

ИСТОРИЯ  
ЭСТЕТИЧЕСКОЙ  
МЫСЛИ

*Становление и развитие  
эстетики как науки*



АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
Институт философии

---

# ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ  
ЭСТЕТИКИ КАК НАУКИ

*В 6-ти томах*

Редколлегия

*Овсянников М. Ф.,*

доктор философских наук,  
председатель

*Ванслов В. В.,*

член-корреспондент АХ СССР

*Долгов К. М.,*

доктор философских наук

*Зись А. Я.,*

доктор философских наук

*Любимова Т. В.,*

кандидат философских наук

*Макаров О. А.,*

доктор философских наук

МОСКВА  
«ИСКУССТВО»

Институт философии АН СССР  
Сектор эстетики

---

# ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Том второй

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ  
ВОСТОК

ЕВРОПА XV-XVIII веков

Редактор второго тома  
*Бычков В. В.*

Составление библиографии, именного указателя и общая научно-вспомогательная работа выполнены *К. К. Канаевой*

**История эстетической мысли. В 6-ти т. Т. 2. Средневековый Восток. Европа XV — XVIII веков. / Ин-т философии АН СССР; Сектор эстетики. — М.: Искусство, 1985. — 456 с.**

Второй том «Истории эстетической мысли» охватывает значительный исторический отрезок времени от средневековья до XVIII века включительно. Он открывается разделом «Эстетические взгляды народов средневекового Востока» — Индии, Китая, Японии и мусульманских народов. Раздел второй посвящен эстетике Ренессанса, где представлены не только взгляды гуманистов и философов, но и выдающихся мастеров искусства, внесших значительный вклад в развитие эстетической мысли. Широко и многогранно освещена европейская эстетическая мысль XVII — XVIII веков: эстетика барокко, классицизма и особенно эпохи Просвещения.

И — 0302060000-125      подписное  
025(01)-85

ББК 87.8  
7

## ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

### Том 2

Редакторы *Ф. Д. Кондратенко* и *С. В. Игошина*, художник *И. А. Гусева*, художественный редактор *Е. Е. Смирнов*, технический редактор *Н. С. Еремина*, корректоры *Э. П. Соколова*, *М. Е. Свирина*

ИБ. № 1790

Сдано в набор 10.05.84. Подп. в печать 20.03.85. А 07896. Формат издания 60×90/16. Бумага тип. № 1. Печать офсетная. Гарнитура академическая. Усл. печ. л. 28,5. Усл. кр.-отт. 30,0. Уч.-изд. л. 31,581. Изд. № 17577. Тираж 20 000. Заказ 288. Цена 2 р. 50 к. Издательство «Искусство» 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109

## ВВЕДЕНИЕ

Второй том «Истории эстетической мысли» открывается разделом «Эстетические взгляды народов средневекового Востока», который типологически стоит ближе к материалам первого тома, а хронологически соответствует европейскому материалу 2-й половины первого тома и всему второму тому. На равных основаниях этот материал можно было бы расположить и в конце первого тома. Однако по техническим причинам (ограниченный объем томов) более целесообразным оказалось его размещение в начале второго тома.

Систематические исследования восточной эстетики (на что уже указывалось в первом томе) еще только начинаются. Своеобразие художественной культуры и эстетического сознания народов Востока, специфический путь социально-исторического развития этих народов, во многом не совпадающий с путями и этапами развития европейских народов, наконец, труднодоступность восточных языков (в их глубинных смысловых основах) для европейских ученых — все это существенно затрудняет изучение многих сторон восточных культур и, в частности, эстетики народов Востока.

Остаются еще не до конца выясненными основные историко-эстетические источники восточных народов, системно не разработана периодизация и типология восточных эстетик, только намечается специальная методология их исследования. Все эти проблемы предстоит решать в процессе конкретного анализа восточных эстетик, который уже в течение ряда лет проводится советскими учеными — специалистами в области духовной культуры Индии, Китая, Японии, народов мусульманского Востока. Основные результаты этих исследований и составили первый раздел настоящего тома. Ясно, что он не претендует на исчерпывающую полноту. Не проанализированы еще многие источники, ждут своих исследователей целые направления философско-эстетической мысли народов Востока. Авторы и редактор тома далеки от мысли, что и изученный материал может быть представлен только в том виде, в каком он здесь предложен вниманию читателей. Однако результаты проведенных исследований и первые ориентировочные выводы, сделанные в данном томе на основе кропотливого изучения поистине необозримого материала восточной эстетики, на наш взгляд, представляют несомненную научную ценность и интерес для всех, кого привлекает к себе история культуры и эстетики.

Второй и третий разделы тома, посвященные европейской эстетике, более традиционны. Здесь показано развитие эстетических идей в эпоху Ренессанса и в XVII—XVIII веках. Именно в этот период в Европе проявился особый интерес к теорети-

ческому осмыслению художественно-эстетических явлений, завершившийся в середине XVIII века становлением самостоятельной философской дисциплины — эстетики.

Новый подъем духовной культуры, характеризующий переход от феодализма к капитализму, был неразрывно связан с дальнейшим развитием самосознания человеческой личности, с освобождением ее от гнета церковности. «Величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством»<sup>1</sup>, как охарактеризовал Возрождение Ф. Энгельс, открыл перед человеком неограниченные возможности во всех областях материальной и духовной деятельности. Эпоха религиозного смирения, мистического самоуглубления и молитвенного бездействия сменяется временем смелых дерзаний и активного творчества. Вера в безграничные возможности человека становится знаменем гуманистов ренессансной культуры. Необычайно возрастает авторитет человеческого разума, устремившегося по путям самостоятельного познания мира. Одним из первых его проявлений «была безграничная и ненасытная любознательность, побуждавшая людей узнавать все, что они могли, об окружающем мире и человеке. Они ревностно принялись изучать классическую литературу и древние памятники, потому что последние давали им в руки ключ к необъятной сокровищнице забытых познаний. Действительно, их влекло к античности то непреодолимое стремление узнать мир, которое несколько позже привело, например, к изобретению печатного станка и открытию Америки»<sup>2</sup>. Начинают активно развиваться науки, переставшие быть «служанками теологии». «Титаны» Возрождения, а их немало породила эта эпоха, были универсально образованными людьми. «Тогда не было почти ни одного крупного человека,— писал Ф. Энгельс,— который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества»<sup>3</sup>. Духом открытия, обновления и творчества пронизана эта удивительная эпоха. Важной характеристикой культуры Возрождения является ее устремленность в будущее. Не случайно многие проблемы в области общественной, политической, нравственной, научной и художественной мысли, поднятые мыслителями Возрождения, являются актуальными еще и в наше время. При этом ренессансная культура не порывает полностью и со Средневековьем.

Все сказанное имеет непосредственное отношение и к эстетической мысли. Гуманистические и реалистические тенденции в искусстве, связанные с общей экспериментальной устремленностью духовной культуры, стимулировали развитие и эстетической мысли в направлении научной трезвости, в поисках новых принципов и приемов. Именно в этом направлении развивается эстетическая мысль художников Возрождения. Ими на первое

место выдвигается опять проблема «подражания» действительности, но подражания не натуралистического, а идеализирующего; ставится вопрос об объективной основе прекрасного, которую они усматривают в реальном мире, созданном, правда, божественным творцом. Однако идея этого творца звучит у них глухо, скорее как дань отживающей традиции, как риторическая формула, чем определяющая философская доктрина. Много внимания уделяется научно-технической стороне искусства (проблемам перспективы, пропорций, цвета и т. п.).

Философское направление в эстетике Ренессанса ориентировалось прежде всего на неоплатонизм, в котором итальянские гуманисты нашли мыслительную базу, противостоящую схоластическому рационализму. Неоплатоническая философия не была забыта и в средние века, но христианские мыслители и гуманисты Возрождения опирались на различные ее аспекты. Дехристианизированный неоплатонизм заиграл в интерпретации ренессансных философов своими новыми гранями.

Переходный характер эпохи Возрождения определил многие ее противоречия и ее своеобразие. «Мыслители и художники Ренессанса чувствовали в себе безграничную силу и никогда до того не бывшую возможность проникать в глубины и внутренних переживаний человека, и художественной образности, и всемогущей красоты природы. Однако даже самые крупные представители Ренессанса всегда чувствовали какую-то ограниченность человеческого существа, какую-то его, притом весьма частую, беспомощность в преобразовании природы, в художественно-творческой деятельности. Такая удивительная двойственность для эстетики Возрождения весьма специфична»<sup>4</sup>.

