой — неоднократно высказывалась идея о том, что эта пропорция должна включать представление о назначении и функции предмета, соответствие формы и материи, понимание качественной структуры вещи. Оба эти понимания в одинаковой мере характерны для средневековой эстетики. Но главное, ведущее значение принадлежало все-таки количественному принципу, в результате чего гармония понималась главным образом как абстрактный, числовой принцип, противостоящий материи и возвышающийся над нею. Математическое понимание гармонии довлело над художественным и эстетическим.

3. Средневековая эстетика разработала богатую терминологию, с помощью которой осмыслялось и развивалось понятие гармонии. Сюда относятся прежде всего понятие пропорции (*proportionalis*), понятие соответствия (*convenientia, aptum*), созвучия (*consonantio*), меры (*mensura*), порядка (*ordo*), сходство (*congruentia*). Все эти термины и понятия впервые были выработаны и включены в понятийный словарь эстетики именно в средневековую эпоху.

4. Наконец, для средневековой эстетики было характерно теологическое понимание гармонии. Гармония — создание бога, она является отражением, отблеском божественной красоты. Поэтому ее законы носят абсолютный и непоколебимый характер.



## Глава третья

# УЧЕНИЕ О ГАРМОНИИ В ЭСТЕТИКЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ



### 1. Критика средневекового понимания гармонии

Эстетика Возрождения связана с грандиозным переворотом, который совершается в эту эпоху во всех областях общественной жизни: в экономике, идеологии, культуре, науке и философии. «Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством...», — писал Ф. Энгельс (1, 20, стр. 346). К этому времени относятся расцвет городской культуры, переход от ремесла к мануфактуре, совершаются великие географические открытия, безмерно расширившие кругозор человека.

Революционное развитие производительных сил, разложение феодальных сословий и цеховых отношений, сковывавших производство, приводят к освобождению личности, создают условия ее свободного и универсального развития. Несомненно, что все это не могло не отразиться на характере мировоззрения.

В эпоху Возрождения происходит процесс коренной ломки средневековой системы взглядов на мир и формирование новой, гуманистической идеологии. Гуманистическая эстетика Возрождения выдвигает совершенно новую трактовку эстетических категорий, которая выросла на основе нового понимания мира. Одной из центральных категорий было понятие «гармония». Правда, и средневековая эстетика часто обращается к этой катего-

рии. Однако поскольку природа в средние века представлялась в виде нагромождения мертвых, лишенных жизни и деятельности форм, то и гармония в соответствии с этим выступала исключительно как духовное начало, которое лишь откладывает отпечаток на лишенную самостоятельной жизни материю.

Эстетика Возрождения вырабатывает принципиально новое представление о гармонии, основанное на новом понимании природы, бытия и человека. В эстетическом сознании эпохи Возрождения гармония выступает прежде всего как развитие творческих потенций самой природы, как диалектическое единство телесного и духовного, идеального и материального. Философской основой эстетической концепции был пантеизм, явившийся, как известно, первой формой нового, материалистического мировоззрения. Ярким свидетельством такого понимания является следующее рассуждение выдающегося философа-пантеиста Джордано Бруно: «То, что вызывает во мне любовь к телу, есть некоторая духовность, видимая в нем и называемая нами красотой; и состоит она не в больших или меньших размерах, не в определенных цветах и формах, но в некоей гармонии и согласованности членов и красок. Это показывает известное, доступное чувствам, родство тела с духом» (19, стр. 56).

Пантеистическая философия Возрождения, покончившая со средневековым дуализмом материи и духа, увидела в природе творческое, деятельное начало. Представление о «сделанной природе» — *natura naturata* — сменилось представлением о «природе деятельной» — *natura naturans*. Философы Возрождения считали, что природа сама в процессе своего творческого развития производит все формы вещей, из которых наиболее идеальной и соответствующей сущности красоты признавалась гармония.

Новое философское и эстетическое понимание сущности и природы гармонии оказало сильное влияние на эстетику Возрождения. Это проявилось прежде всего в критике средневекового понимания гармонии как абстрактного числового принципа. Одна из первых попыток опровергнуть такого рода представления принадлежит Николаю Кузанскому (1401—1464).

Николай Кузанский выступил как один из первых критиков средневекового понимания гармонии, против

сведения ее к абстрактным числовым отношениям. В трактате «Об ученом знании», говоря о природе музыкальной гармонии, Николай Кузанский, вразрез со всей традицией средневековой теории музыки, пишет: «В музыке правило не гарантирует точности. Ни одна вещь не согласуется с другой в весе, длине и плотности: нельзя найти гармоничную соразмерность между различными звуками флейты, колоколов, людских голосов и различных музыкальных инструментов с такой точностью, чтобы не могло быть ее еще более полной. На самом деле не существует пропорционального соотношения для различных инструментов, как его нет в различных людских голосах, но во всех них необходимо многообразие, связанное с пространством, временем, выражением и т. д. Вот почему точное соотношение обнаруживается лишь в своей основе, и мы не можем в вещах чувственных найти гармонию, сладостную до совершенства и без недостатков, ибо такой гармонии в них нет» (76, стр. 59).

Понятие математической гармонии неприменимо и к человеческому телу, т. е. к тому, что средневековые философы называли «человеческой» музыкой. Если бы такая гармония была телесной, то человеческая душа полностью растворилась бы в теле. «...Максимальная и наиболее точная гармония есть соотношение и равенство; живой человек не может ощущать ее в своем теле, ибо она привлекала бы тогда к себе основу нашей души, являющейся вечной основой. Как бесконечный свет притягивает всякий свет, так душа наша, освобожденная от чувственных вещей, не могла бы без истинного восхищения слухом разума внимать гармонии высших аккордов» (76, стр. 59).

Точной, абсолютной и неизменяемой гармонии не существует даже в области математики. «Если мы приложим наше правило к арифметике, то увидим, что никогда две вещи не могут совпасть одна с другой в числе, потому что по отношению к истине числа, построение, совокупность, соотношение, гармония, движения и т. п. видоизменяются до бесконечности» (76, стр. 59).

Завершая это рассуждение, Николай Кузанский приходит к следующему выводу: «...Ни один человек не таков, как другой, в чем бы это ни выразалось: в чувстве, воображении, разуме, в порядке какой-либо деятельности, в литературном таланте, в живописи, искусстве, в



которых на протяжении тысячелетий человек пытается подражать один другому и никогда не достигает точности, даже если бы не было ощутима чувствительная разница» (76, стр. 60).

Николай Кузанский опровергает два ставших чуть ли не догмами, положения средневековой эстетики: во-первых, о том, что сущность гармонии заключается в числе и, во-вторых, что гармония основана на точных и неизменных количественных пропорциях. Этому он противопоставляет убеждение о богатстве и разнообразии человеческой природы.

Если мысль Николая Кузанского о творческой природе искусства не оказала существенного влияния на эстетику Возрождения, то его критика средневекового понимания гармонии находилась в главном русле развития эстетической теории этого времени. Во всяком случае, эстетика ренессансного неоплатонизма идет буквально вслед за Николаем Кузанским в его критике незыблемости и абсолютного могущества пропорций.

## 2. «Гармонический человек» в эстетике гуманистов

В эпоху Возрождения, начиная с XV в., формируется новое понимание мира и личности человека, которое приходит на смену средневековой иерархии божественного и человеческого и в духе новоевропейского антропоцентризма ставит человека в центр мироздания. Пластичнейшим образом рисует эту новую картину мира итальянский гуманист Джованни Пико делла Мирандола. В его трактате «О достоинстве человека» 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 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,

свободный и славный мастер, создал себе тот образ, который ты предпочитаешь» (47, 1, стр. 507).

Пико делла Мирандола был, пожалуй, первым европейским философом, с такой силой выразившим идею самоценности и самостоятельности человеческой личности. Эта идея не была возможна ни в античную эпоху с ее представлениями об универсальном значении мирового космоса, ни в средние века, где личность человека всецело подчинялась божественной воле. У Мирандолы свобода человека ничем не ограничена, он сам творец своего собственного образа. Во власти самого человека опуститься до уровня неразумных животных или же подняться на одну ступень с самим божеством. «Если с помощью морали страсти будут напряжены до соответствующих разумных пределов, так, чтобы они согласовывались между собой в нерушимой гармонии, если с помощью диалектики мы будем развивать разум, то, возбужденные пылом Муз, мы будем упиваться небесной гармонией... И тогда, подобно окружающим нас пылким серафимам, мы, полные божеством, станем тем, кто нас создал» (47, 1, стр. 513).

Таким образом, Мирандола формулирует совершенно новую концепцию человеческой личности. Человек, лепя свой собственный образ, может рассчитывать только на самого себя. Божественный творец (или природа) не дает человеку никакого определенного облика, места или положения. Иными словами, ренессансный человек «брошен» в мир, он одинаково противостоит неодушевленному и животному миру, с одной стороны, и небесному миру — с другой. И тем не менее это не вызывает в нем чувства «брошенности», потерянности, маргинальности. Напротив, ему свойствен «героический энтузиазм», воодушевление, представление о неограниченных возможностях человеческого творчества. Все это, в свою очередь, порождало интерес к человеческой личности, к условиям ее формирования и развития.

Изменение функции личности в системе космического и общественного универсума не было результатом только духовного движения. Оно отражало реальный процесс выделения личности из сословной ограниченности и ремесленной рутин, который происходил вместе с разложением феодального способа производства. Все это способствовало подъему личности, создавало

условия для ее развития. Поэтому «универсальность» выдающихся художников и мыслителей Возрождения не является исторической иллюзией. Всесторонность интересов и занятий «титанов Возрождения», о которой писал Энгельс, была реальным историческим фактом.

Но, с другой стороны, благоприятные условия для всестороннего развития личности создавались не только разложением институтов феодального общества, но, как это ни кажется парадоксальным на первый взгляд, и недостаточной зрелостью, неразвитостью буржуазного общества, которое было еще только на заре своего развития. Поэтому личность, освободившаяся от «идиотизма» деревенской жизни и ремесленной рутины, еще не испытала на себе уродующего влияния буржуазного способа производства с его тенденцией к узкой специализации и стандартизации труда. «Люди, основавшие современное господство буржуазии,— писал Энгельс,— были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными... Герои того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, создающее однобокость, влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников» (1, 20, стр. 346—347).

Этот двойственный, переходный характер культуры Возрождения по отношению к феодальному и буржуазному обществу всегда приходится иметь в виду при рассмотрении художественных и нравственных идеалов эпохи. Так обстоит дело и с универсальностью развития художников Возрождения, которая выдвинула их на первый план общественной жизни. Очевидно, что универсальность и всесторонность таких художников, как Альберти, Донателло, Леонардо да Винчи, Альбрехт Дюрер, объясняется не только их замечательной одаренностью, но прежде всего условиями их труда и воспитания. И если мы рассмотрим эти условия, то окажется, что универсальность гениев эпохи Возрождения, ставшая для последующих поколений хрестоматийным фактом и примером для подражания, являлась не столько благоприобретенной, сколько вынужденной, продиктованной всем строем общественной жизни.

Действительно, секрет универсальности художников Возрождения заключался в том, что они были наполовину еще ремесленниками, наполовину художника-

ми в собственно профессиональном смысле слова. Несмотря на начавшееся выделение искусства из сферы ремесла, средневековая ремесленная традиция продолжает еще долго жить в практике художественной жизни.

Этой живучестью ремесленной традиции в искусстве объясняется, в частности, тот факт, что большинство художников Возрождения получают, по сути дела, ремесленное образование. Они обучаются, как правило, либо у золотых дел мастера, либо у гравера. Однако, став самостоятельными художниками, они должны были удовлетворить разнообразные художественные потребности, развившиеся в богатой культурной жизни эпохи Возрождения. Поскольку разделение труда в его буржуазной форме еще не коснулось сферы искусства, художники вынуждены были заниматься самыми разнообразными делами — постройкой церкви, дворцов, городских укреплений, военных машин, совмещать в своей деятельности самые разнообразные занятия: архитектора, живописца, инженера, декоратора. Именно в этом состояла та реальная, социально и исторически обусловленная необходимость, порождавшая известную всесторонность, универсальность характера выдающихся художников Возрождения.

И тем не менее идеал «универсально» образованного художника оказал колоссальное влияние на практику и теорию эстетического воспитания Возрождения. Всесторонне образованный, владеющий науками и ремеслами, знающий многие языки художник выступал как реальный прототип и образец идеального образа «гармонического человека», о котором мечтали мыслители того времени. Пожалуй, впервые в истории в поисках «универсального человека» общественная мысль обращалась именно к художнику, а не к философу, ученому или политическому деятелю. И это не было случайностью, а определялось прежде всего действительным положением художника в культурной жизни эпохи. Художник выступал как опосредующее звено между физическим и умственным трудом. Поэтому в его деятельности мыслители Возрождения видели реальный путь к преодолению того дуализма теории и практики, знания и умения, на котором основывалась вся духовная культура средневековья. Каждый человек, если не по характеру своих занятий, то хотя бы по характеру интересов,

должен подражать художнику. В свое время Салютати написал специальный трактат, представляющий полемику с одним из писем Петрарки, в котором высказывалось мнение, что красноречие не обязательно для медика. Салютати доказывал, что хотя красноречие не нужно для медицины, но для медика оно необходимо, так как всякий человек не должен быть узким специалистом, а должен обладать широкими познаниями как в области науки, так и в искусстве.

Писатели эпохи Возрождения уделяют много внимания личности художника. Они требуют от него всестороннего образования. Уже Альберти, излагая свое учение о живописи, говорил, что «невежда в геометрии не поймет ни этих, ни каких-либо иных правил живописи». По его мнению, всякий живописец должен быть «как можно больше сведущ во всех свободных искусствах, но прежде всего... он [должен] изучить геометрию». Леонардо просто повторяет этот принцип, когда говорит: «Пусть не читает меня в моих основаниях тот, кто не знает математики». Живопись выступает у него как «наука живописи», стоящая выше всех других видов искусства и наук. Даже музыку, которая в средние века рассматривалась прежде всего как наука о звуках и числовых отношениях и допускалась в сонм «свободных искусств» наряду с математикой, арифметикой и астрономией, Леонардо ставит ниже живописи, называя ее всего лишь «младшей сестрой» живописи.

Поэтому системы художественного образования, обучения художника искусству строятся на всестороннем усвоении художником целого ряда научных дисциплин. По мнению Боккаччо, настоящий поэт должен владеть грамматикой, быть знакомым с историей, археологией. Согласно Гиберти, который во многом повторяет римского писателя Витрувия, художник и скульптор должны быть образованными в области геометрии, истории, латыни, в оптике, черчении, философии, музыке, праве, медицине, астрономии, анатомии, арифметике (79, 1, стр. 62). Дю Белле в трактате «Защита и прославление французского языка» говорит о поэте как о человеке, который «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 долж-

ностями и обязанностями человеческой жизни...» (42, стр. 269).

Таким образом, всесторонне образованный художник выступал в эпоху Возрождения в качестве идеала гармонического человека, и этом идеал составлял один из главных предметов гуманистической эстетики.

### 3. Эстетика Л.-Б. Альберти

К эстетике гуманистов близко примыкают эстетические взгляды Леона-Батиста Альберти, одного из ведущих художников и теоретиков искусства эпохи Возрождения. Им написаны трактаты «О живописи», «Об архитектуре» (в 10 книгах), «О скульптуре». Кроме того, интересные сведения об искусстве содержатся и в трактате «О семье». В этих сочинениях, помимо частных вопросов, относящихся к технике искусства, содержится довольно развитая концепция эстетики, рассматривается проблема прекрасного и гармонии<sup>1</sup>.

Альберти определяет красоту, вполне в духе эпохи, как гармонию, как соответствующее сложение частей. Для обозначения гармонии Альберти использовал старый латинский термин «conspinnitas», который после него прочно вошел в эстетику и теорию искусства.

Наиболее развернутое определение гармонии Альберти дает в трактате об архитектуре, причем он два раза возвращается к этому вопросу, в V и IX книгах. В IX книге он говорит, что красота в архитектуре складывается из трех элементов — числа, ограничения и размещения. Эти три элемента необходимы, но недостаточны. Красота не сводится к ним. «Есть нечто большее, — говорит Альберти, — слагающееся из сочетания и связи всех этих трех вещей, нечто, чем чудесно озаряется весь лик красоты. Это мы назовем гармонией, которая без сомнения источник всякой прелести и красоты. Ведь назначение и цель гармонии — упорядочить части, вообще говоря, различные по природе, неким совершенным соотношением так, чтобы они одна другой соответ-

<sup>1</sup> Об эстетике Альберти см.: *P. M. Michel. Un idéal humain au XV siècle. La pensée L. B. Alberti (1404—1472). Paris, 1930; G. Santinello. Una visione estetica del Mondo e della vita. Firenze, 1962.*

ствовали, 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 то, чтобы произведенное ею было вполне совершенно. Этого никак не достичь без гармонии, ибо без нее распадается высшее согласие частей» (Об архитектуре, IX, 5).

В этом определении Альберти гармонии можно выделить следующие моменты:

1) Гармония является законом не только искусства, но и природы, она охватывает всю жизнь человека и всю природу вещей. Гармония в искусстве является отражением гармонии в природе. Наилучшей моделью для нее является гармония частей живого организма, которая лучше всего воплощает в себе согласие и соответствие частей.

2) Гармония является источником совершенства, без гармонии же никакое совершенство невозможно.

3) Гармония состоит в соответствии частей, причем таком, при котором ничего прибавить или убавить нельзя. Здесь Альберти следует за античными определениями красоты как гармония и соразмерности. «Красота,— говорит он,— есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединенных 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» (Об архитектуре, VI, 2).

4) Гармония в искусстве складывается из различных элементов. В архитектуре гармония состоит из числа (*numeros*), ограничения (*ininitio*) и размещения (*collocatio*). *Numerus* — это числовая пропорция, *ininitio* — геометрический вид предмета, *collocatio* — это связь

с другими окружающими предметами. В музыке элементами гармонии являются ритм, мелодия и композиция, в скульптуре — мера (*dimensio*) и граница (*difinitio*).

5) Но гармония — это не только числовая пропорция, гармония формы. Это одновременно и соответствие формы и содержания, соответствие вещи ее месту и назначению. Гармония — то, что целесообразно и соответственно, в чем есть соответствие формы и содержания. Этот момент был чрезвычайно важен, он придавал учению о гармонии содержательный и функциональный момент.

В своем определении красоты Альберти восстанавливал античное понимание гармонии. Представление о красоте как гармонии, симметрии шло от античной эстетики. Отчасти сохранялось оно и в средние века, но в значительно измененном виде. Во-первых, средневековая эстетика свела понятие гармонии к математической пропорции, формальному соотношению частей (*consonantia*), а во-вторых, она добавила еще один элемент — *claritas* (ясность, приятного цвета). Античная формула — «красота — это гармония» — в средние века была изменена на двучленную формулу — «красота — это *consonantia et claritas*», т. е. гармония и ясность цвета. Определяя прекрасное как гармонию, Альберти вновь возвращался к античному понятию красоты и во многом способствовал тому, что это представление оказалось главным на протяжении нескольких веков Возрождения.

#### 4. Гармония и грация в эстетике флорентийских неоплатоников

В 1462 г. на вилле Кореджи близ Флоренции была основана знаменитая Платоновская академия, ставшая центром изучения платонизма в Италии. Основателем ее был известный философ Марсилио Фичино (1433—1495) — переводчик и комментатор сочинений Платона.

Академия Платона не была исследовательским или учебным центром. Скорее всего это был кружок друзей, которые собирались для обсуждения проблем, связанных с философией Платона. Среди ее участников были Леон-Батиста Альберти, скульптор и живописец Антонио Поллайоло, философ Пико делла Мирандола.



Сочинения самого Фичино явились результатом его работы над переводом Платона. В 1474 г. он написал трактат «Теология Платона или о бессмертии души», а через два года сочинение «О христианской религии». В конце своей жизни Фичино стал заниматься переводом неоплатоников — Плотина, Ямвлиха, Прокла, Псевдо-Дионисия.

Проблемы эстетики получили отражение в одном из центральных его сочинений — «Комментарии на «Пир» Платона» (1469), где он развил учение о природе любви и красоты. Кроме того, Фичино уделял большое внимание проблемам музыки и музыкальной теории (сам Фичино был неплохим музыкантом и участвовал в концертах при дворе Лоренцо Медичи). Им написан специальный трактат «О музыке» (1484), в котором он в духе античной традиции развивал мысль о космическом значении музыкальной гармонии.

Эстетика неоплатонизма, излагаемая Фичино в «Комментарии на «Пир» Платона», сыграла большую роль в развитии эстетики Возрождения. Дело в том, что итальянские гуманисты обратились к изучению Платона для того, чтобы противопоставить его схоластицированному средневековыми теологами Аристотелю. В Платоне гуманисты нашли для себя философскую основу для нового понимания натурфилософии, этики, эстетики. В частности, излюбленной темой было платоническое учение о любви, которое истолковывалось флорентийскими неоплатониками в духе пантеизма. В русле этой концепции формируется новое понимание красоты и гармонии.

Фичино определяет красоту как гармонию. Он говорит о трех видах гармонии в соответствии с тремя видами красоты — красоты душ, тел и звуков. «Красота является некоей гармонией, которая рождается, по большей части, от сочетания как можно большего количества частей. По природе своей она тройка. Ведь гармония в душах возникает от сочетания многих добродетелей; в телах гармония рождается из согласия красок и линий; величайшая же гармония в звуках — из согласия множества голосов» (I, 4).

Но что представляет собой сама гармония? Фичино дает негативный ответ на этот вопрос. Как и Николай Кузанский, он считает, что красота (как и гармония) не сводится к пропорциональности частей. «Некоторые счи-

тают,— говорит Фичино,— что красота заключается в определенном расположении всех членов или (если воспользоваться их собственными словами)— в соразмерности и пропорции вместе с некоторой приятностью цвета. Мы не соглашаемся с их мнением потому, что коль скоро такое расположение частей существует лишь в сложных вещах, ничто простое не было бы изящным. Между тем мы называем красивыми чистые цвета, источники света, один-единственный звук, блеск золота и сияние серебра, науку и душу, а все это — простые вещи; они доставляют нам чудесное наслаждение как подлинно прекрасные вещи. К этому можно добавить, что пропорция, охватывая все сложные члены тела, существует не в каждом из них в отдельности, а во всех вместе. Таким образом, отдельные члены сами по себе не будут красивы. Но отсюда вытекает нечто в высшей степени абсурдное: вещи, по своей природе неизящные, рожают красоту» (47, 1, стр. 501).

Таким образом, для опровержения традиционного понимания гармонии как пропорции частей Фичино использует не менее традиционные аргументы, которые впервые были высказаны Платином и широко использовались в неоплатонической эстетике на протяжении всего средневековья. Но наряду с этим мы находим совершенно новое объяснение того, почему гармония не может быть сведена к количественной пропорции. Фичино считает, что красоте, помимо пропорции, присуще такое свойство, как грация, т. е. гармония движения, гармония выражения, которая у каждого человека сугубо индивидуальна и не сводима ни к каким количественным нормам. Понимаем, что говорит по этому поводу Фичино.

«...Часто случается, что хотя в теле и остается та же самая пропорция членов и мера, тело уже не нравится так, как нравилось раньше. Форма 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. Часто случается, что среди одинаковых людей тот, кто превосходит другого по цвету, уступает другому в грации и красоте. И пусть не осмеливается кто-либо утверждать, что красота есть некое сочетание формы и цвета. Ведь тогда нельзя было бы считать достойными любви ни науки, ни звуки, лишенные цвета и формы, ни цвета и источники света, которые не имеют никакой определенной формы» (47, 1, стр. 501).

Это рассуждение отражает полный переворот в понимании сущности гармонии. Ни античная, ни средневековая эстетика не включала в понятие гармонии субъективный и индивидуальный момент, все сводилось либо к пропорции частей, либо к соответствию частей целому или назначению вещи. Но и в том, и в другом случае гармония выступала как определенный объективный закон космоса, определяющий и формы прекрасных предметов, и норму восприятия красоты. В эстетике Возрождения, начиная с Фичино, в понятие гармонии включается и субъективный момент. Грация означала субъективную, индивидуально неповторимую красоту, это гармония, проявляющаяся не в статическом соотношении частей, а в динамике, выражении, движении, развитии. В последующем понятие грация прочно вошло в эстетику Возрождения как один из важнейших аспектов понимания гармонии.

Грация — это одно из наиболее высших и значительных понятий в эстетике Фичино, именно оно раскрывает сущность красоты и гармонии. Наряду с этим у Фичино присутствует и традиционное определение красоты как порядка (*ordo*), меры (*modus*) и облика (*species*). Но эти понятия характеризуют низшую красоту, тогда как духовная, деятельная красота выражается именно в грации. Впрочем, Фичино придает новый смысл и старым понятиям порядка, меры и облика.

«Что же такое, наконец, красота тела? Деятельность, жизненность и некая прелесть (*gratia*), блистающие в нем от вливающейся в него идеи. Блеск этого рода проникает в материю не раньше, чем она будет надлежащим образом приуготовлена. Приуготовление живого тела заключается в следующих трех началах: порядок,

мера и облик. Порядок означает интервалы между частями; мера — количество; образ — очертания и цвет» (47, 1, стр. 504).

Эстетика Фичино была идеалистической. Основу красоты он видел не в материи, а в боге, который через идею и мировую душу воплощает свою красоту в природе. Но идеализм Фичино включал в себе момент пантеизма, и поэтому телесная красота не была мертвенным, пассивным отражением божества, но включала в себя момент внутренней активности, внутреннего развития. Этот пантеистический элемент был еще больше развит последователями Фичино.

Любопытно сравнить концепцию гармонии, развиваемую Фичино, с понятием гармонии у Альберти. Фичино и Альберти — две наиболее значительные фигуры в эстетике кватроченто, но это два совершенно разных полюса. Оба они считают, что прекрасное представляет собою гармонию и что без гармонии невозможна никакая красота. Но для Альберти гармония — это соответствие частей, *conspinnitas*, для Фичино — гармония не только в пропорции, но и в грации, в «сиянии» целого, в присутствии в теле божественного, духовного начала. У Альберти гармония, как и красота, познается посредством размышления и наблюдения, у Фичино она познается посредством любви, иррациональным способом. Таким образом, позиции Альберти и Фичино противостоят в эстетике раннего Возрождения как позиции материализма и идеализма, так и рационализма и иррационализма. Борьба между этими позициями происходила в сложных, иногда трудно различимых формах. Общая 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.

Эстетика Фичино имела большое число последователей. Одним из наиболее значительных сторонников Фичино был врач и философ Леон Еврей.

Португалец по происхождению, Леон Еврей (1463—1520) вынужден был из-за преследования евреев переселиться в Испанию, а затем с 1492 г. в Италию. Здесь под влиянием идей неоплатонической философии он написал трактат «Диалоги о любви», который был опубликован только после его смерти, в 1535 г. В этом сочинении Леон

Еврей развил в духе неоплатонизма учение о любви как универсальной космической силе, посредством которой человек воссоединяется с божеством и достигает божественной ступени познания и красоты.

Третья книга Леона Еврея «Диалогов о любви» содержит развернутое учение о красоте. 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 Леон 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 Леон, «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» (168, стр. 317). Леон не согласен с этим 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» (168, стр. 319). 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, Леон 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.

а следовательно пропорциональность не составляет сущности гармонии.

Сущность и источник красоты заключаются в форме, которая формирует 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» (168, стр. 323).

Завершает это рассуждение о сущности красоты учение о грации. Именно грация заключает в себе полное определение красоты. «Красоту,— говорит Леон,— определяли по-разному, но мне не хочется сейчас разъяснять и показывать тебе отличие истинного от ложного... Назову только вкратце ее истинное и универсальное определение. 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...» (168, стр. 226).

Эстетика Леона Еврея также носит идеалистический характер. Источник красоты и гармонии заключен не в материи, но в божественном уме или мировой душе, из которой материя получает оформленность и красоту целого. Телесная гармония, гармония человеческого тела или гармония в искусстве является отражением гармонии и единства, царящей в мировой душе. Эта гармония есть «образ 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, так и 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» (168, стр. 327).

В неоплатонической эстетике Леона Еврея остается противопоставление духовного и телесного, материального и идеального. Но в отличие от средневекового дуа-

лизма эти начала не противостоят друг другу как враждебные. 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. (Вспомним, что средневековая эстетика познавала космическую гармонию и гармонию искусства, скрытую в числе, только посредством разума.)

Такова теория красоты и гармонии Леона Еврея. Она во многом явилась продолжением эстетического учения Фичино, хотя ничего существенно нового она к нему не добавила. По отношению к Фичино Леон Еврей выступил в роли популяризатора. «Диалоги о любви» были чрезвычайно популярны в эпоху Возрождения: достаточно сказать, что в течение одного только XVI века они выдержали двенадцать изданий.

К флорентийской «Платоновской Академии», как уже отмечалось, примыкает еще один крупный представитель итальянского гуманизма — философ Пико делла Мирандола (1463—1494). Хотя Пико не был постоянным членом Академии — его деятельность была связана в основном с Падуей, — однако он принимал участие в диспутах флорентийских неоплатоников. В частности, в 1486 г. он написал трактат о любви, представляющий собой комментарий на капцону, прочитанную на одном из заседаний Академии поэтом Джироламо Бенивьени.

Этот трактат тесно примыкает к неоплатонической традиции. Как и большинство сочинений итальянских неоплатоников, он посвящен учению Платона о природе любви, причем любовь истолковывается в широком философском смысле. Пико определяет ее как «желание красоты» (*desiderio di belleza*), тем самым связывая платоническую этику и космологию с эстетикой, с учением о красоте и гармоническом устройстве мира.

Учение о гармонии занимает центральное место в философском трактате Пико. Говоря о понятии красоты, Пико утверждает следующее: «Это — широкое и общее значение красоты, с которым связано понятие гармонии. Говорят, что бог создал весь мир в музыкальном и гармоническом смещении, но так же, как [слово] гармония можно употреблять в смысле должной композиции вся-

кого творения, что означает лишь слияние нескольких голосов в мелодию, так и красотой можно назвать всякую вещь, должным образом скомпонованную, хотя ее [т. е. красоты] собственное значение относится лишь к вещам слышимым» (*Commenti alla canzone d'amore...*, II, 9) (201, стр. 497).

Для Пико делла Мирандола свойственно пантеистическое понимание гармонии, которую он истолковывал как единство микро- и макрокосмоса. «Человек в различных своих частях имеет связь и сходство со всеми частями мира и по этой причине обычно называется микрокосмосом, т. е. маленьким миром» (201, стр. 478).

Но говоря (совершенно 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 боге или в мировой душе, которые служат первообразом для всей природы и всех вещей, существующих в мире. Пико отвергает этот взгляд. Более того, он даже вступает в прямую полемику с Фичино, опровергая его тезис о божественном происхождении мировой души. По его мнению, роль бога-творца ограничивается только созданием разума — этой «бестелесной и разумной» природы. Ко всему остальному — к душе, любви, красоте — бог уже никакого касательства не имеет. «Согласно платоникам, — говорит Пико, — бог непосредственно не произвел никакого иного творения, кроме этого первого разума... Меня удивляет, однако, Марсилио (имеется в виду Фичино. — *В. Ш.*), который считает, что, согласно Платону, наша душа непосредственно была сотворена богом» (там же, I, 4) (201, стр. 466). Точно так же Пико говорит, что понятие любви неприменимо к богу, потому что любовь есть потребность в красоте или в любимом 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 платоническому идеализму.

Эта концепция существенным образом сказывается и на трактовке Пико гармонии. Он истолковывает ее, исходя из традиции досократиков, как смешение и единство противоположных элементов. Вот что он говорит



по этому поводу: «Всякий раз, когда много различных вещей участвуют в создании третьей, которая рождается из должного сочетания и смешения различных вещей, то декор, получающийся в результате этого пропорционального смешения, называется красотой. И поскольку существует так, что всякое творение создано и сформировано с такой должной рациональностью и пропорцией, какая возможна для природы самой вещи, то в соответствии с указанным всякое творение может быть названо прекрасным, хотя эта красота не что иное, как смешение, в силу которого даже различные вещи участвуют совместно в создании какой-либо природы. По этой причине никакая простая вещь не может быть красивой. А значит и в божестве нет красоты, так как красота включает в себя некоторое несовершенство, то есть некоторым образом сотворенную сущность... После него [бога] начинается красота, так как начинается противоречие, без которого не может быть никакого творения, но лишь сам бог. Но этого противоречия и разногласия различных природ недостаточно для создания творения, если в силу должного смешения противоречие не становится единством, а разногласие — согласием, что позволяет определить красоту не иначе, как дружественную вражду и согласное разногласие» (II, 8).

В этом довольно большом отрывке из «Комментария к канцоне о любви Джироламо Бенивьени» мы можем выделить следующие моменты:

1) Пико рассматривает красоту как определенное смешение или пропорцию частей, т. е. как гармонию.

2) Гармония является вещью сложной, так как пропорция предполагает наличие многих частей, простая вещь не может быть поэтому прекрасна.

3) Бог не может быть ни источником, ни сущностью гармонии, поскольку он является единством, а гармония — вещь сложная.

4) Гармония представляет собой согласие или единство противоположностей.

Неоплатоническое учение о гармонии и грации получило широкое распространение в эстетике Ренессанса. О грации пишет в своем трактате «О придворном» Бальдасаре Кастильоне. Рисуя образ идеального придворного, Кастильоне видит главное достоинство всего его поведения и всех его поступков в грации. Грация понимает-

ся как то, что делается свободно, естественно, легко, без всякой видимости принуждения или усилий. «Наедине с самим собой я часто думал, где начинается грация, и я нашел совершенно универсальное правило, которое, как мне кажется, относится также ко всем областям человеческой деятельности, а именно: нужно избегать, насколько это возможно, как самого большого порока, неестественности или, говоря иначе, надо совершать все дела непринужденно, без какой-либо искусственности, так, будто это не представляет никакого труда и об этом не стоит даже думать. В этом, я полагаю, и заключается основной секрет грации, потому что когда трудное действие совершается с неожиданной легкостью, это вызывает всеобщее восхищение, и, наоборот, видимое усилие или, как говорится, притягивание за волосы вызывает неприятное впечатление и уменьшает значение совершаемого действия» (128, стр. 124).

Таким образом, наиболее очевидные признаки грации — легкость, непринужденность, отсутствие усилий; ее противоположность — искусственность, неестественность, деланность. Грация — это прежде всего красота движений, она проявляется в походке, в танцах, в езде на лошади и т. д. Проявляется она и в искусстве, причем это такой вид искусства, «где искусства не видно».

Рассуждение о грации является одним из наиболее интересных моментов в трактате Кастильоне. Грация выступает здесь как универсальное эстетическое качество, свидетельствующее о том, что нормы общественного поведения выполняются личностью свободно, естественно, без принуждения. В этом, по мнению Кастильоне, состоит тайна того очарования и грациозности, которыми отличается поведение совершенного придворного.

Широко употребляется понятие грации и в теории искусства. Довольно часто мы находим рассуждения о грации в трактатах о живописи и архитектуре. О ней говорят многие художники и теоретики искусства Возрождения — Рафаэль, Леонардо, Вазари, Пино. Варка пишет специальный трактат «Книга о грации и красоте». Данти в своем трактате о живописи рассуждает о грации как «таинственной части» красоты (*parte occulta*), которая не подчиняется пропорциям и формальной правильности.

А. Фиренцуола в трактате «О красоте женщин» пишет о грации, которая может существовать даже в теле,

лишенном привычной меры или порядка. «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: не то этих, не то тех, друг с другом сочетающихся в законченной красоте или совершенстве, взаимно ограничиваемых и прилаженных друг к другу. Сияние это устремляется к нашим взорам 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 называется это слово «grazia» потому, что она делает для нас милой (grata), то есть дорогой, ту, в которой сияет этот луч, в которой разлита эта сокровенная пропорция» (93, стр. 330).

Грация у Фиренцуолы является существенным дополнением к тому, что он называет «гармонией». И то, и другое для него — форма «сокровенной красоты», которую трудно объяснить и вывести из каких-то определенных правил, что отражается в определении, которое Фиренцуола дает 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» (47,1, стр. 563).

Таким образом, в истолковании Фиренцуолы грация, как и гармония, «сокровенна», «непостижима», «не имеет обычной меры красоты».

Одним из важнейших итогов развития неоплатонической эстетики в эпоху Возрождения были выдвижение и разработка понятия «грация». Это было новое эстети-

ческое понятие, которое почти не знало средневековье. Фактически оно было дополнением и развитием понятия «гармония». Собственно говоря, грация — это та же самая гармония, только связанная с движением, с субъективным и личностным пониманием красоты. Не случайно поэтому на протяжении всей эпохи Возрождения «грация» была чрезвычайно популярным эстетическим понятием, которое широко употреблялось и в философских трактатах по эстетике, и в сочинениях о живописи и архитектуре, и в педагогических трактатах, и в кодексах морали. Поэтому без обращения к этому понятию невозможно осмыслить то новое, что вносит эстетика Возрождения в учения о гармонии.

Польский историк В. Татаркевич совершенно точно оценивает место грации в системе эстетики Возрождения: «Несколько по-новому эти авторы эпохи Возрождения разработали и тезис о гармонии. Прежде всего они ввели мотив грации. Если гармония и пропорция были платоновско-пифагорейским мотивом, то грацию можно считать платоновско-плотиновским мотивом. Теперь, в эпоху Возрождения, в эстетике Пико делла Мирандолы, так же как и в эстетике Бембо и Кастильоне, грация заняла место, какого никогда перед тем не занимала. О ней идет речь у Рафаэля, особенно популяризировал идею грации Кастильоне, видя в ней необходимую черту образцового придворного. По мнению этих авторов, грация — существенное условие красоты; она является для красоты тем же, чем соль для пищи. Она имеет истоки в душе, но проявляется в телах. Бембо представлял дело так: из хорошей пропорции рождается грация, а грация — признак красоты. Сходные представления были у Пико делла Мирандола, но, по его мнению, не одна только пропорция, а весь комплекс достоинств, как количественных, так и качественных, создают очарование. Но и для того, и для другого очарование было звеном между такими объективными свойствами предмета, как пропорция и форма, и суждение о красоте предмета. Понятие грации не изменяло классического равенства между красотой и гармонией, но разъясняло его. Наряду с *concinntitas*, пропорцией, природой грация стала предметом классической эстетики, менее ригористическим и рациональным, чем остальные» (222, 3, стр. 143).

## 5. Гармония в музыкальной эстетике Возрождения

В эпоху Возрождения музыкальная эстетика все еще понимается довольно широко. Помимо учения о музыке — о ее строе, ладах, интервалах, она содержит сведения самого разнообразного характера, в том числе элементы космологии, арифметики, философии, психологии, а иногда и медицины. Поэтому и гармония не сводится только к особому типу консонантных созвучий, но представляет собою довольно значительную эстетическую и философскую проблему.

В музыкальной эстетике Возрождения отражается тот общий перелом, который характерен для всего мировоззрения данной эпохи. Он выражается прежде всего в отказе от традиций средневековой эстетики, в победе живого практического интереса над отвлеченным знанием. Это проявляется и в понимании природы музыкальной гармонии.

Необходимо напомнить, что в средние века музыка понималась как составная часть математики и ставилась в один ряд с арифметикой, геометрией и астрономией. Средневековые теоретики учили, что гармонические соотношения, с которыми имеет дело музыка, воспринимаются не слухом, а разумом. Эта духовная, трансцендентальная гармония считалась выше и значительнее слышимой гармонии. В соответствии с этим устанавливалась и классификация музыки. Одна из наиболее традиционных классификаций выдвигала деление музыки на естественную (*naturalis*) и искусственную (*artificialis*). Первая имеет дело с гармонией, заключенной в природе и космосе, вторая — со слышимой, ощущаемой гармонией, которая является только подражанием и воспроизведением естественной гармонии. Эта же иерархия чувственной, ощущаемой и неслышимой духовной гармонии закреплялась в традиционном делении музыки на три вида: «мировой» (*mundana*), «человеческой» (*humana*) и «инструментальной» (*instrumentalis*). Последняя признавалась самой низкой, наименее важной частью музыки.

Такова традиционная теория музыки и музыкальной гармонии, развиваемая на протяжении всего средневековья, начиная от Боэция и кончая XIV в. Эта теория получила в средние века значение догмы, она почти бук-

важно повторялась в музыкальных трактатах и на протяжении многих веков совершенно не менялась, разве что во второстепенных, незначительных деталях.

Процесс ломки средневековых представлений о природе музыки и музыкальной гармонии начался с XIV в. Этому содействовали бурный рост светской музыки в странах Европы, появление музыки и эстетики *ars nova*. Именно в это время в Париже выступает чрезвычайно интересный музыкант Иоанн де Грохео. Его трактат «О музыке» интересен тем, что в нем впервые были подвергнуты резкой критике средневековые представления о «небесной музыке» и «гармонии сфер». Грохео опровергал традиционное деление музыки на «мировую», «человеческую» и «инструментальную». «Кто такое деление производят, основываются или на выдумках или стремятся больше следовать за пифагорейцами или еще за кем-то, чем за истиной, или же они невежды в природе и логике, ибо сначала они говорят, что музыка основывается на сочном звуке. Но небесные тела в движении своем звука не дают, хотя древние этому верили. И в человеческом организме звука, собственно говоря, тоже не имеется. Кто слышал когда-либо звучание этого организма?!» (74, стр. 236).

Начиная с Грохео в музыкальной эстетике возникает прочная традиция в критике теологически истолкованной «гармонии сфер». В XV в. немецкий теоретик Адам из Фульда, говоря о традиционном делении музыки на небесную и человеческую, предлагал первую передать математикам, а вторую — медикам, оставив музыкантам собственно музыкальную сферу — инструментальную и вокальную музыку. С критикой «гармонии сфер» выступает и нидерландский композитор и ученый Иоанн Тинкторис (1446—1511).

Тинкторису принадлежит новаторский по своему содержанию трактат «Обобщение о действии музыки», в котором он систематизировал высказывания по этому предмету почти всех музыкальных авторитетов прошлого как античных, так и средневековых. Тинкторис перечислил двадцать видов воздействия музыки на человека. Среди них, наряду с традиционными религиозными целями (восхваление бога и т. д.), Тинкторис называет этические (смягчение сердца, очищение души от злых желаний), утилитарные (излечение больных, облегчение тру-

дов) и, наконец, эстетически-гедонистические (пробуждение радости, возбуждение любви, рассеивание печали). Это подчеркивание собственно эстетического значения музыки довольно редко встречается в истории эстетики, мы находим его лишь у Аристотеля и эпикурейцев.

Одно это уже свидетельствует о новаторском характере трактата Тинкториса, резко порывающего со средневековой традицией. Но еще более смелый, буквально революционный характер носит выступление Тинкториса против «гармонии сфер». «Никогда я не поверю,— говорит Тинкторис,— ни в реальное, ни в мыслимое существование гармонии сфер. Никто никогда не убедит меня, что музыкальные консонансы, немислимые без звучания, происходят от движения «небесных сфер».

Эта критика свидетельствовала о кризисе средневековой традиции в понимании гармонии, о вызревании нового, более реалистического подхода к проблеме музыкальной гармонии.

Критика средневековой традиции в понимании музыки, которую мы встречаем у Адама из Фульда, Иоанна Тинкториса и других, подготовила почву для новой, гуманистической и материалистической в своей основе музыкальной теории, получившей свое выражение в сочинениях композиторов и теоретиков музыки XVI в. Наиболее значительная фигура среди них — итальянский композитор Джозеффо Царлино (1517—1590).

Царлино был учеником известного композитора Андриана Виллаэрта, у которого он изучал теорию и практику композиции. На протяжении всей своей жизни Царлино с почтением отзывался о своем учителе, называл его «новым Пифагором» и в своих теоретических сочинениях ссылался на примеры из творческой практики Виллаэрта.

В 1565 г. Царлино становится музыкальным руководителем капеллы св. Марка. Этот очень важный пост позволяет ему заниматься не только сочинением музыки, но и написанием целого ряда теоретических трудов, среди которых «Установления гармонии» (1558), «Доказательство гармонии» (1571), «Музыкальные добавления» (1588). Эти произведения принесли Царлино широкую известность, он избирается членом венецианской Академии славы. Композитор был знаком с выдающимися художниками своего времени — Тицианом, Тинторетто.

Наиболее значительное сочинение Царлино — трактат «Установления гармонии», в котором он в классической форме выразил принципы музыкальной эстетики Ренессанса.

Как и большинство мыслителей этой эпохи, Царлино был горячим поклонником античного искусства, в частности античной музыки и музыкальной теории. В его сочинениях мы встречаем бесчисленные ссылки на античных авторов — Платона, Аристотеля, Аристоксена, Квинтилиана, Птолемея, Бозция. Но, пожалуй, ближе всего Царлино стоит к Аристотелю, учение которого о форме и материи он использует при трактовке целого ряда музыкальных проблем.

Однако заслуга Царлино заключается не только в том, что он возрождает античные взгляды на музыку, очищая их от теологических привесков средневековья, но прежде всего в том, что он попытался истолковать проблемы музыки на основе современных ему философии и эстетики. Какую бы проблему Царлино ни рассматривал, всюду он смело использует достижения современной ему гуманистической мысли. Говоря, например, о происхождении музыки, Царлино почти буквально повторяет мысль итальянского философа-гуманиста Пико делла Мирандолы о центральном положении человека в мире, развитую им в знаменитом трактате «О достоинстве человека». Вот как пишет по этому поводу Царлино: «Хотя всевышний и всеблагий господь по своей бесконечной доброте уготовил человеку быть с камнями, расти с деревьями и чувствовать вместе с другими животными, тем не менее... он наделил человека разумом, благодаря чему он мало чем разнится от ангелов» (74, стр. 430). Это срединное положение человека между животными и ангелами объясняет высокое предназначение человека, его разума и всех его пяти чувств, среди которых наиболее значительным и приносящим пользу разуму Царлино считает слух. А уже из слуха, из стремления человека посредством чувства подняться к разуму и рождается музыка.

Царлино говорит и о природе музыкальной гармонии, учение о которой составляет центр его эстетики. Это учение развивается у Царлино на основе пантеизма, одной из характерных особенностей философии Возрождения.

Царлино начинает свой трактат с утверждения, что весь мир наполнен гармонией и что сама душа мира есть



гармония. Но в отличие от средневековой эстетики, видевшей в гармонии абстрактный математический принцип, недоступный и чуждый чувственной природе человека, он исходит из идеи соразмерности человеческой природы и гармонии космоса: «Если мир творца создан полным гармонии, почему предполагать человека лишенным ее? И если душа мира (как думают некоторые) и есть гармония, может ли наша душа не быть причиной в нас всякой гармонии, в особенности когда бог создал человека по подобию мира большего, который греки называли космосом, т. е. «украшение» или «украшенное», и когда он создал подобие меньшего масштаба, в отличие от того названного микрокосмосом, т. е. «маленький мир?» Ясно, что такое предположение не лишено основания. Следовательно, действительно верно, что нет ни одной хорошей вещи, не имеющей музыкального построения...» (74, стр. 436—437).

Эстетическая теория Царлино вызывает особый интерес тем, что в ней получает систематическое развитие характерная для философии Возрождения идея о соразмерности объективной гармонии мира и гармонии субъективной, свойственной человеческой душе. В обосновании этой теории Царлино опирается на популярное в его время учение о темпераментах. Он использует идущую от Кардано и Телезио идею о том, что темперамент человека определяется соотношением материальных элементов — таких, как холодное и горячее, влажное и сухое. Каждая страсть означает преобладание одного из этих элементов над другими. «Если в гневе господствует горячая влажность, являющаяся причиной его возбуждения, то в бязни господствует холодная сухость, которая вызывает стеснение духа. Подобно этому и другие страсти рождаются от преобладания одного из упомянутых качеств» (74, стр. 456). Все эти страсти сами по себе пагубны, потому что они приводят к преобладанию какого-либо элемента в человеческой природе. Но если попытаться достичь определенного гармонического соответствия, определенной «средней величины» этих элементов, то, по словам Царлино, страсти становятся не только полезны, но даже и похвальны.

«Соразмерное соотношение» — это как раз то, что роднит между собой человеческие страсти и гармонию. «Те же самые соотношения, — говорит Царлино, — кото-

рые имеются у вышеописанных качеств (т. е. влажности, сухости и т. п.), имеются также в гармониях, ибо у одного и того же результата не может не быть одной и той же причины, а эта причина у вышеописанных качеств и у гармонии — соразмерное соотношение. Следовательно, можно сказать, что соотношения вышеназванных качеств, являющихся причиной гнева, страха или другой страсти, те же самые, что и в гармониях...» (74, стр. 456).

Итак, человеческие страсти подобны гармонии, так как состоят из подобных элементов. По словам Царлино, они как бы отражают ее «телосложение», являются ее подобием. Все это объясняет, каким образом мелодия и гармония могут трогать душу человека, располагать ее к тем или иным действиям и возбуждать определенные страсти. «Раз страсти подобны телосложению гармонии, то мы легко можем узнать, каким образом гармонии могут влиять на души и располагать их к различным страстям, так как если кто-нибудь подвержен какой-нибудь страсти и он слышит гармонию, сходную с ней в соотношениях, эта страсть увеличивается; если же он слышит гармонию, в соотношениях отличную, эта страсть уменьшается и появляется противоположная» (74, стр. 456—457).

Очевидно, что, несмотря на наивность, это объяснение влияния музыки на человека имело явный материалистический и непосредственно предметный характер. Музыкальная гармония зависела уже не от движения сфер, а от различного соотношения телесных элементов.

На основе пантеистической философии Царлино приходит к выводу о том, что музыка — естественный дар природы. Если средневековые теоретики постоянно твердили, что музыка имеет божественное происхождение, то для Царлино музыка рождается при встрече человеческого познания с объективной гармонией природы. «И музыка настолько естественна и так нам близка, что каждый человек, как мы видим, в какой-то степени желает в ней испробовать, хотя бы и несовершенно, свои силы. А потому можно сказать, что тот, кто не получает удовольствия от музыки, создан без гармонии, потому что (как мы сказали) если всякое наслаждение и удовольствие происходят от сходства, то с необходимостью вытекает, что если кому-либо не нравится гармония, то

она в нем в какой-то мере отсутствует и в отношении ее он невежда» (74, стр. 442).

Пантеистическое представление о природе гармонии и современное учение о темпераментах позволяют Царлино прийти к материалистическим в своей основе выводам о природе музыки и о ее таинственной способности пленять души людей.

Большой интерес представляет оценка Царлино личности композитора. Его идеалом было полное слияние теории и практики, единство теоретического и практического владения музыкой. В этом отношении он выступал против средневековой эстетики, для которой было характерно противопоставление художественной теории и практики.

Уже Бозций говорил: «Столь выше стоит музыкальная наука над практикой исполнения музыки, сколь дух выше тела... Музыкант тот, кто приобрел познания в науке пения не рабством практического пути, а разумом с помощью умозаключений» (О музыке, 1, 3). Это положение получило широкое хождение у средневековых писателей о музыке. По их мнению, истинным музыкантом является не тот, кто владеет искусством пения или игры на музыкальных инструментах, а тот, кто овладел музыкальной теорией, не тот, кто руководствуется слепым опытом, а кто владеет знанием. «Не тот музыкантом именуется, кто музыку лишь руками производит,— говорил в своем трактате «Об изучении гармонии» Регино из Прюма,— настоящий музыкант лишь тот, кто умеет рассуждать о музыке естественным образом... Музыкант тот, кто с помощью разума получает знание о звучании не через рабство действия, а властью созерцания» (74, стр. 193—194). В соответствии с этим для музыкальной теории средневековья было характерно противопоставление двух типов музыкантов: *musicus* (музыкант) и *cantor* (певец). Первый — ученый, способный различать лады и исчислять математические основы музыкальной гармонии, второй — практик, исполнитель, не знающий теории. Безусловное предпочтение отдавалось музыканту-теоретику.

Этот дуализм между художественной теорией и практикой преодолевается только в эстетике Возрождения, что можно видеть на примере учения Царлино.

Царлино рисует образ музыканта и композитора в духе ренессансного идеала «*homo universale*». В 35-й

главе своих «Установлений гармонии» он говорит о воспитании композитора, требуя от него универсальных познаний. Кроме знания собственно музыкальной теории, композитор должен быть хорошо осведомлен в геометрии, арифметике, грамматике, диалектике (т. е. искусстве доказательства), истории, риторике. Наряду с этим он должен также обладать практическими навыками в области музыки — уметь играть на монохорде, настраивать инструмент и т. д. Совершенному музыканту, по словам Царлино, нужно владеть двумя вещами: «во-первых, быть умудренным в делах науки, т. е. в теоретической части, а затем быть опытным в делах искусства, что достигается практикой; также необходимо иметь хороший слух и уметь сочинять... Музыкант-практик без знания теории или теоретик без практики будут заблуждаться и составлять неверное суждение о музыке. И совершенно так же как было бы нелегко верить врачу, не обладающему знанием обеих вещей (т. е. теории и практики), так же был бы глупцом и сумасшедшим тот, кто положился бы на суждение только музыканта-практика или только теоретика» (74, стр. 507—508). Идеалом для Царлино является такой музыкант, который в совершенстве владеет как теорией, так и практикой искусства.

Это единство теории и практики — новый эстетический принцип, вырабатываемый только эстетикой Возрождения. Лишь в эпоху Возрождения установка на практику искусства позволила преодолеть тот многовековой конфликт между теорией и практикой, который лежал в основе всей музыкальной эстетики средневековья.

Все это определяло понимание высокого назначения художника, ставило его в центр эстетических проблем Возрождения.

## 6. Поиски «совершенной пропорции»

Хотя философская эстетика эпохи Возрождения выступала против отождествления красоты и гармонии с пропорцией, практика ренессансного искусства нуждалась в изучении пропорций. Поэтому теория искусства этой эпохи содержит богатейший опыт изучения и поисков «совершенных» пропорций.

Этот интерес к пропорции был, несомненно, связан с общим интересом эстетики Возрождения к гармонии как главной категории эстетики и теории искусства. Указывая на эту связь, известный исследователь Ренессанса Л. Ольшки пишет: «Благодаря изучению работ Платона, но особенно благодаря культу Плотина пифагорейская теория о музыкально-математической мировой гармонии воскресла среди гуманистов флорентийской академии, что имело решающее значение для духовной жизни Возрождения. Гармония становится метафизическим принципом как «единство противоположностей» уже у Николая Кузанского, как «*conciplinitas*» она делается эстетическим каноном у Альберти, как казуально-теологическая норма становится законом природы у флорентийских неоплатоников, а у так называемого «человека эпохи Возрождения» делается этическим образцом, идеалом жизни. В связи с этим усиливается математический интерес к изучению пропорций на основе убеждения, что математика является то символическим выражением, то практическим вычислением, но, во всяком случае, общезначимой нормой этой гармонии в большом и малом. Благодаря этому в кругах мыслителей и практиков, исследователей и художников пробудился интерес к математике...» (79, I, стр. 120—121).

Необходимость изучения пропорций обосновывалась самыми разнообразными способами: теологическим, антропологическим, эстетическим, математическим. Пропорции объявлялись «божественными». Где-то в глубине таилось убеждение в таинственной, мистической силе пропорции. Это особенно сильно проявилось у Луки Пачоли, у которого само название трактата «О божественной пропорции» носит оттенок восторженного отношения к пропорции. Наряду с этим ее искали в пропорциях человеческого тела, которое, по примеру Витрувия, объявлялось моделью всякой художественной гармонии. Пропорции исчислялись математическим способом, и сама математика была доказательством силы и значения пропорций в искусстве и природе. Наконец, к пропорциям обращались потому, что они «нравятся», доставляют наслаждение и красоту.

Эстетика Ренессанса постоянно обращается к изучению пропорций. О пропорциях много пишет в своем

«Трактате о живописи» (1390) Ченнино Ченнини, хотя его понимание сущности пропорции еще связано со средневековой традицией, они устанавливаются совершенно произвольно, без знания анатомии человеческого тела. Рассуждения о пропорциях можно встретить почти в любом трактате по искусству этого времени: в «Трактате об архитектуре» (1486) Альберти, в «Комментариях» (1436) Лоренцо Гиберти, в «Трактате об архитектуре» (1464) Антонио Филарете, в «Трактате об архитектуре» (1482) Франческо Мартини, в трактате «О скульптуре» (1501) Помпония Гаврикуса. Эта традиция продолжается и в XVI в. Развитое учение о пропорции мы находим у крупнейших художников и теоретиков этого времени — Леонардо да Винчи и Дюрера, а также у ряда других теоретиков искусства: у Бенедетто Варки в «Лекциях о живописи и скульптуре» (1546), у Паоло Пино в «Диалогах о живописи» (1548), у Винченцо Данти, написавшего специальный «Трактат о совершенной пропорции» (1567), у Паоло Ломатто в «Трактате о живописи», у Федерико Цуккарро в «Идеях скульпторов, живописцев и архитекторов» (1607), у Андреа Палладио в «Четырех книгах об архитектуре» (1570), у Даниэле Барбаро (1556) в «Комментариях к Витрувию».

Одним из самых знаменитых сочинений о пропорциях был трактат известного итальянского ученого-математика Луки Пачоли «О божественной пропорции». Написан он был в 1497 г., однако опубликован только в 1509 г. Иллюстрации к этой книге, изображающие различные геометрические фигуры, выполнил Леонардо да Винчи, с которым Пачоли был хорошо знаком. Трактат имел широкую популярность в эпоху Возрождения, хотя художники заимствовали у Пачоли не математические расчеты, а только принцип, пафос и восхищение закономерным устройством природы.

В трактате Пачоли парадоксальным образом сталкиваются самые различные подходы к пропорциям, начиная от античной космологической традиции в духе пифагореизма и кончая средневековым убеждением в магической силе числа и пропорции.

Пачоли не случайно вводит в название своего трактата термин «божественный». Он совершенно убежден в божественном происхождении пропорции и с доказа-

тельства этого положения начинает свой трактат. Он говорит о четырех соответствиях, которые существуют, по его мнению, между пропорцией и богом. «Первое [соответствие] заключается в том, что бог есть единственный, и невозможно причислить к нему другие виды или разновидности. Второе соответствие — со святой троицей, т. е. так же как одна и та же субстанция членилась на три божественных субъекта — отец, сын и дух святой, так и сама пропорция оказывается между тремя границами... Третье соответствие таково, что как бог по существу не может быть определен словами, доступными нашему пониманию, так и наша пропорция не может благодаря числу стать понятной, ни с помощью какого-либо количества быть рационально выраженной, но всегда остается скрытой и затемненной, и математики называют ее «иррациональной». Четвертое — в том, что подобно тому, как бог всегда неизменен и являет собой любую часть в целом и целое во всякой части, так что и данная наша пропорция в каждом непрерывном и дискретном количестве, большом или малом, является всегда одной и той же и всегда неизменной...» (193, стр. 20—21).

Наряду с этим трактат Пачоли содержит чисто эмпирические, иногда просто утилитарные суждения о свойствах пропорции, о ее пользе в науках, практических занятиях и искусстве. Во всех искусствах пропорция — «мать-царица». Без нее невозможно ни построение перспективы в живописи, ни ваение скульптуры, ни создание архитектурных проектов. «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 никогда я 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» (193 стр. 102).

Характерно, что Пачоли ищет пропорцию не в числовых комбинациях, а в отношениях геометрических фигур. Его трактат содержит специальную главу о правильных многогранниках, где, комментируя «Тимея» Платона, Пачоли возрождает платоновскую идею о том, что в основе мировых стихий лежат определенные стереометрические образования. «...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» (193, стр. 103). Все эти четыре правильных тела служат, по словам Пачоли, «украшением вселенной» и по сути дела лежат в основе всех вещей.

Космический и космологический подход к пропорциям, наиболее ярко сформулированный Пачоли, был необычайно характерен для эпохи кватроченто.

В своей статье «Художественные каноны как проблема стиля» А. Ф. Лосев ставит вопрос о причинах этого космологизма. «В чем секрет этой знаменитой возрожденческой космологии и мистико-астрологического подхода к пропорциям? Формально это было, конечно, возрождением античного пифагорейского платонизма. Но почему же это вдруг возникла необходимость в таком возрождении? Историки философии часто лишают себя возможности отвечать на эти вопросы потому, что не учитывают возрожденческого своеобразия этого пифагорейского платонизма в сравнении с прежним средневековым аристотелизмом, тоже чрезвычайно своеобразным на свой собственный, средневековый манер. Формально пифагорейский платонизм (часто дозревавший до настоящего неоплатонизма) боролся здесь с аристотелизмом. Но если говорить по существу, а не просто формально, то старый средневековый аристотелизм был не просто аристотелизмом, но еще и весьма специфическим теизмом, исключавшим без всяких оговорок прежний античный, то есть языческий, пантеизм, а новый возрожденческий пантеизм был не просто платонизмом, но еще и философией, выдвигавшей на пер-



вый план проблему мира, космоса, часто превращаясь в самый настоящий пантеизм. Поэтому возрожденческий пифагорейский платонизм и неоплатонизм был в культурно-историческом плане прогрессивным течением в сравнении со средневековым аристотелизмом, хотя, в отвлеченном плане, аристотелизм гораздо более позитивнее платонизма. Выдвижение же на первый план проблем космоса, пока еще наполненного божественными энергиями и демоническими силами, имело под собой, несомненно, тягу нового человека к освобождению земной личности и к более высокой оценке окружающего его материального мира. Возрожденческий теософский и астрологический пантеизм был переходной ступенью от средневекового старого теизма к математическому естествознанию нового времени» (68, стр. 388).

С этой оценкой эстетики кватроченто нельзя не согласиться.

Переходя к более позднему времени, к эстетическим учениям зрелого Возрождения, мы сталкиваемся с новыми подходами к учению о пропорциях, которые обосновывались такими крупными художниками и теоретиками искусства, как Леонардо да Винчи, Дюрер и другие. В эту эпоху учение о пропорциях постепенно освобождается от элементов космологии и сводится к поискам идеальной меры человеческого тела, основанным на опыте и расчете.

В этом смысле особый интерес вызывают суждения о пропорции, высказанные Леонардо да Винчи. Леонардо придавал большое значение пропорциям, полагая, что они являются основой красоты и гармонии. «Гармония,— говорил он,— складывается не иначе, как общий контур, обнимает отдельные члены, из чего порождается человеческая красота» (59, 2, стр. 76). По мнению Леонардо, пропорции имеют относительное значение, они изменяются в зависимости от фигуры или условий восприятия совершенных пропорций столько, сколько существует различных форм людей. «Меры человека изменяются в каждом члене тела, поскольку он больше или меньше читается 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» (60, стр. 263). Эти пропорции меняются в зави-

симости от возраста: у детей они другие, чем у взрослых. «У человека в первом младенчестве ширина плеч равна длине лица и пространству от плеча до локтя, если рука согнута... Но когда человек достиг своей предельной высоты, то каждый вышеназванный промежуток удваивает свою длину, за исключением длины лица» (60, стр. 264). Кроме того, пропорции меняются в соответствии с движением частей тела. Длина вытянутой руки не равна длине согнутой руки. «Рука увеличивается и уменьшается от своего полного растяжения до сгибания на восьмую часть своей длины».

Также меняются пропорции от положения тела, сгибаний, поз. «Насколько одна из сторон сгибаемого члена становится длиннее, настолько же противоположная его часть уменьшается. Внешние центральные линии сторон, которые не сгибаются у сгибаемых членов тела, никогда не уменьшаются и не увеличиваются в своей длине» (60, стр. 314).

Таким образом, на пропорции влияют возраст, форма тела, характер движения, позы. Включая все эти моменты, Леонардо выдвигал релятивное и конвенциональное понимание пропорций.

Леонардо не систематизировал свои многочисленные заметки о пропорциях человеческого тела, все свои наблюдения и антропометрические измерения. Он не написал специального исследования о пропорциях, но интерес к реальным соотношениям частей определяет все его творчество и всю его эстетику.

Систематическим изучением пропорций занимался А. Дюрер, посвятивший этому предмету специальный труд «Четыре книги о человеческой пропорции» (1528). В этом трактате Дюрер ориентируется на эстетику Витрувия. «... Выслушай сначала, что говорит Витрувий о пропорциях человеческого тела, которым он научился у великих прославленных живописцев и мастеров литья. Они говорили, что человеческое тело таково: лицо от подбородка до верха, где начинаются волосы, составляет десятую часть человека. Такую же длину имеет вытянутая ладонь. Голова же человека составляет восьмую часть. На подобные же части делит он и здание: если положить на землю человека с распростертыми руками и ногами и поставить ножку циркуля в пупок, то окружность коснется рук и ног. Таким спо-

собом он выводит круглое здание из пропорций человеческого тела» (72, 2, стр. 320). Дюрер, как и Витрувий, видит истоки красоты в пропорциях человеческого тела.

Но в античный канон Дюрер вносит существенные изменения, продиктованные новой эстетикой, потребностями художественной теории и практики Ренессанса. Так, он говорит о зависимости пропорций от комплекции человеческого тела, от разнообразия типов человеческих фигур. Совершенная пропорция предполагает отбор лучших пропорций у многих людей.

К понятию пропорции Дюрер добавляет понятие соразмерности. Он говорит о «золотой середине», которая находится между слишком большим и слишком малым. «Остерегайся чрезмерного. Соразмерность одного по отношению к другому прекрасна» (72, 2, стр. 325). «В подобных вещах я считаю соразмерные предметы самыми красивыми» (72, 2, стр. 336).

Дюрер полагает, что поиски совершенной пропорции или надлежащей меры достигаются с помощью геометрии. «И многое в своей работе ты сможешь показать с помощью геометрии.... Без правильных измерений никто не может сделать ничего хорошего» (72, 2, стр. 342—343).

Но художник не должен посвящать себя геометрии, надлежащую меру подсказывает ему его жизненный опыт, без которого все измерения и пропорции не имеют никакого значения.

Развивая учение о пропорциях, художники Возрождения опирались на античных авторов, и прежде всего на Витрувия. В этом отношении большой интерес представляет «Комментарий к десяти книгам об архитектуре», написанный Даниэле Барбаро. Этот трактат — настоящая энциклопедия знаний об архитектуре. Его теоретическое содержание основывается на эстетике Витрувия. Вслед за Витрувием Барбаро перечисляет шесть элементов, на которых покоится архитектура: порядок, расположение, эвритмия, соразмерность, симметрия, благообразие и экономия.

Из всех этих элементов Барбаро выделяет следующие два: симметрию и эвритмию. Эвритмия заключается в красивой внешности здания, она «матерь изящности и приятности». «Соразмерность есть должное согла-

сие отдельных членов самого сооружения и соответствие отдельных частей внешнему виду целого на основе одной определенной части, принятой за исходную» (13, стр. 33).

Но понятие соразмерности предполагает наличие пропорции. «Недостаточно расположить меры одну за другой, но необходимо, чтобы меры соответствовали друг другу, то есть находились в определенном отношении; поэтому там, где есть пропорция, там не может быть ничего лишнего» (13, стр. 33).

Пропорция является главной категорией в трактате Барбаро. Что касается гармонии, то Барбаро относит это понятие исключительно только к музыке. «Гармония,— говорит он,— есть музыкальный предмет, темный и трудный... Музыка есть теория и практическое осуществление законов гармонии. Гармонично то, что может быть приведено во взаимное согласие» (13, стр. 150). В противоположность этому пропорция играет в искусстве универсальную роль. «Способность к искусству учит пропорциональности в искусстве, откуда вытекает, что пропорция происходит скорее от формы, чем от материи, и что там, где нет частей, там не может быть и пропорции, ибо она рождается из сочетания частей и их соотношения... Нельзя достаточно превзойти значение пропорции: в ней — слава архитектора, прочность сооружения и чудеса искусства» (13, стр. 33).

Отстаивая роль пропорции, Барбаро не считал, что пропорции имеют в искусстве абсолютное значение. Пропорции и основанные на них правила очень важны в искусстве, но они применяются с учетом размеров, материалов эстетического объекта, а также с учетом особенностей его восприятия. «Правила сами по себе верны и постоянны, основаны на пропорциях и не терпят исключений; однако то чувство души нашей, которое, пожалуй, глубже проникает внутрь души нашей при содействии неведомой силы природы, не всегда получает удовлетворение и не всегда согласуется с глазом, который получает радость от простой и чистой пропорции, от материала, от размеров, от расстояния. Это чувство требует определенного характера и формы, придающих окончательную прелесть тому, что слишком просто выражено в мерах и пропорциях» (13, стр. 33).

Таким образом, у Барбаро обнаруживается сомнение в абсолютной силе и значении пропорции. Здесь он находился в главном русле развития эстетической мысли Возрождения, которая состояла в постепенном отказе от сведения гармонии к математической пропорции.

Подводя итог развитию учений о гармонии в эстетике Возрождения, выделим следующие моменты:

1. В эпоху Возрождения сохраняется космологическое понимание гармонии, но в отличие от средневековья оно основывается на новом, пантеистическом представлении о природе. Гармония космоса не противостоит гармонии искусства как некий иерархический или теологический принцип: красота порождается свободным и непринужденным соответствием объективной и субъективной гармонии.

2. В эстетических учениях эпохи Возрождения утверждается победа *качественного* понимания гармонии. Если в средневековой эстетике ведущим было представление о гармонии как о формальной правильности, количественной пропорции, то в эпоху Возрождения эти идеи сменяются новым пониманием гармонии. Гармония не сводится больше к формальной правильности, так как утверждается, что пропорции не составляют сущности красоты, а являются хотя и важным, но подчиненным ее моментом. Гармония понимается не как формальный принцип, а как внутреннее содержание красоты.

3. В эпоху Возрождения происходит расширение и обогащение понятия «гармония». Об этом свидетельствует появление нового понятия — «грация». Грация воплотила в себе все новые моменты в понимании гармонии. Если раньше гармония обозначала определенный нормативный тип красоты, основанной на пропорции частей и математической симметрии, то грация с самого начала стала пониматься как красота неправильная. Во всяком случае, она не основана на пропорции, на математической точности. Грация не сводилась к порядку и точной размеренности, ее невозможно заключить в правила и вычислить, как пропорцию. Вместе с понятием грации в понятие гармонии был привнесен качественный момент. Конечно, он и ранее существовал — у Сократа, Аристотеля или у стоиков, которые ставили

вопрос о соответствии пропорций назначению вещи. Но он существовал чаще всего как мимолетный, проходящий мотив. Главное же заключалось в количественных отношениях. Так понималась гармония и в музыке, и в архитектуре, и в живописи. С появлением грации гармония стала пониматься как количественно-качественный принцип, поскольку грация является определенным качеством, не сводимым к количественным отношениям.

В эпоху Возрождения основной способ понимания гармонии — эстетический. Математический и чисто количественный характер представлений о гармонии постепенно преодолевается, уступая место эстетическому представлению о ее природе и функции.

4. Эстетика гуманистов впервые раскрыла связь эстетической гармонии с проблемой человеческой личности, с воспитанием и развитием всестороннего, универсального человека.



## Глава четвертая

# СЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК: МЕЖДУ РЕНЕССАНСОМ И ПРОСВЕЩЕНИЕМ



### 1. Эстетика барокко и кризис ренессансной гармонии

Семнадцатый век представляет самостоятельную и оригинальную эпоху в развитии искусства, литературы, эстетики. Эта эпоха отличается большей сложностью и противоречивостью по сравнению с тем историческим периодом, которому она пришла на смену. Прежде всего именно в XVII в. происходят серьезные сдвиги в области социальной психологии. Развитие новых форм производства, великие географические открытия, прогресс научного знания создают объективные предпосылки для формирования нового типа личности. В эпоху Возрождения личность была ограничена сословными, местными или национальными границами, она развивалась внутри сравнительно небольших социальных коллективов. В XVII в. весь комплекс социальных условий способствует формированию более самостоятельной, более деятельной, более инициативной личности. «Объективные социальные процессы нашли свое выражение и воплощение в повсеместных социально-психологических изменениях, в формировании личности, обладавшей новым эмоциональным и духовным строем. Расширение производства, все новые и новые возможности для приложения индивидуальной инициативы, открытие новых

земель и новых производств в этих землях, разграбление и порабощение Ост-Индии и Африки, торговая война европейских наций — это социальные явления, делавшие рассматриваемый период европейской истории эпохой предприимчивости, успеха и инициативы» (736, стр. 24).

Значительные сдвиги происходят и в области научного познания действительности. На изменение структуры духовных ценностей в особенности оказали влияние открытия в области астрономии и космологии. Указывая на влияние работ Кеплера и Галилея в расширении представлений о мире, Ю. Б. Виппер пишет: «Деятельность этих ученых и мыслителей влечет за собой полную переоценку ценностей в понимании структуры космоса и в определении места, занимаемого Землей во Вселенной. Телескоп и микроскоп, сконструированные Галилеем, наглядно демонстрируют бесконечность Вселенной и одновременно наличие единства и всеобщей взаимосвязи в ее строении. Прежние геоцентрическая и антропоцентрическая космологические системы сменяются концепцией совсем иного рода. Земля перестает восприниматься своеобразным неподвижным, твердым центром некоего окружающего ее статичного, замкнутого со всех сторон мироздания. Такого центра, как выясняется, в природе не существует. С возникновением этих диалектически значительно более сложных и гибких космологических представлений перекликается развитие аналогичных по своей диалектической сути тенденций в истолковании взаимосвязей, взаимоотношений человека с окружающим его миром. Если в эпоху Ренессанса отдельная человеческая личность и ее природные задатки, возможности выступали абсолютной мерой вещей, то для XVII столетия характерна тенденция искать ключ к пониманию судьбы индивидуума вне его самого, в неких господствующих в действительности объективных противоречиях и закономерностях» (88, стр. 23—24).

Однако наряду с усложнением социальной психологии и с расширением научного знания мира в XVII в. происходит обострение социальных противоречий. В социальном отношении это был период усиления феодальной реакции. Независимые городские республики, которые обеспечивали расцвет гражданской жизни в эпоху Возрождения, перестают существовать — они становятся легкой добычей феодальных дворов и династий.



Чрезвычайно усиливается и идеологическая реакция. Католическая церковь, обеспокоенная успехами гуманистической мысли и победами свободомыслия, поднимает голову: в Германии торжествует контрреформация, по всей Европе пылают костры инквизиции. Даже в Англии, наиболее передовой стране, пережившей буржуазную революцию уже в XVII столетии, ощущается влияние религиозной идеологии: здесь господствует пуританизм с его идеалами уравниательства и аскетизма.

Противоречия проникают во все области общественной и духовной жизни. Вся социальная и политическая жизнь Европы развивается крайне неравномерно и противоречиво: с одной стороны — буржуазная революция в Англии, с другой — расцвет абсолютизма во Франции. Падает политическое значение Италии, в недавнем прошлом передовой страны, где впервые зародились капиталистические отношения. Раздробленная Германия истерзана бесконечными междоусобными войнами. Все эти общественно-социальные противоречия не могли не сказаться на художественном сознании этой эпохи, порождая чувство неустойчивости и неуравновешенности социального бытия.

С одной стороны, XVII в. — эпоха накопления и бурного развития научных знаний, с другой — активного наступления религиозной идеологии; с одной стороны — очевиден рост индивидуального самосознания, с другой — усиливается зависимость ученых и художников от власти феодальных правителей. Все это разрушает оптимистическую веру гуманистов в гармоническое устройство мира, в возможность гармонии между личностью и обществом, человеком и природой. Поэтому не случайно на смену ренессансной эстетики с ее верой в нерушимость гармонии приходит эстетика барокко, в которой мысль об универсальном значении гармонии вытесняется убеждением в том, что в мире царствуют дисгармония и диссонансы. Не случайно в эстетическое и художественное сознание проникают идеи о дисгармонии мира, о бренности и преходящности всего сущего. Ренессанс оставил в наследие XVII в. личность, обладающую высокой степенью индивидуального самосознания, и противоречие между этой личностью и новыми, трагическими для нее условиями существования создают напряженную, полную глубоких конфликтов духовную ситуацию. Напряжен-

ность накладывает отпечаток на искусство. Все это получило яркое отражение в эстетике барокко.

Эстетика барокко сравнительно недавно стала предметом внимания наших эстетиков, искусствоведов и литературоведов. За последние годы в нашей эстетике появился целый ряд исследований, посвященных проблеме барокко: его стилистическим особенностям и распространению в различных видах искусства (см. 85 и 88).

Но если художественная практика барокко получила освещение, то теоретическое выражение его эстетики изучено еще довольно слабо. Фактически этой проблеме посвящена только статья И. Н. Голенищева-Кутузова — «Барокко и его теоретики» (88, стр. 102—153). Это объясняется, впрочем, тем обстоятельством, что барокко в действительности было не столько эстетической теорией, сколько практическим приложением определенных принципов искусства. Но как бы ни были малочисленны эти теоретические источники, они представляют для нас большую ценность, так как в них отразилось новое отношение к ряду вопросов эстетики, в том числе и к гармонии.

Для эстетики барокко характерны повышенный интерес к диссонансам и дисгармонии, отказ от нормативности, формальной правильности, пропорциональности. Такого рода идеи мы находим в высказываниях целого ряда крупных художников и музыкантов этой эпохи.

Большое значение в этом отношении представляют некоторые теоретические высказывания известного итальянского поэта Джамбатисто Марино. Среди его небольших теоретических рассуждений об искусстве имеется трактат «Слово о музыке». Это — настоящий памфлет против эстетики Ренессанса с ее убеждением о гармоническом устройстве мира. Марино трактует эту гармонию в пародийной форме. Он изображает Вселенную в виде хоровой капеллы, в которой «извечный маэстро», т. е. сам господь бог распределил все партии между существами: ангел пел контраalto, человек — тенором, а звери — басом. Все голоса сплетались в единой грамонии. Однако эта мировая гармония существовала недолго. 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 порядок, который ей был дан первоначально»

(47, 2, стр. 622). Тогда разгневанный маэстро бросил партитуру на землю. «И разве не есть наш мир эта разбившаяся о землю партитура?», — спрашивает Марино.

Такого рода идеи нередки в XVII в.: за поэтической метафорой стоит действительный кризис гуманизма с его верой в нерушимую гармонию мира.