Уже с первой половины XVI века в художественной культуре Италии возникает и ширится антиренессансное направление, получившее название «маньеризм» и отражавшее кризис гуманистических идеалов в период усиления феодально-католической реакции. Идеалы целостной всезнающей и всемогущей личности, равной по меньшей мере божеству, разбиваются о трагическую прозу итальянской действительности периода контрреформации. С особой силой трагизм этой ситуации воплотился в творчестве Микеланджело<sup>5</sup>. Маньеристы на практике и в теории отказываются от ясности, гармоничности и спокойствия искусства зрелого Ренессанса. Его индивидуализированному реализму, опиравшемуся на научные методы, они противопоставляют утонченное, стилизованное искусство, опирающееся на фантазию и воображение художника. Главными эстетическими идеалами маньеристов становятся искусственность, утонченность или изощренность (*subtilitas*) формы, изысканность цвета. Не ясным и гармоничным, но запутанным лабиринтом противоречивых духовных и душевных движений и устремлений пред-

стает мир в их надломленном искусстве. Напряженность форм, духовное смятение, экзальтированная религиозность — основные характеристики главного направления художественного мышления маньеризма, приведшего к искусству барокко в XVII веке. Один из главных теоретических принципов маньеризма сформулировал итальянский мыслитель Сфорца Паллавиничи: «Искусство не имеет дела с правдой, ни с неправдой, но с особым познанием, основанным на фантазии»<sup>6</sup>. «Фантазия», пришедшая в свое время в эстетике позднего эллинизма на смену «подражанию», у маньеристов и их многочисленных последователей призвана была снять оппозицию «правда-неправда» в художественном мышлении.

Борьба и взаимодействие ренессансных и маньеристских тенденций в эстетической мысли XVI века подготовили во многом и развитие художественной культуры следующего столетия.

XVII век характеризуется в истории Европы становлением господства буржуазных отношений, в философии — появлением «великих систем» Декарта, Гоббса, Спинозы, Лейбница, господством рационализма; в искусстве — противоборством и взаимодействием двух главных направлений — барокко и классицизма, зарождением реалистических тенденций. Эстетическая мысль этого периода опирается, с одной стороны, на философию своего времени, а с другой — на художественную практику.

Существенное влияние на развитие эстетической мысли оказал, в частности, рационализм Декарта, а также учение об аффектах и понимание красоты как особой характеристики взаимодействия субъекта и объекта Спинозы.

Эстетика классицизма, базирующаяся на культе разума, впервые пришла к сознательной постановке и осмыслению проблем нормы, канона, регламента в художественной деятельности. Эти проблемы возникают, с одной стороны, в художественной деятельности из стремления выявить важнейшие структурные закономерности искусства, а с другой — из желания полного управления художественной деятельностью в интересах той или иной социальной группы. Художественная практика особенно остро ставила их в древности (Египет, Греция) и в средние века (Византия, Восток, Древняя Русь), но теоретическое осмысление началось только с эстетики классицизма.

В противоположность строгому рационализму и формализму классицизма эстетика барокко, развивая в этом плане маньеристские традиции, провозглашает идею свободы творчества от каких-либо норм и законов разума. Утверждается относительность и субъективность суждений о прекрасном. Продолжатель неоплатоновских традиций в итальянской эстетике философ Франческо Патрици заявляет, что более важным и значимым в искусстве является не аристотелевский мимесис, но «выражение»

(*espressione*), возводя последнее в ранг ведущей эстетической категории. История показала, что и эти идеи не остались забытыми современной эстетикой.

Последовательная борьба буржуазии с феодализмом, достигшая своих высших точек, по словам Энгельса, в трех битвах: протестантской Реформации, английской буржуазной революции XVII века и Великой французской революции, породила в сфере идеологии широкое буржуазно-демократическое просветительское движение. В целом Просвещение было ориентировано на демократизацию культуры, на пропаганду идеалов гражданственности среди широких масс европейского населения, на защиту новых научных идей и борьбу с устаревшим мировоззрением. Маркс, Энгельс, Ленин высоко оценивали просветительское движение, неоднократно подчеркивали острую социально-политическую направленность идеологии Просвещения, возбуждавшей в обществе революционные настроения.

В соответствии с общей просветительской тенденцией XVIII века эстетическая мысль прежде всего интересуется развитием современного искусства — получает широкое распространение художественная критика, которая ставит на обсуждение в первую очередь вопрос об общественной роли искусства, о его воспитательном значении. Почти все мыслители этой важной в истории европейской культуры эпохи неустанно думают, пишут, спорят о воспитательной роли искусства. Соответственно и все остальные эстетические проблемы рассматриваются ими в этом ключе. Прекрасное, возвышенное, гармония, вкус, характеры в искусстве интересуют просветителей в первую очередь как действенные средства воспитания нового «гражданина». От искусства просветители в противовес теоретикам классицизма и барокко требуют правды, естественности, простоты.

Просветители XVIII века опирались на реалистические тенденции искусства XVII века и своего времени, существовавшие там параллельно с барочным и классицистским направлениями. Активной поддержкой просветителей пользуются антиклассицистские тенденции в искусстве, ориентированные на отражение и воспроизведение реальных жизненных ситуаций — на подражание «естественной природе», по словам Д. Дидро.

Демократические тенденции просветительской мысли позволили поставить в эстетике вопрос о коммуникативной, как сказали бы мы теперь, функции искусства. Так, французский философ Кондильяк усматривал главную причину появления искусства в потребности общения людей.

Ряд других эстетических проблем, возникших задолго до XVIII века, приобретает у просветителей актуальность именно в связи с их стремлением демократизировать искусство, сделать его достоянием широких масс, объяснить этим массам его истин-

ное назначение. Отсюда и знаковая теория искусства, возникшая еще у Филона Александрийского, интерпретированная Николаем Кузанским, вдруг становится центральной у Кондильяка. Или проблема вкуса. Берущая свое начало где-то в эстетике позднего эллинизма, всплывающая опять же у Николая Кузанского, она становится одной из главных тем просветительской эстетики. Почти все крупные мыслители Просвещения стремятся так или иначе осветить ее. Противоречие элитарного и демократического искусства, назревающее в художественной практике, решается теоретиками Просвещения в сфере воспитания вкуса.

Наконец, эстетическая проблематика достигает такой степени развитости, зрелости и самостоятельности, что возникает необходимость в создании специальной философской дисциплины, занимающейся только этой проблематикой во всех ее аспектах. Конечно, «Эстетика» Баумгартена, изданная им в 1750—1758 годы, еще далека от эстетики в современном смысле слова, и тем не менее начало новой науке было положено. Баумгартен попытался сформулировать предмет новой науки как чувственное, смутное познание, предшествующее более высокому этапу — логическому познанию. К этому же времени определяется и категориальный аппарат эстетики, предпринимаются попытки осознания искусства («изящных искусств») как особой сферы человеческой деятельности, отличной от ремесла, с одной стороны, и науки — с другой. Начинается новый этап истории эстетической мысли.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 346.

<sup>2</sup> Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М., 1965, с. 32—33.

<sup>3</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 346.

<sup>4</sup> Лосев А. Ф. История философии как школа мысли.— «Коммунист», 1981, № 11, с. 62.

<sup>5</sup> Как отмечает, например, Б. Р. Виппер, «микеланджеловская «незаконченность», каковы бы ни были внешние причины приостановки работ, несомненно, отвечала также какой-то внутренней, скрытой тенденции его творческого процесса, росту пессимистических настроений мастера и сознания неосуществимости идеалов Возрождения» (Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520—1590). К проблеме кризиса итальянского гуманизма. М., 1956, с. 35. См. также: Файст П. «Нонфинито» у Микеланджело.— Эстетика за рубежом. Проблемы художественного творчества. М., 1975, с. 347—365).

<sup>6</sup> Цит. по: Виппер Б. Р. Указ. соч., с. 13.

ЭСТЕТИЧЕС~  
КИЕ  
ВЗГЛЯДЫ  
НАРОДОВ  
СРЕДНЕВЕКОВО~  
ГО  
ВОСТОКА

---



## ИНДИЯ



Современные представления об индийской средневековой эстетике ограничены учениями, сложившимися в IX—XI веках в среде кашмирских философов и теоретиков искусства. То, что находится за пределами этих учений, и прежде всего разнообразные эстетические суждения, разбросанные во множестве философских, религиозных и художественных текстов эпохи, до сих пор остается не только не изученным, но и невыявленным. Не предпринималось пока и каких-либо попыток определить место и роль эстетического в общей системе мировосприятия средневековой Индии. И все же, хотя современный уровень изученности индийской эстетики не позволяет ни обрисовать ее с достаточной полнотой, ни дать картину ее исторического развития, это не означает, что уже сейчас, на основании доступного нам материала, нельзя получить представления об общем характере индийского эстетического мышления. Напротив, есть все основания полагать, что учения кашмирской школы явились высшим теоретическим достижением эпохи. Об этом говорит не только глубина поставленных в них проблем, но и широта оказанного ими влияния. Учение крупнейшего представителя этой школы и знаменитого философа Абхинавагупты (X—XI вв.) было усвоено всеми искусствоведческими дисциплинами, превратилось, по существу, в учебный канон, пережило возрождение в XVI—XVII веках и до сих пор ощутимо присутствует в эстетических исследованиях индийских философов и литературоведов. Поэтому едва ли можно сомневаться в том, что искания кашмирских теоретиков отразили наиболее существенные, определяющие тенденции развития индийской эстетической мысли.