Эстетика барокко не получила выражения в специальных теоретических трактатах. Чаще всего она содержится в отдельных высказываниях поэтов, художников, музыкантов. К числу таких высказываний относятся суждения выдающегося итальянского скульптора Бернини, который в полном соответствии с эстетическими принципами барокко утверждал: «Кто не нарушает иногда правила, тот не превосходит его никогда» (72,3, стр. 44). Бернини выдвинул также идею о том, что красота произведения искусства зависит не только от пропорций, но и от соответствия его с другими вещами или с восприятием зрителя. «...Одним из важных условий является хороший глаз, который может судить о противопоставлениях, так как вещи представляются нам не сами по себе, но в зависимости от того, что находится по соседству, изменяющее их вид» (72,3, стр. 51). Этот учет эффектов зрительного восприятия — одна из особенностей барокко.

Наиболее полно эстетические принципы барокко получили выражение в области музыкальной теории. В нашем распоряжении имеется всего несколько теоретических источников, в которых содержатся основные принципы эстетики музыкального барокко<sup>1</sup>. Одно из них принадлежит итальянскому композитору Марко Гальяно, призывавшему к флорентийскому кружку Барди-Корси.

В предисловии к одному из своих сборников мотетов Гальяно высказал характерную для эстетики барокко мысль. Он отстаивал правомерность «неправильных красот», которые, по его словам, могут возникнуть в музыке от нарочитого несоблюдения правил. «Случается, — пишет Гальяно, — что от несоблюдения правил в произведении могут возникнуть немалые красоты. Мне говорили, что много таких примеров встречается в великолепных произведениях архитектуры. Подобное часто встречается и в музыке, в частности в произведениях тех великих

<sup>1</sup> Об эстетике музыкального барокко см.: *Т. Н. Ливанова. Проблемы стиля в музыке XVII века.* — В кн.: «Ренессанс, барокко, классицизм». М., 1966, стр. 264—275.

людей, которых мы в высшей степени почитаем. Красоты эти неправильные, их можно понять только на основе опыта». Отстаивая красоту «неправильности», Гальяно выражал один из главных принципов барокко.

Эстетика барокко выявила ограниченность понимания гармонии эстетикой Ренессанса, она вскрыла огромные драматические возможности, заключающиеся в искусстве, и тем самым расширила рамки гармонии.

В эстетике барокко впервые нашло отражение глубокое понимание природы художественной гармонии. Художники барокко интуитивно почувствовали, что гармония в искусстве достигается не соблюдением формальной правильности, порядка, простоты и равновесия, а чаще всего путем нарушения этого порядка и формальной пропорциональности. Отсюда стремление искусства барокко к контрастам, к нарушению «школьных правил». В этом состоял тот новый вклад, который был внесен эстетикой и искусством барокко в представления о природе и сущности гармонии.

## § 2. Гармония в эстетике классицизма

Если в Италии XVII в. основным, главенствующим направлением в искусстве и эстетике было барокко, то во Франции в это время возникает новое художественное течение, которое создало свою эстетику, — классицизм.

Эстетика классицизма возникает во Франции в условиях расцвета абсолютной монархии. На первых порах абсолютизм играет определенную прогрессивную роль в качестве централизирующего начала, способствующего развитию национального государства. По словам Маркса, абсолютная монархия во Франции выступала в качестве «цивилизующего центра», «основоположника национального единства». Но эта прогрессивная роль абсолютной монархии была весьма относительной. Установив деспотическую власть над обществом, она очень скоро становится тормозом общественного развития во всех областях общественной жизни, в том числе и в искусстве. Эта двойственная роль абсолютизма во Франции сказалась и на всей эстетической доктрине классицизма.

Во французском искусстве и эстетике XVII в. не исчезает совершенно идеал гармонической личности, основанный на единстве физического и духовного. Многие мысли-

тели и художники этой эпохи заняты напряженными поисками этого идеала. Но в отличие от эстетики Возрождения этот идеал строится не на естественном и свободном развитии личности, а, напротив, на ее полном подавлении, на ее безусловном подчинении нравственному долгу. В конечном счете в основе эстетики классицизма, несмотря на все ее поиски гармонии, остается извечный конфликт чувства и разума, страсти и долга.

Этот конфликт отражается прежде всего в философии Декарта (1596—1650), который оказал огромное влияние на формирование эстетики классицизма. Философия Декарта дуалистична. С одной стороны, Декарт стоит на позиции механицизма в области изучения природы, а с другой — он подчиняет материю духовной субстанции. Такой же дуализм свойствен и эстетическим взглядам Декарта. С одной стороны, он признает значение и роль в искусстве непосредственных движений души, страстей. В своем трактате о музыке (1618) он говорит, что цель музыки — в пробуждении аффектов. Но все эти аффекты должны быть упорядочены, приведены в равновесие. Признаками прекрасного является отсутствие диспропорций, равномерное отношение между частями и аффектами. «Тот объект воспринимается легче, в котором меньше диспропорций между его частями. Это соотношение должно быть арифметическим, а не геометрическим, т. е. в нем не должно быть больших скачков, — ведь тогда разности всюду получаются одинаковые. И чувство при восприятии каждой части в отдельности не испытывает утомления» (75, стр. 343).

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

Таким образом, всюду у Декарта пропорциональность, порядок и гармония выступают как главные условия прекрасного. В письме к писателю Жан-Луи Бальзаку Декарт прямо определяет прекрасное через гармонию. По его словам, красота «состоит не в той или иной отдельной черте, а в такой соразмерности и гармонии всех черт, что ни одна из них не может быть выделена особо, иначе остальные окажутся несовершенными как ей несоответствующие» (47, 2, стр. 209).

Однако, с другой стороны, признавая значение и роль страстей для познания прекрасного и искусства, Декарт

подчиняет все эти страсти безусловной диктатуре разума. Поэтому и гармония, о которой он говорит, имеет исключительно рациональную природу. В качестве нормы, которая регулирует все отношения страстей, выступает разум. Поэтому гармония чувства и разума у Декарта напоминает собой скорее всего отношение раба и господина, а отнюдь не свободное равновесие чувственного и разумного начал в человеческой природе. Такое понимание природы гармонии свойственно всей эстетике классицизма.

Безусловную диктатуру разума в искусстве провозглашал и другой теоретик классицизма — Н. Буало (1637—1711). Его стихотворный трактат «Поэтическое искусство» (1674) — не только свод правил о поэзии, но и определенная философия искусства, содержащая основные каноны эстетики классицизма. Основная идея этого трактата заключается в признании абсолютной роли разума в области искусства. Чувственное многообразие художественного выражения должно уступить место ясности и определенности разума, который придает произведению искусства художественную ценность.

Рассудок будь царем, а рифма будь слугою,  
К рассудку применись, пускай стихи твои  
Получат от него все прелести свои.

Таким образом, ясность идеи — основное условие красоты. Другими признаками прекрасного Буало считает гармоническое соотношение частей, пропорциональность и соразмерность. Но гармония в эстетике Буало в конце концов сводится к формальной простоте, она достигается за счет отказа от жизненного разнообразия. С этим связана борьба Буало за чистоту стиля, его выступления против смешения жанров, его противопоставление комического и трагического, высокого и низкого. Такое понимание сущности художественной гармонии несомненно ограничивало развитие искусства.

Рационалистическая эстетика оказывала серьезное влияние и на теорию живописи. Один из крупнейших теоретиков французского классицизма Шарль Лебрен (1619—1690) в своем трактате «О методе изображения страстей» (1667) прямо переводит на язык живописи теорию страстей Декарта. Для каждой из страстей он подыскивает определенное физиогномическое выражение,

определенный характер движений тела, определенную композицию.

Одно из важнейших положений классицизма заключается в том, что тема, сюжет и содержание картины должны соответствовать требованиям рассудка. Этот приоритет разума над чувством воплощается в характерном для классицизма принципе господства рисунка над цветом. «Рисунок, — говорил Лебрен, — всегда является полюсом и компасом, который нас направляет, дабы не дать потонуть в океане краски, где многие тонут, желая найти спасение» (72, 3, стр. 289). Если бы не существовало рисунка, то искусство живописи ничем не отличалось бы от ремесла маляра.

Известный вклад в развитие эстетики классицизма внес известный французский художник Никола Пуссен (1594—1655). В своих письмах и заметках о живописи он развил «учение о модусах», заимствованное из известного музыкального трактата Царлино. Отталкиваясь от Царлино, Пуссен развил идею о параллели между живописными формами и ладами музыки. Понятие «модус» Пуссен определяет следующим образом: «...Слово «модус» означает в собственном смысле слова ту разумную основу или меру и форму, которыми мы пользуемся, создавая что-либо, и которые не дают нам выходить за известные пределы, заставляя нас соблюдать во всем известную середину и умеренность. Эта середина и умеренность есть не что иное, как некий определенный и твердый метод и порядок внутри процесса, благодаря которому вещь сохраняет свою сущность» (72, 3, стр. 270). Таким образом, и здесь в качестве универсальной эстетической меры выступает разум, а гармония означает регулирующий принцип, позволяющий избежать безмерности и крайностей.

Этот рационализм в эстетике классицизма приобрел крайний 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 приводили к подавлению индивидуальности и к господству разума над чувством. Это узкое понимание природы гармонии не могло, естественно, остановить живое развитие искусства и эстетического познания, но затрудняло и тормозило это развитие.

### § 3. Возрождение пифагореизма И. Кеплером

Среди крупных ученых XVII столетия, уделивших много внимания проблемам гармонии, был выдающийся немецкий ученый Иоганн Кеплер (1571—1630). Кеплеру принадлежит большое число работ по астрономии, в которых он пробивал брешь в средневековых представлениях о мироздании. Среди его работ выделяется «Новая астрономия» (1609), где сформулированы два закона о движении планет вокруг Солнца, получивших впоследствии название «законов Кеплера». Однако наибольшую популярность приобрел трактат «Гармония мира», написанный в 1619 г. (см. 159). Кеплер дает яркую, не лишенную поэтических красок картину гармонического устройства Вселенной.

Основная идея трактата Кеплера состоит в том, что гармония представляет собой универсальный мировой закон. Она придает целостность и закономерность устройству Вселенной. Этому закону подчиняется все — и музыка, и свет звезд, и познание, и движение планет<sup>2</sup>.

Согласно Кеплеру, существует два типа гармонии — «чувственная» и «чистая» или «очищенная». Первая содержится в самих чувственных вещах и неотделима от их свойств и конфигураций. «Чистая» же гармония отвлечена от чувственных предметов и существует как извечный архетип для всех форм чувственных гармоний.

Этот дуализм «чувственной» и «чистой» гармонии существенным образом сказался на учении Кеплера.

Чувственная гармония предполагает наличие следующих четырех элементов: во-первых, двух однородных, количественно сопоставимых друг с другом предметов; во-вторых, души, которая сопоставляет эти предметы; в-третьих, внешнего восприятия чувственных предметов и, наконец, подходящей пропорции, которая определяется как гармония. «Если нет хотя бы одной из этих сторон, то уже нет гармонии» (74, стр. 175).

По словам Кеплера, гармония не может существовать без субъекта, или «души», которая соотносит предметы и устанавливает между ними определенный порядок и пропорцию. В этом пункте Кеплер приходил, несомненно,

<sup>2</sup> О космической гармонии Кеплера см. книгу Гарбургера (150).



к идеалистическому истолкованию гармонии. «Мне возразят, что душа, когда она сопоставляет, не создает, а лишь открывает подходящую гармонию... т. е., очевидно, сущность гармонии возможна и без души. Отвечаю, переходя к другой стороне дела. Найти в чувственных предметах подходящую пропорцию — это значит открыть, узнать и выявить сходство этой пропорции в чувственных предметах с каким-то определенным архетипом самой подлинной гармонии, который находится внутри души» (74, стр.178).

Таким образом, чувственная гармония оказывается у Кеплера отпечатком, оттиском чистой гармонии, которая является архетипом всякой чувственной гармонии.

Согласно Кеплеру, шесть планет, вращающихся вокруг Солнца, образуют между собой отношения, которые выражаются гармонической пропорцией. Кеплер находит полное соответствие между числовыми пропорциями. Исходя из этого, он говорит о соответствии каждой планеты определенному музыкальному ладу и определенным тембрам голоса. Так, Сатурн и Юпитер, по его мнению, обладают свойствами баса, Марс — тенора, Земля и Венера — альты, а Меркурий — дисканта.

Музыкальная гармония царит не только во Вселенной, но и в человеческой душе, в которой запечатлевается как образ мировой гармонии. Поэтому ею могут обладать и люди, не знакомые с наукой о гармонии, — дети, необразованные крестьяне и даже животные. Гармония — это первообраз, архетип Вселенной. Она дана человеку от природы или же богом, который, по словам Кеплера, «сам является эссенциальной гармонией». Познание гармонии вызывает в человеке страсть, чувство радости и наслаждения.

Обоснование мировой гармонии, образуемой движениями музыкально звучащих планет, исчисление гармонических пропорций, аналогии между гармонией микро- и макрокосмоса — все это свидетельствует о связи Кеплера с пифагорейской традицией<sup>3</sup>. Здесь Кеплер, передовой ученый и мыслитель, возвращается назад, к старой полумифологической концепции эстетики.

<sup>3</sup> О пифагорейской традиции в учении Кеплера см. работу Э. Вернера (227).

Учение Кеплера, его стремление к познанию мировой гармонии в эпоху бесконечных войн и религиозных распрей, его борьба за независимость науки от произвола феодальных правителей привлекают в наше время внимание многих художников и ученых. Жизнь Кеплера, его образ и его идеи получили отражение в опере Хиндемита «Гармония мира», который использует образ великого астронома для осмысления роли художника и ученого в современном мире.

#### § 4. Учение Лейбница о «предустановленной гармонии»

С традицией XVII в. тесно связана эстетика немецкого философа и ученого Готфрида Вильгельма 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<sup>4</sup>. Лейбниц высказывает традиционную мысль, исходящую из средневековой традиции, что сущность музыкальной гармонии содержится в природе числа. Все очарование музыки заключается в числовых соответствиях. «Музыка доставляет нам удовольствие, хотя красота ее состоит только в соотношениях чисел и счете ударов и колебаний звучащих тел, повторяющихся через известные промежутки, счете, который мы не замечаем и который, однако, душа наша непрестанно свершает» (57, стр. 336). На этой же математической основе возникает удовольствие, относящееся и к другим видам искусства; не только ухо, но и глаз находит удовольствие в пропорциональности.

Здесь, по сути дела, Лейбниц придерживается консервативного взгляда, основанного на отождествлении прекрасного с математической пропорцией. Но наряду с этим он выдвигает вполне новую и оригинальную мысль, что это исчисление пропорций происходит скрытым, подсознательным образом. В письме Гольбаху от 17 апреля 1712 г. Лейбниц дал следующее знаменитое определение музыки: «Музыка есть арифметическое

<sup>4</sup> Об отношении Лейбница к музыке см. книгу Рудольфа Хаазе: *Rudolf Haase. Leibnitz und die Musik*. Eckhard, 1963.

упражнение души, которая исчисляет себя, не зная об этом». Эта мысль об иррациональном характере восприятия красоты была плодотворна, она сказалась на дальнейшем развитии немецкой эстетики.

Лейбницу принадлежит знаменитое учение о «предустановленной гармонии», которое, правда, было составной частью его философской системы и имело явную теологическую окраску. Но наряду с этим в идее «предустановленной гармонии» отразились и эстетические представления о сущности гармонии, о ее отношении к прекрасному, природе и человеческому познанию.

В чем заключается сущность «предустановленной гармонии»? 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, или перцепции, монады развертывают все 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 В. И. Ленина, Лейбниц «через теологию подходил к принципу неразрывной (и универсальной, абсолютной) связи материи и движения» (5, 29, стр. 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 отношения мирового целого. Для того чтобы разрешить это противоречие, Лейбниц прибегает к идее «предустановленной гармонии», согласно которой отношения и согласованность между монадами основаны на гармонии, установленной богом<sup>5</sup>. В этом виде «предустановленная гармония» была, конечно, теологическим принципом.

<sup>5</sup> О концепции гармонии у Лейбница см. работу Белавая (119).

Но вместе с тем в идее «предустановленной гармонии» нельзя не видеть и целый ряд эстетических моментов. Необходимо отметить два следующих. Во-первых, Лейбницу принадлежит попытка понимания гармонии как универсальной связи и красоты Вселенной. Мир представляет собой систему гармонически связанных монад. И так как бесконечная Вселенная «представлена» в каждой из монад, то существует только путь из прошлого через настоящее в будущее. «Настоящее черевато будущим и обременено прошедшим, что все находится во взаимном согласии, как говорил Гиппократ, и что в ничтожнейшей из субстанций взор столь же пронизательный, как взор божества, мог бы прочесть всю историю Вселенной» (58, стр. 51). Таким образом, гармония и согласованность мира являются надежной основой и гарантией его познаваемости.

Во-вторых, Лейбниц ставит вопрос о восприятии универсальной гармонии мира каждой единичной монадой. По его мнению, красота связана с ясным и отчетливым восприятием этой гармонии. Но такого рода восприятие трудно достижимо, для души свойственны неотчетливые, «смутные перцепции», в которых вся гармония Вселенной отражается только потенциально. «Красоту Вселенной,— говорит Лейбниц,— можно было бы познать в каждой душе, если бы только возможно было раскрыть все ее изгибы, развертывающиеся заметным образом только с течением времени. Но так как всякая отчетливая перцепция души включает бесконечное множество перцепций смутных, охватывающих всю Вселенную, сама душа знает вещи, которые она воспринимает лишь частично, лишь постольку, поскольку имеет перцепции отчетливые и ясные и обладает совершенством в меру своих отчетливых перцепций... Всякая душа знает бесконечное, знает все, но смутно. Когда я прогуливаюсь по берегу моря и слышу великий шум, который оно производит, я слышу отдельные шумы каждой волны, из которых этот общий шум состоит, но не различаю их; так и наши смутные перцепции суть результат впечатлений, производимых на нас всею Вселенной» (57, стр. 334). Ясное и отчетливое познание гармонии монады достигают лишь посредством интеллектуального познания, с помощью ясных и отчетливых перцепций.

Таким образом, эстетика Лейбница была двойствен-

ной. С одной стороны, в ней заключался консервативный элемент, связанный с реставрацией старого взгляда на прекрасное как на математическую пропорцию, с признанием божественного характера мировой гармонии. Но, с другой, Лейбниц своим учением о смутных и ясных перцепциях оказал огромное влияние на эстетику немецкого Просвещения, в частности на Зульцера, Мендельсона, Баумгартена, которые вслед за Лейбницем видели в эстетическом восприятии вид «смутного» познания, неотчетливо постигаемого совершенства.

Подводя итог, следует отметить, что в эстетических теориях XVII века существовали различные типы понимания гармонии.

1. Прежде всего здесь мы находим отголоски устаревших представлений о числовой, математической природе гармонии. Это представление о гармонии как числовой пропорции было чрезвычайно устойчиво и очень медленно изживало себя, часто возрождаясь в совершенно неожиданных формах, как, например, в натурфилософских взглядах Кеплера.

2. Вместе с тем в XVII в. зарождаются новые типы понимания гармонии. Эстетика французского классицизма, основанная на картезианской философии, выдвинула рационалистическую концепцию гармонии. Она сводила эстетическую и художественную гармонию к идее простоты, порядка и интеллектуальной ясности. Такое понимание гармонии во многом ограничивало возможности искусства в изображении богатства и многообразия жизни.

3. И наряду с этим в эту эпоху существовал еще один тип понимания гармонии, связанный с искусством и эстетикой барокко. Эстетика барокко разрушала представление о гармонии как формальной правильности, пропорции и порядке. Она утверждала правомерность и даже необходимость изображения в искусстве диссонансов, диспропорций и доказывала право художника на сознательное уклонение от правил. Все это расширяло границы и возможности гармонии в искусстве, вводило в эстетику момент диалектики, признания эстетического значения противоречий и диссонансов как необходимого элемента в общей гармонии целого.



## Глава пятая

# УЧЕНИЕ О ГАРМОНИИ В ЭСТЕТИКЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ



### 1. Критика «предустановленной гармонии»

Новый подход к проблемам гармонии вырабатывается в XVIII в. На первый взгляд кажется, что в эстетике Просвещения учения о гармонии отступают на задний план, уступая место другим понятиям и концепциям в искусстве и эстетике, таким, например, как учение о подражании, вкусе и т. д. Но тем не менее учения о гармонии в это время не исчезают вообще. Они только переходят из области учения о природе в область социальной психологии и теории воспитания. Эстетика Просвещения как никогда остро поставила проблему воспитания гармонической личности, вопрос о возможности гармонического сочетания личных интересов, потребностей, вкусов с общественными нормами. Поэтому проблема гармонии становится в это время социальной проблемой, она базируется не столько на натурфилософии, сколько на учении об обществе.

Просветители XVIII в. рассматривали проблему гармонии применительно к сфере социальных отношений, связывая ее решение не только с искусством, но и с моралью, со сферой нравственно-этических отношений в обществе. В центре внимания просветителей стоял вопрос о сочетании личного и общественного интереса, о гармонии между эгоизмом и симпатией, общитель-

ностью и своекорыстием. Все это создавало предпосылки для принципиально нового понимания гармонии как категории эстетики.

Именно в эпоху Просвещения было окончательно закончено с многовековой традицией мифологического понимания гармонии, идущей от поздней античности и средневековья. Успехи естествознания, бурное развитие астрономии подорвало наивный, хотя и пластичный, миф о гармоническом устройстве космоса, построенном на закономерностях музыкальной гармонии. Идея о «гармонии сфер» более чем два тысячелетия питала европейскую эстетику, но традиция, идущая от Пифагора, кончается на Кеплере. В XVIII в. эта идея полностью исчезает как из натурфилософии, так и из эстетики, она подвергается острой критике как наследие старой метафизики. С такого рода критикой выступает, например, известный французский философ-просветитель Этьенн Кондильяк (1715—1780).

В «Трактате о системах» (1749) Кондильяк критикует всякого рода философию, опирающуюся не на опытное, научное знание, а на «мнимые гипотезы». В этом плане Кондильяк подвергает критике и пифагорейское учение о гармонии сфер.

По мнению Кондильяка, это учение — типичный пример ненаучного, ошибочного мышления, связанного с метафорическим истолкованием термина «гармония». «На основе того, что гармония присутствует и в музыке и во Вселенной, древние выдвинули фантастическую гипотезу о том, что музыка существует во всей Вселенной. Для кого бы предназначалась эта музыка? Я устанавливаю тут, что имеются существа, по своим размерам во много раз превосходящие нас. Несомненно, что существа, для которых предназначена эта небесная гармония, обладают ушами, соответствующими этой музыке и, следовательно, бóльшими, чем наши, бóльшими, чем уши какого бы то ни было философа. Замечательное открытие! Но их уши, кроме того, соразмерны со всеми другими частями тела. Размеры этих существ, следовательно, во столько раз превосходят наши размеры, во сколько раз небеса превосходят величиной наши концертные залы. Какие колоссальные размеры! Вот когда воображение поражается, вот когда оно теряется; убедительное доказательство того, что оно не принимало

никакого участия в только что сделанных мною открытиях. Они являются продуктом чистого разума; это чисто духовные истины» (52, стр. 23).

Эта остроумная критика «гармонии сфер» означала полную победу рационалистического подхода к гармонии над мифологическим пониманием ее, которое было свойственно всей предшествующей эстетической мысли.

Наряду с этим Кондильяк подвергает резкой критике и учение Лейбница о «предустановленной гармонии». Он выдвигает следующие аргументы против этого учения.

Во-первых, это учение основано на телеологическом принципе. Кондильяк говорит, что бог выступает у Лейбница как автомат, механизм, определяющий все последующее развитие в мире вещей и явлений. «Предположите искусного механика, который, предвидя все то, что вы завтра прикажете своему лакею, изготовит автомат, выполняющий аккуратно все ваши приказания. То же самое происходит согласно теории предустановленной гармонии» (52, стр. 67). Во-вторых, идея «предустановленной гармонии» отрицает существование в природе сложных вещей. «Так как монады независимы друг от друга, то в действительности они существуют поодиночке. Таким образом, в реальности вещей нет ничего сложного и, следовательно, ничего, заслуживающего названия целого или названия части» (52, стр. 68).

Критика «предустановленной гармонии» Кондильяком является оппозицией новой, сенсуалистической эстетики против метафизической философии XVII в. «Непосредственный ученик и французский истолкователь Локка, Кондильяк,—пишут К. Маркс и Ф. Энгельс в «Святом семействе»,—немедленно направил локковский сенсуализм против метафизики XVII века. Он доказал, что французы с полным правом отвергли эту метафизику как неудачный плод воображения и теологических предрассудков» (1, 2, стр. 144).

Таким образом, на примере эстетики Кондильяка видно, что эстетика просветителей отвергает метафизический и теологический подход к гармонии. Такие понятия, как «гармония сфер», «предустановленная гармония», воспринимались в XVIII в. уже только как мифологические или поэтические образы.

Просветители настаивали на опытном, эмпирическом происхождении понятий и в том числе гармонии. Тако-



го рода подход с классической четкостью высказал Д. Дидро (1713—1784). В своей статье о «Прекрасном», написанной для «Энциклопедии», Дидро пишет: «...Наши потребности и потчас же возникающее упражнение наших способностей, которое начинается сразу после нашего рождения, помогает нам получить идеи порядка, расположения, симметрии, механизма, пропорции, единства. Все эти идеи проистекают из органов чувств и являются приобретенными. От понятия же о множестве предметов, искусственных или природных, которые слажены, пропорциональны, основаны на сочетании различных частей, симметричны, мы переходим к отвлеченному положительному понятию о слаженности, пропорциональности, сочетании, отношениях, симметрии и к отвлеченному отрицательному понятию о непропорциональности, беспорядке, хаосе. Указанные понятия, как и все остальные, имеют опытное происхождение; мы получили их также при помощи чувств... И каковы бы ни были те возвышенные выражения, которые применяются для обозначения отвлеченных понятий порядка, пропорциональности, отношения, 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» (47, 2, стр. 309—310).

Смысл этого высказывания заключается в том, что гармония, порядок, пропорциональность и т. д. являются не вечными и абсолютными законами, а созданы нашим опытом. Они — результат человеческого познания, предмет нашего чувства, «абстракций, созданных нашим умом». Это настаивание на опытном происхождении гармонии как понятия эстетики характерно для всей просветительской эстетики.

## 2. «Мировая гармония» Шефтсбери

Несмотря на критику старых мифологических и метафизических концепций, в эстетике XVIII в. сохраняется космологическое понимание гармонии, хотя оно развивается уже на принципиально новой философской основе.

Одна из таких грандиозных космологических концепций гармонии принадлежит английскому философу и эстетике Шефтсбери (1671—1713).

Все философское и эстетическое учение Шефтсбери проникнуто принципом гармонии. Гармония царит во всем мире, она является упорядочивающим и творческим началом всей природы и космоса. Восхищение красотой и гармонией природы принимает у Шефтсбери характер своеобразной «космодицеи».

Одним из центральных понятий философии и эстетики Шефтсбери — понятие «целого», оно означает универсальную связь и единство явлений и вещей. Вся природа — это целесообразно и гармонично устроенное целое. Без представления об этом целом не существует ни пропорциональности, ни правильности формы.

И в природе, и в искусстве отдельные вещи и явления существуют только как часть целого, как момент в общей системе красоты и гармонии.

Гармония, следовательно, вещь сложная, она складывается как единство в многообразии. Она может включать в себя даже элементы дисгармонии, так как зло и безобразие не нарушают гармонии а, напротив, оттеняют и подчеркивают ее.

Обосновывая красоту и гармонию, царящую в мире, Шефтсбери выступал против пуританизма, против пуританского осуждения красоты и противопоставления ее добру. «Красота и добро — одно и то же». Основой для этого единства нравственной и эстетической сферы была гармония.

Однако гармония мира познается не сразу. Существует несколько ступеней красоты, по которой должно подняться человеческое познание, чтобы постигнуть гармонию и всеобщую взаимосвязь мира. Первая ступень — это познание материальной красоты, красоты минералов, камней, человеческого тела. Вторая ступень связана с красотой духовной деятельности, третья и самая высшая — познание божественной красоты. Лишь поднявшись по этим ступеням познания, человек может познать высшую красоту и гармонию, разлитую в мире.

«О Филокл, давайте будем совершенствоваться и станем художниками в этом искусстве, — будем учиться познавать самих себя и то начало, совершенствуя кото-

рое, мы можем быть уверены, что умножим свое достоинство и свою подлинную корысть. Ибо нельзя приобрести такое познание, созерцая тела или внешние формы, разглядывая пышность и великолепие, стремясь к состоянию и почестям,— и нельзя считать совершенствующимся художником того, кто свое счастье составляет вдалеке от такого познания; но мудрый и знающий человек — только тот, кто, бросив беглый взгляд на все эти вещи, приложит все свои усилия для обработки той, иной почвы и станет строить в материале ином, нежели камень и мрамор, и, имея перед взором своим образцы более правильные, поистине станет архитектором своей собственной жизни и счастья,— положив в самом себе основание долговечного и надежного порядка согласованности и гармонии» (213, 2, стр. 144).

Человек может быть моральным «виртуозом», архитектором, мастером своей собственной жизни и создавать свой внутренний мир по образцу мировой гармонии. Шефтсбери переносит мировую гармонию внутрь человека, делает ее достоянием внутреннего, морально-го чувства.

Шефтсбери указал на глубокую внутреннюю связь гармонии с такими понятиями, как «истина», «красота», «добро». Он проводит аналогию между красотой и физическим здоровьем. Чем иным является здоровье, как не правильной пропорцией частей тела и размеренной пульсацией крови? Когда эта пропорция нарушается, наступает разрушение и смерть организма. То же самое происходит и в области прекрасного. «Не существует ли то же самое в духовной сфере? И нет ли определенной мелодии, тонов и порядка в страстях или чувствах? И нельзя ли применительно к этому сказать следующее: «То, что прекрасно,— гармонично и пропорционально; то, что гармонично и пропорционально,— истинно, а то, что одновременно прекрасно и истинно является приятным и добрым» (213, 2, стр. 268—269). Таким образом, посредством гармонии Шефтсбери доказывает связь красоты и добра.

Несомненно, что на понимании красоты и гармонии Шефтсбери отразилось сильное влияние платонизма. Его мировая гармония предполагает деятельное божественное начало, дающее связь и согласованность всему материальному, физическому и нравственному

миру. Но, как отмечает М. Ф. Овсянников, «бог Шефтсбери, по существу, не христианский бог, а некая разумная сила, мировой порядок и формирующая сила. Сказанное дает право сделать вывод, что английский мыслитель был далек от христианской ортодоксии и без сомнения сочувственно относился к материализму. Не случайно он прославляет красоту мира, гармонию и симметрию Вселенной и тем самым реабилитирует искусство, проклятое пуританами» (77, стр. 136).

### 3. Единство в многообразии

В эстетических учениях эпохи Просвещения впервые появился принцип, которого не знала прежняя эстетика,— принцип единства в многообразии. Конечно, понятия «единства» и «многообразия» были известны и прежде, однако они рассматривались отдельно, безотносительно друг к другу. В XVIII в. эти понятия объединились в двучленную формулу—«единство в многообразии». Эта формула в течение долгого времени служила для определения гармонии.

Наиболее полно и плодотворно принцип единства в многообразии был разработан в английской эстетике. Одним из первых к этому понятию обратился видный английский философ Фрэнсис Хатчесон (1694—1747). В своем трактате «Исследования о происхождении наших идей о красоте и добродетели» (1726) он пишет: «Итак, мы, возможно, решали, что Вселенной глубоко присуще многообразие, сочетаемое с единством. Поэтому мы с готовностью признаем эти качества главным принципом прекрасного, творимого искусством. Мы даже устанавливаем, что ни один предмет не может мыслиться нами как прекрасный, ежели он не отвечает требованиям правильности и единства» (47,2, стр. 138).

Это многообразие, сочетаемое с единством, Хатчесон признает универсальным качеством красоты. Но хотя понятия «единства» и «многообразия» употребляются Хатчесоном вместе, он еще не говорит о взаимной обусловленности этих понятий. Мысль его проста: красота нуждается и в единстве, и в многообразии.

Вслед за Хатчесоном к понятию «единства в многообразии» обратились и другие английские эстетики, в

частности шотландский философ Генри Хом (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: пропорцию, порядок, правильность, единство, множество.

Одна из глав первого тома «Основ критики» (1762—1765) называется «Единство и разнообразие». Здесь Хом говорит, что для восприятия красоты необходимо два принципа: с одной стороны — простота и связанные с ней правильность, единообразие, упорядоченность, пропорциональность, а с другой стороны — многообразие и смена впечатлений. И то и другое обеспечивают 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 вызывают мучительное чувство, мало ощутимое при незначительных нарушениях, но нарастающее при любой из двух крайностей» (152,1, стр. 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.

Хом трактует гармонию как сочетание многих эмоций, причем устанавливает определенную зависимость от сходства и различия эмоций и порождающих их причин. «Удовольствие, происходящее от сосуществования эмоций, можно определить как удовольствие согласия или гармонии (concord or harmony). Оно находится в прямой пропорции от степени сходства между эмоциями и в обратной пропорции от степени связи причин. Чтобы это удовольствие было совершенным, сходство не должно быть слишком сильным, а с другой стороны, связь не должна улетучиваться. Когда причины очень тесно связаны, сходство эмоций, которые они производят, вызывает такое ощущение, как одна сложная эмоция. Но удовольствие от гармонии не должно восприниматься как одна эмоция, будь она простая или сложная. Оно возникает из различных сходных эмоций, отличных одна от другой и вместе с тем тесно связанных в мышлении. Чем меньше связи между причинами, тем более целостным является восприятие гармонии» (152,2, стр. 156—157).

Таким образом, у Хома гармония выступает как единство в многообразии, и, поскольку этот принцип относится не к внешней структуре вещей, а к особенностям восприятия красоты, гармония понимается субъективно, как универсальный принцип эстетического восприятия.

Понятие гармонии как единства в многообразии разрабатывалось не только в философской эстетике, но и в трактатах по теории искусства. В частности, любопытное истолкование принципа единства в многообразии дает известный английский художник В. Хогарт (1697—1764).

В своем получившем широкую известность трактате «Анализ красоты» (1753) Хогарт раскрывает содержание таких понятий, как «симметрия», «соответствие», «соразмерность», «грация». Характеризуя значение каждого из них, он выступает прежде всего против сведения красоты и гармонии к простой пропорциональности частей. «Можно вообразить, — говорит Хогарт, — что основная причина красоты заключается в симметрии частей предмета. Но я твердо убежден, что господствующее мнение вскоре окажется лишенным каких бы то ни было оснований» (96, стр. 146). Хогарт отбрасывает математические теории пропорций, в особенности развитые эстетикой маньеризма. В принципе он отвергает и всю неопифагорейскую традицию, которая открывала числовые про-

порции не только в строении фигур, но и в устройстве музыкальных ладов. «Я не могу не упомянуть, что Альбрехт Дюрер, Ломатцо... и некоторые другие не только озадачили человечество множеством произведенных ими мельчайших ненужных делений, но также и странным представлением о том, что деления эти управляются законами музыки. В это заблуждение они, кажется, были введены тем, что определенные одинаковые и созвучные деления на одной струне создают гармонию для слуха, и убедили себя, что аналогичные расстояния в линиях, образующих форму, будут подобным же образом восхищать глаз... Однако этот род представлений со временем так укрепился, что слова «гармония частей» кажутся применимыми в отношении формы так же, как и в отношении музыки» (96, стр. 189).

Наконец, Хогарт отвергает и традиционные представления о соразмерности как симметрии или гармонии частей по отношению к целому. По его мнению, это определение «берет свое начало от учений, не связанных с учением о форме, либо от пустых схем, построенных на этих учениях», и поэтому оно не может «считаться близким к истине» (96, стр. 183).

В противоположность этому Хогарт выдвигает понятие соразмерности как соответствия какой-либо вещи ее функции. В царстве природы огромное разнообразие форм животных возникло из соответствия их тел необходимости выполнять определенные, свойственные им движения. Здесь развитие форм основано на том принципе, что «чем больше разнообразия имеют движения, тем красивее части, создающие их» (96, стр. 186). Все это оказывается верным и по отношению к красоте человеческого тела, т. е. «тот, кто наиболее изящно, пропорционально сложен, тот наиболее приспособлен к изящным движениям, таким, как свобода и грация манер или движения в танцах» (96, стр. 187).

Что же касается гармонии, то ее сущность заключается, по мнению Хогарта, в сочетании единства и разнообразия. Без разнообразия вообще невозможна никакая красота, всякое однообразие утомляет. Но разнообразие должно обладать некоторой правильностью и единством, иначе такое разнообразие будет лишено внутренней целостности, гармоничности. Наиболее адекватным визуальным символом красоты является волнистая, змеевидная

линия. Хогарт называет ее «линией красоты и грации», поскольку она является конкретным воплощением взаимодействия единства и разнообразия. Когда извилистость этой линии увеличивается, увеличивается и разнообразие, и тем не менее это разнообразие не разрушает единства восприятия.

Выступая против сведения гармонии к простой пропорции, Хогарт утверждает, что истинная гармония заключается в соответствии и целесообразности. В искусстве отклонение от правильности и пропорциональности оправдано, если оно будет соответствовать целесообразности. Живописец стремится изобразить лицо красивой женщины не в полный фас, а немного наклоненным, и хотя при этом нарушается точное соответствие между обеими сторонами лица, такое изображение выигрывает, потому что ему свойственно разнообразие. То же самое и в архитектуре. Даже если архитектор вынужден показать здание с фасада, со всем его однообразием и параллелизмом, он обычно стремится разнообразить этот внешний вид, поставив перед домом дерево или какой-нибудь другой предмет, чтобы разрушить однообразие. А скульптура всегда предполагает контрастирующее разнообразие частей. «Короче говоря,— завершает свое рассуждение Хогарт,— все то, что кажется целесообразным и соответствует большим намерениям, всегда удовлетворяет наше сознание, а потому и нравится. Таким образом, вы видите, что правильность, единообразие или симметрия нравятся только тогда, когда создают представление о целесообразности» (96, стр. 147—148). Хогарт приходит к выводу, что сущность красоты заключается в формуле — единство в многообразии. Иными словами, красота представляет собою определенный вид гармонии, только понятой не как формальная правильность, простота или пропорция, но как единство контрастирующих частей, как определенный динамический синтез простоты и сложности, единства и многообразия, единообразия и разнообразия. Весь этот предполагаемый синтез обобщается в формуле — единство в многообразии, которая на протяжении всего XVIII в. употребляется в эстетике как синоним гармонии.

Английская эстетика расширила понятие гармонии, она показала, что гармония не сводима к простой пропорции, простоте или правильности. Понятие гармонии



включает в себя, во-первых, помимо единства, понятие разнообразия и поэтому является единством в многообразии; во-вторых, понятие грации как внутренней, сугубо индивидуальной гармонии, свойственной отдельному человеку; и в-третьих, характеризует не только структуру и форму красоты, но и структуру и меру эстетического восприятия.

Понятие «единство в многообразии» разрабатывалось не только в английской эстетике. Широкое распространение оно получает и во французской эстетике XVIII в. Развернутое учение о гармонии как единстве в многообразии мы находим у выдающегося французского философа-просветителя Шарля Монтескье (1689—1755). Свои взгляды на проблемы искусства и эстетики Монтескье изложил в трактате «Опыт о вкусе в произведениях природы и искусства», написанной для «Энциклопедии» Дидро.

В этом трактате сказывается очевидное влияние английской эстетики, в частности Вильяма Хогарта, с трактатом которого о красоте Монтескье, очевидно, был знаком. Во всяком случае, многие положения о значении порядка, симметрии, единообразия и разнообразия удивительно близки «Анализу красоты» Хогарта.

Монтескье начинает с того, что доказывает значение симметрии в искусстве и вообще в красоте. Симметрия придает цельность предмету, благодаря ей отдельные второстепенные части согласуются с главным и целым. Кроме того, симметричные предметы более легки для восприятия, такие предметы охватываются легко, одним взглядом.

Но так же как и Хогарт, Монтескье считает, что ни красота, ни гармония не сводимы к симметрии. Симметрия, как и всякий порядок, должна соответствовать какой-то цели или пользе... «Симметрия приятна всюду, где полезна, и может способствовать восприятию. Но там, где симметрия бесполезна, она пресна, ибо убивает разнообразие» (73а, стр. 744).

Поэтому помимо симметрии красота нуждается в разнообразии и даже в контрастах. «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 даст 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. Необходимо показывать душе предметы, которые она не видела, чтобы возбуждаемое в ней чувство отличалось от того, которое она только что испытала» (73а, стр. 742).

Один из ценных выводов, к которым приходит Монтескье, заключается в том, что он обнаруживает связь симметрии и гармонии с восприятием красоты. «Симметрия приятна всюду, где полезна и может способствовать восприятию» (73а, стр. 744). Гармония является главным условием того, чтобы восприятие было наиболее полноценным, соответствующим природе и характеру эстетического чувства.

Принцип единства в многообразии широко разрабатывался и в немецкой эстетике XVIII в. Особенно полно представлен он у родоначальника немецкой классической эстетики Александра Баумгартена (1714—1762). Ученик Лейбница, последователь школы Христиана Вольфа, Баумгартен выдвинул мысль о том, что наряду с логикой как наукой о совершенстве рассудочного понимания должна существовать эстетика как наука о совершенстве чувственного познания. Поэтому эстетика в такой же мере, как и логика, должна обладать своими понятиями и категориями, на которых основывается достоверность и истинность этой науки. В своей «Эстетике» (1750—1758) Баумгартен выдвигает целый ряд таких категорий, среди которых одно из центральных мест занимает «совершенство» (*perfectio*). На основе этого понятия развивается и представление о красоте. «Цель эстетики,— пишет Баумгартен,— это совершенство чувственного познания. (Совершенство же) это и есть красота» (*Aesthetica*, 14) (47, 2, стр. 455). Но понятие совершенства предполагает единство в многообразии, без единства и согласования многих элементов совершенство невозможно. Эту мысль Баумгартен развивает в своей «Метафизике» (1739). «Если многие элементы, взятые вместе, образуют достаточное основание для единства, то они согласуются». «Само же согласование есть совершенство, а единое, в котором (элементы) согласуются (между

собой), есть определяющие основание (их) совершенства».

Многообразные элементы, из которых состоит «совершенство», по мысли Баумгартена,— следующие три: 1) согласие мыслей (*cognitationes*), 2) порядок (*ordo*) и 3) обозначение (*significatio*). Эти три элемента, когда они согласуются друг с другом, составляют содержание понятия «совершенство», они же являются признаками прекрасного. Принцип согласования (*consensus*) является универсальным принципом эстетики Баумгартена, он лежит в основе ясности и истинности познания. «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» (*Aesthetica*, 22) (47, 2, стр. 456). Здесь, таким образом, в согласовании различных качеств чувственного восприятия реализуется принцип единства в многообразии.

Еще одно из конкретных приложений этого принципа — известное учение Баумгартена об «эстетическом свете». «Свет» (*lux*) или «ясность» (*claritas*) являются одним из пяти элементов содержания художественного произведения, наряду с богатством, величием, истинностью и достоверностью. Но этот свет не может быть только абсолютным, как сияние солнца. Он может быть и относительным, предполагающим «эстетическую тень», «темноту» и даже «мрак». Здесь опять-таки действует принцип гармонии или согласия, заключающийся в равномерном освещении всех частей, в верном распределении света и тени между различными частями целого или между частью и целым. Комментируя этот момент в эстетике Баумгартена, В. Ф. Асмус пишет: «Относительная «освещенность» различных частей зависит от требований, которые предъявляются другими частями, а также ясностью произведения в целом. Здесь действует принцип согласия (*consensus*). Он выражается в требовании «верного распределения света и тени». Поясняется важность понимания того, чтобы ясность гармонически, т. е. пропор-

ционально, была разделена по всему произведению в целом. Это необходимо для того, чтобы главные элементы не оказались затемненными, но чтобы, напротив, их свет выделялся по контрасту с тенью, в которую погружены второстепенные элементы произведения» (11, стр. 48).

В этом чередовании «ясности» и «темноты», света и тени — еще один частный случай принципа единства в многообразии.

В XVIII в. происходит расширение понятия «гармония». Оно не сводится, как прежде, к понятию пропорциональности или внешней симметрии. Красота, пишет выдающийся немецкий просветитель И. И. Винкельман (1717—1768), «не измеряется, в сущности говоря, ни числом, ни мерой» (22, стр. 194). Поэтому она не поддается математическому измерению. В качестве примера Винкельман приводит эллиптическую линию, в которой есть «единство и постоянное изменение» (22, стр. 194). 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» (22, стр. 195).

Винкельман возражает против попыток сведения красоты и гармонии к математической пропорции. «Если бы,— рассуждает он,— это понятие было геометрически точно, то людское суждение о прекрасном не было бы так изменчиво» (23, стр. 128). Но вместе с тем он отвергает и взгляд скептиков, которые сомневаются в возможности общего понятия о прекрасном на том основании, что у различных народов представления о прекрасном различны.

Эти различия форм красоты обусловлены, по мнению Винкельмана, самой природой, которая может отклоняться от общей нормы красоты «по мере приближения к крайним точкам». Но «зато природа становится все правильнее в своих формах, постепенно приближаясь к своей середине». Истинная красота, создаваемая природой,— это красота середины, это красота меры, умеренности, отсутствия крайностей<sup>1</sup>.

Винкельман приходит к выводу о существовании

<sup>1</sup> О понятии середины у Винкельмана см. книгу Боссара (122).

«высшей», т. е. единой, нормативной, общезначимой для всех красоты. Пытаясь определить это понятие, он обращается к античным эстетическим теориям. В частности, он ссылается на учение стоиков о красоте как полном согласии созданного с его назначением, гармонии частей между собой и целого с частями. Но ему представляется это понимание слишком общим, так как оно «равнозначно определению совершенства». Гораздо ближе Винкельману неоплатоническая традиция понимания прекрасного, и, следуя за ней, он дает такое определение красоты: «Высшая красота в божестве, и понятие о человеческой красоте совершенствуется по мере приближения и согласования ее с идеей верховного существа, которое для нас понятиями единства и неделимости отлично от материи. Это понятие красоты есть как бы отвлеченный от материи, очищенный огнем дух, стремящийся олицетвориться в творении по образу первого разумного существа, созданного божественным разумом. Формы такого образа просты и непрерывны и в этом *единстве многообразия и через это гармоничны*» (курсив мой.—В. Ш.) (23, 133).

Винкельман включает в понятие высшей красоты понятие гармонии, и поэтому его характеристика принципов этой красоты является одновременно характеристикой и его представлений о гармонии.

Какими же принципами характеризуется прекрасное? Винкельман считает, что его главные принципы, без которых невозможна красота сама по себе,—единство и простота. Прекрасным является то, что, несмотря на многообразие или величину частей, может быть сведено к единству, и, напротив, то, что не может быть воспринято как простое и единое, не может быть прекрасным. «Все, что мы должны рассматривать частями, чего нельзя обозреть сразу благодаря количеству составных частей, теряет в величии, подобно пути, который кажется нам коротким, если мы встречаемся на нем с различными явлениями или встречаем много гостиниц, где мы можем остановиться. Гармония, нас восхищающая, состоит не из бесчисленного числа отрывистых, низанных друг на друга звуков, а проявляется в правильной последовательности простых протяженных мелодий. По этому принципу большой дворец кажется нам маленьким, если он перегружен украшениями, а про-

стой дом кажется большим, если он построен красиво и просто» (23, стр. 133).

Винкельман применяет к характеристике прекрасного принцип единства в многообразии. «Высшая», «чистая» красота требует единства, это такое среднее состояние, которое не выражает никакого движения страсти или состояния 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. Форма прекрасного тела напоминает 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» (23, стр. 135).

В этом учении о «чистой красоте» и «красоте выражения» мы опять видим конкретизацию принципа единства в многообразии. «Единство» реализуется в понятии «чистая красота», «многообразие» — «в красоте выражения».

Винкельман расширяет понятие гармонии. Вместо традиционного представления о ней как гармонии частей и целого он истолковывает ее как понятие середины, меры, среднего состояния и применяет для ее характеристики принцип единства в многообразии.

К принципу единства в многообразии обращались почти все просветители, в том числе и Гердер. Отсутствие единодушия в вопросах вкуса, говорил Гердер, не отменяет законов красоты и грации. Разнообразие не исключает, а предполагает единство. «Но разве отсутствие подобного единодушия вообще отменяет законы красоты и грации? Разве доказывает оно, что предметы вообще лишены подобного рода закономерности? Что все в природе лишь хаос дисгармоничных, не поддающихся примирению настроений? Какой неверный вывод!» (47, 2, стр. 572).

Вся история художественного развития человечества свидетельствует о громадном значении единства и мно-

гообразия в наших представлениях окрасоте. «Единство в основании, тысячекое многообразие в развитии, совершенство в общем итоге! Нет никаких трех от природы готовых основных способностей, все возникает из единого и возвышается до многообразнейшего совершенства» (47, 2, стр. 570).

Таким образом, на протяжении всего XVIII в. эстетическая мысль упорно пыталась раскрыть диалектику единства и многообразия, лежащую в основе представлений об эстетической гармонии. Не всегда эта диалектика была содержательной, часто она оставалась формальной, внешней. Но стремление понять гармонию в искусстве и природе как диалектическую категорию является одной из характерных особенностей эстетики Просвещения.

#### 4. Споры о природе музыкальной гармонии

Вплоть до XVII в. в музыкальной эстетике была жива традиция космологического понимания гармонии. Она шла от античного пифагорейства через патристику, музыкальную теорию средневековья, пантеистическую эстетику Возрождения вплоть до нового времени. На протяжении всего XVII в. представление о музыкальной настроенности космоса было чрезвычайно распространенным моментом музыкальной теории и эстетики. Обобщением и в известной мере завершением этой традиции был трактат И. Кеплера «Гармония мира».

Однако начиная с XVIII в. это представление пришло в острое противоречие с развитием естественнонаучного знания. На фоне достижений астрономии, физики, акустики оно все более и более становилось аллегорией, мифом, данью отвлеченной от практических нужд «ученой» традиции. Более того, оно вступило в противоречие с практикой музыкального искусства и ее теорией, которая далеко ушла от средневековых спекуляций числовыми и астральными символами. Поэтому на повестке дня музыкальной эстетики в XVIII в. стала задача критики неопифагорейского представления о гармонии и вообще всякого абстрактно-математического отношения к музыке. Эту критику мы находим у многих музыкальных теоретиков эпохи. Но, пожалуй, наиболее полно и ярко она представлена у одного из выдающихся деятелей немецкого про-

свещения известного композитора и теоретика музыки Иоганна Маттесона (1681—1764).

В творчестве Маттесона сочетался практический художественный опыт с глубокими теоретическими знаниями и высоким критическим пафосом. Широта интересов, прекрасный публицистический талант сделали его замечательным теоретиком и критиком музыки. Первое его теоретическое сочинение о музыке — «Вновь открытый оркестр» (1713). В 1714 г. появляется продолжение этой работы — «Защищенный оркестр, или второе его открытие». В 1728 г. опубликованы «Музыкальный патриот», затем «Школа генерал-баса» (1731), «Совершенный капельмейстер» (1739), «Основание триумфальной арки» (1740).

Критика спекулятивного отношения к музыке содержится в главном сочинении Маттесона — «Совершенный капельмейстер». Одна из глав этой книги специально посвящена полемике с теоретиками, подчиняющими музыкальное искусство власти абстрактных правил и голой математике. Таких ученых он называет «чистыми алгебраистами», «калькуляторами» в музыке. По его мнению, «математика не может быть сердцем и душой музыки», как это утверждали многие музыкальные теоретики вплоть до XVII в. Она не может быть сведена к чисто математическим отношениям, хотя последние играют в ней определенную роль.

Иными словами, Маттесон, опровергая «чистых алгебраистов» в музыке, доказывает человеческое содержание музыкального искусства, видит силу музыки не в числах и не в физической силе звука, а в многозначности ее эстетического содержания. «Искусство звуков черпает из бездонного кладезя природы, а не из лужи математики».

Отрицая власть математики над музыкой, Маттесон не отвергал вообще всякую роль математического подхода к музыке. «Музыка не против математики, а над нею», — говорил он. Но истинная красота в музыке начинается там, где кончается математика. «Самые точные соотношения — еще далеко не все... Искусство чисел — лишь слуга красоты и скромный инструмент царственной природы. Бесконечное таинственное неизмеримое соединение, искусное и умное сочетание, не имеющая названия и не поддающаяся изучению прелесть — все это вместе и



представляет собой истинные приемы мелодического и гармонического воздействия» (75, 2, стр. 572).

Нарисованный Маттесоном портрет «чистых алгебраистов», «калькуляторов» в музыке, подходящих к гармонии с линейкой и арифметическими правилами, имеет не только полемическое значение. Он заключал в себе известный символический смысл — как протест против холодного, рассудочного, математического понимания гармонии. Не случайно он напоминает нам образ пушкинского Сальери, который наедине с самим собой признается:

...Ремесло

Поставил я подножием искусству;

Я сделался ремесленник: перстам

Придал послушную, сухую беглость

И верность уху. Звуки умертвив,

Музыку я разъял, как труп. Поверил

Я алгеброй гармонию

(84, 3, стр. 130—131)

В полемике с «чистыми алгебраистами» Маттесон выступил как смелый реформатор, борец за новую, просветительскую эстетику. Основой его эстетических воззрений было учение о подражании, которое носило материалистический характер и было направлено против идеалистических концепций музыки, идущих от средневековья. В своих теоретических сочинениях и музыкально-критических работах Маттесон выдвигал на первый план идею подражания природе, утверждая, что музыка «лишь служанка природы и существует для подражания ей».

С именем Маттесона связано начало острой дискуссии, которая развернулась в европейской эстетике в середине XVIII в. Дискуссия началась с вопроса о соотношении мелодии и гармонии. И хотя этот вопрос касался, казалось бы, узкой сферы музыкальной гармонии, в этой дискуссии отразились более общие эстетические и мировоззренческие проблемы. Дело в том, что для просветителей понятие музыкальной гармонии ассоциировалось с искусством полифонии и контрапункта и поэтому она представлялась наследием средневековой традиции. Руссо, например, называл гармонию «готическим», «варварским» изобретением и настаивал на приоритете мелодии над гармонией, видя в мелодии принцип новой музыки. Другой полюс в дискуссии о гармонии и мелодии

представлял известный французский композитор и теоретик музыки Жан-Луи Рамо (1683—1764).

Рамо принадлежал к тому типу композиторов, у которых органически связаны их композиторская практика и теоретические взгляды. Сочиняя произведения (мотеты, кантаты, оперы), в которых доминирующее значение принадлежит гармоническому началу, Рамо и теоретически разрабатывал принцип гармонии, создавая ее эстетику и теорию. Этой проблеме посвящен целый ряд теоретических трактатов Рамо: «Трактат о гармонии» (1722), «Новая система музыкальной теории» (1726), «Гармонические основы музыки» (1737), «Доказательство принципа гармонии» (1750). В этих работах Рамо исходил из убеждения, что музыка подчинена строгим правилам, изучение которых требует от композиторов знания математических наук.

Действительно, в трактатах Рамо много места уделяется физико-математическим изысканиям. Однако не обращение к акустике и не ценность выдвинутых акустических положений определяли основополагающее значение Рамо в развитии теории музыки. Это значение заключается в том, что Рамо первый стремился объединить «в единое целое гармонические явления, описанные до него теорией музыки как изолированные случаи, не связанные между собой, он первый попытался установить причинно-следственные отношения в музыкальном произведении» (87, стр. 12). Рамо доказывал, что основным, доминирующим началом в музыке является гармония, которая организует собой всю структуру музыкального произведения, включая и мелодию. «Сначала кажется,— пишет Рамо,— что гармония происходит от мелодии, в том смысле, что мелодия, которую производит каждый голос, становится гармонией благодаря их связи; но тогда следовало бы заранее определить путь каждого из этих голосов, чтобы они могли соединиться вместе. Но какой бы порядок мелодии ни был замечен в каждом голосе в отдельности, они с трудом составят вместе хорошую гармонию, чтобы не сказать, что это невозможно, если этот порядок им не дан правилами гармонии... Именно гармония ведет нас, а не мелодия» (45, 2, стр. 50).

Обобщая и развивая теорию гармонии, Рамо выражал потребность в ней современной ему музыкальной практики. Но вместе с тем он абсолютизировал законы

гармонии и, подчинив мелодию гармоническому строю, объявил их содержанием музыки. Не случайно поэтому, что учение Рамо вызвало оппозицию у многих музыкантов и теоретиков XVIII в.

Одним из первых с полемикой против Рамо выступил Маттесон. В трактате «Совершенный капельмейстер» он писал, имея в виду Рамо: «Необходимо приложить все усилия, чтобы опровергнуть неверный, соблазнительный и вредный тезис, будто мелодия должна возникнуть из гармонии. Этой установки придерживается один из наиболее знаменитых учителей композиции во Франции со своими иезуитскими последователями (которые, увы, в настоящее время находятся у власти) (176, стр. 21).

В противоположность Рамо Маттесон доказывает приоритет мелодии над гармонией, утверждая, что «только чистая мелодия является самым естественным и прекрасным в мире». Он считает устаревшей практику многоголосия и контрапункта и сетует на то, что современные композиторы при сочинении музыки часто недооценивают мелодии. Такая практика основана на традиции старой музыки и больше всего характерна для церковной музыки. «Ни самые плохие музыканты, желающие сочинять, пренебрегая волей Минервы, ни лучшие контрапункты, которые сначала сочиняют главную мелодию (хотя они в ней не нуждаются и легко могут без нее обойтись) и затем добавляют к ней гармонию, повторяю, ни те, ни другие не имеют достаточно знаний. Они просто мажут свой гармонический клейстер на жидкую основу — это делается прежде всего в церковной музыке — и нисколько не заботятся о ровной, тонкой линии, о настоящей мелодии, которую они даже не пытаются искать и поэтому никогда не находят» (176, стр. 21).

Для опровержения основного тезиса Рамо Маттесон приводит самую разнообразную аргументацию. Во-первых, он считает, что эмоциональное и выразительное значение мелодии намного выше, чем гармонии. По его мнению, «единичный голос имеет самостоятельное существование, тогда как так называемая гармония без мелодии является не пением, а пустым набором звуков». Во-вторых, Маттесон полагает, что не правила гармонии определяют построение мелодии, а, напротив, строение гармонии определяется структурой

и свойствами мелодий, поскольку гармония является всего лишь соединением различных мелодий.

Во Франции полемику против Рамо поддержал Жан-Жак Руссо (1712—1778), который в противоположность Рамо связывал с гармонией устаревшую практику музыкальной композиции, принцип, идущий от прошлой, «готической эпохи».

«Становится трудным удержаться от подозрения, не есть ли вся наша гармония не что иное, как варварское и готическое изобретение, на которое мы никогда бы не решились, если бы к настоящим красотам искусства и музыки мы были бы более чувствительны. Однако г. Рамо полагает, что гармония является источником музыкальных красот, чему противоречат факты и разум».

Руссо упрекал французских композиторов, в том числе и Люлли, за недооценку мелодического начала и увлечение гармонией. «Перегружая гармонию, они становятся неразборчивы и вместо вещей, способных воздействовать на слушателя, пишут только пустые длинноты. Они портят свой слух и перестают воспринимать что-либо, кроме шума, самым лучшим голосом они считают тот, что громче всех».

Руссо считает мелодию главным элементом музыки. В этом отношении его полемика против Рамо напоминает полемику Маттесона.

Как и Маттесон, Руссо признает ведущее значение мелодии по отношению к гармонии. Гармония составляет физическую, материальную сторону музыки, тогда как мелодия является важнейшим средством выразительности, передачи и возбуждения аффектов. Только благодаря мелодии музыка способна подражать природе и воздействовать на человеческую душу. «Гармония,— пишет Руссо в «Новой Элоизе»,— есть только вспомогательное средство в подражательной музыке, в самой гармонии нет ничего подражательного. Она подкрепляет интонации, это верно, она усиливает выразительность и сообщает обаяние напеву. Но одна только мелодия является источником того непобедимого могущества, которым обладает вдохновенное искусство, только в ней — власть музыки над сердцами. Самая научная последовательность аккордов, лишенная мелодии, наскучит вам через четверть часа. Прекрасные же напевы без всякой гармонии

выдержат длительное испытание, не причиняя скуки. Если чувство одушевляет самые простые напевы, они становятся интересными. Напротив, мелодия, которая ничего не говорит,— не певуча, а одна лишь гармония ничего не может сказать душе» (74, 42, стр. 427).

Мелодию Руссо сравнивает с рисунком в живописи, а гармонию — с красками и цветом. Так же как в живописи главным элементом является именно рисунок, а не краски сами по себе, так и в музыке главным выразительным элементом является мелодия.

В «Письмах о французской музыке» Руссо писал, что если представить себе существование музыки без мелодии, то это означало бы для современных композиторов вернуться к «ученой музыке». «Невозможность сочинять хорошие мелодии заставила бы композиторов обратиться к гармонии, и за отсутствием естественных красот они вводили бы искусственные красоты, не имеющие другой ценности, кроме преодоленной трудности: вместо хорошей музыки они бы изобрели ученую музыку. Чтоб заметить напевность, они усложнили бы аккомпанемент; им легче нагромоздить множество плохих партий, чем сочинить одну хорошую; чтобы скрыть ее ничтожность, они усложнили б ее; они думали бы, что пишут хорошую музыку, но производили бы только шум» (74, стр. 419).

Мелодия и гармония имеют еще одно различие. По мнению Руссо, гармония не носит национального характера, она едина для всех стран, тогда как национальный характер выявляется только в мелодии. «Так как основа гармонии — сама природа, гармония одинакова для всех наций, или, если она имеет какие-либо различия, они определяются различиями мелодии. Только по мелодии можно судить о характерных особенностях национальной музыки» (74, стр. 418).

Дискуссия о преимуществе гармонии или мелодии, развернувшаяся в европейской эстетике начиная с середины XVIII в., отражала развитие и усложнение музыкальной культуры этой эпохи, в частности, развитие нового гомофонного стиля, который в одинаковой мере требовал и гармонии, и мелодии. Как отражение этого развития в эстетике выдвигались на первый план то гармония, то мелодия. Поэтому очевидно, что в этих спорах обе стороны были в одинаковой мере правы. Шеллинг совершенно справедливо говорит по этому поводу в своей

«Философии искусства»: «Если же поставить вопрос о преимуществе гармонии или мелодии, то это будет тот же случай, когда спрашивают о преимуществе античного или нового искусства вообще. Если мы будем иметь в виду сущность, то, без сомнения, и гармония, и мелодия — суть вся неделимая музыка... Разноречия сравнительных оценок гармонии и мелодии столь же трудно примирить, как сравнительные оценки античного и нового искусства вообще. Руссо называет гармонию готическим, варварским изобретением; с другой стороны, есть энтузиасты гармонии, которые изобретением контрапункта датируют начало истинной музыки» (102, стр. 203—205).

### **5. Проблема гармонической личности в немецкой классической эстетике**

Гармоническая личность — сквозная проблема немецкой классической философии. Поиски гармонии человеческих способностей, «цельного» человека характеризуют эстетические, а в более широком смысле и философские учения мыслителей и писателей этой эпохи: Канта, В. Гюльдерлина, Шиллера, Гете, Шеллинга, Гегеля. Не чужды они и ранним романтикам и предшественникам романтизма, какими были Гюльдерлин и братья Шлегели. Характеризуя место проблемы гармонической личности в немецкой философии, К. Маркс и Ф. Энгельс писали в «Немецкой идеологии»: «В индивидах, уже не подчиненных более разделению труда, философы видели идеал, которому они дали имя «Человек», и весь изображенный нами процесс развития они представляли в виде процесса развития «Человека»...» (1, 3, стр. 69). В этом классики марксизма видели одну из главных причин того, что немецкие философы идеалистически понимали историю, превращая весь исторический процесс в процесс развития сознания.

В поисках гармонического идеала немецкая философия идет непосредственно за философией Просвещения. Многие деятели просветительского движения видели в эстетической форме средство для достижения гармонии между реальными эгоистическими интересами людей и идеальной сферой нравственно-должного, гармонии меж-

ду чувством и долгом, себялюбием и общительностью, эгоизмом и симпатией. Посредством искусства и чувства прекрасного эстетика Просвещения надеялась преодолеть своекорыстие и частный интерес буржуа, воспитать в нем гражданские добродетели и пробудить общественный интерес.

Проблемы, поставленные в идеологии Просвещения, были наследованы и рационально разработаны в немецкой классической философии и эстетике. Наиболее отчетливо это проявилось в эстетике Канта (1724—1804). Кантовские «антиномии вкуса» есть не что иное, как эстетическая формулировка основного противоречия, нащупанного просветителями,— противоречия частного и общественного интереса. Согласно Канту, человек как природное существо, подчиненное законам природы и необходимости, представляет собой арену борьбы частных эгоистических интересов. Он подчинен тирании чувств, царству своекорыстия, «эстетическому» эгоизму. Однако как чистая, априорная форма общности человек находится в гармонии и с самим собой, и с заложенным в потустороннем мире нравственным законом. Эта чистая форма нравственности лишь брезжит в условиях тех отношений современного Канту общества, которые он характеризует как «необщительную общность».

Последним словом кантовской философии является, как известно, антагонизм законов природы и свободы. Кант полагал, что гармония человека, гармония человеческих способностей, интересов и чувств в мире человеческого опыта недостижима. Возможно лишь бесконечное приближение к этому идеалу.

Однако сам Кант чувствовал, что природа и свобода оказались в его философии разорванными, противопоставленными друг другу. Пытаясь заполнить пропасть между этими двумя мирами, он обратился к искусству как средству установления связи между ними. Здесь, таким образом, Кант разделял иллюзию, свойственную просветительской эстетике, о том, что посредством эстетической формы возможно достижение гармонии человеческих интересов, укрощение и культивация врожденного, зоологического своекорыстия людей. Искусство, по мнению Канта, способно приблизить человека к гармоническому состоянию. Вместе с тем эта гармония

отождествлялась Кантом с понятием свободы, с представлением о свободном развитии человеческой природы. Поэтому она выступала у него как постулат, как идеал, как желаемое, но труднодостижимое состояние.

У других представителей немецкой классической философии мы встречаем гораздо больше энтузиазма в их поисках гармонии. Если Кант исходил из дуализма человеческих способностей как естественного и врожденного, пытаясь затем посредством художественной культуры привести их к единству, то у Шиллера, Гете и других, напротив, исходным пунктом является свободная гармоническая личность, существование которой рассматривалось как главное условие развития искусства и наслаждения красотой.

Шиллер, например, говорил, что красота обращается одновременно ко всем способностям человека и потому может быть воспринята и оценена лишь при условии полного и свободного его пользования всеми своими силами. Ту же мысль развивал в своих статьях по эстетике и Гете, утверждавший, что каждое искусство требует целого человека. «Когда здоровая натура человека,— пишет Гете,— действует как единое целое, когда человек ощущает себя в мире как в некоем великом, замечательном, прекрасном и достойном целом, [...] тогда Вселенная [...] вскрикнула бы, ликуя, и преклонилась перед вершиной своего становления и существования (31, 10, стр. 543). Но не только искусство, но и наука требует гармонического человека. «Наука,— писал Гете,— вот истинное преимущество человека; и если она все снова ведет его к великому понятию, что все составляет гармоническое единство, то это великое понятие утвердится в нем гораздо богаче и полнее, если он не захочет почить в покойном мистицизме, который охотно прячет свою нищету в претендующую на уважение непонятность» (см. 64, стр. 301). Для другого представителя немецкой классической эстетики, В. Гумбольдта, «человек всего более наслаждается в те моменты, когда чувствует себя в полном расцвете своих сил и цельности своей личности (38, стр. 31). По мнению Гегеля, целостная свободная индивидуальность лежит «в основании понятия красоты» (28, 12, 153).

Однако существует ли в современности эта свободная, целостная личность, являющаяся главным условием



расцвета искусства? На этот вопрос и Гете, и Шиллер, и Гегель отвечали отрицательно. Они показали, что современная действительность враждебна искусству и приводит к распаду человеческой личности. В системе буржуазного разделения труда личность, по словам Шиллера, становится только отдельным обломком целого, и целое не может функционировать иначе, как разобщив индивиды и приковав их к отдельным специальным занятиям. Труд в этих условиях становится безрадостным, механическим. Современное буржуазное государство Шиллер сравнивает с часовым механизмом, в котором «из соединения бесконечного множества 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. Вечно прикованный к отдельному малому обрывку целого, человек сам становится обрывком; слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не способен развить гармонию своего существа, и вместо того, чтобы выразить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки. Однако и это скудное, отрывочное участие отдельных частей в целом не зависит от форм, которые они создают сами... Мертвая буква замещает живой рассудок» (106, 6, стр. 302).

В системе разделения труда буржуазного общества личность расколота, ее способности как бы расщеплены на отдельные части и функционируют вне связи с целым. Разделение труда рассекает, калечит индивида. Чувство и рассудок, созерцание и умозрение, рефлексия и воображение, будучи разорванными, становятся враждебными друг другу.

Развитие человеческих способностей происходит в антагонистической форме. Одни способности развиваются и совершенствуются за счет других способностей, наука развивается отдельно от искусства и в противовес ему.

Основываясь на принципах немецкой классической эстетики, Шиллер с потрясающей силой поэтического таланта и глубиной философского проникновения нарисовал яркую картину буржуазного общества, враждебного гармоническому развитию человеческой личности, дал

глубокую критику уродующего человека буржуазного разделения труда.

Враждебность буржуазного общества гармонии и целостности индивида — сквозная тема всей немецкой классической философии и эстетики. В разных вариациях мы встречаем ее в высказываниях и художественных произведениях Гете и Гельдерлина, в работах молодого Гегеля, в системе трансцендентального идеализма Шеллинга и т. д. Характерно, что критика буржуазного разделения труда, уродующего личность, поиски гармонии человеческих сил и способностей были неразрывно связаны с возвышением античности. Иными словами, представления о гармонически развитом человеке, сформировавшиеся в немецкой классической философии, были связаны с античным эстетическим идеалом. Чем безобразнее, чем уродливее казалась современная действительность, тем более идеальный характер приобретали представления об античности. Для немецкой классической эстетики античная древность была прообразом того состояния мира, при котором возможно целостное и гармоническое развитие человеческих способностей.

Необходимо иметь в виду, что античность, о которой так много писали и говорили немецкие философы и эстетики, имела далекое отношение к действительной античной истории. Она выступала у них скорее как форма идеологической и эстетической критики буржуазного общества, как идеал и эстетическая модель будущего общественного устройства. По словам К. Маркса, колыбель буржуазного общества охраняли древнеримские призраки. В античных идеалах гладиаторы буржуазного общества нашли для себя формы, иллюзии, служащие для того, чтобы «скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии» (1, 8, стр. 120). В этих условиях не было реальных предпосылок для выработки правильного, объективного понимания античности. Революционная буржуазия рассматривала античную историю только как предысторию нового, буржуазного общества, воплощающего в себе идеалы общечеловеческой красоты, морали и разума. «Так называемое историческое развитие, — писал К. Маркс, — покоится вообще на том, что

последующая форма рассматривает предыдущие как ступени к самой себе и всегда рассматривает их односторонне, ибо лишь весьма редко и только при совершенно определенных условиях она бывает способна к самокритике...» (1, 12, стр. 732).

С этим был связан органически присущий всей классической философии элемент идеализации античности. Античная история понималась как единственная в мировой истории эпоха свободного и гармонического развития человека и человечества. Однако, при всем утопизме, наиболее значительным здесь было то обстоятельство, что поиски индивидуальной гармонии строились на основе поисков гармонии общественной. В демократическом устройстве античного полиса немецкие философы и художники видели необходимое условие для формирования целостной гармонической личности.

Гете в статье, посвященной Винкельману, писал об античности как эпохе целостного развития и гармоничного применения сил человека в противоположность современности, где прогресс осуществляется через разрозненное применение отдельных способностей человека. «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 соединятся все качества. Последнее было счастливым уделом древних, в особенности греков, в их лучшую пору; для первого и второго предназначены судьбою мы, люди позднейших поколений» (31, 10, стр. 543).

Природа античных иллюзий прекрасно вскрывается в письме Шиллера к Гете, написанном им 23 августа 1794 г. «Если бы вы родились греком или хоть итальянцем,— писал Шиллер,— и если бы вас с колыбели окружала изысканная природа и идеальное искусство, то путь ваш был бы бесконечно короче, а может быть, оказался совсем ненужным... Но вот, так как вы родились немцем, так как ваш греческий дух был заброшен в этот северный мир, то вам оставалось только одно из двух: или самому стать северным художником, или при помощи размышления заменить в вашем воображении то, чего не предоставила ему действительность, и таким образом как бы изнутри рациональным путем воссоз-

дать Грецию. В том периоде жизни, когда душа из внешнего мира строит себе внутренний мир, будучи окружены недостаточно совершенными образами, вы уже прониклись дикой и северной природой, но ваш победоносный, возвысившийся над своим материалом гений изнутри открыл этот недостаток и удостоверился в нем извне при посредстве знакомства с греческой природой. Теперь вам пришлось эту старую, уже навязанную вашему воображению, менее совершенную природу исправить согласно лучшему образцу, сотворенному для себя вашим созидующим духом...» (32, стр. 6).

Шиллер хочет сказать, что если в античную эпоху творчество художника соответствовало характеру окружающей его действительности, то современный художник должен преодолевать эту враждебную для искусства действительность посредством воображения и как бы изнутри восстанавливать гармонию своих сил. Современный мир хаотичен, и преодолеть эту дисгармонию можно только посредством эстетической формы, на основе деятельности художника.

Это высказывание Шиллера наиболее адекватно отражает характерное для классической философии понимание отношения между искусством и действительностью в буржуазном обществе. Отсюда совершенно логично следовал вывод о том, что гармония человеческих сил может быть достигнута только посредством искусства, только при помощи эстетического воспитания. Поэтому эстетическое воспитание выступает в немецкой философии как главное и единственное средство восстановления утраченной в послеантичную эпоху гармонии человеческих способностей, как средство достижения политической свободы и осуществления гражданских идеалов. Об этом свидетельствуют грандиозные программы эстетического воспитания и перевоспитания человечества, наиболее типичным образцом которых являются знаменитые «Письма об эстетическом воспитании человека» Шиллера и философский роман «Вильгельм Мейстер» Гете.

Совершенно очевидно, что вывод этот был утопичен по своему реальному содержанию и основывался на идеалистическом представлении об общественном и историческом развитии. Этот утопизм и идеализм гете-шиллеровской эстетики вскрыл Ф. Энгельс. Характеризуя

творчество Гете, он указывал, что, при всем величии Гете, его художественный гений был бессилён перед убожеством современной действительности. Эта оценка — своеобразный ответ на приведенное выше письмо Шиллера, в котором, как мы уже видели, Шиллер рекомендовал Гете разделаться с «несовершенной» действительностью эстетическим способом, «изнутри», посредством творческого воображения.

Ф. Энгельс пишет: «Гете был не в силах победить немецкое убожество; напротив, оно побеждает его; и эта победа убожества над величайшим немцем является лучшим доказательством того, что «изнутри» его вообще нельзя победить. Гете был слишком разносторонен, он был слишком активной натурой, слишком соткан из плоти и крови, чтобы искать спасения от убожества в шиллеровском бегстве к кантовскому идеалу; он был слишком проницателен, чтобы не видеть, что это бегство в конце концов сводилось к замене плоского убожества высокопарным. Его темперамент, его энергия, все его духовные стремления толкали его к практической жизни, а практическая жизнь, с которой он сталкивался, была жалка. Перед этой дилеммой — существовать в жизненной среде, которую он должен был презирать, и все же быть прикованным к ней как к единственной, в которой он мог действовать,— перед этой дилеммой Гете находился постоянно...» (4, 1, стр. 468).

Тем не менее убеждение в том, что искусство способно вернуть к действительности утраченную гармонию,— наиболее распространенная иллюзия в немецкой классической философии, корни которой, как мы показали,— в философии просветителей.

Указывая на огромную просветительную и воспитательную роль искусства, Лессинг писал: «Назначение искусства — избавить нас в царстве прекрасного от обособления» (61, стр. 258).

Эта мысль получает дальнейшее развитие в классической эстетике. В системе эстетического воспитания Шиллера искусство выступает как сила, которая мобилизует человека, изымает его из уродующей сферы разделения труда, воссоздает гармонию его способностей. В статье «О стихотворениях Бюргера» Шиллер отмечал: «Вследствие раздельности и обособления в деятельности наших духовных сил, что при расширенном круге знаний

и обособлении профессий представляется неизбежным, поэзия почти одна воссоединяет разъединенные силы души, одна в гармоническом сотрудничестве занимает голову и сердце, пронизательность и остроумие, разум и воображение, как бы вновь возрождая в нас цельного человека» (106, 6, стр. 633).

В «Письмах об эстетическом воспитании человека» эта идея занимает главное место. Только искусство является опосредующей формой между чувственной и духовной сферой человеческой деятельности. «Только вкус,— говорит Шиллер,— вносит гармонию в общество, так как он создает гармонию в индивидуе. 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» (106, 6, стр. 385).

Учитывая эту целительную способность искусства, Шиллер пришел к выводу о том, что гармония осуществима в современной действительности в сфере так называемого «эстетического государства». «Но существует ли такое государство прекрасной видимости и где его найти?» — спрашивает Шиллер в заключительной части своих «Писем». «Потребность в нем существует в каждой тонко настроенной душе; в действительности же его, пожалуй, можно найти, подобно чистой церкви и чистой республике, разве в некоторых немногочисленных кружках, образ действия которых направляется не бездушным подражанием чужим нравам, а собственной прекрасной природой...» (106, 6, стр. 387).

Искусство выступает у Шиллера как средство завоевания политической свободы, как средство воссоздания свободной целостной личности. Утопический характер шиллеровской эстетики очевиден. Преодоление противоречий действительности Шиллер видел в искусстве, в эстетическом воспитании, а не в практическом преобразовании мира. Поэтому Шиллер приходит к выводу, что единственной сферой, где человек обретает гармонию, является игра. «...Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет» (106, 6, стр. 335).