Эстетические учения кашмирской школы формировались на пересечении философско-религиозных течений, обозначившихся к этому времени в индуизме, и искусствоведческой традиции. Причем центральным понятием всех учений, их теоретическим

стержнем оказалось древнее понятие «раса», первоначально вошедшее в употребление в театральных кругах.

Самое раннее изложение того, что можно было бы назвать учением о *расах*, встречается в анонимном театральном руководстве «Натьяшастра» (I—II вв.?). Однако характер изложения, изобилующего неясностями и противоречиями, явно указывает на архаичность традиции, восходящей, видимо, еще к поре мистернального театра, и ко времени «Натьяшастры» уже значительно переработанной. Установление древнейшего специального употребления термина «раса» (буквально слово «раса» значит «вкус») — дело будущего. Пока можно только предполагать, что оно теснейшим образом было связано с оформлением сценического (вероятно, еще мистернального) канона. Позднее расы (их к этому времени насчитывалось восемь) стали все более связываться со сферой эмоционального в спектакле и на этом этапе были включены в учение о чувствах, также, видимо, разработанное в театральной традиции.

Чувства или душевные состояния (обозначавшиеся общим термином «бхава» — «состояние», «чувство») делились в этом учении на главные, или «устойчивые» (длительные), и второстепенные (кратковременные, преходящие). Первых насчитывалось восемь. Это были любовь, скорбь, гнев, смех, героическая решимость, страх, отвращение, удивление. Число второстепенных чувств равнялось тридцати трем. Каждому чувству давалась характеристика. Она складывалась из перечня его причин (возбудителей) и внешних проявлений.

При соединении этого учения с учением о *расах* последние стали рассматриваться как сильные формы главных чувств. При этом каждое чувство, переходя в категорию расы, получало особое наименование, так что любви соответствовала страстная раса, скорби — жалостливая, смеху — смешная, страху — страшная и т. д. Одновременно в описании рас стала применяться сходная рубрикация: для них также указывались возбудители и проявления и сверх того еще второстепенные чувства (скажем, тоска, раздражение, радость и т. д.), которые стали осознаваться как состояния, сопровождающие сильные переживания (разумеется, каждой расе соответствовал свой набор второстепенных чувств).

В качестве пары взаимосвязанных понятий *раса* и *бхава* широко использовались в науке о театре, особенно в описании жанров и в разделах, связанных с пластикой (жестом, походкой) и мимикой. Центральным положением, которое занимал театр среди искусств в пору поздней древности, следует объяснить проникновение этих понятий и в другие искусствоведческие дисциплины — в теорию музыки, науку об изобразительных искусствах, поэтику. В теории музыки, где использовалось обычно только понятие расы, соответствующие эмоции включались в характе-

ристики отдельных ступеней звукоряда, ладов и мелодических моделей (рага). Та же раса в паре с бхавой применялась при описании содержания живописных и скульптурных изображений. В поэтике, наконец, раса и бхава связываются с речами (монологами) героев, причем такая насыщенная чувством речь рассматривается как особое поэтическое украшение.

С конца VIII века в духовной культуре Индии намечаются значительные перемены. Они ощущаются как в религиозно-философской сфере, так и в сфере искусства. Моментом определяющим в этом сложном и пока во многом еще неясном процессе был возросший интерес к личности, к внутреннему миру человека. В религиозно-философских учениях индуизма в это время все большее значение начинает приобретать тема слияния с высшей реальностью, активно исследуется психология духовного преображения. В литературе, особенно в драме, неизмеримо возрастает роль анализа душевных состояний. Расширяется диапазон рисуемых чувств, главное же — появляется тенденция к изображению сильных душевных движений, внутренней борьбы, эмоциональных потрясений.

Все это объясняет своего рода возрождение, которое переживает древнее учение о расах и бхавах с рубежа VIII—IX веков. Первым признаком наступающего возрождения явилось увеличение списка главных чувств: к традиционным восьми было прибавлено еще одно — чувство религиозного отрешения (вместе с соответствующей ему так называемой спокойной расой). Введение этого чувства в теоретический набор эмоций было, видимо, вызвано проникновением в драму (начиная уже с VII в.) буддийских сюжетов о жертвенных подвигах бодхисаттвы. Затем была сделана попытка расширить общую классификацию чувств. К понятиям сильного и несильного чувства добавилось понятие видимости чувства, или, иначе, лжечувства (таковым считалась, например, неразделенная любовь). Кроме того, в качестве особой эмоциональной категории была выделена стадия угасания чувства (как сильного, так и несильного).

Возросшее сознание значимости эмоционального в поэзии побуждало теоретиков VIII—IX веков искать для него новое, более высокое место в иерархии поэтических средств. Так, например, кашмирский ученый начала IX века Вамана переводит расу из разряда украшений в категорию достоинств поэтической речи. Вскоре, впрочем, эти поиски пересеклись с другими важными исканиями, охватившими индийскую поэтику.

Вплоть до VIII века поэтика, служившая, как и прочие искусствоведческие дисциплины, чисто практическим целям закрепления и передачи правил профессионального мастерства, ограничивалась перечислением и описанием разнообразных речевых средств, в первую очередь приемов выразительности (украше-

ний), употребимых в поэзии высокого стиля. Вопросы собственно теоретического порядка в ней не ставились, и общие представления о поэзии сводились к тому, что это красивая или украшенная речь. В IX веке, притом именно в кашмирской школе, впервые возникает стремление найти обоснование производимого поэзией эффекта. Причем в соответствии со сложившимся пониманием поэзии как особой (красивой) речи задача определения ее сущности обернулась поисками некоторой общей структурной закономерности, противопоставляющей поэтическую речь всем иным формам речи (обычной, ритуальной и т. д.). Самым значительным результатом этих исканий явилось так называемое учение о *дхвани*, созданное, видимо, в какой-то ветви кашмирской школы и известное нам в разработке Анандавардханы (вторая половина IX в.), составившего обширный комментарий «Дхваньялока» к более раннему анонимному трактату о *дхвани*.

Сохраняя традиционный подход к поэзии как к речи, создатели учения о *дхвани*, однако, предлагают рассматривать ее не как собрание отдельных речевых форм, но именно как речь, функционирующую аналогично обычному языку и представляющую собой вследствие этого систему сообщений или высказываний, создаваемых поэтом и адресованных ценителям поэзии. В результате поэтическая единица приобретает характер целого, отдельные аспекты которого существуют не сами по себе, но во взаимосвязи, определяемой волей высказывающегося, то есть поэта. В структуре поэтических высказываний обнаруживается далее общая черта — значение их имеет два слоя: 1) слой выраженного значения и 2) слой невыраженного или угадываемого значения. Угадываемой (или проявляемой) называется та часть общего значения высказывания, которая не связана прямо с входящими в его состав словами, но привносится тем, что в нем выражено или непосредственно обозначено. Различные способы взаимодействия выраженного и невыраженного планов создают разнообразие типов поэтического высказывания. При этом, однако, в любом случае высказывание с установкой на проявляемое, то есть высказывание, в котором именно невыраженное составляет цель сообщения, признается лучшим — наиболее прекрасным и потому истинно поэтическим. Именно такие высказывания получают условное наименование «дхвани».

В рамки новой системы было включено и старое учение о чувствах. При этом оно оказалось коренным образом трансформированным. Правда, Анандавардхана сохраняет всю классификацию чувств (включая и вновь введенные понятия видимости и угасания), но, по сути дела, она уже не играет у него никакой роли. Во всех рассуждениях об эмоции традиционные формы ее не учитываются и можно заметить явную тенденцию к употреблению термина «раса» как специального обозначения эмоции.

Изменения, внесенные теорией дхвани в учение о чувствах, касаются прежде всего их общего места и значения в поэзии. Во-первых, чрезвычайно расширяется сама по себе сфера эмоционального. Если раньше эмоция ассоциировалась только с речами персонажей, то теперь она связывается с пейзажной лирикой, с разного рода поэтическими описаниями. Более того, как утверждает Анандавардхана, любой предмет, любой фрагмент действительности таит в себе возможности эмоционального наполнения, и поэтому эмоция в поэзии вообще не подлежит каким бы то ни было ограничениям. Другой существенный вывод, касающийся эмоционального в словесном искусстве, связан с введением его в категорию проявляемого значения. Прямое название эмоции, доказывает Анандавардхана, не может вызвать ее познания, потому что не являет ее нам как таковую. Чтобы эмоция присутствовала в произведении, она должна быть описана. Но при этом, поскольку эмоция, будучи душевным состоянием, непредметна, и, значит, как таковая неопишима, описывается, в сущности, не она, а ее признаки, — возбудители и проявления, то есть лица, обстановка, их окружающая, их поведение — жесты, мимика, событие, — словом, некоторая наполненная чувством и связанная с ним ситуация. Само же чувство, заключенное в этой ситуации, угадывается по изображенным признакам, составляя, таким образом, проявляемое значение соответствующего описания.

Поэтические высказывания с установкой на расу выделяют-ся в особый тип дхвани. Причем, в противоположность другим типам дхвани, высказывания с расой толкуются очень широко. Во всех прочих случаях высказывание отождествляется с малой поэтической формой (четверостишием). Но для расы границы допустимого объема высказывания расширяются — это может быть не только четверостишие, но и крупная форма, поэма или драма. Выступая главным смыслом произведения крупной формы, эмоция превращается в его организующий принцип: в соответствии с характером чувства, которое он хочет «высказать», автор выбирает, по учению дхвани, сюжет, героев, то или иное расположение событий и, наконец, поэтические украшения, необходимые для их описания.

Все эти преобразования, произведенные теорией дхвани в учении о чувствах, сыграли важную роль в становлении эстетических концепций, зарождение и развитие которых падает на X—XI века. Сочинения мыслителей начала и середины X века до нас не дошли. Но цитаты и имена, сохраненные Абхинавагуптой (X—XI вв.) в его полемике с предшественниками, которая занимает значительное место в составленных им комментариях к «Натьяшастре» («Абхинавабхарати») и «Дхваньялоке» («Лочана»), показывают, сколь напряженными были теоретические

дискуссии, развернувшиеся в это время. В центре их находилась проблема эмоции (расы). Расу обсуждали комментаторы «Натьяшастры», авторы трактатов по теории поэзии, она рассматривалась в учебных лекциях и на ученых диспутах. Что же стимулировало интерес мыслителей X века к этому понятию? Формально дело сводилось к уточнению его смысла, к восстановлению исходного значения терминов «раса» и «бхава». Но двигало этими терминологическими изысканиями стремление решить более сложные и более глубокие задачи.

Поставленный в IX веке вопрос об определении сущности поэтического искусства оставался актуальным и для X века. Однако размышления над этим вопросом начинают принимать иное направление. Решение, предложенное учением о дхвани, заключало в себе некоторую неопределенность, которая, видимо, остро ощущалась теоретиками X века. С одной стороны, явление поэзии выводилось из структуры поэтического высказывания, с другой — та чрезвычайная роль, которая отводилась в поэзии эмоциональному, выдвигала его в качестве еще одного признака поэтического феномена. Но если Анандавардхана при всех колебаниях все же склонялся в сторону первичности именно структурного признака поэтической речи, то в X веке специфика поэзии все более связывается с присущей ей способностью образного воссоздания чувства. Вот почему при обсуждении поэзии проблема расы выдвигается на первый план. Именно в связи с этой проблемой ставятся и решаются все вопросы о природе искусства и его восприятия.

Одним из наиболее значительных теоретиков начала X века следует считать неоднократно упоминаемого у Абхинавагупты Шанкуку.

Развивая идеи «Дхваньялоки», Шанкука полагает условием изображения эмоции воссоздание ее признаков. В этом смысле он не усматривает различий между театральным представлением и поэзией, с одной стороны, и между театральным представлением и живописью — с другой. И в спектакле, и в поэтическом произведении, и в картине изображаемая действительность выступает зримой, в виде наглядно данных лиц, предметов, жестов и т. д. Но отсюда никак не следует, что эмоция, присутствующая в произведении, может считаться действительной. Напротив, даже в сценическом представлении, казалось бы, в наибольшей степени приближенном к жизни, ни эмоциональные жесты, которые совершает актер, ни слезы, которыми он разражается, не являются естественными выражениями чувства. За ними стоит не истинное переживание, а профессиональная выучка, мастерство или в крайнем случае — искусственно возбуждаемое в себе волнение. Соответственно и чувство, представление о котором формируется у зрителей на основании этих сознательно воссоздаваемых

мых актером признаков, не равно жизненному, но есть лишь видимость, как и все творимое на сцене.

Этот вывод вносил в индийское учение об искусстве нечто совершенно новое. До сих пор несовпадение реального и художественно (особенно, видимо, сценически) воспроизводимого чувства не осознавалось — во всяком случае, как теоретическая проблема. По свидетельству Абхинавагупты, например, один из предшественников Шанкуки, Лоллата, в своих рассуждениях о расе не делал никаких различий между демонстрируемой актером эмоцией и эмоцией лица, этим актером изображаемого. Поэтому, открыв для себя то, что мы могли бы сейчас назвать образом чувства, Шанкука стремился закрепить свое открытие терминологически. В связи с этим он производит существенные изменения в общепринятом употреблении терминов «раса» и «бхава»: «раса» становится у него обозначением образно воссоздаваемой эмоции, а «бхава» — эмоции жизненной.

Однако выделением образа чувства задачи, которые ставил себе Шанкука, не исчерпывались. Он пытался также установить существенный признак художественной эмоции, который мог бы найти свое обоснование в особенностях зрительского восприятия. Решением явилось перенесение на расу традиционной характеристики актера как «подражателя». Раса (а значит, и весь художественный мир в целом), утверждает Шанкука, есть подражание действительности.

В рассуждениях Шанкуки, подводящих к определению расы как подражания, упор сделан на том, что, хотя признаки воссоздаваемого чувства искусственны, они не кажутся зрителям таковыми. Иными словами, искусство (в частности, театральное) создает видимость, которая в силу чрезвычайного ее подобия реальности воспринимается неотличимой от реальности. Так от подражательности как двуединства условности и жизненности нить протягивается к парадоксальности эстетического восприятия. «Тут [в театре], — пишет Абхинавагупта, передавая рассуждения Шанкуки, — нет ни мысли о том, что [это] актер радуется, ни мысли, что это настоящий Рама, ни мысли, что актер не радуется, ни мысли — Рама это или не Рама, ни мысли, что [этот актер] похож на Раму. Нет, как и в том случае, когда [смотришь на] лошадь, [изображенную] на картине, [тут] является [иное] знание, отличное и от правильного, и от ложного, и от сомнения, и от знания, основанного на сходстве, а именно [знание] — это никто иной, как радующийся Рама»<sup>1</sup>. Парадоксальность познавательной ситуации, складывающейся в искусстве, состоит в том, что оппозиции истина — ложь, реальность — видимость, существенные для других видов познания, здесь оказываются снятыми. Как говорит Шанкука в цитате, приводимой у Абхинавагупты: «Возникает не сомнение, не истина и не обратное ей.

Есть мысль: «это он», но никак не «это воистину он». Целостен поток [этого познания], ибо нет в нем разделения на исключающие друг друга суждения» (АБх, 273). Таким образом, мы находим у Шанкуки не только первую попытку анализа эстетического восприятия, но и обоснование его в качестве особой формы познания, обусловленной спецификой соответствующего ему объекта.

Проблема эстетического восприятия волновала и другого крупного мыслителя X века, Бхатта Наяку. Бхатта Наяка был, по-видимому, современником Шанкуки и принадлежал к той же теоретической школе. Во всяком случае, в методике его анализа обнаруживается немало сходного с методикой Шанкуки. Как и у Шанкуки, проблема эстетического восприятия у Бхатта Наяки связана с проблемой художественной эмоции, которая сходным образом отграничивается от эмоции действительной. Но при этом, если Шанкука, исключая расу из жизненной сферы, в то же время всячески подчеркивает момент ее сходства с жизненным чувством, Бхатта Наяка видит существенный признак художественного образа не в подобии действительности, а в том, что его этой действительности противопоставляет. В результате на первый план в рассуждениях Бхатта Наяки об искусстве (поэтическом, но также и театральном) выдвигается тема всеобщности.

Раса, по мысли Бхатта Наяки, отличается тем, что в ней отсутствует закрытость индивидуального переживания. Это эмоция, одинаково доступная и одинаково понятная всем общающимся с произведением искусства. Поэтому художественное творчество, имеющее целью создание расы, сводится, по сути дела, к универсализации изображаемых лиц, предметов, ситуаций, — словом, всей изображаемой действительности. Отсюда следует еще один немаловажный вывод. Роль ограничений, налагаемых на поэтическую речь, и в первую очередь роль украшений, предопределяющая их использование в поэзии, заключается, по мнению Бхатта Наяки, именно в том, что они придают всеобщность описываемым с их помощью предметам. Таким образом, с момента выразительности и красоты, который выделялся в поэтическом приеме предшествующей традицией, акцент переносится на его канонизирующую функцию. Украшение, вводя описываемый предмет в рамки поэтического канона, подчиняя его стереотипу, тем самым снимает то индивидуальное своеобразие, в котором он является нам в реальном мире.

Обосновывая всеобщностью расы самый феномен поэтического искусства, Бхатта Наяка из той же всеобщности выводит и необходимость порождаемой ею реакции. Как и Шанкуке, ситуация, создающаяся при общении с произведением искусства, представляется ему парадоксальной. Но в отличие от Шанкуки, который рассматривает эстетическое восприятие как особую

форму познания, Бхатта Наяка выводит соответствующий расе внутренний процесс за рамки какого бы то ни было познания.