Характеризуя поиски гармонической личности в немецкой классической эстетике, Г. Лукач в статье «Идеал

гармонической личности в буржуазной эстетике» писал: «Величайшие теоретические провозвестники гармонического человека, начиная с эпохи Возрождения через Винкельмана и вплоть до Гегеля, не просто объявляли греков гармоническими людьми, но и с исключительной ясностью указали на связь гармонического развития человека в классической Греции с социальной и политической структурой античной демократии» (173, стр. 82). Вместе с тем Лукач справедливо указал, что в немецкой классической эстетике идеал гармонической личности имел утопический характер и был связан с идеалистическим и утопическим представлением об истории. Поэтому конечным итогом всех поисков гармонического человека было создание грандиозных эстетических утопий. Утопичным было не только представление об идеале, конечной цели истории, но и представление о средствах осуществления этого идеала. «Эта эстетическая утопия не только отвращала от конкретной, действительной работы, но и толкала на утопический путь. Гете и Шиллер верили, что практический идеал гармонической личности можно достигнуть посредством осуществления его в маленьких группах людей, а затем возможно будет распространить его на все человечество. Точно так же Фурье считал, что основание фаланстера приведет общество к социализму. На этой вере покоились основные идеи воспитания в «Вильгельме Мейстере» Гете, эти же утопические нотки звучат в шиллеровских «Письмах об эстетическом воспитании» (173, стр. 87).

## 6. Учение Гегеля о гармонии и мере

Гармония как философское и эстетическое понятие играет большую роль в немецкой классической эстетике. Она занимает важное место в философии Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля. Правда, у Канта и Фихте гармония представляет собой относительный, преходящий момент, в основе их философии лежит идея бесконечной борьбы субъекта и объекта, свободы и необходимости. Достижение гармонии — это конец человеческого познания, поэтому оно является вечным идеалом человеческой мысли и деятельности, который никогда полностью не осуществляется.

По-иному понимает сущность гармонии Шеллинг. Прежде всего мы находим у него космическое, в духе пифагореизма, представление о мировой гармонии. Мир в целом и есть гармония. «Мы только теперь можем твердо установить высший смысл ритма, гармонии и мелодии. Они оказываются первыми чистейшими формами движения в универсуме и, созерцаемые в своей реальности, суть для материальных вещей способ уподобления идеям. Небесные тела парят на крыльях гармонии и ритма; то, что мы называли центростремительной и центробежной силой, есть не что иное, как второе — ритм, первое — гармония. Музыка, поднявшаяся на тех же самых крыльях, парит в пространстве, чтобы соткать из прозрачного тела звуков и тонов слышимый универсум» (102, стр. 208).

Наряду с этим Шеллинг связывает гармонию с понятием нравственности. Если у Канта и Фихте нравственность — это постоянная борьба чувства и долга, то у Шеллинга нравственность есть не что иное, как гармония. «...Только гармонически настроенная душа — а гармония = истинной нравственности — по-настоящему способна к восприятию поэзии и искусства» (102, стр. 84—85).

Но ни Кант, ни Фихте, ни Шеллинг не создали развернутого учения об эстетической гармонии. Такое учение мы находим только у Гегеля.

В работах Гегеля содержится подробное систематическое учение о гармонии. Гегель обращается к анализу этой категории почти во всех своих сочинениях — «Феноменологии духа» (28, 4, стр. 322, 326), «Лекциях по истории философии» в связи с характеристикой диалектики Гераклита или «предустановленной гармонии» Лейбница, наконец, в «Лекциях по эстетике». Здесь Гегель дает четкое и логически точное определение гармонии как одной из важнейших категорий эстетики. Он рассматривает гармонию в системе других эстетических категорий, таких, как правильность, симметрия, закономерность. Правильность является наиболее элементарным и абстрактным проявлением прекрасного. Она создается за счет одинакового повторения одной определенной фигуры или мотива и поэтому почти полностью исключает всякое разнообразие. Правильность предполагает одинаковость и тождество. Из всех линий самой правильной является прямая, а из геометрических фигур — куб.



С правильностью связана и симметрия. Но здесь уже недостаточно однообразного повторения одной и той же определенности, как это имеет место в абстрактной правильности. «Симметрия требует также и осуществления различия в величине, положении, форме, цвете, звуке и прочих определениях ...Только одинаковое соединение неодинаковых друг с другом определенностей дает симметрию» (28, 12, стр. 138—139).

Обе эти категории — правильность и симметрия — характеризуют количественную определенность вещи и еще не открывают диалектического взаимоотношения количества и качества. Они «ограничиваются главным образом определениями величины и их единообразием и порядком» (28, 12, стр. 139). Что же касается гармонии, то она имеет отношение не только к количественной, но и к качественной определенности. «Гармония есть именно соотношение качественных различий и притом совокупности таких различий, как они находят свое основание в сущности самой вещи» (28, 12, стр. 143). Гармония как категория эстетики содержит в себе следующие три момента: внутреннее единство, целостность и согласованность. В отличие от симметрии, в которой неодинаковое соединяется во внешнее единство, гармония представляет собой «единое внутри себя целое». Она предполагает не одинаковость и повторение, а такое различие противоположных качеств, в котором проявляется их «внутренняя связь и единство». Гармония вместе с тем предполагает наличие целостности. В ней ничего не является односторонним, а, напротив, выявляет существенную связь и целостность. И, наконец, гармония предполагает согласованность. «Никакое различие не должно здесь выпячиваться односторонне, самостоятельно, потому что этим разрушается их согласованное единство» (28, 12 стр. 144).

Обобщая все эти моменты, Гегель давал следующую характеристику гармонии: «Здесь она уже больше не представляет собой гармонии между чисто количественными различиями, а является гармонией между существенно качественными различиями, которые должны не оставаться по отношению друг к другу только противоположностями, а быть согласованными. В музыке, например, мы находим, что отношение тоники к медианте и доминанте не есть чисто количественное отношение, а тут имеются существенно отличные друг от друга тона, кото-

рые вместе с тем сливаются в единстве, не давая своей определенности прозвучать резкой противоположностью и противоречием. Напротив, диссонансы требуют разрешения. Так же обстоит дело с гармонией красок, по отношению к которым искусство тоже выставляет требование, чтобы они в картине не выступали ни как пестрые и случайно положенные в беспорядке красочные пятна, а выступали как опосредованные таким образом, что в результате этого опосредования получается целостное и единое впечатление» (28, 12 стр. 255).

Гегель дал глубокое определение понятия гармонии, которое он раскрыл на примере музыкальной гармонии. Здесь он выступил против *количественного* понимания гармонии. Музыкальная гармония представляет собой *эстетическое* явление, не сводимое к простым физическим колебаниям и пропорциям чисел. Конечно, отдельные тона заключают определенное число колебаний в определенный промежуток времени, но музыкальная гармония, образуемая этими тонами, есть нечто более сложное, чем простое физическое колебание. «Когда же мы воспринимаем такого рода тона, то чувство этого слуха есть нечто совершенно отличное от сухих числовых пропорций; мы можем ничего не знать о числах и арифметических пропорциях; даже когда мы видим колеблющуюся струну, то это вибрирование исчезает без того, чтобы мы могли зафиксировать его в числах; с другой стороны, нам и нечего смотреть на звучащее тело, чтобы получить впечатление тона. В результате связь тона с этими числовыми пропорциями может прежде всего представиться не только поверхностной, но может даже показаться, что слушание и внутреннее усвоение гармонии спижается благодаря этому сведению к чему-то простому количественному» (28, 14, стр. 126).

Поэтому гармония — не простое повторение, а становление, развитие. Комментируя учение Гераклита, Гегель говорит: «Простое повторение одного тона не есть гармония, для гармонии требуется непременно различие, определенная противоположность, так как гармония именно и есть абсолютное становление, а не одно лишь изменение» (28, 4, стр. 251).

Понятие гармонии у Гегеля предполагает наличие дисгармонии. По его словам, гармония не боится противоположностей, их «остроты и разорванности». «Если

музыка должна художественно выражать как внутреннее значение, так и субъективное чувство с глубочайшим содержанием... то она должна в своем царстве звуков обладать средствами для изображения борьбы противоположностей. Это средство она находит в диссонансирующих аккордах...» (28, 14, стр. 129). Наиболее гениальные композиторы, к которым Гегель относит Себастьяна Баха, не боятся диссонансов. Они «не удовлетворяются одними консонансами, а переходят к противоположностям, создают сильнейшие противоречия и диссонансы и достигают мощи, вздымая все силы гармонии в полной уверенности, что могут в такой же мере примирить их и благодаря этому торжествовать умиротворяющую победу мелодического спокойствия. Это есть борьба свободы и необходимости, борьба «свободы фантазии предаваться своему полету с необходимостью гармонических отношений, в которых она нуждается для своего выражения и в которых сосредоточивается ее значение» (28, 14, стр. 133).

Но диссонансы необходимы не только в мире музыки, но и всюду, где только возможна гармония. Существуют они и в нравственной области. Чистая субъективность, например, является диссонансом по отношению к объективности. «И действительно, в виде чего-то идеального субъективность есть нечто одностороннее и специальное, содержащее в противоположность себе нечто другое, противоположное — объективность; и подлинная субъективность осуществляется, когда она входит в эту противоположность, ее преодолевает и разрешает. Таковы также и в реальном мире высшие природы, которым дано выносить внутри себя страдания от противоположностей и мощь побеждать их» (28, 4, стр. 129).

Таким образом, у Гегеля гармония всюду предполагает наличие внутреннего противоречия, внутренних диссонансов. Поэтому весь мир предстает у него как гармония гармоний и дисгармоний.

В эстетической системе Гегеля понятие гармонии занимает существенное место. Она оказывается выше таких определений, как правильность или симметрия. И тем не менее значение гармонии не выходит за пределы абстрактной формы. Гегель говорит, что гармония не приводит к идеальности, духовности, хотя «она уже приближается к свободной субъективности» (28, 12, стр. 145).

Наряду с гармонией Гегель широко употребляет в своей «Эстетике» еще одну категорию, которая имеет прямое отношение к учению о гармонии. Эта категория — мера. Мера является одной из центральных понятий не только философии, но и эстетики Гегеля. Она занимает наиболее высокую ступень в его системе. Если симметрия имеет дело только с количественной характеристикой вещей и явлений, а гармония — с их качественными определениями, то мера — это качественно-количественная категория, она характеризует диалектику количества и качества в эстетическом объекте.

Свое учение о мере Гегель излагал неоднократно — прежде всего в «Энциклопедии философских наук» (§ 107—111), где все философские категории рассматриваются как итоги векового развития человеческого мышления вообще. Основное определение меры у Гегеля следующее: «Мера есть качественно определенное количество, прежде всего, как непосредственное; она есть определенное количество, с которым связано некоторое наличное бытие или некое качество (28, I, стр. 181). Аналогичное определение меры Гегель дает и в «Эстетике», когда он говорит о соотношении симметрии, гармонии и меры. «Правильность и симметрия, в качестве чисто внешнего единства и порядка, преимущественно представляют определенность величины. Ибо определенность, положенная как внешняя, а не как вполне имманентная, есть вообще количественная определенность. Качество же, напротив, делает некоторую определенную вещь тем, что она есть, так что с изменением ее качественной определенности она становится совершенно иной вещью... Мера, именно, представляет собой количество, которое в свою очередь само становится тем, что определяет качество, так что определенное качество оказывается связанным с количественной определенностью» (28, 12, стр. 139). Здесь Гегель исходит из диалектического единства качества и количества, когда увеличение или уменьшение количества данного качества только до определенной границы остается безразличным для данного качества, а дальше приводит к нарушению меры, к возвышению безмерного, качественно неопределенного, т. е. к гибели качества. Так, увеличение или уменьшение температуры воды с определенного момента превращает воду либо в газообразное, либо в твердое состояние. Такой

живой синтез качества и количества наблюдается, по Гегелю, решительно везде, в неорганическом и органическом мире, в общественной, этической и эстетической областях. Поскольку Гегель рассматривал свои категории диалектически, в процессе их становления и взаимоперехода, постольку ни качество, ни количество не являются у него застывшими и неподвижными категориями. Качество переходит через разные свои моменты, пока не исчерпает себя, не придет к своему отрицанию, уступая место новой категории — количеству. Также и количество постепенно исчерпывает себя, возвращаясь к качеству уже на новой ступени — к такому качеству, которое вобрало в себя и все количественные отношения. В этом диалектическом развитии всех категорий как раз и заключается огромная сила и новизна учения Гегеля о мере.

Категория меры, синтезирующая качество и количество, имеет у Гегеля универсальное значение. Он применяет ее решительно всюду, не исключая природы и общества. Особую роль эта категория играет и в эстетике Гегеля, в частности в его учении об идеале. Определяя идеал как соразмерное, адекватное единство содержания идеи и чувственной действительности, Гегель фактически исходит из категории меры. В учении о трех исторических формах искусства — символической, классической и романтической — он тоже применяет категорию меры. В символическом искусстве идея и внешняя форма не соответствуют друг другу, идея адекватно не выражается в действительности; она растекается по всем природным обликам. Поэтому отличительными чертами индийского и египетского символического искусства является причудливость, аллегоризм, гротескность и безмерность. Классическая форма искусства, искусство античной Греции — это по преимуществу искусство меры. Далее начинается период сумерек искусства, эпоха его разложения. Из искусства меры оно становится искусством безмерного, прозаического безобразного или задушевно-интимного.

Но этот переход меры в безмерное обнаруживает, по Гегелю, что искусство не является подлинной формой осознания духом самого себя, что необходимо перейти к другим, более высоким формам духа. Если в символической форме искусства последнее только стремилось к идеалу, а в классической достигло его в совершенном и приятном чувственном виде, то с распадением классического

искусства возникла необходимость выхода за пределы эстетического идеала и погружения в недра чистого духа, для которого все чувственное оказывалось только более или менее случайным и несущественным. Следовательно, учение Гегеля о трех основных формах исторического развития искусства также построено на основе категории меры. Эти три формы выступают у Гегеля как три типа исторического проявления категории меры.

Категория меры получает в эстетике Гегеля универсальное диалектическое значение. Всякое единство противоположностей выступает у него как мера, в которой эти противоположности объединяются. В этом отношении гармония у Гегеля близка античному понятию «середины» или винкельмановскому «среднему состоянию». «Именно лекции по эстетике,— пишет М. А. Лифшиц,— менее всего показывают, что Гегель не равнодушен к «средним областям природы и человеческой жизни». Напротив, этот средний мир, отвечающий понятию истинной середины в энциклопедии Аристотеля, или понятию меры, которая вместе с тем есть и *вершина*, является тайным средоточием гегелевской философии»<sup>2</sup>.

Гармония также представляет собой определенный тип меры, где качественные противоположности объединяются в некотором единстве и целостности. Такое гармоническое состояние идеала в искусстве нарушается коллизией, которая заставляет искать в искусстве новое измерение, новую меру. «...Красота идеала как раз и заключается в его невозмутненном единстве, спокойствии и завершенности в самом себе. Коллизия нарушает эту гармонию истинно действительного и нравственного и заставляет единый в себе идеал перейти в состояние разлада и антагонизма» (28, 12, стр. 209). Разрешение конфликта является необходимым моментом гармонии, и оно порождает переход искусства от одной меры к другой.

В эстетике Гегеля категории гармонии и меры оказываются тесно связанными, хотя мера играет здесь намного более важную и значительную роль. Гегель раскрыл не только понятийное значение меры и гармонии, но и рассмотрел их историческое значение, показал их место и функцию в историческом развитии художе-

<sup>2</sup> М. А. Лифшиц. Предисловие к книге «Гегель. Эстетика» (в четырех томах). М., 1968, т. I, стр. III.

ственного сознания. Все это свидетельствует о большом значении учения Гегеля о гармонии и мере.

Гегель завершает собой положительное развитие классической буржуазной эстетики. Последующее развитие эстетической мысли на Западе, происходящее при господстве позитивистской эстетики, не прибавило ничего существенно нового в понимание гармонии.

## **7. Гармония в эстетике русских революционеров-демократов**

Значительный вклад в исследование проблемы гармонии внесла эстетическая мысль русских революционеров-демократов. Известно, что русские революционеры-демократы не создавали универсальных эстетических систем, подобных тем, которые строились немецкими мыслителями XIX в. Эстетика революционеров-демократов была тесно связана с их политической борьбой против самодержавия, с их социальными учениями, с их художественной и литературной критикой. Но они разработали и применили к анализу и оценке искусства свою систему эстетических категорий. Среди этих категорий важное место занимает понятие «гармония».

Обратимся, например, к эстетике одного из самых ярких представителей революционно-демократической мысли — В. Г. Белинскому. Белинский неоднократно использует понятие «гармония» в своих литературно-критических и эстетических статьях. Он связывает его с представлением о целостности, единстве, полноте художественного произведения. В статье, посвященной сочинениям Державина, Белинский пишет: «Одно из самых важных условий художественного произведения есть гармоническая соответственность идеи с формой и формы с идеею и органическая целостность его создания. Поэтому всякое художественное произведение прежде всего должно отличаться строгим единством лежащего в его основании чувства или мысли... Если мысль поэтического произведения истинна, ясна и определена для поэта, если произведение верно концепировано и достаточно выношено в душе поэта, — то в нем не может быть ни уродливых частностей, ни слабых мест, ни темных и непонятных выражений, ни недостатка во внешней отделке. Произведение, в таком случае, органически цело-

стно: в нем нет ничего излишнего, ни недостающего...» (14, 2, стр. 491).

Эта «гармоническая ответственность» формы и содержания, истолкованная как «целостность» художественного произведения, была у Белинского одним из важных критериев художественности в искусстве.

Белинский прекрасно понимал диалектическую природу гармонии, ее способность выражать драматизм, напряженные конфликты и диссонансы. В этом смысле он истолковывал поэзию Пушкина, которая выступала у него в качестве образца истинной художественности. «Многообъемлемость и многосторонность также принадлежат к числу качеств, которые срослись с поэзией Пушкина. Грусть у него сменяется шуткою, эпиграммою, тяжелая скорбь неожиданно разрешается освежающим душу юмором. Его нельзя назвать ни поэтом грусти, ни поэтом веселия, ни трагиком, ни комиком исключительно: но все... Самое простое ощущение звучит у него всеми струнами своими и потому чуждо монотонности; это всегда полный аккорд... Всего чаще ощущение у Пушкина — диссонанс, разрешающийся в гармонию, и всего реже — простая мелодия... У Пушкина диссонанс и драматизм всегда внутри; а снаружи все спокойно, будто ничего не случилось...» (14, 2, стр. 160—161).

Думается, что Белинский глубоко и точно определил художественный стиль Пушкина. Вместе с тем он дал характеристику гармонии как внутреннего выражения многосторонности художественного выражения. Художественная гармония выступает, таким образом, как отсутствие монотонности, постоянный взаимопереход трагедии и юмора, диссонансов и равновесия, драматизма и спокойствия. Это — одна из наиболее глубоких характеристик художественной гармонии, которая нам известна в истории эстетической мысли. К сожалению, принцип гармонии не получил у Белинского дальнейшего развития.

Мимо понятия «гармония» не прошел и Н. Г. Чернышевский, хотя и у него, как и у Белинского, мы находим всего лишь отдельные высказывания о гармонии. В своей диссертации «Об эстетическом отношении искусства к действительности» Чернышевский говорит о гармонии человеческого тела как одном из самых выразительных свидетельств существования крассты в природе. «Обы-



кновенно если лицо не изуродованно, то все части его бывают в такой гармонии между собой, что нарушить ее значило бы портить красоту лица... Части человеческого тела, как и всякого живого организма, постоянно возрождающегося под влиянием своего единства, находятся между собой в теснейшей связи, так что форма одного члена зависит от форм всех остальных и в свою очередь они зависят от нее. Тем более надобно это сказать о различных частях одного органа, о различных частях лица. Взаимная зависимость очертаний доказывается, как мы говорили, наукою, но и без помощи науки очевидно для всякого, одаренного чувством гармонии. Человеческое тело — одно целое; его нельзя разрывать на части и говорить: эта часть хороша, прекрасна, эта некрасива» (98, стр. 431). Но если принцип гармонии применим к органическому телу, то тем более он справедлив по отношению к искусству, и не считаться с ним — значит нарушать законы искусства.

Еще более значительное понимание гармонии заключается в выдвинутой Чернышевским формуле «прекрасное есть жизнь». Если понимать под жизнью совершенствование форм материи, стремление природы к многообразию, то гармония оказывается одним из важных законов развития жизни, а следовательно, и красоты. Именно в этом смысле формулу «прекрасное есть жизнь» истолковывает, например, Н. А. Дмитриева в своей книге «О прекрасном»: «Мысль о том, что тайна красоты заключена в гармонических отношениях, образующих «единство в многообразии», высказывалась в эстетике неоднократно. Она не нова. Но если понимать ее отвлеченно от процессов жизни, она может показаться чем-то слишком формальным, внешним. Если же подойти к этому вопросу глубже, оказывается, что гармонические соотношения, связи и взаимодействия есть тот путь, по которому идет развитие жизни в природе, движение ее от низших форм к высшим. Значит, эта догадка не исключает идею Чернышевского «прекрасное есть жизнь», а является как бы ее расшифровкой. «Красота есть гармония» и «красота есть жизнь» — это взаимодополняющие определения, если жизнь действительно стремится к гармонии» (41, стр. 23—24).

Очевидно, что такое истолкование формулы Чернышевского «прекрасное есть жизнь» имеет право на су-

ществование. Оно показывает связь, которую открывает эстетика Чернышевского между понятиями красоты и гармонии.

Глубокую трактовку гармонии дает в своих эстетических высказываниях А. И. Герцен. К этому понятию он обращается в своем письме к сыну «О свободе воли» (1863). Герцен выступил не только против идеалистической трактовки гармонии, но и против вульгарного ее сведения к явлениям физического или физиологического порядка. «Все явления исторического мира,— писал Герцен,— все проявления агломерированных, сложных, обладающих традицией, высокоразвитых организмов имеют в своей основе физиологию, но переступают за ее пределы. Возьмем, к примеру, эстетику. Прекрасное, конечно, не ускользает от законов природы; невозможно ни создать его без материи, ни ощущать его без органов чувств; но ни физиология, ни акустика не могут создать теорию художественного творчества, искусства» (33, 20, ч. I, стр. 441).

В этом плане Герцен рассматривает природу музыкальной гармонии. Он называет ее «эстетической реальностью», которая имеет свои законы и которая не сводима к физике или физиологии. «Каждый звук производится колебаниями воздуха и рефlekсами слуха, но он приобретает для нас иную ценность (или существование, если хочешь) в единстве музыкальной фразы. Струна обрывается, звук исчезает,— но пока она не оборвалась, звук не принадлежит исключительно миру вибраций, но также и миру гармонии, в недрах которого он является эстетической реальностью, входя в состав симфонии, предоставляющей ему возможность вибрировать, доминирующей над ним, поглощающей его и продолжающейся дальше» (33, 20, ч. I, стр. 442).

Герцен говорит здесь о художественной гармонии, которая является эстетической реальностью только в контексте художественного произведения, «в единстве музыкальной фразы», «входя в состав симфонии». Тем самым Герцен выступал против сведения художественной гармонии как высшего и сложного организма к низшим формам гармонии, основанной на акустике и математике, и доказывал качественное своеобразие, социальную и историческую обусловленность «мира гармонии». Подобное истолкование гармонии является одним

из наиболее значительных во всей истории домарксистской эстетики.

Такое же высокое признание роли гармонии мы встречаем и в эстетике Н. П. Огарева. В своих «Мыслях и заметках» он дает следующую характеристику гармонии как важнейшего принципа и закона человеческого познания: «Сознание есть понимание отношений, выражаемое мыслью, т. е. словом; понятие отношения, будь оно понятие аналогии или разнородности предметов, всегда сводится на уравнивание, на понятие меры, гармонизирование и поэтому не обходится без количественной категории. Приведение в меру (гармонизирование) в науке есть отыскание закона известных отношений, будь это закон аналогии или разницы, совпадения или расторжения, жизни или смерти. В искусстве гармонизирование есть отыскание красоты отношений, будь это красота жизни или смерти, блаженства или ужаса». И в другом месте Огарев пишет: «Как все в природе, ни одно искусство не обходится без количественной категории, требует меры, изящного гармонизирования отношений. Отношение звуков составляет собственно гармонию; отношение линий — образы; поэзия вмещает в себя и то, и другое + мысль — в слове» (78, 2, стр. 42—43).

В этом рассуждении Огарева можно выделить следующие моменты. Во-первых, он считает, что гармонизирование и «приведение в меру» представляют собой особый универсальный закон человеческого познания, как науки, так и искусства. Гармония — это количественная категория, т. к. она выражает отношения между предметами и явлениями вне зависимости от их качества. Но, во-вторых, эстетическая гармония обладает определенным своеобразием, так как она является «отысканием» и выражением красоты отношений. При этом красота возникает не из формальной уравниваемости, а из познания противоположных начал: «красоты жизни или смерти, блаженства или ужаса». И, наконец, в-третьих, гармония специфична для каждого отдельного вида искусства, так как гармонизирование в них производится разными средствами: отношением звуков в музыке, линий — в живописи и т. д. Фактически Огарев говорит о трех типах гармонии: математической (общей для науки и искусства), эстетической («отыскание красоты отношений») и собственно художественной (свойственной отдельным видам искусства).

Несмотря на то, что гармония не была специальным предметом изучения русских революционеров-демократов, в их эстетике мы находим много глубоких и верных мыслей относительно природы и сущности гармонии, ее роли в искусстве и в познании красоты. И эти определения носили в общем материалистический и диалектический характер. В развитии принципа гармонии применительно к искусству, в попытках ее материалистической интерпретации — одна из важнейших исторических заслуг эстетики русских революционеров-демократов.

Подводя итог нашему рассмотрению учений о гармонии в эстетике Просвещения и в эстетических теориях XIX в., необходимо отметить следующие моменты:

1. Прежде всего эстетика Просвещения покончила с мифологическим и теологическим пониманием гармонии. С этим связана критика просветителями «числовой гармонии», «гармонии сфер», «предустановленной гармонии» и т. д. В противоположность этим концепциям просветители подчеркивали опытное происхождение представлений о гармонии.

2. Эстетические теории XVIII в. расширили представления о гармонии. Они показали, что гармония не сводима к простой пропорции, простоте или правильности. Понятие гармонии оказывается сложнее; оно включает в себя не только момент единства, но и разнообразия.

3. Эстетика просветителей раскрыла социальное значение гармонии, связала ее с проблемами воспитания, социальной психологии и морали. Гармония у просветителей — это не только качество художественной формы, но и социальное чувство, объединяющее частный интерес и общественный интерес, эгоизм и симпатию, чувство и долг.

4. Один из важнейших моментов изучения гармонии в XIX в. — связь этого понятия с идеалом гармонической личности. Этот идеал придает эстетическим теориям нового времени социальный пафос и демократическую направленность. Однако средства и пути его осуществления понимались утопически. У просветителей, а затем в немецкой классической эстетике возникают многочисленные эстетические утопии, связывающие достижение социальной и эстетической гармонии с эстетическим воспитанием человечества.

5. Одним из высших этапов в развитии немецкой классической эстетики является учение Гегеля. Заслуга Гегеля в изучении гармонии заключается в том, что он включил это понятие в систему эстетических категорий, связал его с категорией меры и показал его диалектическое содержание.

6. Эстетическая мысль русских революционеров-демократов внесла свой вклад в изучение гармонии как одного из важнейших принципов искусства и прекрасного вообще. Здесь особенно полно было развито понимание художественной гармонии. Иными словами, гармония была определена как категория и принцип самого искусства, она была исследована в системе других художественных и эстетических категорий, и не только в отношении к прекрасному, но и по отношению к возвышенному, трагическому, драматическому.

Эстетика нового времени дала много нового для понимания гармонии, некоторые ее представители вплотную приблизились к диалектическому пониманию гармонии. Все эти достижения были унаследованы марксистской эстетикой.

Однако в учениях о гармонии, развиваемой в домарксистской эстетике, существовало много противоречий и ограниченностей. В частности, диалектический взгляд на природу гармонии, развиваемый немецкой классической эстетикой, был связан с идеалистическим представлением об истории и с идеалистическим взглядом на природу художественного творчества. Глубокая идея гармонической личности не опиралась на объективное научно-материалистическое понимание истории и поэтому часто приводила к утопизму.

Все эти противоречия в учении о гармонии были разрешены только в марксистской эстетике, которая явилась высшим этапом в истории эстетической мысли.



## Глава шестая

# КАТЕГОРИЯ ГАРМОНИИ В СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИКЕ



Выше мы рассмотрели историческое развитие представлений о гармонии, начиная от античности и кончая до-марксистской эстетикой. Очевидно, теперь настало время поставить вопрос о том, что дает нам история для понимания актуальных проблем современности и какое место занимает гармония в системе марксистско-ленинской эстетики.

Прежде всего следует отметить, что марксистско-ленинская эстетика наследует все лучшее, что было выработано в передовой, прогрессивной мысли прошлого. И вместе с тем она представляет собой качественно новый этап в развитии эстетической мысли, в том числе и в понимании гармонии. Это новое заключается в следующем. Во-первых, марксистско-ленинская эстетика рассматривает гармонию в конечном итоге как отражение творческой, революционной практики народных масс в социальном преобразовании общества. Для нее гармония — не утопический идеал, а момент в реальном движении к тому обществу, при котором «свободное развитие каждого является условием свободного развития всех» (К. Маркс). Во-вторых, марксистско-ленинская эстетика утверждает связь гармонии с передовым социальным идеалом, с представлением о всесторонне раз-

витой личности. В-третьих, она настаивает на принципе историзма, на связи различных типов проявления гармонии с соответствующими социально-историческими условиями развития культуры. В-четвертых, она подчеркивает диалектическое содержание этой категории, видит в ней не сглаживание, растворение противоречий, а, напротив, синтез, взаимодействие противоположностей, признание их эстетической и художественной ценности.

Этим отличается подход к проблеме гармонии со стороны марксистско-ленинской эстетики от эстетики домарксистской.

В наше время история духовной культуры давно уже перестала быть предметом бесстрастного, чисто академического или описательного рассмотрения. Историческое наследие принимает активное участие в битве идей современности. Это не в последнюю очередь относится и к проблеме гармонии, к ее оценке и пониманию как со стороны буржуазной, так и марксистско-ленинской эстетики.

В современной буржуазной эстетике объективно существуют два способа отношения к гармонии. Первый из них связан с отрицанием гармонии, с противопоставлением ей дисгармонии и хаоса как якобы главных принципов развития современной художественной культуры. Другой способ отношения к гармонии связан с попытками реставрации исторически изживших себя типов гармонии.

И тот, и другой тип отношения к гармонии отражает два полюса буржуазного исторического сознания: либо откровенный пессимизм, неверие в будущее, либо реакционную романтизацию и идеализацию прошлого. Принципиально иное понимание места и роли гармонии в современной художественной культуре, ее связи с объективными закономерностями развития истории, с научным предвидением будущего может дать только марксистско-ленинская эстетика.

## **1. В поисках утраченной гармонии**

Развитие культуры в XX в. изменило многие казавшиеся незыблемыми представления об искусстве. Научно-техническая революция, ускорившая темпы технического прогресса, оказала огромное влияние на художествен-

ную культуру. Возникли новые виды искусства, разрушившие традиционную систему искусств, появилось новое массовое искусство с его эстетикой и новыми художественными критериями. Все это расшатало привычные эстетические понятия и нормы, многие из них обесценились, оказались несовременными, устаревшими. Однако проблема гармонии вовсе не утратила своего значения. Напротив, поиски ее решения приобрели напряженный, порой мучительный характер.

Особенно остро проблема гармонии встала перед всей художественной культурой Запада. Передовые художники, которые верят в гуманистические идеалы, ищут выхода из противоречий буржуазной действительности, стремятся найти с помощью искусства новые пути и методы решения драматических конфликтов жизни и открыть новое понимание гармонии.

Под углом зрения этих поисков можно было бы рассмотреть все современное искусство Запада. Но это особая тема, которая требует специального исследования. Мы же говорим об этом для того, чтобы показать, что поиски определения гармонии, ее места в искусстве и жизни современного человека составляют одну из актуальных проблем для различных направлений западной эстетики.

В связи с этим далеко не случайным представляется стремление многих западных философов и эстетиков к реставрации различных типов понимания гармонии, выработанных в истории эстетической мысли. В современной буржуазной эстетике постоянной, почти ностальгической темой звучит тоска по утраченной гармонии, по пифагорейской «гармонии сфер», идеальной гармонии Платона или «предустановленной гармонии» Лейбница.

Большое распространение в современной буржуазной эстетике имеет пифагорейская концепция гармонии. Она проявляется в попытках западных эстетиков возродить «числовую гармонию» пифагорейцев, проводить аналогии между искусством и математикой, между художественной гармонией и устройством космоса. Характерно, что такого рода попытки далеко не всегда имеют характер абстрактных спекуляций, они связаны с некоторыми совершенно реальными тенденциями развития современного искусства на Западе. Развитие совре-



менной «серийной» и «конкретной» музыки, стремление западных художников-авангардистов к голому техницизму и математизму породило интерес у ряда западных теоретиков искусства и эстетиков к идеалистическим и религиозно-мистическим концепциям в духе древнего и средневекового неопифагореизма. Стремление модернистов найти историческое обоснование для своей художественной практики приводит их к реставрации наиболее реакционных эстетических идей прошлого, к схоластизированному учению о «гармонии сфер», средневековой «магии чисел», к «небесной гармонии» и даже к «музыке ангелов» (см. 149). Примером может служить книга А. Ланге «Человек, музыка и космос», которая целиком основана на средневековой идее о трансцендентальной гармонии человеческой души и космоса. В полном соответствии с средневековыми теориями автор пишет о том, что «весь духовный мир человека, в котором бессознательно покоится глубина музыкального переживания, образуется из космоса при посредстве гармонии сфер» (161, стр. 364).

Такого рода суждения являются расхожими идеями современной буржуазной эстетики.

Помимо пифагореизма в современной эстетике Запада предпринимаются попытки возрождения эстетики Платона с ее учением о космической и сверхчувственной гармонии. Такого рода попытка содержится в работах английского философа Алфреда Норта Уайтхеда.

Прежде всего для Уайтхеда характерно стремление связать понимание гармонии с учением о прекрасном. «Совершенство красоты,— пишет он,— определяется как совершенство гармонии...» (229, стр. 325). Гармония, как и красота, имеет космический характер, она охватывает собой все, не только физический мир, но и всю Вселенную.

Уайтхед признает два типа красоты: красота, в которой содержатся всякие помехи, и красота, которая основана на гармонии взаимных контрастов. Второй тип красоты является более высоким, он не исключает, а, наоборот, предполагает существование известного «непорядка», «несогласованности», «дисгармонии» как существенных элементов гармонии.

«Мы можем теперь более пристально рассмотреть основы гармонии. Следует помнить, что точно так же,

как существует ощущение утраченной гармонии, точно так же есть и позитивное ощущение гармонии достигнутой. Это касается не только деталей опыта, помимо этого существует позитивное ощущение целого как гармонии. Аналогичным образом существует позитивное ощущение гармонии как дисгармонии. Итак, гармония — это нечто большее, чем логическая согласованность, и дисгармония есть большее, чем логическая несогласованность. К логикам не обращаются, чтобы давать советы художникам. Ключ к объяснению находится в понимании сущности индивидуальности. Это есть осуществление каждого объективного фактора как индивидуально-го «оно» в его собственном значении (229, стр. 836).

Таким образом, Уайтхед стремится дать определение гармонии, выходящее за рамки формальной логики. Он рассматривает красоту как совмещение гармонии и дисгармонии, как систему «контрастов», которую можно обнаружить только в живой индивидуальности. В этом заключается положительный момент в его рассуждениях о сущности гармонии.

Однако диалектика, которую стремится обосновать Уайтхед, не является последовательно научной, она основана у него на принципах объективного идеализма и представляет собой возрождение неоплатонического понимания гармонии.

В своем истолковании природы гармонии Уайтхед прямо ссылается на эстетику Платона. Он постоянно говорит, что учение Платона о гармонии, наряду с его учениями о душе, идеях, эросе и т. д., совершенно не устарело, оно «важно для нас в такой же мере, в какой оно было на заре современного мира» (229, стр. 188). Возрождая платоновскую концепцию гармонии, Уайтхед противопоставляет ее учению Аристотеля. Уайтхеда не устраивает материалистическая направленность эстетики Аристотеля, он называет ее «полностью ошибочной» (229, стр. 363) и даже стремится доказать, что всякое ограниченное понимание гармонии исходит именно от Аристотеля. «В наше время,— пишет Уайтхед в «Приключениях идей»,— преобладание сенсуалистической доктрины восприятия привело к тому, что современный взгляд на гармонию достиг самой низшей точки. Эта сенсуалистическая доктрина концентрирует внимание на простой качественной гармонии, существующей в

пределах опыта, лишённого предметов высокого значения. Область, к которой применяется термин «гармония», определяется только как простой пространственно-временной признак чувства. Гармония, которая выводится из этой области, принадлежит к низшему типу, это ухудшенная, банальная, расплывающаяся в своих очертаниях гармония. В лучшем случае она может возбуждаться чувством странного. В худшем — она растворяется в незначимости. Она лишена стройного, волнующего элемента, способного вызывать высокие чувства. Чувственное восприятие, несмотря на свое значение в области сознания, принадлежит к поверхностным слоям опыта. Именно здесь доктрина Аристотеля о первичных субстанциях принесла наибольший вред...» (229, стр. 360—361).

Несомненно, что концепция гармонии у Уайтхеда представляет собой вариант объективно-идеалистической трактовки проблем эстетики. Чувственной, материальной гармонии он противопоставляет понимание гармонии как идеального начала, которое он трактует в духе философии Платона.

Другим направлением современной буржуазной эстетики, возрождающим объективно-идеалистические представления о гармонии, является неотомизм. Как известно, философия неотомизма пытается возродить учение Фомы Аквинского. Что касается эстетики неотомистов, то она строится на основных идеях эстетики Фомы, в частности на его понимании гармонии.

Одним из ведущих представителей неотомистской эстетики является известный французский философ Жак Маритен. В своей книге «Искусство и схоластика» (1947) он уделяет проблеме гармонии большое внимание. Прежде всего он выступает против античных представлений о гармонии, которые кажутся ему слишком формальными и ограниченными. По его мнению, античная эстетика абсолютизировала понятие гармонии, отождествив его с прекрасным. На самом деле, говорит Маритен, «целостность и соразмерность не имеют абсолютного значения и должны рассматриваться только относительно цели произведения» (см. 90, стр. 89). Древние же греки, провозгласив гармонию сущностью прекрасного, пришли к формальному представлению о красоте. «Рассуждения древних мыслителей относитель-

но природы прекрасного следует принимать в самом формальном смысле» (90, стр. 88).

Эта полемика с античной эстетикой нужна Маритену для того, чтобы обосновать средневековую теорию гармонии. Критикуя античное понимание гармонии как слишком ограниченное и телесное, он противопоставляет ему идеалистическую эстетику Фомы Аквинского. По его мнению, содержание гармонии заключается в явлениях, имеющих нематериальный источник. Это — то «сияние формы в материи», которое производится «блеском души» или «блеском благодати». Маритен возрождает здесь учение Фомы Аквинского о ясности как источнике красоты и гармонии. Сущность гармонии составляют не пропорция и целостность телесных вещей, а «прежде всего пробивающийся глубокий блеск души, души, которая есть первоначало жизни и животной энергии... Есть еще более возвышенный блеск, блеск благодати, которую греки никогда не знали» (90, стр. 79).

Такова идеалистическая концепция у Маритена. Как мы видим, весь ее пафос, все ее понятия и терминология заимствованы из средневековой эстетики, которую Маритен пытается согласовать и примирить с современными понятиями об искусстве и красоте. Но совершенно очевидно, что ни согласовать, ни примирить средневековые с современностью ему не удастся, поскольку современные представления о гармонии далеко ушли от средневековых и отстоят от них значительно дальше, чем, скажем, от античных.

Наряду с объективно-идеалистическими концепциями гармонии в современной буржуазной эстетике содержатся и различного рода субъективно-идеалистические концепции гармонии. Они также часто являются возрождением уже известных в истории типов учения о гармонии. В этом смысле большой интерес представляет эстетическая концепция Э. Кассирера, развитая им в «Очерке о человеке» (1945).

Кассирер подходит к проблеме гармонии с позиций кантианской эстетики. Впрочем, он не отрицает и другие концепции гармонии. По его словам, красота «может быть описана в терминах классической формулы, она является единством в разнообразии» (126, стр. 143). Искусство, в истолковании Кассирера, — всегда динамический процесс, эстетическая гармония — это резуль-

тат динамического равновесия нескольких полярных сил. «Эстетическая свобода не есть отсутствие страстей. Она представляет собой не стоическую апатию, а нечто противоположное. Это означает, что наша эмоциональная жизнь приобретает наибольшую силу и именно с помощью этой силы она изменяет свою форму, поскольку в искусстве мы живем не в непосредственном реальном мире вещей, но в мире чистых чувственных форм. В этом мире все наши ощущения претерпевают превращение. Покой в произведениях искусства, как это ни парадоксально, динамичен, а не статичен. Мы чувствуем в искусстве не какое-либо одно-единственное эмоциональное качество. Это динамический процесс самой жизни — постепенное балансирование между двумя противоположными полюсами, между радостью и печалью, весельем и страхом, надеждой и отчаянием» (126, стр. 148—149).

В принципе с этим взглядом на природу эстетического опыта нельзя не согласиться. Действительно, процесс отражения искусства в жизни диалектичен. Даже равновесие в искусстве имеет динамический характер. Но у Кассирера эта диалектика художественной формы строится на убеждении в том, что искусство не отражает жизнь, а творит новый мир, мир художественных форм. Если человек смотрит на пейзаж глазами художника, то он вступает в совершенно новый мир. «Это не область живых вещей, но живых форм. Я не нахожусь больше в мире непосредственных реальных форм, а живу в ритме и пространстве форм, гармонии и контрасте цветов, в равновесии света и тени. В таком погружении в динамический аспект форм состоит художественный опыт» (126, стр. 151—152).

В результате Кассирер приходит к явному субъективно-идеалистическому выводу. Гармония является не объективным качеством действительности, а лишь принадлежностью художественного опыта. Художник создает гармонический мир форм, которых действительность сама по себе лишена. Подобный взгляд на природу гармонии представляет собой традиционный вывод буржуазной эстетики.

Другое направление буржуазной эстетики, которое обосновывает субъективно-идеалистический взгляд на сущность гармонии,— прагматизм, получивший особен-

ную популярность в американской эстетике. Эстетика прагматизма получила обоснование в работах известного американского философа Джона Дьюи. В своей книге «Искусство как опыт» (1935) Дьюи развивает следующий взгляд на гармонию.

По мнению Дьюи, гармония и такие ее модификации, как ритм и симметрия, являются неперенными условиями всякого эстетического подхода к жизни. Но при этом гармония должна пониматься не как формальное, механическое единство частей целого, а как живой, динамический принцип. Дьюи истолковывает классическое понимание гармонии как «единство в многообразии». «Существует,— говорит он,— старая формула для красоты в природе и искусстве: единство в многообразии. Но все зависит от того, как понимать предлог «в». Его можно понимать в том смысле, что существует много отделений в коробке, много фигур в какой-либо картине, много мелочи в кармане или документов в сейфе. Единство выступает здесь как нечто чуждое и несогласованное. Такого рода единство возникает тогда, когда единство понимается статически или морфологически. Эта формула имеет значение только тогда, когда ее части понимаются как отношения различных сил. Не существует полноты или множества без существенных различий. Все это приобретает эстетическое значение только тогда, когда, как в музыкальной фразе, различие возникает из взаимной борьбы. Это такое единство, которое возникает из взаимодействия противоположных сил... Единство в многообразии, которое характеризует произведение искусства,— это динамика» (138, стр. 161).

В принципе такое истолкование формулы «единства в многообразии» нельзя не признать вполне рациональным. Оно помогает понять гармонию как живой, динамичный принцип эстетического отношения к миру. Однако что собой представляет гармония с точки зрения прагматистской эстетики Дьюи? Она является прежде всего формой организации опыта. Это такой опыт, который характеризуется такими качествами, как завершенность, полнота, единство. Напротив, всякое искажение, нарушение целостности или единства опыта означает дисгармонию. Именно поэтому «врагами» гармонии Дьюи считает «однообразие, слабость, неопределенность результатов, подчинение условности». «Суровое

воздержание, вынужденная покорность, натянутость, с одной стороны, и распыленность, бессвязность и бесцельность — с другой, представляют отклонения в противоположном направлении от единства опыта. По-видимому, такого рода соображения понудили Аристотеля принять «среднее пропорциональное» как то, что характерно как для нравственного, так и для эстетического... Среднее и «пропорция», однако, не объясняются сами по себе и не берутся в чисто математическом смысле, а представляют свойства, принадлежащие опыту, развивающемуся в направлении своего собственного завершения» (138, стр. 40).

Гармония с точки зрения Дьюи,— это завершенный, целостный опыт. Однако Дьюи тут же вынужден констатировать, что целостность опыта труднодостижима. Обычно опыт человека ограничен, искажен, неумерен. «Опыт,— говорит Дьюи,— это явление, полное беспокойства и движущееся к собственному завершению через целый ряд разнообразных событий» (38, стр. 43). Единство опыта будет достигнуто лишь тогда, когда будет установлено равновесие между действием и восприятием. Именно такое равновесие характеризует людей, которых мы называем художниками. Такова, в общих чертах, концепция эстетической гармонии Д. Дьюи.

Нетрудно заметить, что эта концепция страдает непоследовательностью и целым рядом существенных недостатков. Во-первых, как мы видим, Дьюи переходит от утверждения о всеобщности гармонии как целостности опыта в любой сфере человеческой деятельности к убеждению, что эта целостность принадлежит только определенному кругу лиц — художникам. Таким образом, демократизм, так широко рекламируемый эстетикой прагматизма, оказывается весьма ограниченным и непоследовательным. Во-вторых, объявляя гармонию формой, элементом человеческого опыта, Дьюи, по сути дела, признает ее субъективной категорией. Ведь само понятие «опыта» у Дьюи носит субъективный характер<sup>1</sup>. Прокламируя единство субъективного и объективного опыта, Дьюи в конце концов растворяет объективную

<sup>1</sup> На это обстоятельство убедительно указывает американский эстетик-марксист С. Финкельштейн в своей статье «Социальный смысл прагматической эстетики Дьюи». — «Вопросы философии», 1962, № 3, стр. 94—108; № 5, стр. 93—105.

действительность в субъективном опыте. «Поскольку каждый опыт состоит из взаимоотношения между «субъектом» и «объектом», между «мной» и «миром», постольку он не является исключительно только физическим или только умственным, и неважно, какой из этих факторов доминирует» (138, стр. 246).

Гармония, как одна из специфических характеристик опыта, оказывается субъективным понятием. Она имеет значение только в сфере человеческого опыта, тогда как по отношению к явлениям природы эта категория лишена всякого смысла. Камень, говорит Дьюи, не может быть гармоничным, иначе нам пришлось бы признать, что он обладает собственным опытом. Это, очевидно, можно отнести и ко всем другим предметам и явлениям объективного мира, не включенным в сферу человеческого опыта. Иными словами, гармония исключается из природы, как форма эстетического опыта она оказывается только субъективной категорией. В этом проявляется субъективизм прагматической эстетики, ее ограниченность и узость в понимании такой важной философской и эстетической категории, как гармония.

Из всех попыток западных эстетиков определить место и роль гармонии в системе современной эстетики следует признать наиболее удачной попытку известного французского философа Шарля Лало (1877—1953). В своей книге «Эстетические понятия» Лало попытался вывести все категории эстетики (а в их числе Лало называет десять категорий) из одной центральной категории — гармонии. В соответствии с этим Лало строит следующую систему категорий. Он говорит, что существует три формы гармонии: достигнутая, отыскиваемая и потерянная. Далее он соотносит эти три формы гармонии с тремя познавательными способностями: интеллектом, деятельностью и чувственностью. В результате получается следующая таблица категорий:

Гармония	достигнутая	отыскиваемая	потерянная
интеллект	прекрасное	возвышенное	остроумие
деятельность	грандиозное	трагическое	комическое
чувственность	изящное	драматическое	юмор



Каждая из форм гармонии — достигнутая, отыскиваемая и потерянная, — будучи соотнесена с тремя умственными способностями, порождает три определенные категории. Достигнутая гармония, например, порождает три эстетические категории — прекрасное, грандиозное и изящное. Все эти три категории имеют общее в том, что они относятся к сфере осуществленной гармонии, это означает, что гармония уже реализована, что она основана на определенных, уже открытых пропорциях, на определенной мере. «Греческий храм прекрасен, египетский храм — грандиозен, загородный дом — грациозен» (164, стр. 60).

Каждая из этих категорий может быть охарактеризована с точки зрения своего отношения к гармонии. Прекрасное, по определению Лало, — это гармония, чувствительная к интеллекту, это «получаемый без труда максимум отдачи при минимуме средств» (164, стр. 60). Иными словами, удовольствие, которое доставляет прекрасное, всегда носит интеллектуальный характер.

Грандиозное предполагает, что гармония при своей реализации одерживает «легкую победу над сопротивляющимся материалом». Поэтому оно выступает как некая господствующая воля. Грандиозное всегда направлено на великие предметы и поэтому представляется как величественное, импозантное, колоссальное.

Напротив, изящное или грациозное направлено на маленькие или изящные предметы, которые трогают нашу чувственность. Они вызывают приятное возрастание нашего чувства, которое проявляется в чувстве очарования.

Таковы три категории достигнутой гармонии.

Отыскиваемой гармонии соответствуют также три категории: возвышенное, трагическое и драматическое. Эти три категории определяются Лало тоже по их отношению к гармонии. Но это уже не достигнутая, осуществленная гармония, а гармония, которую надо еще «покорить, она еще не реализована, но мы можем сделать ее возможной, вероятной» (164, стр. 62).

Возвышенное представляется для интеллекта конфликтом идей, подлежащим разрешению, загадкой, которую надо разрешить «свыше». Здесь Лало дает религиозное истолкование возвышенного, он утверждает, что конфликт, лежащий в основе возвышенного, имеет

свое разрешение вне природы, где-то в области потустороннего. «Через это знакомство с потусторонним и беспредельным оно всегда имеет что-то религиозное и метафизическое» (164, стр. 62). В трагическом отражается борьба против фатальности, «это борьба существа, считающего себя свободным, против внешней и непреодолимой необходимости, над которой парит вера в непознаваемую гармонию мира» (164, стр. 62).

Драматическое возбуждает нашу чувствительность, оно всегда стремится взволновать нас. Драма возбуждает наши чувства посредством страха или симпатии, она пробуждает нашу социальную солидарность путем «показа плохо приспособленных индивидуумов, страдающих от несоответствующей им среды, которую никто не может изменить» (164, стр. 62—63).

Наконец, третью группу категорий составляют категории потерянной гармонии. Эта гармония представляет внешнее, «фальшивое» единство, за которым скрывается внутренняя несогласованность, загадку, которая раскрывается не сверху, как в возвышенном, а снизу, нашими собственными силами. В эту группу категорий входит остроумие, комическое, юмор. Остроумие относится к интеллекту, оно проявляется в игре понятий и идей. Самая низкая форма остроумия — каламбур. Комическое — это юмор действия, точно так же как остроумие — это юмор интеллекта. В комическом открывается «спрятанный автоматизм, который занял место предполагаемой свободы» (164, стр. 64). И, наконец, тоска по потерянной гармонии может выражаться в чувстве юмора. Юмор имеет огромное количество нюансов. «Юмор участвует в разложении непрочного. Это есть закон всей действительной жизни. Он сентименталист и резонер, реалист и фантаст, носитель хорошего вкуса и банальности, оптимист и пессимист» (164, стр. 65).

Лало ограничивается девятью категориями. Правда, в конце этого анализа он обращается к понятию безобразного. Но последнее он рассматривает не как самостоятельную категорию, а всего лишь как отрицание, внеположность гармонии. «Безобразное, — говорит Лало, — это не только отсутствие гармонии, но и враждебное ее отрицание, это дисгармония, которая выставляет себя напоказ в том месте, где должна быть гармония или где мы ожидаем ее найти» (164, стр. 68). Иными слова-

ми, безобразное не имеет эстетического значения, это противоположность красоте и гармонии, прямой отказ от гармонии. В области природы безобразное проявляется скорее как ужасное.

Такова система категорий, предложенная Лало. Она, несомненно, заслуживает самого серьезного внимания. Лало удалось показать, что гармония имеет среди других категорий основное, принципиальное и регулирующее значение. По сути дела, все категории эстетики Лало рассматривает в отношении субординации к гармонии. Вместе с тем Лало довольно четко характеризует специфическое содержание каждой категории в отдельности.

Однако нельзя не видеть, что эта система категорий обладает целым рядом существенных недостатков, которые сказываются и на его понимании гармонии как категории эстетики. Прежде всего это субъективистское истолкование самой природы категорий. Лало считает, что все эстетические категории построены на принципе сведения многообразия к единству и что они, таким образом, выражают закон экономии познавательных сил. Достаточно вспомнить критику В. И. Лениным так называемого закона экономии мышления Авенариуса, чтобы понять субъективистский и идеалистический характер этого представления Лало.

Большое внимание понятию гармонии уделяется современной формалистической эстетикой, которая объявила предметом эстетической теории анализ «значащей формы» и формообразующих способностей искусства. В связи с этим и гармония стала рассматриваться как один из элементов художественной формы. Эта тенденция проявилась уже у английского эстетика и критика Роджера Фрая, писавшего об универсальном «ритме действительности», который отражается в гармонической структуре художественной формы.

Как элемент художественной формы рассматривал гармонию американский эстетик Девитт Генри Паркер. В его работах принципы формалистической эстетики получили наиболее отчетливое воплощение, поэтому они нуждаются в более подробном изложении. Главным понятием эстетики Паркер считает понятие единства (unity). Оно одинаково относится как к характеристике произведений искусства, так и к разнообразным модифи-

кациям человеческого опыта. Паркер считает единство главным принципом искусства, которому подчинены все другие эстетические принципы.

С понятием единства связано истолкование Паркером известного эстетического принципа «единства в многообразии». По словам Паркера, «единство в многообразии» является одним из главных принципов эстетики. Оно лежит в основе любой «эстетической структуры», т. е. любой художественной формы. Говоря о «единстве в многообразии», Паркер указывает на диалектику понятий, составляющих эту двучленную формулу. «Единство является единством в многообразии, а многообразиие является дифференциацией единства. Многообразиие имеет такое же значение, как и единство, и единство реализует себя в произведении только посредством контроля множественных элементов» (197, стр. 70).

Далее Паркер говорит, что принцип единства в многообразии существует в трех формах — в формах гармонии, баланса и развития. *Гармония* представляет собой такой тип эстетического единства, который образуется на основе однообразных элементов. «Эстетическая гармония возникает из нескольких подобных качеств, форм и целей, которые воплощаются в различных элементах целого. Это общность в различии. Повторение одинаковых пространственных форм в архитектуре, как, например, арки или окна в романской архитектуре, возвращение к одному и тому же мотиву в музыке, использование одного оттенка цвета в различных предметах живописи — все это простые иллюстрации гармонии» (197, стр. 71). Более сложной, по сравнению с гармонией, формой эстетического единства является *баланс*. Он соединяет не подобные, а контрастные и конфликтные элементы. Это такой тип единства, который существует между контрастными цветами или контрастными темами музыки. Наконец, третьей формой единства является *развитие*, т. е. последовательное движение элементов формы к завершению.

«Каждая форма единства имеет свои трудности и опасности... В гармонии может быть слишком много тождества и мало различия или многообразия, в результате чего целое становится утомительным и неинтересным... В балансе, напротив, существует опасность слишком большого разнообразия, слишком острых противо-

речий: элементы стремятся разлететься в разные стороны, угрожая единству целого» (197, стр. 75).

Заслуга Паркера состоит в том, что он обратил внимание на роль гармонии в структуре произведения искусства. Однако концепция Паркера содержит целый ряд недостатков, вытекающих из его формалистических позиций в эстетике. Прежде всего Паркер значительно сузил понятие гармонии. Она оказывается только элементом художественной формы, и поэтому ее анализ является исключительно формальным. О гармонии можно говорить только с точки зрения отношения к форме, а не к содержанию произведения искусства. Во-вторых, Паркер в значительной мере лишает гармонию диалектического содержания. По его мнению, гармония — это единство подобных, одинаковых элементов художественных форм. Поэтому для гармонии характерны не контрасты, не развитие и динамика, а «нечто спокойное, неизменяемое, согласное» (см. 224, стр. 194). Момент борьбы противоположностей, напряженных конфликтов из гармонии исключается. Здесь понятие гармонии существенно обедняется не только по объему, но и по функции, по его значению как диалектической категории.

Вслед за Паркером формалистическую концепцию эстетической гармонии развивал другой американский эстетик Дилмен Уолтер Готшалк.

Готшалк соединяет теорию формализма с некоторыми положениями эстетики неокантианства. В своей книге «Искусство и социальный порядок» (1947) он рассматривает форму в качестве онтологической модели единства мира. Именно благодаря форме искусство может придать разрозненному и фрагментарному миру человеческого опыта единство и простоту. В этом смысле он дает следующее определение искусства: «Искусство — это отбор, очищение и оживление внутреннего внимания к воспринимаемому единству или форме. В обычном восприятии мы воспринимаем только беспорядок или фрагментарное единство, тогда как в искусстве это единство мы находим во всей полноте» (224, стр. 195).

Художественная форма трансформирует в художественную систему такие универсальные космические формы, как пространство и время. Но каковы принципы художественной формы? «На основе каких принципов

художественная форма трансформирует природу и обнажает экзистенциальную структуру мира?» — спрашивает Готшалк. Одним из важнейших принципов художественной формы является, по Готшалку, гармония. Гармония помогает обнаружить связь между отдельными предметами в пространстве или во времени. «Два предмета, существующие в пространстве, которые находятся в гармоническом взаимоотношении друг с другом, более благоприятны для восприятия, чем такие два предмета, которые просто сосуществуют в пространстве. Это верно также и для предметов, которые связаны друг с другом во времени или посредством причинных связей» (224, стр. 195). Так могут повторяться в картине пятна одного и того же цвета, или же одни и те же аккорды в музыкальной пьесе, или арочная форма на фасаде здания. Во втором случае гармония достигается посредством не полного, а частичного, фрагментарного повторения какого-либо элемента формы. «Постепенный переход, модуляции, переход из новой тональности в прежнюю, чередование цвета, формы, линий или музыкальных фигур в различных стилях — все это хорошо известные методы соединения различных предметов на основе частичного подобия и достижения таким образом гармонии» (224, стр. 196).

Но гармония — это только один из элементов художественной формы. Другими ее элементами являются, по мнению Готшалка, баланс, централизация и развитие. Для нас представляет интерес, каким образом Готшалк истолковывает принцип баланса, поскольку этот последний имеет близкое отношение к собственно гармонии.

Готшалк считает, что баланс в художественном произведении может быть двух типов. Первый основан на симметрии, на точном и абсолютном подобии двух или нескольких элементов. Такой баланс образуют, например, две группы фигур в картине, расположенные симметрично по отношению к смысловому или композиционному центру картины. Второй тип баланса основан на асимметрии, это так называемый баланс по контрасту. Так соотносятся друг с другом тема и контртема в музыкальном произведении или большая и маленькая группы фигур в разных углах картины и т. д.

Готшалк следует за Паркером, утверждая, что гармония относится к области однообразного и похожего,

тогда как баланс строится на основе конфликта и борьбы контрастов. «Гармония достигает единства посредством повторения, посредством того, что предметы вторят друг другу частично или целиком, снова и снова на протяжении всего художественного произведения. Баланс достигает единства посредством контраста, за счет того, что предметы противостоят или уравнивают друг друга. Противостоящие предметы создают систему взаимодействующего или нейтрализующего напряжения, которая реализуется в общем стабильном единстве. Абстрактно говоря, баланс и гармония противостоят друг другу. Баланс подчеркивает разнообразие в единстве, гармония — единство в многообразии» (224, стр. 196).

Помимо гармонии и баланса Готшалк выдвигает еще два принципа построения художественной формы — централизацию и развитие. В целом все эти четыре принципа порождают все остальные качества и особенности художественной формы. «Четыре принципа — гармония, баланс, централизация и развитие — вместе с тем, что им сопутствует и из них развивается — повторение, общность, постепенность, различие, модуляция, симметрия, контраст, равновесие, ритм, мера, выделение, кульминация, иерархия и прогрессия, — все это важнейшие формальные принципы, которые используются воображением художника для очищения и усиления экзистенциальной структуры произведения искусства. Используя эти принципы, художник строит живое пространственное, временное, причинное и целевое единство, которое охватывает все детали и структуру произведения искусства» (224, стр. 199).

Готшалк строит довольно сложную и детально разработанную теорию художественной формы, в которой доминирующее значение уделяет гармонии как одному из главных принципов построения этой формы. Он показывает связь гармонии с другими элементами художественной формы — ритмом, балансом, развитием. Нельзя не согласиться с утверждением Готшалка о том, что гармония лежит в основе структуры художественного произведения и что без учета этого принципа невозможно сама деятельность художника. Можно упрекнуть его разве что в том, что он чересчур настаивает на статической природе гармонии, доказывая, что отношения контраста принадлежат не гармонии, а балансу. «Гар-

мония основана на повторении, на частичной или общей повторяемости общего. Это — возвращение к исходному пункту, а не развитие» (см. 224, стр. 198).

Главный недостаток концепции гармонии, которую развивает американская формальная эстетика, состоит в том, что гармония в конце концов сводится лишь к форме. Вопрос о том, как влияет содержание художественного произведения на гармоническую структуру его формы, возможно ли соответствие или гармония формы и содержания, не ставится. Весь анализ гармонии строится лишь на исследовании элементов формы. Не исключая необходимости такого анализа, мы должны отметить, что для исследования гармонии как эстетической категории такой анализ явно недостаточен.

Концепция гармонии, выдвигаемая Готшалком и Паркером, является формалистической, она выступает не как свойство эстетических объектов или содержание произведений искусства, а всего лишь как элемент их формы. Не случайно поэтому эти теории подвергаются резкой критике даже со стороны американских эстетиков. Так, Морис Вейтц вступает в полемику с Паркером, называя его теорию искусства формалистической и волюнтаристской (134, стр. 86—87). Другой американский эстетик и литературный критик, Клинт Брукс, также в явном противоречии с формалистической эстетикой, выдвигает следующее определение гармонии: «Принцип единства предполагает балансирование и гармонизацию отношений и значений. Но при этом следует сделать важную оговорку: этот принцип не есть включение ряда различных элементов в некую гомогенную группу, не есть соединение подобного с подобным. Он объединяет подобное с неподобным. Эстетическое единство — это не такое единство, которое достигнуто посредством упрощенного сведения к алгебраической формуле. Это позитивное, а не негативное единство, оно представляет не вычитание, а развитую гармонию» (см. 170, стр. 48).

Подводя итог рассмотренным выше концепциям гармонии в современной буржуазной эстетике, нельзя не отметить, что здесь мы находим существенное обеднение и сужение понятия гармонии. Это становится особенно очевидным, если сравнить современные концепции гармонии с тем, как понималась эта категория в классической эстетике.



Исследуя теории политической экономии, К. Маркс писал, что именно категории буржуазной политэкономии являются ключом для исследования экономических отношений прошлых исторических эпох. «Было бы недопустимым и ошибочным брать экономические категории в той последовательности, в которой они исторически играли решающую роль. Наоборот, их последовательность определяется тем отношением, в котором они стоят друг к другу в современном буржуазном обществе...» (1, 12, стр. 734). Но вместе с тем Маркс указывал, что эти категории отражают отношения предшествующих формаций часто в свершенно захиревшем или шаржированном виде. «Поэтому, если правильно, что категории буржуазной экономики заключают в себе какую-то истину для всех других общественных форм, то это надо понимать лишь *cum grano salis*<sup>2</sup>. Они могут содержать в себе эти последние в развитом, в искаженном, в карикатурном и т. д., во всяком случае в существенно измененном виде» (1, 12, стр. 732).

Очевидно, что это положение имеет важное методологическое значение для анализа буржуазного сознания вообще и, в частности, для характеристики современной буржуазной эстетики. Конечно, анализируя историческое развитие учений о гармонии, мы должны исходить из современного понимания этой категории, из того, какое место она занимает в системе современного эстетического сознания. Но при этом мы должны иметь в виду, что категории современной буржуазной эстетики отражают понятия и представления прошлых исторических эпох часто совершенно искаженно. Это особенно отчетливо проявляется при рассмотрении значения гармонии в современной буржуазной эстетике. По сравнению с классической эстетикой эта категория действительно предстает, говоря словами Маркса, в существенно «захиревшем или шаржированном виде». Из центральной эстетической категории она становится второстепенным эстетическим понятием. Из нее выхолащивается диалектическое содержание, вместо того чтобы раскрывать противоречия и диалектику эстетического познания, гармония выступает как средство примирения противоре-

<sup>2</sup> Буквально — со щепоткой соли; в переносном смысле: с известной оговоркой.

чий, их снятия и нейтрализации в эстетическом опыте или во внешней организации художественной формы. Все это приводит к обеднению понятия «гармония», подчас к искажению и шаржированию.

Марксистско-ленинская теория в противоположность буржуазной эстетике требует исторически конкретного и диалектического подхода к понятиям эстетики. Марксистский анализ категории гармонии обнаруживает ее диалектическое содержание, глубокие связи с материалистической традицией в эстетике прошлого и развитием передового реалистического искусства.

## **2. Место гармонии в системе категорий марксистско-ленинской эстетики**

Совершенно очевидно, что изучение отдельных категорий эстетики, так же как и создание системы категорий марксистско-ленинской эстетики, предполагает полное освоение того наследия, которое оставили нам классики марксизма. В своих высказываниях по вопросам эстетики и искусства Маркс и Энгельс дали чрезвычайно существенные характеристики целого ряда эстетических категорий, и прежде всего таких, как прекрасное, трагическое, комическое, возвышенное. Эти высказывания имеют большое значение и для понимания гармонии как категории эстетики.

Следует сразу же оговориться, что классики марксизма не часто употребляли термин «гармония» в своих работах или высказываниях по вопросам эстетики. Но это не означает, что они игнорировали эту категорию или не придавали ей сколько-нибудь существенного значения. Напротив, у Маркса, например, мы находим развернутое понимание гармонии, которое занимает весьма существенное место в его эстетических взглядах. Чтобы ознакомиться со взглядами Маркса по этому вопросу, нам следует обратиться к таким понятиям философского языка Маркса, как «мера», «целостность», «пропорциональность». В них мы найдем довольно отчетливое отражение того, какое место и значение уделял Маркс гармонии как философской и эстетической категории.

Главное, что связано у Маркса с этими понятиями,— это их диалектическое истолкование, включение в них принципа противоречия и развития.

Глубокое понимание диалектической природы такого понятия, как «целостность», мы находим уже у молодого Маркса. В «Тетрадах по истории эпикурейской, стоической и скептической философии», характеризуя философские течения позднеантичной эпохи, Маркс развивает следующую диалектику «целостности» и «разлада» как внутренне взаимосвязанных моментов развития. «В то время как философия замкнулась в завершённый, целостный мир, определенность этой целостности оказалась обусловленной ее развитием вообще; этим развитием обусловлена и та форма, которую принимает превращение философии в практическое отношение к действительности. Таким образом, во всем мире обнаруживается внутренний разлад, и притом доведенный до крайности, так как духовное существование стало свободным, обогатилось до всеобщности. Биение сердца создало различие внутри себя — в той конкретной форме, которая присуща целостному организму. Разлад мира только тогда причинно обусловлен, когда его стороны являются целостными. Следовательно, мир, который противостоит целостной в себе философии,— это расколовшийся мир. Тем самым и проявления активности этой философии раскалываются, становятся противоречивыми... Обыкновенные арфы звучат в любой руке; золотые арфы — лишь тогда, когда по их струнам ударяет буря. Не нужно приходить в смятение перед лицом этой бури, которая следует за великой, мировой философией» (2, стр. 196).

Эту диалектику перехода целостности и разлада Маркс называет исторической необходимостью. Тот, кто ее отрицает, должен будет, по словам Маркса, признать умеренность «нормальным проявлением абсолютного духа», но по сути дела умеренность оказывается постоянно нарушением меры, безмерностью. Такова диалектика меры, которую Маркс называет «высшей категорией сознающего себя духа» (2, стр. 196).

Мы видим, что Маркс пользуется здесь все еще терминологией гегелевской философии. Но очевиден при этом интерес к «диалектике меры», который красной нитью проходит по всем сочинениям и зрелого Маркса, вплоть до «Капитала».

В «Экономическо-философских рукописях» 1844 г. Маркс раскрывает «диалектику меры», анализируя извращающую силу денег, которая приводит в капитали-

стическом обществе к господству количества над качеством. «Количество денег,— пишет здесь Маркс,— становится все в большей и большей мере их *могущественным* свойством; подобно тому как они сводят всякую сущность к ее абстракции, так они сводят и самих себя в своем собственном движении к *количественной* сущности. *Безмерность* и *неумеренность* становятся их истинной мерой» (2, стр. 599).

Подобный анализ «диалектики меры» мы находим и в «Нищете философии» Маркса. Критикуя так называемый закон пропорциональности Прудона, Маркс показывает, что в условиях развитого капитализма пропорциональность производства, соответствие производства и потребления постоянно осуществляются через диспропорцию, анархию. Отношения пропорциональности оказываются отношениями диспропорциональности, и поэтому «желать правильных пропорций прошлых веков при средствах производства нашего времени» означает, по словам Маркса, «быть реакционером и утопистом вместе в одно и то же время» (1, 4, стр. 101). Диалектическое понимание меры предполагает единство пропорциональности и диспропорциональности, процветания и упадка.

Конечно, вся эта «диалектика меры» анализируется Марксом не на материале собственно эстетики или искусства, но скорее всего в связи с категориями политической экономии, в связи с анализом противоречий капиталистического производства. Но тем не менее связь этих категорий с проблемами эстетики и в том числе с проблемой гармонии существует, и не случайно, что в тех случаях, когда Маркс непосредственно обращается к проблемам эстетики, он находит прямые аналогии между мерой в сфере социально-экономической жизни и мерой в собственно эстетическом смысле слова.

Так, в 1857—1858 гг. Маркс, конспектируя «Эстетику» Ф.-Т. Фишера, делает следующие характерные выписки: «Чистая форма всякой стороны жизни есть строго исходящая из ее качества и точно ограниченная мера отношений (данного образования). Эту меру превосходит возвышенное, оно выходит в бесконечное, но должно одновременно удержать форму или ограниченную меру. Форма, как граница, должна остаться, погрузившись в ненадежное. Возвышенное — в одном и том же оформ-

ленно и бесформенно. Темнота есть отличительная черта возвышенности» (Берк). В этом определении возвышенного Маркса интересует, как мы видим, опять-таки диалектика мерного и безмерного.

Очевидно, что категория меры разрабатывается Марксом на грани философии, политэкономии и эстетики. Именно это делает эту категорию важнейшим методологическим принципом всей философской мысли Маркса. Во всяком случае, для эстетики Маркса «диалектика меры» так же важна, как и для его политэкономии.

На этот факт обратил внимание М. А. Лифшиц, который в своей статье «Карл Маркс и вопросы искусства» пишет: «...В эпоху создания «Капитала» категории и формы, стоящие на грани собственно эстетического, интересуют Маркса по аналогии с противоречивым и превратным миром категорий капиталистического хозяйства. Нетрудно обнаружить связь эстетических интересов с экономическими занятиями Маркса там, где в отрывках о возвышенном он выписывает все, что указывает на количественный характер этой категории (в возвышенном «качественное становится количественным»)». Этот интерес к возвышенному у Маркса, разумеется, не случаен. Еще в подготовительных работах к диссертации он говорит о «диалектике меры», за которой идет господство «безмерного», противоречия и «разлад». В тетрадях 1844 г. понятие безмерного приобретает еще более осязательное значение. В «Нищете философии» и «Капитале» «диалектика меры» выступает в еще более развитой и научной форме. «Мера» — это относительная пропорциональность простого товарного хозяйства, являющегося исходным пунктом развития капитализма, а неизбежным нарушением «меры» оказывается сама капиталистическая эпопея, с ее диспропорциями и антагонизмом между высшей формой производства и старым способом присвоения. В капиталистическом обществе, говоря словами Гегеля, господствует «безмерное как мера» (62, стр. 255—256).

Таким образом, для эстетической мысли Маркса характерен интерес к диалектике меры, к переходам гармонии и дисгармонии, мерного и безмерного. С этой стороны его интересовали многие эстетические категории и явления искусства. В качестве примера можно сослаться на высокую оценку Марксом диалектики «разорван-

ного» и «честного» сознания, раскрытой Дидро в «Племяннике Рамо» и прокомментированной Гегелем в «Феноменологии духа».

Раскрытая Марксом «диалектика меры» имеет важное значение для изучения категории гармонии.

Следует отметить, что категория гармонии прочно и органично связана с традицией марксистско-ленинской эстетики и художественной критики. Не вдаваясь в специальное рассмотрение этого вопроса, напомним замечания Г. В. Плеханова о роли ритма и симметрии в развитии художественной культуры, которые были высказаны им в «Письмах без адреса». Не меньшее значение придавал этой категории А. В. Луначарский, который неоднократно говорил о социальной обусловленности симметрии и гармонии в искусстве. «Совершенно очевидно,— писал он,— что могут быть социологически обусловленные отступления от физиологического правила, могут быть эпохи, которые ищут как раз аритмии или чего-то среднего между ритмами и аритмией (так называемый живописный беспорядок, например, или, в более строгой форме, золотое сечение). Вопрос чистоты и простоты художественных принципов и, наоборот, их крайнего усложнения вплоть до манерности и декаданса есть вопрос чисто социологический» (71а, стр. 165).

Луначарскому принадлежит глубокое диалектическое понимание художественной гармонии как единства порядка и беспорядка. «До сих пор,— писал Луначарский,— в языке сохраняется загадочное выражение: живописный беспорядок. Беспорядок сам по себе, конечно, не живописен. Но можно упорядочить беспорядок вплоть до всесторонней симметрии, до геометрического узора, и тогда тоже не будет уже ничего живописного; будет не живопись, а, так сказать, умопись. Какой-то предельной грации достигает художник, когда он угадывает середину между беспорядком и порядком» (71б, стр. 355).

Все это свидетельствует о том, что гармония занимает важное место в системе марксистско-ленинской эстетической мысли.

К сожалению, эта категория долгое время не получала должного освещения в советской эстетической литературе. Только в последние годы в нашей эстетике все чаще стали раздаваться голоса, призывающие более серьезно отнестись к исследованию гармонии. Например,

М. С. Каган в «Лекциях по марксистско-ленинской эстетике» говорит о необходимости включения в число основных категорий эстетики «гармоническое» и «драматическое». «Проблема «гармонического» и «драматического», — справедливо отмечает он, — как парных эстетических категорий и их историческая роль в развитии эстетического сознания почти не изучена» (48, стр. 124).

В последних исследованиях советских эстетиков категория гармонии затрагивается все чаще и чаще. В этой связи следует назвать книгу Н. А. Дмитриевой «О прекрасном» (1960), И. Зотова «Природа прекрасного» (1965), Н. Крюковского «Логика красоты» (1965), В. С. Корниенко «О законах красоты» (1970). В этих работах предпринимаются попытки дать определение гармонии, найти ее место в системе эстетических категорий.

Здесь сказалось стремление авторов к сближению, а порой и к отождествлению понятий «прекрасное» и «гармония». По мнению Н. Дмитриевой, например, именно в гармонии заключается «существенное начало красоты» (41, стр. 30). Именно она составляет объективную основу развития прекрасного и всевозможных эстетических суждений. «Если мы указываем, хотя бы приблизительно, объективные основы красоты, заложенные в закономерностях природы, это уже может служить нам твердой основой для эстетических суждений. Мы можем сказать: вкус к гармоническим, целесообразным формам объективно оправдан, потому что с такими формами связано развитие жизни» (41, стр. 30).

Аналогичным образом И. Зотов объявляет гармонию элементарным эстетическим качеством, без которого невозможно прекрасное. По его мнению, «только присутствие гармонии, симметрии, пропорции, ритма и т. д. делает предметы и явления прекрасными» (44, стр. 133). В. Корниенко видит в гармонии один из важнейших «эстетических законов», дающий «эстетическое выражение противоречивости процесса развития» (54, стр. 85).

В трактовке понятия гармонии существенным образом отразилась дискуссия о природе эстетического, происходившая в советской эстетике в последние годы. Как известно, в дискуссии выявились две противоположные точки зрения: «природников» и «общественников». Первые делали акцент на связь эстетического с красотой природы, вторые доказывали общественную природу эс-

тэтического, её связь с творческой жизнедеятельностью человека. В рамках дискуссии был поднят и вопрос о гармонии как одной из форм эстетического. Доказывая «природную» сущность прекрасного, сторонники «природной» точки зрения стали рассматривать гармонию как элементарное эстетическое качество или закон природы, подобно цвету, силе тяжести и т. д. Эту точку зрения наиболее последовательно развил И. Зотов в своей книге «Природа прекрасного». «Если объективной основой прекрасного,— писал он,— является всеобщая связь и взаимозависимость материальных предметов в их развитии, то одной из конкретных форм проявления этой диалектической связи и взаимообусловленности выступают гармония, симметрия, пропорциональность, целесообразность, уравновешенность, ритм и т. д. Эти свойства являются необходимыми свойствами всякой организованной материи, начиная от простейшей молекулы и кончая самой сложной — звездные системы, человеческий организм» (44, стр. 46). По мнению Зотова, законы гармонии, как и прекрасного, таятся в «глубинах самой материи» (44, стр. 68).