Все доказательства непознаваемости расы возвращаются, в сущности, вокруг одного довода, который сводится к тому, что чувство может быть дано в познании лишь двояким образом — или как свое, или как чужое. Познание расы предполагает, следовательно, либо повторение изображаемого чувства в субъекте восприятия (для которого оно тогда становится своим), либо отношение к нему как к объекту наблюдения. Между тем в эстетическом опыте не происходит ни того, ни другого — зритель (или читатель) не воспламеняется страстью к героине, не корчится от мук, следя за страданиями героя, и, с другой стороны, не остается равнодушным, что обычно для наблюдающего за чужим переживанием. С точки зрения тезиса о всеобщности расы так и должно быть — ведь всеобщее чувство и есть такое чувство, которое является одновременно своим и не своим. Но поскольку чувство, выходящее за пределы противопоставления свой — чужой, оказывается тем самым и вне сферы познания, оно может быть только объектом переживания. Это особое, противопоставляемое интеллектуальному постижению переживание Бхатта Наяка характеризует как «вкушение» или наслаждение. «В поэзии, — цитирует его Абхинавагупта, — всякий сознает себя не познающим, не наставляемым, а наслаждающимся»<sup>2</sup>.

Если бы Бхатта Наяка остановился на простом утверждении наслаждения в качестве эффекта, возбуждаемого произведением искусства, его вывод мог бы показаться тривиальным. В средневековой Индии упоминания об удовольствии давно уже стали общим местом рассуждений об искусстве. Но он попытался вскрыть природу эстетического наслаждения, обрисовать его как психологический процесс, то есть сделал первый шаг в том направлении, которое стало определяющим в развитии индийской эстетической мысли.

Анализ эстетического переживания приводит Бхатта Наяку к двум выводам. Во-первых, эстетическое наслаждение, оставаясь в каждом случае наслаждением, тем не менее несколько меняется в зависимости от характера «вкушаемой» расы. В связи с этим Бхатта Наяка выделяет три основные модификации эстетического переживания, определяя их метафорическими терминами «таяние», «расширение» и «расцветание». Второй и более существенный вывод состоял в установлении сходства между эстетическим переживанием и «вкушением высшего Брахмана» (АБх, 277), то есть переживанием мистическим. В эстетическом переживании, утверждает Бхатта Наяка, как в процессе йогического созерцания, душа освобождается от пелены затемняющих ее заблуждений, и в ней выявляется ее истинное, вневличное и блаженное, начало. «Очищение» души при этом связывается опять-

таки со всеобщностью художественного образа. Художественные предметы благодаря их всеобщности исключают возможность личного к ним отношения, и это «устраняет узость, [порождаемую] непроницаемостью связанных с личным заблуждений» (АБх, 277).

Изыскания Шанкуки и Бхатта Наяки легли в основу учения третьего и крупнейшего представителя кашмирской эстетической школы, Абхинавагупты. Некоторые вопросы, горячо обсуждавшиеся его предшественниками, по-видимому, представлялись Абхинавагупте уже решенными и не требующими особого внимания. Так, он не вносит ничего нового в то, что можно было бы назвать теорией художественного образа, принимая без каких-либо оговорок (и без каких-либо попыток дальнейшего развития) положение Бхатта Наяки о всеобщности изображаемого в произведении искусства. Проблема, которая занимает Абхинавагупту в первую очередь и главным образом им разрабатывается, — это проблема эстетического восприятия. Конечно, и тут он во многом следует своим предшественникам, в особенности Бхатта Наяке, у которого он заимствует чрезвычайно важную для всей его концепции идею близости эстетического переживания религиозному. Однако, вопреки Бхатта Наяке (и в согласии с Шанкукой) Абхинавагупта не отказывает эстетическому переживанию в познавательной природе. Он пишет: «Как бы ни рассматривалась раса, отрицать тот факт, что она познается, невозможно, — кто, в самом деле, стал бы заниматься чем-то непознанным?.. Но как непосредственное познание, познание, основанное на логическом выводе, возникающее из священной традиции, вызванное внезапным озарением и рожденное йогическим видением, не отличаясь друг от друга в том отношении, что все они являются познанием, в то же время разнятся вследствие различия средств, с помощью которых они осуществляются, так и это познание следует назвать особым именем — вкушением, смакованием, наслаждением, ибо совокупность возбuditелей и прочего, которая... становится причиной этого познания, есть нечто, выходящее за рамки обычной жизни» (Л, 197). Для Абхинавагупты эстетическое познание есть вид самопознания, притом самопознания специфического, возможного только в сфере искусства. Такое понимание эстетического восприятия неразрывно связано с совершенно новой трактовкой художественной эмоции (расы), которая резко противопоставляет учение Абхинавагупты всей предшествующей традиции.

До сих пор раса, при всех различиях в ее интерпретациях, неизменно рассматривалась как нечто присутствующее в самом произведении, как объект, внеположенный субъекту восприятия (или переживания). С точки же зрения Абхинавагупты эмоция, хотя и обусловленная содержанием произведения, формируется

в душе самого воспринимающего и именно как таковая становится объектом познания, которое в силу этого должно быть охарактеризовано как самопознание. При этом речь не идет о том, что чувство героя просто передается воспринимающему. Как было доказано еще Бхатта Наякой, эстетический опыт не подтверждает факта подобного «заражения». Дело обстоит гораздо сложнее, потому что эмоция, которая становится объектом эстетического познания, есть эмоция особого рода и ни в коем случае не должна быть смешиваема с обычным чувством (которое Абхинавагупта вслед за Шанкукой обозначает термином «бхава»). Специфика эстетической эмоции определяется тем, как она формируется, а также самим способом ее существования.

Формирование эстетической эмоции происходит следующим образом. Изображенная в произведении ситуация, привычно ассоциируемая с определенным эмоциональным состоянием, оживляет в сознании ценителя связанные с этим состоянием впечатления. Здесь существенны два момента: во-первых, не важно, что послужило источником отложившихся в сознании впечатлений — собственное переживание или наблюдение за чужим переживанием, и те, и другие в равной мере могут актуализироваться художественной действительностью; во-вторых, в эстетическом восприятии актуализируются впечатления не от какого-то одного конкретного переживания, «ибо, — как пишет Абхинавагупта, — во вкушении используется множество переживаний данного типа, испытанных ранее самим вкушающим и выведенных им на основании наблюдений за другими...» (Л, 91). Формируясь из разнообразных впечатлений, порожденных конкретными переживаниями, сама эстетическая эмоция неизбежно оказывается неконкретной, поскольку является результатом их слияния, предполагающего устранение индивидуализирующих черт (сохраняемых в акте обычного воспоминания). Эта ее неконкретность находится в полном соответствии с отсутствием жизненной конкретности и потому какой-либо индивидуальной специфики в художественном изображении, с которым она связана. Собственно, самое формирование такой эмоции становится возможным именно вследствие того, что изображенная действительность всеобща — как следует, например, из этого разбора монолога, в котором описывается олененок, в страхе убегающий от охотника: «Вследствие того, что олененок, представляющий в этом [познании], не имеет индивидуального облика и как пугающий (тем, что сам испуган) нереален, [связанный с ним] страх оказывается вне пределов места, времени и прочего» (АБх, 279). Лишенная определенности конкретно детерминированного чувства, раса и не является чувством в строгом смысле слова, но представляет собою, скорее, общее переживание, только окрашенное в тона соответствующей эмоции.

Поскольку, далее, она связана с внешними признаками чувства, изображенными в произведении, и в этом смысле есть сопереживание, то как таковая лишена самостоятельного бытия и существует только в пределах общения с этим произведением, в то время как чувство, порожденное определенной причиной, коль скоро оно возникло, живет уже своей, независимой от него жизнью. «Вот эта... раса,— пишет Абхинавагупта,— не рождается так, как рождается радость от [сообщений типа] «у тебя родился сын»..., но она ...предстает как живущее одной лишь вкушаемостью и, следовательно, отличное от удовольствия и прочих [чувств], собственное бытие которых есть нечто завершенное» (Л, 81). Или еще: «Таким образом, в отличие от [жизненного] чувства раса есть объект, суть которого заключается в одной вкушаемости и который поэтому не имеет природы чего-то готового, существует только в данный момент и не принадлежит времени, выходящему за пределы времени вкушения» (АБх, 284). Поэтому о расе можно еще сказать, что это становящееся чувство, так и не достигающее завершенности обычной конкретно обусловленной эмоции.

«Неготовость» расы не позволяет, таким образом, рассматривать ее как порождаемую произведением, или точнее — изображенной в нем действительностью. Как говорит Абхинавагупта, ...возбудители и прочее не являются причинами возникновения расы, ибо тогда раса была бы возможна и после их познания» (АБх, 285). Произведение порождает не расу, но особое, соответствующее ему сознание, в котором и формируется раса, чтобы затем стать его предметом. Сознание (или «вкушение») расы — кульминация всего эстетического процесса, и поэтому характеристика эстетического сознания у Абхинавагупты ориентирована преимущественно на него, а не на начальный этап, когда происходит оформление расы.

Эстетическое познание противопоставляется, с одной стороны, обычным формам познания. С точки зрения обычных форм познания существенной особенностью эстетического восприятия, не позволяющей причислять его к этим формам, является, по Абхинавагупте, «беспрепятственность». Что под этим разумеется, видно хотя бы из следующего определения страшной расы: «...[этот страх], постигаемый беспрепятственным познанием, в отличие от таких [его] познаний, как «я боюсь», «он — враг, друг или кто-то посторонний — боится», которые изобилуют помехами, ибо ограничиваются возникновением иных, порожденных неудовольствием или удовольствием мыслей — скажем, о бегстве, словно прямо входящий в сердце, словно вертящийся перед глазами, есть страшная раса» (АБх, 279). Итак — познание расы беспрепятственно постольку, поскольку оно не перебивается другими сознательными и несознательными (внешними)

актами, или проще — разными мыслями, желаниями или действиями. Отсутствие подобных «перебивов» предполагает, во-первых, отсутствие жизненно-практического реагирования на изображенную в произведении действительность (момент, по представлению Абхинавагупты, по-видимому, обязательный и порождаемый самим характером художественного изображения), а во-вторых, отвлечение от повседневных дел и забот, от всякого рода переживаний, развертывавшихся до начала эстетического процесса.

Этот второй момент не столь безусловен, как первый. Абхинавагупта учитывает возможность таких ситуаций, когда необходимого «выключения» из жизненного окружения не происходит и эстетический процесс, не получая в результате нормального развития, не приводит к образованию расы. Это может случиться, в частности, если предшествующие переживания и интересы окажутся сильнее возникающего эстетического переживания. «Как может тот, кто находится во власти собственного счастья и т. д., упокоить свое сознание на чем-то ином?» (АБх, 281). Существенную роль поэтому играют некоторые дополнительные условия, способствующие обособлению эстетического акта, — например, сознательная подготовка к нему. Так, «в театр зритель приходит свободным от следов намерений, [связанных с ходом жизненных событий] типа: «Сегодня мне предстоит сделать нечто очень важное», напротив того, он полон впечатлений от намерения: «Сегодня я буду допущен к необычному, всеми одобряемому созерцанию и слушанию, которое доставляет радость в равной мере всем собравшимся». И поэтому... он забывает о своем мирском существовании, и сердце его становится похожим на чистое зеркало» (АБх, 36). Немалое значение имеют также элементы обстановки, оформления, настраивающие на общение с произведением искусства (в театре, скажем, в этом смысле очень важна открывающая спектакль музыкальная увертюра), и т. д. Помехой нормальному развитию эстетического процесса может оказаться еще недостоверность изображаемого. Дело в том, что, хотя происходящее на сцене или в поэтическом сочинении и не является реальным, в отношении к этим изображенным предметам и событиям должна присутствовать убежденность в их действительности. Поэтому всякое нарушение правдоподобия чрезвычайно опасно, и Абхинавагупта советует в этой связи изображать только то, «что случается в обычной жизни», а при желании изобразить нечто невероятное — избирать эпические сюжеты или, во всяком случае, славных героев эпического прошлого (например, Раму).

Если эстетическое переживание развивается нормально, то к моменту, когда эстетическая эмоция сформирована, происходит своего рода замирание на ее переживании, или иначе —

успокоение в ее сознании (вкушении). Всякое успокоение в себе как сознающем, всякое более или менее длительное сознание собственного ощущения (в том числе и чувственного — скажем, ощущения сладости), собственного переживания (даже скорби, как это бывает, например, у женщин, упоенно оплакивающих умершего) есть, по Абхинавагупте, удовольствие. Вот что он пишет по этому поводу: «Целостный свет, имеющий форму вкушения собственного сознания, есть по сути своей блаженство. В самом деле, в жизни, [как мы знаем], сердце женщин успокаивается даже во вкушении целостного сознания скорби, ибо удовольствие имеет плотью успокоение, свободное от препятствий, а то, что имеет формой беспокойство, есть неудовольствие» (АБх, 282). Отсюда следует, что сознание расы есть удовольствие. Более того, поскольку сознание собственного переживания в данном случае совершенно беспрепятственно, то оно есть не просто удовольствие, которое обычно кратковременно и неполно (хотя бы уже потому, что перебивается желанием продлить его, страхом потерять и т. д.), но наслаждение. «И вот это беспрепятственное сознание есть наслаждение.. Это поглощенность удовольствием, которая, в отличие от удовлетворения, непрерывна» (АБх, 279). И дальше: «Итак, сознание, свободное от всяких препятствий, люди называют наслаждением, погружением, вкушением, смакованием, поглощением, завершением, успокоением и т. д.» (АБх, 280). Таким образом, эстетическое наслаждение рассматривается Абхинавагуптой как самопознание и в этом своем качестве оказывается явлением того же порядка, что и познание мистическое (йогическое). Однако между той и другой формой познания имеются существенные различия.

Прежде всего, в противоположность самопогружению, для йога в жизненном отношении сугубо важному, ибо оно содержит в себе перспективу будущего освобождения от перерождений, эстетическое переживание лишено этой установки на будущее и вообще не связано с какими-либо жизненными целями. «И это,— пишет Абхинавагупта,— не похоже на познание, обусловленное поучениями, которое [выливается в последовательность мыслей]: «это мне предписано», «да сделаю я так», «я это сделал». Ибо последнее предполагает необходимость совершения в дальнейшем некоторого действия и потому обычно. Тут же вкушение возбудителей и прочего, подобно волшебному цветку, возникает как значимое только в данный момент и не связано ни с прошедшим, ни с будущим временем. Вот почему это вкушение расы отличается как от обычного вкушения, так и от того, которое бывает у йога» (Л, 165). Кроме того, если йогическое созерцание — плод длительной тренировки, то эстетическое «отключение» происходит сразу и как бы без подготовки (не считая,

разумеется, необходимой художественной «воспитанности» ценителя). Самое же существенное различие состоит в том, что сознание йога ориентировано только на самое себя и совершенно изолировано от объекта, между тем как эстетическое сознание обусловлено и окрашено эстетическим предметом. Вот что пишет по этому поводу Абхинавагупта: «И оно [вкушение] отличается от целостного переживания собственного блаженства, которое бывает у высших йогов, и очищено, поскольку свободно от окрашенности какой бы то ни было предметностью, ...ибо последнее из-за непроницаемости для объекта лишено красоты» (АБх, 285).

Таким образом, эстетическое переживание оказывается между чувственным удовольствием и блаженством мистического созерцания — будучи наслаждением, то есть удовольствием, очищенным от практически-жизненных устремлений, оно в то же время не достигает абсолютной чистоты, создаваемой полным устранением объекта. «[Раса вкушается познанием], отличным от обычного познания, изобилующего такими помехами, как обретение предмета познания и т. д., и от познания йога, жесткого вследствие того, что в нем нет сладости объекта» (АБх, 290). Любопытно, что если в контексте эстетических рассуждений Абхинавагупта настаивает на жесткости и некрасивости мистического переживания, что как будто ставит его ниже вкушения расы, то как только он переходит на религиозную точку зрения, положение меняется — йогическое блаженство оказывается высшим, а эстетическое оценивается лишь как приближение к нему. «Как мы уже говорили, — пишет Абхинавагупта, — вкушение расы кажется лишь каплей того блаженства, [которое обретается успокоением в Боге], а обычное удовольствие значительно ниже вкушения расы вследствие того, что в большой степени смешано с неудовольствием» (Л, 543).

Вкушение расы, как уже говорилось, — завершающая и высшая стадия эстетического переживания. Ей предшествуют две другие, определяемые как «сердечное согласие» и «отождествление». Так называемое сердечное согласие представляет собою весьма сложное состояние, в котором различимы по меньшей мере три момента. Прежде всего это некоторая общая взволнованность, связанная, по-видимому, с первым, пока еще неотчетливым пробуждением эмоциональных впечатлений, соответствующих изображенной ситуации. С другой стороны, это реакция, включающая в себя ощущение влечения. Именно: вызвавший эмоциональный отклик «мир» произведения начинает — вследствие этой своей эмоциональной созвучности — казаться ценным, прекрасным или, выражаясь словами Абхинавагупты, «согласным сердцу». И, наконец, самое важное — одновременно с появлением «согласия» в познающем происходит переориентация: он забывает обо всем, что занимало его до тех пор, и о том

также, что ему предстоит делать, иными словами — он «выходит» из сферы практически-жизненных интересов, и сознание его, освобождаясь от всех заполнявших его раньше мыслей, желаний и чувств, становится «чистым, словно зеркало», чтобы «отразить», принять в себя эту влекущую его художественную действительность.