С другой стороны, «общественники» подчеркивали общественную природу гармонии, связывая познание ее законов с процессом общественно-практического освоения действительности и доказывая невозможность выведения принципов гармонии из природных форм. «Искать в природе «качества и меры» красоты,— пишет Ф. Д. Кондратенко,— так же бесполезно, как искать их для стоимости, пользы, блага, истины... Человек воспринимает природный предмет или явление с точки зрения своих, исторически сложившихся в процессе производства и человеческого общежития потребностей и интересов и оценивает предмет или явление либо в целом, либо отдельные его свойства, но не во всей их полноте, а лишь в освоенных и познанных им пределах» (см. 109, стр. 231).

Дискуссия о природе эстетического, выявившая противоположные точки зрения, не привела к окончательным выводам по этому вопросу. Очевидно, что дальнейшее изучение природы эстетического будет идти по линии сближения тех точек зрения, которые были противопоставлены в процессе дискуссии. Такой путь был бы плодотворным для изучения целого ряда категорий, в том числе и гармонии. Несомненно, что для изучения приро-



ды гармонии было бы очень важно изучение законов симметрии и пропорции, существующих в природе. Но точно так же очевидно, что все такого рода исследования носят лишь предварительный характер и далеко не в состоянии исчерпать содержание гармонии как одной из важнейших категорий эстетики. Необходимо также исследовать, каким образом исторически менялись и обогащались нормы гармонии, как в процессе социально-исторической практики изменялись эстетические чувства человека, каким образом законы гармонии влияли на развитие художественного познания.

На наш взгляд, гармония не может быть сводима к физическим явлениям или закономерностям. Как явление эстетического порядка гармония относится к другой реальности, чем такие явления, как цвет, тяжесть или плотность. Гармония представляет собой более сложную структуру, чем физическая или химическая структура предметов или явлений природы.

В свое время эту мысль высказал А. И. Герцен. Мы приводили ее выше. Говоря о природе музыкальной гармонии, он отнес ее к области так называемой «эстетической реальности», которая не сводима ни к явлениям идеального, духовного порядка, ни к области физической акустики и физиологического восприятия.

Это глубокое определение имеет большое значение, поскольку понятие «эстетическая реальность» позволяет нам представить гармонию как сложную диалектическую категорию. Действительно, гармония относится к сфере *реальности*, и в этом смысле она не является каким-то чисто идеальным или духовным началом. Но с другой стороны, гармония — это именно *эстетическая реальность*, т. е. явление, не сводимое к физическим или физиологическим закономерностям. Музыкальная гармония порождается звуковыми колебаниями, но сами эти колебания еще не гармония. Точно так же гармония в живописи возникает из сопоставления двух или нескольких цветовых пятен, но сами по себе эти пятна еще не есть гармония. Гармония предполагает отношение, сопоставление нескольких элементов, но она не является простой суммой этих элементов. Из этого сопоставления рождается нечто новое, нечто большее, чего не было в отдельных сопоставляемых элементах. Как целое больше составляющих его частей, так и гармония эстетически бо-

гаче и выразительней тех элементов, из сопоставления которых она возникает.

Допустим, гармония картины строится на уравновешенной композиции, при которой левая и правая части картины создают равновесие. Но сами по себе эти части могут быть совершенно лишены равновесия, они могут отличаться по цвету, объему, экспрессии. Выражаясь математически, каждая из них содержит нуль равновесия, и по законам математики сумма двух нулей должна дать нуль. А тем не менее в области искусства сопоставление двух лишенных равновесия фигур может дать в рамках того художественного целого, чем является картина, устойчивую и уравновешенную композицию. Поэтому гармония — это всегда новая целостность, которая гораздо больше составляющих ее элементов. Поэтому возникновение гармонии всегда в известной мере тайна, тайна рождения нового, которую нельзя объяснить и измерить чисто математическим способом.

Другой аспект исследования гармонии в советской науке связан с проблемой симметрии. Но исследование симметрии в современном значении этого понятия давно вышло за пределы собственно эстетики. Эта проблема изучается в современной физике, химии, математике, кристаллографии. В связи с этим в советской науке выдвинут ряд новых концептуальных подходов к изучению принципа симметрии. Среди них следует назвать понятие криволинейной симметрии Д. В. Наливкина, симметрию подобия и антисимметрию А. В. Шубникова, концепцию многоцветной симметрии Н. В. Белова, учение о проявлении симметрии в живых и неорганических телах В. И. Вернадского и т. д.

Однако довольно часто в работах советских ученых-естествоиспытателей наряду со специальными — физическим, математическим — аспектами симметрии делаются попытки и эстетического ее истолкования. В связи с этим ставится вопрос о соотношении симметрии с эстетической гармонией и проявлениями красоты в природе.

В качестве примера можно сослаться на работы известного советского ученого-кристаллографа А. В. Шубникова. Анализируя принцип симметрии в строении структурных объектов, выдвигая различные типы симметрии («осевую», «плоскостную» и т. д.), Шубников полагает, что эти же принципы действительны и для

произведений искусства, где они выступают в форме эстетической гармонии. «Симметрия является одним из важных факторов красоты форм... Смысл эстетического воздействия симметрии (и всякой иной закономерности), по нашему мнению, заключается в том психическом процессе, который связан с открытием ее законов... Симметрия, рассматриваемая как закон строения структурных объектов, сродни гармонии. В способности ощущать ее там, где другие ее не чувствуют, и состоит, по нашему мнению, вся эстетика научного и художественного творчества» (108, стр. 12—13).

Согласно мнению Шубникова, гармония в искусстве связана с открытием законов, с обнаружением порядка. В статье «Гармония в природе и искусстве» он прямо определял гармонию как порядок, сравнивая ее с тем порядком, который устанавливает наука, открывая и познавая законы. «Закон, гармония, порядок лежат в основе не только научной работы, но и всякого художественного произведения» (107, стр. 613).

Это сближение гармонии с порядком верно только до известной степени. Конечно, искусство как форма познания стремится к отысканию порядка. Но если наука стремится из многообразия явлений вычленить наиболее общие закономерности порядка, то искусство стремится показать порядок в разнообразии, в беспорядке. Порядок и беспорядок — это два полюса гармонии, и искусство движется между двумя этими полюсами, извлекая из одного жизненное многообразие, а из другого разумную оформленность. Отказ от беспорядка так же губителен для искусства, как и отказ от порядка, гармония в искусстве существует только как синтез того и другого.

Все эти попытки определения гармонии свидетельствуют о необходимости самого серьезного анализа гармонии как важнейшей эстетической категории. Недостаток многих из подобных определений заключается в отсутствии дифференцированного подхода к понятию гармонии, в отождествлении его с понятием симметрии, пропорции, ритма.

Действительно, между этими категориями есть много общего. Все они фиксируют качественно-количественную определенность эстетического объекта, определенную его организацию и целостность. Рассмотренное с позиций эстетики, понятие «симметрия» означает соразмерность

частей какого-либо целого как в отношениях между самими собой, так и в их соотношении с целым. Понятие «пропорция» означает числовое равенство двух или нескольких числовых соотношений. Понятие «ритм» означает определенную качественную и количественную организованность движения. От всех этих понятий гармония отличается более обобщенным значением. *Она предполагает не только наличие целого и его качественно-количественную организацию, но и разделенность этого целого, качественное различие и даже противоположность составляющих ее элементов на фоне объединяющей их целостности.*

Кроме того, все попытки определить понятие гармонии будут неудачны, пока оно не будет рассмотрено в системе других эстетических категорий, ибо определить то или иное философское понятие значит найти его место и функцию в общей системе. Поэтому дальнейшее изучение понятия гармонии как категории эстетики предполагает соотнесение его с такими понятиями, как эстетическое, прекрасное, симметрия, пропорция, мера. Пока эта работа не будет проделана, вряд ли можно будет избежать односторонности в понимании этой сложной и многозначной категории эстетики.

Гармония тесно связана с понятием меры. Когда говорят об определенной эстетической мере, имеют в виду устойчивость и качественную определенность того предмета или явления, которым присуща эта мера. Понятие меры выражает и определенное своеобразие, внутреннюю сущность предмета. В этом смысле К. Маркс говорил о «творчестве по законам красоты» как способности прилагать к предмету «соответствующую меру». Но указывая на момент целостности, определенности предмета или явления, понятие меры не включает в себя представление о качественной расчлененности, о противоположностях, которые существуют в пределах данной эстетической целостности. Этим понятие меры отличается от гармонии.

С понятием гармонии тесно связано понятие эстетической пропорции. В самом общем виде пропорция означает равенство двух или нескольких числовых соотношений. Знакомая с историей эстетики, мы видели, как в течение многих веков познание гармонии связывалось с поисками соответствующих пропорций. Такое понимание

было характерно для античности, средних веков, эпохи Возрождения и нового времени. Эти поиски не прекращаются и в наши дни, в особенности в связи с изучением архитектурных пропорций. Об этом свидетельствуют работы Г. Тимердинга (92), Д. Хэмбриджа (97), М. Гика (35). Пропорции человеческого тела послужили своеобразным математическим каноном для «Модулера» известного французского архитектора Корбюзье (53).

Мы не беремся оценивать значение этих работ для практики и теории архитектуры. Нас интересует только эстетический аспект этих исследований. К сожалению, все они основаны на неоправданном отождествлении понятия пропорции и гармонии. Советский архитектор И. Ш. Шевелев выдвинул даже понятие «геометрическая гармония», которое основано на пропорциях золотого сечения. «Организация геометрической взаимосвязи, которой присущи различные виды подобий, соизмеримые друг с другом, едины по происхождению и содержанию, как один из видов, отношение золотого сечения,— и есть геометрическая гармония» (101, стр. 14). Но отождествление гармонии с пропорцией приводит к сужению понятия гармонии, сведению его к чисто количественным соотношениям. В общеметодологическом смысле все эти попытки вывести гармонию из математических пропорций представляют собой, осознанную или неосознанную, попытку возрождения пифагорейской эстетики. Весьма остроумную и убедительную критику этим попыткам дал Г. Б. Борисовский в своей книге «Наука.—Техника.—Искусство» (18).

Таким образом, рассматривая соотношение гармонии с такими понятиями, как «пропорция», «порядок», «ритм», «мера», мы убеждаемся в их тесной близости и взаимосвязи. В истории эстетики, как мы неоднократно видели, все эти понятия часто отождествлялись с понятием гармонии. Причины этого отождествления были связаны с историческими условиями развития художественной культуры в ту или иную эпоху. Обобщая и критически анализируя опыт эстетической мысли, мы должны отмечать не только их близость и взаимосвязь, но вместе с тем их качественное своеобразие и специфику.

Успешное рассмотрение гармонии как эстетической категории предполагает изучение ее в системе эстетических категорий. Но естественно, что такая задача предполагает разработку и построение самой системы эстетичес-

ких категорий. Собственно говоря, построение такой системы — одна из важнейших целей эстетической науки, и нам представляется, что гармония, как важнейшая категория эстетики, может быть исходным, ключевым моментом такой системы.

Необходимо оговориться, что построение такой системы — чрезвычайно важная и ответственная задача. Она может быть лишь итогом изучения всех эстетических категорий в их взаимосвязи. Сознвая всю ответственность и трудность такой задачи, мы попытаемся наметить лишь некоторые пути к ее решению, не претендуя на абсолютно окончательную и исчерпывающую систематизацию эстетических категорий.

Некоторые авторы считают, что гармонию следует рассматривать как парную категорию, представляющую собой диалектическую противоположность такой категории, как драматическое. Такой точки зрения придерживается, например, А. А. Карягин в своей книге «Драма как эстетическая проблема» (1971), который считает, что гармоническое и драматическое — это два важнейших «аспекта отношения к действительности» (50, стр. 26). На такой же позиции стоит и М. С. Каган. «Трагическое и комическое, — пишет он, — в отличие от прекрасного и возвышенного характеризуют *драматические отношения* между реальностью и идеалом, а потому у человека не может быть потребности в умножении подобных ситуаций, — напротив, цель всей его жизнедеятельности состоит в *преодолении драматизма*, возникающего в естественном течении жизни, в ее *гармонизации*. И если в искусстве он все же специально создает образные модели драматических конфликтов, имеющие трагедийный или комедийный характер, то для того, чтобы направить человеческую энергию на борьбу с источниками жизненного драматизма, на вытеснение драматических отношений гармоническими» (48, стр. 216).

Не отрицая значения гармонии как способа разрешения драматических конфликтов в жизни, мы тем не менее полагаем, что гармония — не парная эстетическая категория. Ее нельзя сопоставить с какой-либо другой эстетической категорией, подобно тому как сопоставляются категории «прекрасное — безобразное», «трагическое — комическое», «возвышенное — низменное» и т. д. Нам представляется, что гармонию следует рассматривать как одну

из центральных категорий эстетики, вокруг которой концентрируются другие понятия и категории эстетики. Именно это дает нам основание считать, что гармония может служить исходным моментом для построения системы эстетических категорий.

Но для того, чтобы рассмотреть сложные диалектические соотношения, существующие между гармонией и другими эстетическими категориями, необходимо прежде всего соотнести понятия «гармония» и «совершенство». Под «совершенством» в эстетическом смысле слова имеется в виду достижение вершины в шкале эстетических ценностей, достижение итога, высшего момента в эстетическом познании. Но степени совершенства могут быть различными. Искусство и художественное познание в процессе своего развития проходят различные ступени. Если соотнести понятие гармонии с определенными ступенями совершенства, то в принципе можно получить все важнейшие эстетические категории.

Возьмем, например, одно из центральных эстетических понятий — понятие «прекрасное». Как соотносятся понятия «гармония» и «прекрасное»? Вряд ли кто-либо будет отрицать тесную взаимосвязь этих категорий. В предлагаемой нами системе категорий прекрасное может быть рассмотрено как полная и адекватная реализация гармонии в действительности и искусстве, которая приводит к высшей форме художественного совершенства. Действительно, чем иным является прекрасное, как не полным, совершенным осуществлением гармонии? На протяжении многих веков в гармонии видели наиболее существенные, наиболее глубокие признаки красоты. Очевидно, что этот взгляд на природу прекрасного, прошедший длительное испытание временем, не может быть отброшен, хотя он, естественно, должен быть конкретизирован и истолкован в материалистическом смысле.

Точно так же из понятия гармонии могут быть выведены и другие категории эстетики, в том числе комическое, трагическое, возвышенное. Для этого необходимо только определить степень и форму совершенства, в которой выступает в каждом конкретном случае гармония. Рассмотрим гармонию не как реализованное совершенство, т. е. не как прекрасное, а только как *возможность* совершенства, возможность еще не реализованную, но вполне реальную. Понятая таким образом гармония представляет

собой содержание такой категории, как «возвышенное». О возвышенном мы часто говорим как о форме вполне достижимого, но еще не реализованного совершенства. Возвышенное показывает нам возможность этого совершенства, оно раскрывает нам пути и способы его достижения.

Напротив, когда мы убеждаемся, что гармония в принципе не может быть достигнута, когда она выступает не в форме совершенства, а как несовершенство, как отсутствие и принципиальная невозможность совершенства, тогда мы имеем дело с такой эстетической категорией, как безобразное. Точно так же из понятия гармонии можно вывести и такие важные категории эстетики, как трагическое и комическое. Когда гармония выступает как утраченное, потерянное совершенство или, другими словами, когда несовершенство претендует на роль совершенства, тогда гармония выступает в форме комического. В трагическом же гармония выступает как гибель совершенства, как победа несовершенства над совершенством.

Чтобы облегчить понимание связи гармонии с другими эстетическими категориями, мы можем представить изложенное выше в виде следующей таблицы:

Исходная категория	Модальность совершенства	Итоговая категория
Гармония	как реализованное совершенство	прекрасное
Гармония	как потенциальная возможность совершенства	возвышенное
Гармония	как невозможность, отсутствие совершенства	безобразное
Гармония	как утраченное совершенство	комическое
Гармония	как гибель совершенства, победа несовершенства над совершенством	трагическое

Предлагаемая нами таблица эстетических категорий позволяет определить отношение гармонии почти ко всем основным эстетическим категориям, а также отношение этих категорий к понятию «гармония». Прекрасное в этой системе оказывается не чем иным, как гармонией, достигшей полного, реального совершенства. Возвышенное указывает на потенциальную возможность совершенства, которое может быть достигнуто гармонией. Безобразное



отражает невозможность, принципиальное отсутствие совершенства в гармонии, т. е. ставшую явной дисгармонию. Комическое выступает как такая форма гармонии, в которой несовершенство претендует на то, чтобы стать совершенством. Наконец, трагическое может быть определено по отношению к гармонии как гибель совершенства, как драматический конфликт между совершенством и несовершенством.

Мы отдаем себе отчет в том, что некоторые из выдвигаемых нами определений имеют слишком краткую, а потому, быть может, и абстрактную форму. Но без абстракции, как известно, невозможна никакая наука, никакое обобщение и систематизация. Другое дело, что предлагаемая нами система категорий могла бы быть развернута на конкретном материале искусства. Это — очень важная и серьезная задача, но она выходит за пределы настоящей работы и требует, по-видимому, самостоятельного исследования. Для нас же вполне достаточно указания на то, что гармония может быть использована в качестве центрального, методологического понятия, на основе которого может быть построена система эстетических категорий.

Следует вместе с тем оговориться, что мы не считаем предлагаемую нами систему эстетических категорий окончательной и единственно возможной. Очевидно, можно построить и другие системы категорий, которые могут быть более совершенными и более полными. Но наша система категорий, как нам кажется, позволяет раскрыть отношение гармонии к другим категориям эстетики и показать ее центральное место в системе эстетических категорий.

Создание системы эстетических категорий, включающей в себя гармонию, — очень важная, ответственная, хотя и не единственная задача, стоящая перед марксистско-ленинской эстетикой в исследовании этой категории.

Можно указать на несколько аспектов рассмотрения гармонии, которые приобретают сегодня особо актуальное значение.

Во-первых, как это было выяснено выше, гармония играет важную роль для понимания и определения природы прекрасного. Сегодня многие советские эстетики не без основания приходят к выводу, что без этой категории невозможно понять сущность прекрасного и что самые

глубокие, существенные основы прекрасного заключены в гармонии.

Во-вторых, проблема гармонии играет важную роль в теории эстетического воспитания. Поскольку гармония связана с проблемой эстетического идеала, всестороннего развития личности, постольку определение предмета, цели и методов эстетического воспитания предполагает исследование этой эстетической категории.

В-третьих, гармония чрезвычайно важна для теории художественной критики, для выяснения объективных критериев оценки и восприятия художественного произведения. Это связано с тем, что гармония выступает как одна из степеней художественного совершенства и поэтому может служить одним из критериев для определения художественности и мастерства.

В-четвертых, гармония, рассматриваемая как один из принципов построения художественной формы, имеет существенное значение для теории дизайна и технической эстетики.

И, наконец, в-пятых, гармония играет существенную роль для построения системы эстетических категорий, для определения связи и соотношений категорий друг с другом.

Таким образом, с гармонией так или иначе связаны важнейшие области и проблемы марксистско-ленинской эстетики

### **3. Гармония и проблема «целостности» в искусстве**

Понятие «гармония» широко употребляется в социологии искусства, искусствознании, теории эстетического воспитания, теории художественной критики и т. д. Один из важных аспектов в исследовании этой категории связан с проблемой «целостности» художественного произведения. В настоящее время она привлекает к себе серьезное внимание целого ряда авторов. Актуальность этой проблемы определяется необходимостью изучения структуры художественного произведения, выяснения закономерностей художественного восприятия, объективных научных принципов художественной критики.

В современной западной эстетике понятие целостности пытаются использовать для доказательства иррациональности искусства и невозможности рационального и анали-

тического его истолкования. Такого рода концепцию развивал, например, английский эстетик К. Митчеллс в докладе, представленном на международный конгресс по проблемам единства в естественных и гуманитарных науках Общества сравнительного исследования культуры в Зальцбурге. Митчеллс стремился доказать, что всякое действительно художественное произведение искусства представляет собой определенного рода целостность. Поэтому любая часть этого произведения или любое его качество является функцией этого целого. «Когда произведения искусства характеризуются такими терминами, как «грациозное», «ужасное», «спокойное» или «ясное», то тем самым обозначается лишь специфическое свойство целого» (181, стр. 328).

Конечно, всякое истинно художественное произведение — это определенного типа целостность, которая интегрирует и объединяет все его части. Но Митчеллс сочетает это положение с убеждением об иррациональной природе искусства. Он пытается истолковать понятие «целостность» в качестве «неделимой индивидуальности», которая непостижима рациональным способом. «Каждое художественное произведение, — говорит Митчеллс, — представляет собой иерархию целостностей, в результате чего в рассмотрение должно включаться бесконечное множество целостностей, составляющих ценность и качества образа. Понятия гармонии, ритма, равенства, напряжения, тематической вариации, развития и разделения могут служить примером для бесконечного множества моментов образа. Но на основе рационально-аналитического познания их сходства невозможно понять тайну конкретной художественной целостности» (181, стр. 332).

Чтобы доказать иррациональный характер художественной целостности, Митчеллс прибегает к аналогии искусства с языком. Искусство, говорит он, может быть истолковано как особый тип языка. Правда, это не дискурсивный, понятийный язык, а язык «форм и значений». Но если для каждого обычного языка существуют словари, с помощью которых можно определить значение каждого слова, то в искусстве такой словарь невозможен. «Аналогичный словарь для художественного языка, по которому можно было бы определить значение целостностей, не нужен и невозможен, так как в искусстве смысл проявляется только в целом и не является абстрактным,

а всегда чувственно-конкретной целостностью» (181, стр. 328).

Концепция целостности художественного произведения служит для буржуазных эстетиков средством обоснования иррациональности и непознаваемости искусства, его автономии, независимости от познания.

Другой способ истолкования целостности художественного произведения в буржуазной эстетике заключается в противопоставлении целостности и правдивости искусства. Такого рода противопоставление содержится в эстетической теории Н. Гартмана.

В своей «Эстетике» Гартман не отрицает необходимости целостности в искусстве, его тесной связи с внутренней структурой художественного образа. Более того, он говорит, что требование целостности в искусстве обусловливается требованием художественной правды. Требование правды связано «с требованием единства и внутренней необходимости и даже прямо в него переходит. Как неправдоподобные воздействуют именно такие формы, которые не связаны внутренней необходимостью с единством целого» (27, стр. 413).

Но само понятие художественной правды Гартман истолковывает односторонне, не как соответствие образа и действительности, а всего лишь как внутреннее единство художественного образа. С этим связана концепция «имманентной правды» Гартмана, которая понимается им как «внутренняя необходимость или художественное единство творения», как «последовательность исполнения, замкнутость и строгая завершенность вплоть до целостности всего построения» (27, стр. 562).

Таким образом, целостность художественного образа порождается не требованием соответствия искусства и действительности, а внутренними законами строения художественной формы. Гартман говорит об особой «внутренней необходимости», которая господствует в любом произведении искусства. «Внутренней» эта необходимость является постольку, поскольку она не связана ни с какими внешними условиями, а как «имманентная правда» не означает ничего иного, как согласованность картины в целом. Характер этой согласованности таков, что если даны некоторые составные части целого, остальные этим тоже уже определены и не могут быть произвольно опущены» (27, стр. 402).

Из приведенных выше высказываний Гартмана следует, что целостность произведения обуславливается имманентными законами художественной формы и не имеет ничего общего с требованиями «жизненной правды». Целостность — это внутренний, априорный закон искусства. В этом смысле понятие целостности противопоставляется понятиям художественной правды.

В современной буржуазной эстетике и литературоведении широкое распространение получает истолкование художественного произведения как «замкнутой художественной структуры». Так определяет структуру поэтического произведения известный западногерманский литературовед В. Кайзер. «Творение поэзии возникает не как отражение чего-то другого, но как замкнутая в себе самой речевая структура... Самая настоящая задача науки состоит в том, чтобы определить творящие силы речи, понять их взаимодействие и сделать для нас прозрачной целостность данного отдельного произведения» (157, стр. 5). В этом контексте проблема целостности служит для обоснования автономности искусства, его независимости от законов познания. Произведение искусства выступает не как открытая структура, а как абсолютно замкнутая, нечленимая монада.

В противоположность буржуазным теориям искусства марксистско-ленинская эстетика рассматривает проблему целостности художественного произведения не в отрыве, а в связи с вопросом познавательной роли искусства, в связи с проблемами истинности искусства. Целостность понимается не только как свойство художественной формы, но и как категория содержания, отражающая развитие познавательных возможностей произведения искусства. Произведение искусства представляет собой не формальное единство, а целостное, органическое единство содержания и формы. Поэтому целостность следует понимать не как физическую, а как эстетическую реальность.

Марксистско-ленинская эстетика рассматривает категорию целостности не статически, а в процессе становления и развития. В этом процессе становления художественного произведения как целостности можно выделить три ступени. «Вместо двухступенчатой зависимости «часть — целое», — пишет М. Гиршман в статье «Целостность литературного произведения», — в литературном

произведении проявляется иная, трехступенчатая система отношения: 1) возникновение целостности как первоэлемента, как исходной точки, как зерна развивающегося художественного организма; 2) развертывание, становление целостности в системе соотнесенных и взаимодействующих друг с другом составных элементов произведения; 3) осуществление целостности в законченном и цельном единстве литературного произведения. Поэтому становление и развертывание произведения предстает как органическое саморазвитие создаваемого писателем художественного мира» (83, 2, стр. 53).

Таким образом, целостность — это не неподвижная и неизменная субстанция, это процесс развития, разложение целого на составные элементы и собирание их в порядке становления художественного образа.

Требование целостности означает не только единство и согласованность произведения искусства как целого. Оно распространяется также на процесс художественного творчества и эстетического восприятия. Художественное творчество предполагает единство замысла и воплощения, закономерную связь всех этапов формирования художественного образа. В этом также проявляется целостный характер искусства как творческой деятельности.

Принцип целостности очень важен и для характеристики закономерностей художественного восприятия. Понятие целостности означает полноту восприятия искусства. Фрагментарное, неполное восприятие не может быть адекватным и полноценным восприятием эстетического объекта.

Каждый этап развертывания художественной целостности отражает общую для понятия целого диалектику взаимодействия противоборствующих сил: покоя и деятельности, простоты и сложности, порядка и беспорядка, равновесия и его нарушения. Об этом убедительно свидетельствует современная психология, изучающая принципы художественного восприятия.

В системе марксистско-ленинской эстетики понятие целостности художественного произведения тесно связано с таким важным эстетическим понятием, как совершенство. Незаконченное, незавершенное произведение искусства не может быть совершенным, ибо понятие художественного совершенства предполагает такие ка-

чества, как полнота, целостность, законченность. В связи с этим марксистско-ленинская эстетика отвергает широко распространенную в современной эстетике концепцию незаконченности или «non-finito» художественного произведения.

Представители этой концепции фактически отвергают необходимость целостности произведения искусства. Они стремятся доказать, что целостность в искусстве недостижима; для того чтобы быть выразительным, искусство должно отказаться от целостности и стремиться к сознательно преследуемой незаконченности, незавершенности. Идеи такого рода прозвучали в целом ряде докладов на IV Международном конгрессе по эстетике в Афинах.

Выступивший на этом конгрессе голландский эстетик Ян Алер в своем докладе «Незаконченность законченного» стремился доказать, что завершенность и целостность являются характерными и необходимыми особенностями только классического искусства. Только здесь «полнота (Vollständigkeit) являлась необходимым условием совершенства (Vollkommenheit) (113, стр. 309)». В современном искусстве эта необходимая взаимосвязь завершенности и совершенства исчезает. Это означает, что незавершенные произведения могут быть совершенными. Они могут играть роль фрагмента, эскиза и оставаться при этом полноценными художественными произведениями.

Обосновывая концепцию «non-finito», Алер приходит к выводу, что законченность, полнота и целостность не являются необходимыми качествами для современного искусства. Напротив, законченные произведения искусства статичны, лишены динамизма. Поэтому законченность и целостность необходимо приносить в жертву незаконченности и экспрессивности, ибо художественной ценностью обладают только такие произведения, которые оставляют впечатление фрагментарности, неожиданности, экспромта.

Представители этой концепции призывают к разрушению целостности художественного образа, к разрыву, разъединению элементов формы. Необходимо отметить, что концепции такого рода подтверждаются практикой модернистского искусства. В таких его направлениях, как сюрреализм, ташизм, отказываются от композиции,

от подчинения частей целому. Любой фрагмент, любая часть в так называемой нефигуративной живописи имеет такое же значение, как и целое. Главного, целого не существует, фрагмент, деталь оказываются более значительными, чем целое.

Концепция незаконченности искусства имеет широкое распространение в буржуазной эстетике и искусствоведении. Она органично связана с другой, не менее популярной, теорией современной буржуазной эстетики — теорией деформации. В соответствии с этой теорией художник имеет полное право сознательно искажать формы и пропорции реальных предметов, для того чтобы достигнуть наибольшего впечатления на восприятие зрителей или слушателей. Согласно этой концепции, степень художественности произведения зависит от степени его «деформации», «искажения». Идея «деформативности» искусства — одна из расхожих концепций современной буржуазной эстетики.

В противоположность буржуазным авторам марксистско-ленинская эстетика рассматривает целостность как необходимое условие художественного совершенства. Такое понимание мы встречаем у классиков марксизма. К. Маркс высоко отзывался об античном искусстве, в частности, потому, что он связывал совершенство его образов с их законченностью и целостностью. «Древний мир, — говорил он, — действительно возвышеннее современного во всем том, в чем стремятся найти законченный образ, форму и заранее установленное ограничение. (4, 1, стр. 165). В этой способности создавать законченные формы, соответствующие определенному содержанию, Маркс видел преимущества античной культуры над буржуазной.

Это высказывание Маркса имеет важное методологическое значение для эстетики. Оно указывает на существующую связь понятия целостности с понятием совершенства.

Но сама по себе законченность и целостность представляют собой один из аспектов более широкой проблемы — проблемы гармонии. Поэтому гармония, так же как и целостность, органично связана с категорией совершенства и художественности.

Вместе с тем в системе категорий марксистско-ленинской эстетики понятие гармонии тесно связано с поня-



тием эстетического идеала. Представления о красоте, о богатстве развития эстетической культуры неотделимы от понятия гармонии. Они тесно связаны с коммунистическим идеалом гармонически развитой личности.

#### 4. Гармония и дисгармония

Марксистско-ленинская эстетика исходит из диалектического понимания категорий эстетики, в том числе и такой категории, как гармония. Поэтому марксистско-ленинская интерпретация гармонии не имеет ничего общего с позитивистскими трактовками гармонии как элементарной простоты или с пониманием ее как простого равновесия, отсутствия противоречий и контрастов. Такого рода понимания гармонии свойственны некоторым представителям современной западной эстетики. Можно сослаться, например, на пятитомную работу французского ученого Андре Ламуша «Теория гармонии», где художественная гармония сводится к простоте формы и экономии средств выражения. «Гармония — в целях, простота — в средствах: вот чем определяется ценность художественного произведения» (102, стр. 3). Но будучи сведена к простоте, гармония оказывается абстрактной и пустой категорией, исключаящей всякую сложность, наличие контрастов и противоположностей.

С другой стороны, понимание гармонии в марксистско-ленинской эстетике не может быть сведено к хаосу, как это пытаются делать некоторые западные теоретики. В буржуазной литературе существует явная тенденция к эстетизации хаоса, к признанию хаотического и дисгармонического главным принципом современного искусства и эстетического сознания вообще. Эта тенденция довольно отчетливо выражена в работе известного австрийского социолога искусства Ганса Зедльмайера «Утрата середины».

Зедльмайер представляет критическое направление в современном западном искусствознании. В отличие от апологетов буржуазной культуры он дает в своей книге острую критику модернистского искусства. Зедльмайер убедительно показывает, что модернистское искусство утрачивает человеческое содержание и становится антигуманным, равнодушным к человеку. «Ночное, тре-

вожное, болезненное, ущербное, смертоносное, гниущее, безобразное, искаженное, грубое, непристойное, извращенное, механическое и машинообразное — все эти регистры, атрибуты и аспекты нечеловеческого овладевают человеком и его ближайшим миром, его природой и всеми его представлениями. Они ведут человека к распаду, делают его химерой, маской, трупом, призраком, выставляют его грубым, жестоким, вульгарным, непристойным, монстром, машиноподобным. В различных направлениях новой живописи выступает тот или иной тип связи этих античеловеческих черт, при этом, говоря грубо, в кубизме доминирует омертвление, в экспрессионизме — пламенный хаос, в сюрреализме — холодный демонизм» (216, стр. 132).

В главе «Раскованный хаос» Зедльмайер дает убедительную характеристику отдельных направлений в западном искусстве. О сюрреализме он пишет следующее: «Основная тема сюрреалистических произведений — абсолютный хаос. Человек обнаруживает его там, где он его находит: в мрачной области воображения, в галлюцинациях, в сумасшедшем мире повседневного. Его предметом является все во всем, хаос всеобщего падения... Сюрреализм стремится к тому, чтобы возвести хаос в принцип универсальной жизненной силы, он стремится к хаотическому» (216, стр. 135).

Но, давая острую критику кубизма, сюрреализма и экспрессионизма, Зедльмайер переносит характеристику этих направлений на все искусство в целом. Он не видит в современном мире реалистического искусства, способного гармонизировать «развязанный хаос» и восстановить «утраченную середину». Поэтому он считает, что все искусство XX века больно и более того оно «близко к смерти». Зедльмайер перечисляет следующие семь симптомов этой болезни: 1) обособление «чистых» сфер (пуризм, изоляция), 2) разделение противоположностей (поляризация), 3) нисхождение к неорганическому, 4) отрыв от земли, 5) движение к низу, 6) принижение человека, 7) снятие различий между «верхом» и «низом» (216, стр. 45).

На основе анализа всей этой группы факторов Зедльмайер приходит к выводу: «Общим заключением из этой группы симптомов является диагноз — утрата середины. Искусство стремится прочь от середины... Оно

становится в известной мере эксцентричным. Человек стремится уйти прочь и от искусства, которое по своей сущности стоит между духом и чувством... Искусство стремится прочь от людей, от человечности и от меры» (216, стр. 150—151).

Зедльмайер приходит к выводу о трагической обреченности современного человека, об утрате им всякой гармонии и меры. Сильная сторона книги Зедльмайера заключается в критике западного модернистского искусства, отказывающегося от порядка, меры и провозглашающего хаос главным и единственным принципом современного искусства. Но позитивная программа Зедльмайера довольно ограничена, она построена на принципах эстетики экзистенциализма.

Не следует думать, что понятие середины у Зедльмайера тождественно понятию гармонии. Оно связано с ним лишь постольку, поскольку и то и другое выступает как противоположность беспорядку, хаосу. Представление о середине у Зедльмайера основано не на понятии гармонии как внутренней природе произведения искусства, а на представлении об искусстве как «гезамткунстверке», как центре, средоточии социальной жизни. В прошлом, полагает Зедльмайер, искусство всегда было «центром», доминирующей задачей. Таким был собор в готическом искусстве, такой была картина в эпоху Ренессанса. «Утрата середины» начинается с XIX в., с разложения синтеза искусства, когда искусство перестает быть «жизненным центром». В это время возникают все симптомы болезни, которые в XX в. приводят к полному и безраздельному господству хаоса. В этой исторической концепции содержатся несомненные моменты романтической идеализации истории, противопоставление ранних, начальных форм целостности более развитым формам культуры. К тому же концепция искусства Зедльмайера не свободна и от религиозных моментов. «Человек,— говорит он,— является совершенным человеком только как носитель божественного духа. Поэтому тенденция, которую мы назвали «утратой середины», может быть найдена в расколе между божественным и человеческим в человеке, в противостоянии бога и человека и в утрате посредника между богом и человеком — божественного. Утраченная мера человеческого есть именно бог: внутренняя сердцевина болезни

есть разрушение взаимоотношения с богом» (216, стр. 172—173).

Как видим, Зедльмайер не в состоянии вскрыть действительные причины того процесса, который он назвал «утрата середины». Конечную же причину он находит не в социальной, а в религиозной сфере. Не будучи в состоянии понять противоречие в развитии современной художественной культуры, Зедльмайер приходит к пессимистическому выводу о гибели искусства и торжестве хаоса над гармонией.

На IV Международном конгрессе по эстетике в Афинах был зачитан доклад «Гармония и дисгармония в изобразительном искусстве». Автор этого доклада К. Готтлиб пыталась доказать, что если классическое искусство является искусством гармонии и порядка, то современное изобразительное искусство, под которым имеется в виду современное западное искусство, основано исключительно только на беспорядке и дисгармонии. Это проявляется в игнорировании современными художниками законов визуального восприятия («низа» и «верха», «правого» и «левого»), в отрицании физических свойств материалов, которыми пользуется искусство, в нарочитом противопоставлении внешней формы образов их внутреннему значению и т. д. В заключении Готтлиб утверждала: «Современное искусство делает дисгармонию одним из важнейших принципов композиции. Классические искусства нацелены на безмятежность, которую они достигают с помощью гармонии, порядка и логики. Современное искусство прямо противоположно этому, так как оно имеет цель возбуждать зрителя. Оно использует дисгармонию, которая основана на иррациональном и неожиданном» (145, стр. 66).

Такого рода концепция является односторонним, схематичным пониманием как истории искусства, так и самого понятия «гармония». В самом деле, разве классическое искусство всегда было абсолютно безмятежным, разве в нем гармония не складывалась как единство порядка и беспорядка. Определенные эпохи в развитии классического искусства, как, например, барокко, объявляли главным принципом искусства именно дисгармонию и диссонансы. Но если мы обратимся к наиболее «гармоничной эпохе» — к искусству античной Греции, то даже и здесь нигде не найдем абсолютно безмя-

тежной гармонии. Классическое искусство никогда не было абсолютно безмятежным, лишенным дисгармонии и беспорядка, точно так же как и современное искусство не является стихией раскованного хаоса. И классическое, и современное искусство всегда складывалось как единство порядка и беспорядка, гармонии и дисгармонии.

Точно так же и современное искусство не означает победу хаоса над гармонией. Очевидно, что речь здесь должна идти не о хаосе, а о развитии, расширении и обогащении самой художественной гармонии, которая благодаря новым средствам изображения и выражения способна более глубоко и разнообразно отражать противоречия действительности. Поэтому не правы те теоретики искусства, которые объявляют хаос новой эстетической категорией, новым измерением в искусстве. Такого рода концепции в конце концов приводят к эстетизации хаоса, к признанию его в качестве главного принципа в развитии современного искусства. Однако что еще означает хаос как не абсолютное отрицание гармонии, как признание непознаваемости и несоизмеримости мира, его демонической враждебности человеку. Поэтому противопоставление хаоса гармонии является односторонним, метафизическим представлением о мире и искусстве, отрицанием диалектической природы гармонии как эстетической категории.

Но гармония предполагает не одну только правильность, абсолютную симметрию, рациональную размеренность. Такое понимание гармонии свойственно только метафизическому мышлению. На самом деле нельзя употреблять понятие «положительное число», не зная, что такое «отрицательное число». Было бы непонятно, что значит «целое число», если бы мы не знали, что значит «число дробное». Точно так же о понятии гармонии мы можем говорить только в том случае, если мы хорошо знаем, что такое дисгармония. Иначе мы будем во власти метафизического мышления, которое знает, что такое «абсолютное», но отрицает «относительное», или признает только «относительное» и отрицает «абсолютное».

Современное диалектическое представление о природе эстетической гармонии предполагает знание всех разнообразных типов гармонии, того, что такое «дисгармония». Но с другой стороны, было бы неправильным настаивание на «дисгармонии» как принципе, который яко-

бы выражает дух современной эстетики и искусства. Дисгармония — это вовсе не абсолютная утрата, отрицание гармонии. Даже при познании самых разнообразных форм дисгармонии мы должны исходить из понятия гармонии как исходного эстетического принципа. Именно поэтому нельзя согласиться с утверждением модернистской эстетики о том, что гармония будто бы устарела, что она уступила место дисгармонии и хаосу. Современное прогрессивное искусство вовсе не утратило гармонии или же утратило ее в каком-то старом смысле, но отнюдь не абсолютно. Поэтому гармония остается одной из центральных категорий эстетики, хотя, несомненно, ее понимание существенно изменилось по сравнению с классической эстетикой.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ



Мы попытались рассмотреть место и роль учений о гармонии в истории эстетической мысли. Ввиду небольших размеров книги некоторые периоды истории представлены, быть может, в слишком кратком и сжатом виде. Мы отдаем себе отчет в том, что тема каждой главы и, более того, каждая называемая в книге концепция могли бы стать предметом самостоятельного исследования. Но поскольку нас интересовала логика истории, развитие и связь эстетических идей, мы мирились с этой вынужденной краткостью. Тем не менее предпринятый нами анализ основных, главных периодов в истории эстетической мысли позволяет прийти к выводам, которые как нам кажется, существенны как для истории, так и для теории эстетики.

Прежде всего становится очевидным, что гармония была одним из важнейших понятий в истории эстетики и занимала одно из центральных мест в системе эстетических категорий. Тайна гармонии, ее подвижная, развивающаяся природа извечно интересовала человеческое познание. Очевидно также, что учения о гармонии имеют богатую и длительную историческую традицию, которая никогда не прерывалась и до сих пор оказывает существенное влияние на понимание природы и сущности эстетической гармонии. Эта традиция тесно перепле-

талась с историей философской мысли, с историей диалектики, с учениями о природе и устройстве космоса, с поисками идеала гармонического человека. Поэтому понятие «гармония» трактовалось чрезвычайно широко и многозначно, оно применялось не только к искусству, но и к различным явлениям объективной действительности.

Но за всей этой пестротой и многообразием трактовок существовало несколько довольно определенных типов понимания гармонии. И эти типы следует вычленить, чтобы не запутаться в бесконечном разнообразии идей и мнений о природе и сущности гармонии. Мы выделили три типа такого понимания — математическое, эстетическое и художественное — и постарались показать их место и роль в истории эстетической мысли.

Обращаясь к истории эстетики, мы видели, что на ранних этапах ее развития господствовало математическое понимание гармонии. Это понимание, выдвинутое еще древним пифагореизмом, существовало на протяжении всей античности, а затем, в специфической форме, было унаследовано эстетической мыслью средневековья и Возрождения. Однако уже в эпоху Возрождения математическое понимание гармонии постепенно вытесняется эстетическим, хотя представление о гармонии как математической пропорции далеко еще не исчезает. Более глубокое и диалектическое понимание гармонии вырабатывается в эстетике нового времени. Здесь получает обоснование художественное понимание гармонии, т. е. особый, специфический тип гармонии, существующий в искусстве. Это понимание было высказано сначала в виде отдельных догадок в эстетике барокко, а затем в целом ряде эстетических учений XIX в.

Таким образом, на разных этапах истории развития эстетической мысли можно выделить главный, доминирующий тип понимания гармонии. Это, правда, не означает, что все указанные нами способы понимания являются последовательно сменяющимися друг друга этапами. Это скорее различные слои, различные уровни представления о природе и сущности гармонии. Именно поэтому они сосуществуют друг с другом и встречаются на разных ступенях истории.

Изучение истории эстетической мысли позволяет сделать еще один важный вывод. Нельзя не видеть, что развитие учений о гармонии происходило в острой борьбе



материалистической и идеалистической эстетики. Для материалистической эстетики было характерно представление о гармонии как раскрытии внутренних свойств самой действительности, как обнаружение диалектической природы предмета эстетического познания. Напротив, для идеалистической эстетики гармония выступала, как правило, в виде идеального, надприродного начала, возвышающегося над действительностью и диктующего ей свои законы. Эта борьба материализма и идеализма в понимании природы гармонии характерна не только для истории эстетических учений. В новых исторических формах она происходит и сегодня — в связи с распространением идеалистических представлений о гармонии в современной буржуазной эстетике.

В истории эстетической мысли существовало два главных методологических подхода к гармонии, которые существенно отражались на характере понимания ее природы, — диалектический и метафизический. Понятие «гармония» по своему содержанию и происхождению тесно связано с диалектикой, и эта связь сказывалась на всей истории эстетической мысли. Диалектическая эстетика всегда стремилась истолковать гармонию как категорию, отражающую противоречия и развитие эстетического сознания, раскрывающиеся в процессе художественного освоения и познания действительности. В этом смысле гармония истолковывалась как единство контрастов, как диалектический переход порядка и беспорядка, единства и многообразия, гармонии и дисгармонии. Метафизический подход к пониманию гармонии заключался в сведении гармонии к формальным количественным отношениям, к числовой символике, к извечным и неизменным математическим пропорциям. Эта противоположность диалектического и метафизического способов понимания гармонии проявляется в современной эстетике и теории искусства.

Марксистско-ленинская эстетика в истолковании гармонии как категории эстетики опирается на богатую традицию материалистического и диалектического понимания гармонии. Она не имеет ничего общего с позитивистским истолкованием гармонии как формальной упорядоченности, как абсолютного равновесия, исключаящего момент развития, борьбы и противоположности. Наследуя диалектическую и материалистическую традицию

эстетики прошлого, марксистско-ленинская эстетика выступает с резкой критикой метафизического и идеалистического пониманий гармонии, которые культивирует современная буржуазная эстетика.

Анализируя историю эстетической мысли, мы исходили из того, что учения о гармонии представляют собой не только исторический и академический интерес. Гармония не является чисто исторической категорией, которая окончательно исчерпала себя в эстетических учениях прошлого и потеряла всякое значение для современной эстетики и искусства. На самом деле значение гармонии в современной эстетике отнюдь не уменьшается, а, напротив, чрезвычайно расширяется. Конечно, на протяжении многовековой истории эстетической мысли это понятие постоянно изменялось, развивалось, усложнялось, дифференцировалось, но при всем этом его существенное ядро, основа сохранились. В частности, выясняется, что не так уж устарели представления о гармонии как «единстве в многообразии». Острые дискуссии вокруг проблемы «целостности» искусства, изучения пропорции и симметрии в природе и искусстве, стремления понять выразительные возможности гармонии в различных видах искусства — все это свидетельствует, что понятие «гармония» продолжает играть большую роль в современной эстетике.

Кроме того, проблема гармонии имеет еще один важный и актуальный аспект, связанный с идеей гармонической личности. Изучение истории эстетических учений показывает, что идея гармонической личности была одной из наиболее значительных проблем, которую пыталась решить передовая социальная мысль прошлого. На разных этапах истории к этой идее обращались представители различных областей науки и социальной мысли — философы, педагоги, социальные реформаторы. Некоторые из них выступали с попытками практического осуществления этого идеала, создавая различные педагогические и социальные эксперименты. Но чаще всего идея гармонической личности оставалась прекрасной мечтой, надеждой, утопией. Этот утопизм был характерен и для многих направлений домарксистской эстетики.

Для всей эстетики, начиная с эпохи Просвещения, была характерна идеализация античности. В обращении

к античности эстетика прошлого пыталась найти реальные формы осуществления идеала гармонического человека. «Этот идеал,— пишет М. А. Лифшиц,— выступает перед глазами мыслителя как гармоническая форма общественной жизни и личного развития человека — высшее единство чувственного и рационального, идеального и реального, личного и общественного в определенные счастливые эпохи, уже преодолевшие первичное «варварство чувств» (по выражению Вико), но еще не ставшие жертвой противоречий цивилизованного общества, вторичного «варварства рефлексии». Историческое осуществление идеала переносится обычно в прошлое, чаще всего в Грецию эпохи Перикла» (см. 4, I, стр. XVII).

К. Маркс уделил большое внимание античному способу производства и вырастающей на его основе культуре. Однако ему была чужда всякая идеализация античности. Высоко оценивая античное искусство, считая, что оно вплоть до наших дней сохраняет в известной мере значение «нормы и недосягаемого образца», Маркс был далек от желания вернуться к «нормальному детству» человечества. Напротив, он считал, что эта эпоха невозродима, а также невозродимо то искусство, которое выросло на его основе. «Обаяние, которым обладает для нас их искусство, не находится в противоречии с той неразвитой общественной ступенью, на которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные условия, при которых оно возникло, и только и могло возникнуть, никогда не могут повториться снова» (I, 12, стр. 737—738).

Эстетическая мысль классиков марксизма не имеет ничего общего с тоской по патриархальной целостности, по той идиллической гармонии первоначальных ступеней истории, которая была характерна для эстетических учений XVIII—XIX вв. Они неоднократно выступали с критикой такого рода романтизации истории. «На более ранних ступенях развития отдельный индивид выступает более полным, именно потому, что он еще не выработал полноты своих отношений и не противопоставил их себе в качестве независимых от него общественных сил и отношений. Точно так же, как смешно тосковать по этой первоначальной целостности, столь же смешна мысль

о необходимости остановиться на той полной опустошенности. Выше противоположности по отношению к этому романтическому взгляду буржуазный [взгляд] никогда не поднимался, и поэтому этот взгляд, как законная противоположность, будет сопровождать его до блаженного конца» (4, I, стр. 202—203).

В противовес утопической мысли прошлого основоположники научного коммунизма выводили необходимость осуществления идеала гармонической личности не из каких-либо абстрактных этических или эстетических пожеланий. Они выводили этот идеал из научного анализа реальных закономерностей развития истории. К. Маркс и Ф. Энгельс показали, что уже капиталистический способ производства создает условия для универсального развития человеческой личности. И если отбросить буржуазно-ограниченную форму, в которой происходит это развитие, то «чем же иным является богатство, если не универсальностью потребностей, способностей, средств потребления, производительных сил и т. д. индивидов, созданной универсальным обменом? Чем иным является богатство, как не полным развитием господства человека над силами природы, т. е. как над силами так называемой природы, так и над силами его собственной природы? Чем иным является богатство, как не абсолютным выявлением творческих дарований человека, без каких-либо других предпосылок, кроме предшествовавшего исторического развития, делающего самоцелью эту целостность развития, т. е. развитие всех человеческих сил как таковых, безотносительно к какому-либо *заранее установленному* масштабу? Когда человек воспроизводит себя не в каком-либо одном определенном направлении, а производит себя во всей целостности, не стремится остаться чем-то окончательно установившимся, но находится в абсолютном движении становления?» (4, I, стр. 164—165).

Но в буржуазном обществе капиталистическая эксплуатация труда, система антагонистических отношений между трудом и капиталом, противоречия между производством и потреблением приводят к отчуждению труда, к реальному опустошению и отчуждению личности. Поэтому в условиях буржуазного общества идеал гармонического развития личности остается всего лишь мечтой, утопией.

Однако это вовсе не означает того, что идея гармонической личности и в принципе является утопической. В обществе, где уничтожены отношения господства и подчинения, где создаются новые коммунистические отношения, при которых «свободное развитие каждого является условием свободного развития всех», идея гармонической личности перестает быть просто мечтой, она становится реальной и могучей силой в деле формирования нового человека.

В статье «О кооперации» В. И. Ленин дал глубокую оценку планов старых социалистов-кооператоров. Он указал, что их мечты были утопичны, так как они не опирались на реальные факты политической борьбы и основывались на ложной идее о достижении общественного идеала без политической борьбы и революции. Но отношение к этим планам коренным образом меняется после революции, в результате которой свергнуты имущие классы. «Теперь у нас это свержение состоялось, и теперь многое из того, что было фантастического, даже романтического, даже пошлого в мечтаниях старых кооператоров, становится самой неподкрашенной действительностью» (5, 45, стр. 396).

Очевидно, что эту характеристику можно применить и к идее гармонической личности. Эта идея оставалась мечтой, утопией до тех пор, пока общественные отношения основывались на социальных и классовых антагонизмах. Но после свержения эксплуататорских классов идея гармонической личности перестает быть утопией, она становится практической целью всей системы общественного, нравственного и эстетического воспитания в социалистическом обществе.

Воспитание гармонической и всесторонне развитой личности является актуальной задачей советского общества в эпоху перехода от социализма к коммунизму. Эта задача зафиксирована в Программе КПСС. «В период перехода к коммунизму возрастают возможности воспитания нового человека, гармонически сочетающего в себе духовное богатство, моральную чистоту и физическое совершенство» (6, стр. 120—121).

Воспитание нового человека осуществляется всем ходом общественного развития в социалистическом обществе. Но достижение этого идеала невысказано без эстетической культуры. Эта мысль подчеркнута в докладе

де Л. И. Брежнева «О пятидесятилетию Союза Советских Социалистических Республик»: «Мы, товарищи, строим не царство бездельников, где реки молочные да берега кисельные, а самое организованное, самое трудолюбивое общество в истории человечества. И жить в этом обществе будут самые трудолюбивые и добросовестные, организованные и высокосоциальные люди. Так что перед нами огромной важности работа... Огромная роль в этом деле принадлежит, конечно, работникам культуры, искусства, средств массовой информации» (7, стр. 57).

Воспитание гармонической личности — важнейшая задача социалистического искусства и марксистско-ленинской эстетики. Ее осуществление требует глубокого осмысления всех этапов развития передовой гуманистической мысли прошлого о гармоническом человеке.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *К. Маркс и Ф. Энгельс*. Сочинения, т. 1—39. М., 1954—1966.
2. *К. Маркс и Ф. Энгельс*. Из ранних произведений. М., 1956.
3. Архив Маркса и Энгельса, т. IV. М., 1933.
4. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1—2. Составление Мих. Лифшица. М., 1967.
5. *Ленин В. И.* Полное собрание сочинений, т. 1—55. М., 1958—1965.
6. Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., 1962.
7. *Брежнев Л. И.* О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических Республик. М., 1972.
8. Античная музыкальная эстетика. Составление и вступительная статья А. Ф. Лосева. М., 1960.
9. Античные мыслители об искусстве. Составление и вступительная статья В. Ф. Асмуса. М., 1938, 2-е изд.
10. Антология мировой философии, т. 1—2, М., 1967—1971.
11. *Асмус В. Ф.* Немецкая эстетика XVIII века. М., 1962.
12. *Асмус В. Ф.* Вопросы теории и истории эстетики. Сборник статей. М., 1968.
13. *Барбаро Даниеле*. Комментарий к десяти книгам об архитектуре Витрувия. М., 1938.
14. *Белинский В. Г.* Собрание сочинений в трех томах. М., ОГИЗ. 1948.
15. *Борев Ю. Б.* Основные эстетические категории. М., 1960.
16. *Борев Ю. Б.* Введение в эстетику. М., 1965.
17. *Борев Ю. Б.* О комическом. М., 1957.
18. *Борисовский Г. Б.* Наука — Техника — Искусство. Мысли о современной архитектуре. М., 1969.
19. *Бруно Джордано*. О героическом энтузиазме. М., 1953.
20. *Брунов Н.* Пропорции в античной и средневековой архитектуре. М., 1935.
21. *Ванслов В. В.* Проблема прекрасного. М., 1957.
22. *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма. М.—Л., 1935.
23. *Винкельман И. И.* История искусства древности. Л., 1933.
24. *Витрувий*. Десять книг об архитектуре. М., 1936.
25. «Вопросы эстетики», № 9. М., 1971. Сборник статей.
26. «Гармонический человек». Сборник статей. М., 1965.
27. *Гартман Н.* Эстетика. М., 1958.
28. *Гегель*. Сочинения, т. I—XIV. М., 1930—1958.
29. *Гегель*. Работы разных лет, т. 1—2. М., 1970—1971.

30. *Гердер И. Г.* Избранные произведения. М.—Л., 1959.
31. *Гете.* Собрание сочинений, т. 1—10. М., 1937.
32. *Гете и Шиллер.* Переписка. М.—Л., 1937.
33. *Герцен А. И.* Собрание сочинений в 30 томах. М., 1954—1964.
34. Герцен об искусстве. М., 1954.
35. *Гика М.* Эстетика пропорций в природе и искусстве. М., 1936.
36. *Гилберт К. и Кун Г.* История эстетики. М., 1960.
37. *Гриб В.* Учение Винкельмана о красоте.— «Литературный критик», 1934, № 12, стр. 54—68.
38. *Гумбольдт.* О границах деятельности государства. Приложение к книге: Р. Гайм. Вильгельм фон Гумбольдт. М. 1898.
39. *Леменчук.* Симметрия и асимметрия в живой природе. Киев, 1963.
40. *Дидро Д.* Собрание сочинений в 10 томах. М., 1935.
41. *Дмитриева Н. А.* О прекрасном. М., 1960.
42. *Дю Белле И.* Защита и прославление французского языка.— В книге: «Поэты французского Возрождения». Л., 1938.
43. *Дюрер А.* Дневники. Письма. Трактаты. т. 1—2. Л.—М., 1957.
44. *Зотов И.* Природа прекрасного. М., 1965.
45. *Иванов-Борецкий М. В.* Материалы и документы по истории музыки, т. 2. М., 1934.
46. История европейского искусствознания, т. I—V. М., 1963—1966.
47. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. т. I—V. М., 1962—1970.
48. *Каган М. С.* Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971.
49. *Кант И.* Сочинения в шести томах. М., 1963—1966.
50. *Карягин А. А.* Драма как эстетическая проблема. М., 1971.
51. *Кессиди Ф. X.* Философские и эстетические взгляды Гераклита Эфесского. М., 1963.
52. *Кондильяк Э. Б.* Трактат о системах. М., 1938.
53. *Корбюзье.* Архитектура XX века. М., 1970.
54. *Корниченко В. С.* О законах красоты. Харьков, 1970.
55. *Кроче Б.* Эстетика как наука об общем выражении и как общая лингвистика, ч. 1. М., 1920.
56. *Крюковский Н.* Логика красоты. Минск, 1965.
57. *Лейбниц В.* Избранные философские произведения. М., 1890.
58. *Лейбниц В.* Новые опыты о человеческом разуме. М.—Л., 1936.
59. *Леонардо да Винчи.* Избранные произведения, т. 1—2. М.—Л., 1935.
60. *Леонардо да Винчи.* Книга о живописи. М., 1934.
61. *Лессинг.* Гамбургская драматургия. М., 1936.
62. *Лифшиц М. А.* Вопросы искусства и философии. М., 1935.
63. *Лифшиц Мих.* Предисловие к книге: «Маркс и Энгельс об искусстве», т. 1. М., 1967.
64. *Лихтенштадт О.* Гете. Пг., 1920.
65. *Локк Д.* Мысли о воспитании. СПб., 1890.
66. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963.
67. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969.
68. *Лосев А. Ф.* Художественные каноны как проблема стиля.— В сборнике: «Вопросы эстетики», № 6. М., 1964.
69. *Лосев А. Ф.* Эстетическая терминология Платона.— «Из истории эстетической мысли древности и средневековья». М., 1961.
70. *Лосев А. Ф.* Эстетическая терминология ранней греческой ли-



- тературы.— «Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина», вып. 4. М., 1957.
71. *Лосев А. Ф., Шестаков В. П.* История эстетических категорий. М., 1965.
  - 71а. *Луначарский А. В.* В мире музыки. М., 1958.
  - 71б. *Луначарский А. В.* Статьи об искусстве. М.— Л., 1941.
  72. Мастера искусства об искусстве, т. I—VII. М., 1965—1970.
  73. *Михайлов Б. П.* Витрувий и Эллада. Основы античной теории архитектуры. М., 1967.
  - 73а. *Монтескье Ш.* Избранные произведения. М., 1955.
  - 73б. *Мотрошилова Н. В.* Познание и общество. Из истории философии XVII и XVIII веков. М., 1969.
  74. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. Составление и вступительная статья В. П. Шестакова.
  75. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. М., 1971. Составление и вступительная статья В. П. Шестакова.
  76. *Кузанский Николай.* Избранные философские сочинения. М., 1937.
  77. *Овсянников М. Ф., Смирнова З. В.* Очерки истории эстетических учений. М., 1962.
  78. *Огарев Н. П.* Избранные социально-политические и философские произведения. М., т. 1—2.
  79. *Ольшки Л.* История научной литературы на новых языках, т. 1—3, М.— Л., 1933.
  80. Памятники средневековой латинской литературы IV—IX веков. М., 1970.
  81. *Платон.* Сочинения в трех томах. Под редакцией В. Ф. Асмуса и А. Ф. Лосева. М., 1968—1971.
  82. *Предвечный Г. П.* Французская буржуазная эстетика (40—60-х гг. XX века). Ростов, 1967.
  83. Проблемы художественной формы социалистического реализма, т. 1—2. М., 1971.
  84. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в шести томах. М., 1936.
  85. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII века. М., 1966.
  86. *Ж.-Ж. Руссо* об искусстве. Л.— М., 1959.
  87. *Рыжкин И.* Классическая теория (Ж.-Ф. Рамо). В книге: «Очерки по истории теоретического музыкознания», вып. 1. М., 1934.
  88. Семнадцатый век в мировом литературном развитии. М., 1969.
  89. *Сен-Симон.* Избранные сочинения, т. 1—2. М.— Л., 1948.
  90. Современная книга по эстетике. М., 1956.
  91. *Столочич Л. Н.* Категория прекрасного и общественный идеал. М., 1969.
  92. *Тимердинг Г. Е.* Золотое сечение. П., 1924.
  93. *Фиренцуола А.* Сочинения. М.— Л., 1934.
  94. *Фурье Ш.* Избранные сочинения, т. I—IV. М.— Л., 1951—1954.
  95. *Фурье Ш.* О воспитании при строе гармонии. М., 1959.
  96. *Хогарт В.* Анализ красоты. Л.— М., 1958.
  97. *Хэмбридж Д.* Динамическая симметрия в архитектуре. М., 1936.
  98. *Чернышевский Н. Г.* Избранные сочинения. М.— Л., 1950.
  99. *Шафрановский И. И.* Симметрия в природе. Л., 1968.
  100. *Шевелье Л.* История учений о гармонии. М., 1932.
  101. *Шевелев И. Ш.* Геометрическая гармония. Кострома, 1963.

102. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966.
103. Шестаков В. П. Проблемы эстетического воспитания. Очерки истории. М., 1962.
104. Шестаков В. П. Проблемы гармонической личности в эстетике Возрождения.— В сб. «Гармонический человек». М., 1965, стр. 61—84.
105. Шестаков В. П. Проблема гармонической личности в классической немецкой философии.— В сб. «Гармонический человек», стр. 145—169.
106. Шиллер Фр. Собрание сочинений, т. 1—6. М., 1957.
107. Шубников А. В. Гармония в природе и искусстве.— «Природа», 1927, № 7—8, стр. 609—622.
108. Шубников А. В., Копцик В. А. Симметрия в науке и искусстве. М., 1972.
109. «Эстетическое». Собрание статей. М., 1964.
110. Abert H. Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlage. Halle-Saale, 1905.
111. Achtelik, Josef. Die Naturklang als Wurzel aller Harmonien. Leipzig, 1912.
112. Ahlvers A. Zahl und Klang bei Platon. Berlin, 1952.
113. Aler, Jan. Die Unvollendetheit des Vollendeten.— «Proceedings of the IV International Congress of Aesthetics». Athens, 1960, p. 309—314.
114. Arnheim, Rudolf. Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. Berkeley and Los Angeles, 1965.
115. Arnheim, Rudolf. A Review of Proportion.— In: «Psychology of Art». New-York, 1966, p. 102—119.
116. Bayer, Raymond. L'esthétique de la grace, v. 1—2, Paris, 1961.
117. Baumgarten A. Aesthetica. Bari, 1936.
118. Behn G. L. B. Alberti als Kunstphilosoph, Strassburg, 1916.
119. Belaval J. L'idea d'harmonia chez Leibnitz.— «Studium Generale», an. 19, 1966, Hf. 9.
120. Baumgart F. Das «non finito» in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts.— In: «Proceedings of the IV International Congress on Aesthetik», p. 326—331.
121. Bertz E. Die Weltharmonie monistische Betrachtung. Dresden, 1908.
122. Bossard W. Winkelmann Aesthetik der Mitte. Zürich, 1960.
123. Bragard R. L'harmonie des spheres selon Boece.— In: «Speculum», IV, 1929.
124. Burchartz M. Gleichnis der Harmonie, Gesetz und Gestaltung der bildenden Künsten. München, 1949.
125. Burger F. Vitruv und die Renaissance.— In: «Repertorium für Kunstwissenschaft», 1909, XXXII.
126. Cassirer E. An Essay on Man. New-Haven, 1947.
127. Cassirer E. Individuum and Kosmos in der Philosophie der Renaissance. Leipzig — Berlin, 1927.
128. Castiglione Baldessare. Il Cortegiano. Torino, 1955.
129. Chastel A. Fichino et l'art. 1954.
130. Chiarini P. Caos e geometria. Firenze, 1964.
131. Coleman, Fransis. Contemporary Studies in Aesthetics, New-York, 1968.
132. Costere, Edmond. Mort ou transfigurations de l'Harmonie. Paris, 1962.
133. Coussemaker E. Histoire de l'Harmonie au Moyen Age. Paris, 1852.

134. *Dabo-Peranic M.* Recherches sur le harmonies greagues, v. 1—2. Paris, 1958.
135. *Dalberg F. H.* Untersuchungen über den Ursprung der Harmohie und ihre allmähliche Ausbildung. Erfurt, 1800.
136. *Delbeke L.* Harmonie universelle. 1872.
137. *Deonna W.* Les lois et les rythmes dans l'art. 1914.
138. *Dewey, John.* Art as Experience. New-York, 1958.
139. *Edelstein H.* Die Musikanschauung Augustinus nach seine Schrift «De musica». Freiburg, 1928—1929.
140. *Fischer E. L.* Die Harmonie als Grundsatz des Seins und Lebens. 1920.
141. *Frank E.* Platon und sogenannten Pytsgoräer. Halle, 1923.
142. *Ghyka M.* Essai sur la rythme. Paris, 1937.
143. *Gillot H.* L'Harmonie physique, chimique et esthetique des couleurs in peinture.— In: «Les lettres francaises», 1959, № 774.
144. *Goschalk D. W.* Art and Social Order. Chicago, 1947.
145. *Gottlieb C.* Harmony and discord in the visual arts. In: «Proceedings of the IV International Congress», p. 63—66.
146. *Grave E.* Die ästhetischen Kategorien... München, 1957.
147. *Griveau, Maurice.* La sphère de beaute. Lois d'evolution, le rythme et d'harmonie dans les phenomenes esthetiques. Paris, 1901.
148. Leibnitz und die Musik. Eckhard, 1963.
149. *Hammerstein R.* Die Musik der Engel. Bern und München, 1962.
150. *Harburger W. J.* Keplers kosmische Harmonie. Leipzig, 1925.
151. *Hess, Willy.* Die Harmonie der Künste. Ein Bekenntnis zur Schönheit in der Gesetzhlichkeit. Wien, 1960.
152. *Home H.* Elements of Criticism, v. 1—2. New-York, 1968.
153. *Jakowski S.* O symmetrii w Zdobnictwie i Przyrodzie. 1952.
154. *Jan C.* Die Harmonie der Sphären.— In: «Philologus», 5 Bd. 6, 1894.
155. *Kalchreuter H.* Die Mesotes bei und for Aristoteles. Tübingen, 1911.
156. *Karl-E. F.* Die Welt als Harmonie und Logik. Charlottenburg, 1911.
157. *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk. Bern, 1948.
158. *Kepes, George* (ed). Modul, Proportion, Symmetry, Rhythm. New-York, 1966.
159. *Kepler, Johann.* Harmonice Mundi.— In: «Gesammelte Werke», Bd. VI, herausg. von Max Caspar.
160. *Kitson C. H.* The Evolution of Harmony, 1924.
161. *Lange, Anny von.* Mensch, Musik und Kosmos. Freiburg, 1965.
162. *Lamouche, Andre.* La theorie harmonique, v. V.—«Esthetique». Paris, 1961.
163. *Lamouche, Andre.* L'homme dans l'harmonie universelle. Paris, 1958.
164. *Lalo, Charles.* Notions d'esthetique. Paris, 1960.
165. *Lämli F.* Vom Chaos zum Kosmos. Zur Geschichte einer Idee. Basel, 1962.
166. *Laue H.* Mass und Mitte. Münster, 1960.
167. *Le Dantec, Felix.* Le chaos et l'harmonie universelle. 1911.
168. *Leone, Ebreo.* Dialogi d'Amore. A cura di S. Caramella. Bari, 1929.
169. *Liertz R.* Harmonien und Disharmonien des menschlichen Trieb — und Geiseslebens. München, 1925.
170. *Levich M.* Aesthetics and Philosophy of Criticism. New-York., 1963.
171. *Lord C.* Organic Unity Reconsidered.— In: «Journal of Aesthetic and Art Criticism», 1964, v. 22, № 3, p. 263—268.

172. *Losew A. F.* Chaos antyczny.—«Meander», 1957, c. 283—293.
173. *Lucacs G.* Das Ideal des harmonischen Menschen in der bürgerlichen Ästhetik.— In: «Das Wort». Berlin, Hf. 4, 1938, s. 82—93.
174. *Lurcat, Andre.* Formes, composition et lois d'Harmonie. Element d'une science de l'esthetique architecturale, v. I—IV. Paris, 1953—1955.
175. *Marrain Fr.* Essai sur l'Harmonices Mundi ou musique du monde de Johann Kepler, v. 1—2. Paris, 1942.
176. *Mattheson, Johann.* Die vollkommene Kapelmeister. Hrsg. v. M. Riemann. Kassel — Basel, 1954.
177. *Meyer A.* Wesen und Geschichte der Theorie von Mikro- und Makrokosmos.— In: «Berner Studien zur Philosophie», 1901, XXV.
178. *Merle, Pierre.* L'homme, le rythme et la symmetrie, 1955.
179. *Mersenn, Marin.* Harmonie universelle. Paris, 1963.
180. *Michel P. M.* Un ideal humain au XV siècle. La pensée L. B. Alberti. Paris, 1930.
181. *Mitthells K.* Die Problematik der Ganzheit in der Ästhetik.— In: «Zeitschrift für philosophische Forschung», 1956, Bd. 19, Hf. 2, S. 310—328.
182. *Molnar, Fransis.* The Unity and Whole: Fundamental Problem of the Plastic Arts.— In: «Modul, Proportion, Symmetry, Rhythm». New-York, 1966, p. 204—217.
183. *Morpurgo — Togliabue G.* L'esthetique contemporaine. Milano, 1960.
184. *Mössel E.* Die Proportion der Antike und Mittelalter. 1925.
185. *Mugler Ch.* Symmetros chez Platon. In: «Antiquite classique», 25, 1956, p. 21—28.
186. *Munro, Thomas.* Art Education. Its Philosophy and Psychology. New-York, 1956.
187. *Munro, Thomas.* Toward Science in Aesthetics. New-York. 1956.
188. *Nadolny J.* Harmonia duszy kosmicznej w swiète pythagoreisko-platonikich rozważan. In: Kwartalnik klasyczny. Polske Towarzystwo Filozoficzne». Lwow, VIII, 1934.
189. *Neubecker A. J.* Die Bewertung der Musik bei Stoikern und Epikureern. Eine Analyse von Philodems Schrift «De musica». Berlin, 1956.
190. *Ogden C. K., Wood J.* Colour Harmony. New-York, 1926.
191. *Olerud A.* L'idee de macrocosmos et de microcosmos dans le Timee de Platon. Uppsala, 1951.
192. *Owen E. T.* The Harmony of Aeschylus. Toronto, 1952.
193. *Pacioli, Luca.* De divina proportione. Milano, 1956.
194. *Panofsky, Erwin.* Die Entwicklung des Proportionslehre als Abbild des Stilentwicklung.— In: «Monatshefte für Kunstwissenschaft», IV.
195. *Panofsky, Erwin.* Idea. Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Berlin, 1960.
196. *Parker, De Witt H.* The Nature of Art.— In: «The Problems of Aesthetics». Ed. by E. Vivas and M. Kriger. New-York, 1953, p. 90—105.
197. *Parker, De Witt H.* The Principles of Aesthetics. New-York, 1946.
198. *Paul O.* Die absolute Harmonie der Griechen, 1866.
199. *Perls H.* Plato. Seine Auffassung vom Kosmos. Leiden, 1966.
200. *Pietzsch G.* Die Klassifikation der Musik von Goetius bis Ugolino von Orvieto. Halle, 1929.

201. *Pico della Mirandola, Giovanni*. De hominis dignitate.— Heta-plus.— De Euto et Uno. A cura di E. Garin. Firenze, 1942.
202. *Pischner, Hans*. Die Harmonienlehre Jean-Philippe Rameau. Leipzig, 1967.
203. *Piston, Walter*. Harmony. London, 1949.
204. *Poillon H.* La beauté, propriété transcendente chez les scholastiques 1220—1270.— In: «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age», 1946, XI.
205. *Pomezny F.* Grazie und Grazien in der deutschen Literatur des XVIII. Jahrhunderts. Hamburg und Leipzig, 1900.
206. *Rameau, Jean-Philippe*. Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels. Paris, 1722.
207. *Rameau, Jean-Philippe*. Demonstration du principe de l'harmonie. Paris, 1750.
208. *Reinhard K.* Kosmos und Sympathie. München, 1926.
209. *Reymond, Henry*. Physiologie de l'Harmonie. Lausanne, 1909.
210. *Santinello G.* Una visione estetica del Mondo e della vita. Firenze, 1962.
211. *Schadow J. G.* Polyclet oder von den Massen des Menschen nach dem Geschlecht und Alter. Berlin, 1905.
212. *Schilling H.* Das Ethos der Mesotes. Tübingen, 1930.
213. *Schafesbury A.* Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times etc. London, v. I, 1900.
214. *Servien P.* Les rythmes. Boivin, 1930.
215. *Seeman T.* Die Lehre von der Harmonie der Farben. 1881.
216. *Sedlmayr H.* Verlust der Mitte. Salzburg, 1957.
217. *Souriau Etienn.* Les catégories esthétiques. Paris, 1960.
218. *Souriau Paul.* L'esthétique du Mouvement. Paris, 1889.
219. *Spitzer L.* Classical and christian ideas of world harmony.— «Traditio II, 1944, p. 409—464.
220. *Straub J.* Harmonie.— In.: «Scientia», 1950, v. 85, S. 450—461.
221. *Tartini.* Trattato di Musica secondo la vera scienza dell'harmonia. Padova, 1751.
222. *Tatarkiewicz W.* Historia estetyky. t. I—III. Wroclaw — Warszawa — Krakow. 1962—1967.
223. *Ullman E.* Die Lehre von den Proportionen. Dresden. 1958.
224. *Vivas P. and Kriger M.* The Problems of Aesthetics. A Book of Readings. New-York, 1953.
225. *Wearden van.* Die Harmonielehre der Pythagoreer.— In: «Hermes», 78, 1943, S. 163—199.
226. *Weber W.* Harmonia, eine Norm des Lebens im klassischen Griechentum.— In.: «Mitteil. des Vereins. der Freunde des Human gymnasiums», 1931, S. 93—113.
227. *Werner, Eric.* The Last Pythagorean Musician: Johannes Kepler.— In: Aspects Medieval and Renaissance Musik». New-York, 1966.
228. *Weyl, Hermann.* Symmetry. Princeton. 1952.
229. *Whithead A. N.* Adventure of Ideas. Cambridge, 1942.
230. *Wishart, Peter.* Harmony, 1956.
231. *Wolf, Karl.* Symmetry und Polarität.— In: «Studium Generale», 2. Jahr., 1949. Berlin.
232. *Zederbauer E.* Die Harmone in Weltall, in der Natur und Kunst. Leipzig, 1917.
233. *Zeising A.* Neue Lehre von den Proportionen. Berlin, 1854.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b>	<b>5</b>
<b>Глава I. Проблема гармонии в античной эстетике</b>	<b>19</b>
1. Гармония в античной мифе . . . . .	20
2. Числовая гармония пифагорейцев . . . . .	24
3. Гармония как единство противоположностей	28
4. Гармония и целесообразность . . . . .	30
5. Гармония и мера в эстетике Платона	32
6. Учение Аристотеля о «середине»	37
7. Гармония в эстетике эллинизма	41
<b>Глава II. Концепция гармонии в эстетике средних веков</b>	<b>54</b>
1. <i>Consonantia et claritas</i> . . . . .	54
2. Гармония и «мировая музыка»	69
3. Античные мотивы . . . . .	75
4. Учение о гармонии в схоластической эстетике	78
<b>Глава III. Учение о гармонии в эстетике Возрождения</b>	<b>87</b>
1. Критика средневекового понимания гармонии . . . . .	87
2. «Гармонический человек» в эстетике гуманистов	90
3. Эстетика Л.-Б. Альберти . . . . .	95
4. Гармония и грация в эстетике флорентийских неоплатоников . . . . .	97
5. Гармония в музыкальной эстетике Возрождения	110
6. Поиски «совершенной пропорции»	117
<b>Глава IV. Семнадцатый век между Ренессансом и Просвещением</b>	<b>128</b>
1. Эстетика барокко и кризис ренессансной гармонии	128
2. Гармония в эстетике классицизма . . . . .	133
3. Возрождение пифагореизма И. Кеплером . . . . .	137
4. Учение Лейбница о «предустановленной гармонии»	139

Глава	<b>V. Учение о гармонии в эстетике нового времени</b>	143
	1. Критика «предустановленной гармонии»	143
	2. «Мировая гармония» Шефтсбери	146
	3. Единство в многообразии . . . .	149
	4. Споры о природе музыкальной гармонии . .	160
	5. Проблема гармонической личности в немецкой классической эстетике . . . . .	167
	6. Учение Гегеля о гармонии и мере . . . . .	176
	7. Гармония в эстетике русских революционеро-демократов . . . . .	184
Глава	<b>VI. Категория гармонии в современной эстетике</b>	191
	1. В поисках утраченной гармонии . . . .	192
	2. Место гармонии в системе категорий марксистско-ленинской эстетики . . . . .	211
	3. Гармония и проблема «целостности» в искусстве	227
	4. Гармония и дисгармония	234
	<b>Заключение . . . . .</b>	<b>240</b>
	<b>Список литературы</b>	<b>248</b>

**Вячеслав Павлович Шестаков**

## ГАРМОНИЯ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ

*Утверждено к печати Институтом истории искусств  
Министерства культуры СССР*

Редактор **В. Р. Аронов**. Редактор издательства **Д. П. Лбова**  
Художник **В. С. Комаров**. Технический редактор **И. Н. Жмуркина**

Сдано в набор 19/XII 1972 г. Подписано к печати 15/V 1973 г. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>.  
Усл. печ. л. 13,44. Уч.-изд. л. 13,3. Тираж 17 500 экз. Т-08319. Тип. зак. 5310.  
Бумага № 2

*Цена 1 р. 04 к. (в переплете). Цена 80 к. (в обложке)*

Издательство «Наука». Москва, К-62, Подсосенский пер., 21  
2-я типография издательства «Наука». Москва, Г-99, Шубинский пер., 10



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»