Данную ступень эстетического переживания можно, таким образом, считать, скорее, подготовительной. За нею следует фаза активной духовной деятельности, направленной, во-первых, к соединению данных в изображении предметов (возбудителей и проявлений) в некую целостную картину, а во-вторых, к формированию на основании пробуждаемых этой картиной впечатлений единого эмоционального потока — расы. Поскольку весь этот процесс предполагает интенсивное вхождение в изображаемую ситуацию (или, что то же, — принятие ее в себя), Абхинавагупта называет его «отождествлением [с изображаемым]». Следует, однако, иметь в виду, что речь тут идет не о полном отождествлении, которое влекло бы за собой переживание, абсолютно идентичное переживанию героя. Эмоция героя усваивается ровно настолько, чтобы не быть чужой, противостоящей собственному «я» и собственным чувствам и потому неинтересной. Но вполне своей она при этом все-таки не становится — именно потому, что переживание ее основывается на впечатлениях, сложившихся в личном эмоциональном опыте. Как говорит Абхинавагупта: «В такого рода страхе (то есть страшной расе) атман и не устранен полностью и не особенно выявлен» (АБх, 279). Иначе говоря, создается некоторое среднее положение: художественная действительность и вырастающая из нее эмоция даны одновременно как свое и не свое (как замечает Абхинавагупта, в эстетическом познании в результате взаимоналожения и взаимоисключения реальной и художественной действительности происходит нейтрализация не только времени и места, но и познающего субъекта). Всякое нарушение этого равновесия грозит прекращением эстетического процесса. «При вкушении сознания удовольствия или неудовольствия как присущих исключительно себе возникают другие формы сознания — это может быть страх, что оно уйдет, или стремление его сохранить, или желание обрести подобное ему, или желание освободиться от него, или стремление обнаружить его, или стремление скрыть его, или что-нибудь иное в этом роде. Это величайшая помеха. Также и при познании удовольствия и неудовольствия, как ограниченных совершаемостью, в другом помеха [вкушению расы] неизбежна, ибо [тут тоже] в своей душе непременно должны будут возникнуть удовольствие или неудовольствие, помрачение или равнодушие и т. д.» (АБх, 280). Если же все протекает как должно, то образовавшаяся таким образом нейтрализованная, лично-неличная эмо-

ция становится на последней стадии эстетического переживания предметом вкушения (наслаждения).

Завершая на этом наш обзор, попробуем подвести некоторые итоги. Первое, что бросается в глаза и составляет характернейшую черту индийской средневековой эстетики — это та теснейшая связь, которая устанавливается здесь между эстетическим и эмоциональным. Эстетическое заключено в эмоциональном, из него выводится, им обосновывается. Эмоция признается единственной целью произведения искусства и определяет всю его структуру. Нет сомнений, что в основе этого всепоглощающего внимания к эмоциональному лежат некоторые общие свойства индийской духовной культуры, которые еще предстоит исследовать.

Можно заметить, далее, что индийская эстетика — на теоретическом уровне, разумеется, — не касается вопроса об эстетическом в природе и жизни. Предметом размышлений и исследований в Индии является только искусство, и именно в сфере искусства осуществляется связь эмоционального и эстетического. Можно обратить внимание и на то, что все концепции расы вращаются вокруг двух искусств — словесного и театрального, хотя традиция, с древности ассоциировавшая расу со всеми искусствами, казалось бы, должна была привести к более широкому взгляду. Это объясняется, видимо, тем, что в индийском эстетическом мышлении слабо было выражено представление об излиянии чувства — оно мыслилось главным образом как нечто изображаемое. Настойчивые напоминания о непредметности душевного переживания, которое нельзя увидеть непосредственно и которое может быть поэтому дано лишь опосредованно — через жесты, выражение лица и т. д., по сути дела предполагают его предметную и шире — ситуативную обусловленность. Даже в теории Абхинавагупты, где раса приобретает характер эмоционального отклика, этот отклик по-прежнему может вызываться только событием, ситуацией, включающей действующих лиц и то или иное предметное окружение. Поэтому, вероятно, переход к такому непредметному искусству, как музыка, был для индийского теоретика затруднителен. Примечательно, что Абхинавагупта, не отрицая за музыкой способности возбуждать расу, нигде не объясняет, как происходит в этом случае ее формирование.

Сосредоточенность на гносеологических и психологических проблемах и относительно слабая разработанность онтологических категорий — еще одна характерная черта индийской средневековой эстетики. Полуторавековая история кашмирской школы обнаруживает неуклонное углубление психологического анализа эстетического акта и столь же неуклонное падение интереса к вопросам онтологии. В этом отношении чрезвычайно показательна эволюция самого понятия раса, которое из онтологической кате-

гории превращается в конце концов (у Абхинавагупты) в категорию психологическую.

И, наконец, последнее, на что следует обратить внимание,— это взаимосвязанность эстетического и религиозного в индийских теоретических построениях. С точки зрения Абхинавагупты, общение с произведением искусства — пусть на время и неполно — приоткрывает субъекту высшую божественную реальность и, таким образом, становится ступенью на пути, ведущем к ее постижению.

### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> The Nāṭyaśāstra of Bharata muni with the commentary of Abhinavagupta. Ed. by Ramakrishna Kavi; 1 rev and critically ed. by K.-S. Ramaswami Sastri. 2 nd ed., Varoda, 1956, p. 273. Далее в тексте — АБх. Цифра в ссылках соответствует странице указанного издания.
- <sup>2</sup> Ānandavardhana. The Dhvanyāloka with the Locana Sanskrit commentary of Abhinavagupta. Varanasi, 1965, p. 40. Далее в тексте — Л. Цифра в ссылках соответствует странице указанного издания.

## КИТАЙ

отличие от философии, сказавшей свое важнейшее слово в древности, китайская эстетика достигла вершины в период Средневековья. Именно тогда она стала классической. В китайской эстетике в этот длительный период жили две тенденции, которые в значительной степени определялись конфуцианством и даосско-буддийским мировосприятием.

Одна эстетическая линия (конфуцианская) постулировала достоверность и красочность искусства, реальную временную протяженность, соотношенную с человеческим опытом, прямую и непосредственную связь со словом. Отсюда эстетикой утверждалась иллюстративная символика и дидактика, творчество осознавалось как вершина профессионального мастерства, считалось, что наилучшее восприятие искусства обеспечивает литературная и историческая эрудиция и умение ценить тонкости художественной техники. При идеалистической общефилософской основе эта линия в китайской эстетике Средневековья обнаруживает тенденцию к материалистической интерпретации конкретно-эстетической проблематики.

Другая линия, связанная с религиозно-мистическим (даосско-буддийским) учением, раскрывает природу намека и недосказанности, воплощение вечности как мига, пространства как беспредельной пустоты. Творчество предстает как откровение и наитие. Истинное искусство, согласно этой эстетике, воздействует ошеломляя; границ между творчеством и восприятием практически не существует; виртуозность лишь подспорье, а не самоцель, и порой считается излишней, так как она мешает непосредственному выражению истинного; художник не творец искусства, как утверждают сторонники первой эстетической тенденции, а инструмент, которым осуществляется «самотворчество» искусства.

В классической китайской эстетике можно выделить несколько уровней, несколько своего рода культурных слоев. Наиболее

глубокий и наиболее опосредованный в ней — это уровень собственно философский, то есть эстетическое осознание структуры мира, и как частный вопрос — структуры личности, раскрытие соотношения субъекта и объекта, степени познаваемости художником себя и вещи, человека как феномена и природы как праматери сущего.

Осмысление социальной функции искусства, особенностей его эстетического воздействия и теория восприятия искусства образуют второй слой в сложной многоплановой китайской эстетике. Доступность искусства, соотношение религиозного и светского, этического и эстетического, общественного и индивидуального разрабатываются в этом круге эстетических проблем. Существенно с самого начала оговорить, что выделенные нами несколько уровней в китайской эстетике вовсе не вычленены строго и четко в эстетических концепциях различных мыслителей, поэтов и художников, напротив, они существуют практически неразсторжимо, в органической слитности.

История эстетической мысли Китая рассматриваемого периода состоит из трех исторических этапов. Первый (III — первая пол. X в.) — возникновение собственно эстетики и сложение основных эстетических понятий; второй (вторая пол. X — первая пол. XIV в.) — наивысший расцвет классической китайской эстетики; третий (вторая пол. XIV — нач. XVIII в.) — глубокое осмысление и разработка выдвинутых предшествующей эстетикой постулатов, канонизация эстетических норм.

В «Общей истории китайской теории живописи» Чжэн Чана вещи эстетической мысли предстают следующим образом: в до-танской эстетике (III — VI вв.) осмыслялись проблемы адекватности языка искусства сущности мира, в танское и сунское время (VII — XII вв.) эстетики и художники стремились через постижение первопринципа проникнуть в душу, сущность вещей; в период Юань (середина XIII — середина XIV вв.) помимо правдоподобия и раскрытия природы первопринципа стремились осмыслить первообраз, идею. Минское же время (середина XIV — середина XVII вв.) отличает сочетание этих проблем: в эстетике рассматривалось и правдоподобие, и первопринцип, и первообраз в искусстве, но онтология искусства (проблемы первопринципа, бытия) занимала эстетиков гораздо меньше<sup>1</sup>.

Источники по средневековой эстетике в Китае весьма обширны. Каталоги трактатов по живописи и поэзии содержат более тысячи наименований. К ним нужно присоединить многие философские сочинения и значительное число поэтических произведений, в которых осмысляются важные эстетические проблемы.

Собственно «теоретическая» эстетика в Китае зарождается в начале IV столетия н. э. До этого времени суждения об искусстве носили весьма случайный характер. Вместе с тем историю

китайской эстетики можно представить себе как меняющийся во времени комментарий к древнейшим философским трактатам — к «И цзину» и «Дао дэ цзину», к «Лунь юй» и «Чжуан-цзы», затрагивавшим наряду с другими и эстетические проблемы. Древняя (классическая) китайская философия создала понятийную основу для развития на следующем историческом этапе эстетики как самостоятельной области знания.

Крушение Ханьской империи — крупнейшей государственной организации древнего мира — нанесло решительный удар устоям общества, его развитому аппарату. События, потрясающие Китай в III — VI веках: нашествия кочевников (южных гуннов) и создание нескольких государственных образований, бегство на юг огромного числа жителей страны и междоусобные войны с местным населением, непрерывная борьба за престол и за захват соседних территорий среди правителей сначала так называемых трех, а затем шести династий — превратили эти три века в истории Китая в весьма сложное «смутное» время<sup>2</sup>.

Период III — VI веков в истории китайской эстетики характеризуется появлением специальных теоретических сочинений, сложением основных, достаточно устойчивых эстетических понятий, которые предопределили понятийный строй всей последующей эстетики в Китае. В эстетической мысли первого этапа развития ее основные проблемы скорее постулировались, чем разрабатывались. Поэтому раскрытие смысла кратких афористичных формул из трактатов теоретиков IV — VI веков возможно лишь при рассмотрении их в контексте духовной культуры этого времени в целом.

В средневековом Китае, как и в древности, искусство мыслилось четко включенным в общую модель мироздания. Понятие Мирового Узора — «вэнь», который является пресуществлением одновременно и сущности мира и сущности личности, приложимо как к явлениям природы, так и к продукту человеческой деятельности, особенно к литературе и искусству. Понятие «вэнь», близкое по сути к понятию генетического кода, вошло в основные культурологические понятия, такие, как культура (*вэньхуа*), литература (*вэньсюэ*), важнейшая школа живописи получила наименование «вэньжэньхуа». В письменах и орнаментах, в структуре здания и поэтике Средневековья эстетика, развиваясь в русле идеалистического мировосприятия, видела опосредованное проявление космических сил, а искусство осознавалось как наиболее совершенная форма манифестации Абсолюта.

Мир предстал в сочинениях неодаосов как пребывающий во власти «законов резонанса», ибо среди бесчисленного множества вещей всегда можно отыскать несколько вещей «одного рода» (тунлэй). Этими связями пронизан мир, поэтому «закон резонанса»

нанса» вещей «одного рода» является и эстетической нормой, определяющей гармоничную целостность произведения искусства.

Третий век еще неразрывно связан с ханьской культурой. В эстетических суждениях философов и литераторов осмысливается и высоко оценивается искусство Ханей, особенно каллиграфия, способная выражать сущность личности мастера. Например, в эпиграммах крупнейшего поэта этого времени Цао Чжи (192 — 232), в сочинениях о поэтике теоретика литературы и поэта Лу Цзи (261 — 303), в небольшом трактате о живописи Лю Аня (III в.). Цао Чжи развивал мысль ханьских эстетиков о воспитательной роли искусства. Поэт писал: «И все, глядя на прекрасного ученого высоких принципов, забывают о еде, а глядя на преданных чиновников, умирающих за свои принципы, не могут не укрепить свою собственную смелость»<sup>3</sup>. Следует учитывать, что образ жизни человека, обусловленный его нравственной позицией, особенно образ жизни художника, поэта, рассматривался в Китае как искусство. Эта идея позднее получила наиболее яркое выражение в школе «вэньжэньхуа».

Лу Цзи выявляет единство художественной природы слова и живописного образа, видя их общность в следовании конфуцианскому постулату о красоте как воплощении истины<sup>4</sup>. Названные теоретики еще мыслили в традициях ханьской, главным образом конфуцианской философии, тогда как господствующей идеологией в послеханьский период становится сначала даосизм (вернее, неодаосизм), а спустя столетие, к началу V века, и буддизм.

Современники называли даосизм нового толка «сюаньсюэ» (мистическое, таинственное учение). Новое направление, идеалистическое в своей основе, выступило в роли интерпретатора классических сочинений древности. Самым известным комментатором «Дао дэ цзина» был Ван Би, трактат «Чжуан-цзы» комментировал Го Сян. И «Лунь юй» Конфуция интерпретировался в этот период Гу Сюанем в духе мистики «сюаньсюэ».

Крупнейший мыслитель этого времени Ван Би выдвинул ряд философских идей, имеющих и глубокий эстетический смысл. Он утверждал, что не все может быть понято через себя, напротив, действие не познается действием, множество — множеством, а все следует Единому. Ван Би писал, что движение вовсе не оппозиция покою, а молчание лишь одна из форм речи. Естественное и изначальное состояние всех вещей — это небытие. Метаморфозы бытия имеют вечную, постоянную основу, то есть, как у Лао-цзы, «Небытие рождает бытие». Небытие не может выражать себя в небытии, оно эксплицирует себя в бытии, пресуществляется в феноменах, которые уже выступают в роли образа Единого» Плодотворный для развития эстетики была и установленная Ван Би иерархия нескольких важнейших понятий: «Символы (сян) слу-

жат тому, чтобы выражать идеи (*и*). Слово же служит тому, чтобы выражать символы»<sup>5</sup>.

Понимание соотношения рационального и эмоционального в восприятии мира было в центре философско-эстетических построений того времени. Обладание истинными эмоциями (*цин*); которые отличны от обычных (радость, горе, злоба, симпатия), присуще настоящему мудрецу, настоящему поэту и художнику, и эти эмоции осознавались в традициях «Чжуан-цзы» как спонтанность, проникновенность, всеохватность.

С конца IV века, особенно в V веке, в синкретической философии эпохи начинает получать наибольший вес буддизм, который включил в свой канон «И цзин», «Дао дэ цзин» и «Чжуан-цзы» и продолжал с религиозно-мистических позиций разработку важнейших философских проблем. Буддизм привнес в китайскую эстетику прежде всего концепцию творческой личности, ее структуры и функций.

Существенным для эстетики с приходом буддизма в Китай была разработка иного взгляда на пространство и время — сосредоточение на абсолютных, а не на дискретных параметрах.

Ветер вселенной (*фэн*) определяет соотношение светлых и темных мировых сил (*янци* и *иньци*) в данной точке пространства, согласно геомантии (*фэншуй*), предначертывает особенности стиля художественного произведения и особенности творческой личности. Творческая личность рассматривалась как некий медиум, а искусство признавалось инструментом, измеряющим гармонию мира, и орудием исправления человеческого общества сообразно с этой гармонией.

В этот первый период становления эстетики как самостоятельной области знания в Китае вырабатывается универсальная синкретическая этико-эстетическая концепция жизни подлинного мастера-художника или поэта. Этот канон жизни художника, так называемый «ветер и поток» (*фэнлю*) сфокусировал основные эстетические постулаты IV — VI веков<sup>6</sup>. Знаменательно прежде всего то, что жизнь поэта и художника рассматривается как истинная жизнь. Эстетизация жизни — важнейший отличительный знак этого времени. Совершенным почитался тот, кто подчиняется потоку жизни, как движению ветра, отбрасывает иерархическую ценность вещей и становится единым с вещами в их естественной простоте, отождествляя себя с ними.

Распространение буддизма в Китае повлекло за собой возникновение нового эстетического идеала — тягу к монументальности, даже грандиозности в архитектуре и скульптуре, которые должны были воплотить космогоническую символику буддизма. На путях движения новой веры возникали пещерные буддийские храмы, вырубленные в толще скал, причудливые и величественные архитектурные ансамбли, украшенные прекрасной скульпту-

рой и росписями и органично слитые с природой (Дуньхуан, Юньган и др.). Наряду с утверждением значительности и красоты человеческого образа буддизм утверждает неведомые древней китайской культуре черты одухотворенной хрупкости и грации, воплощает в искусстве идеалы милосердия и сострадания.

Этот период в истории китайской культуры ознаменован появлением выдающихся мастеров кисти и слова, обладавших ярко выраженной художественной индивидуальностью. Это время отмечено творчеством гениального поэта Тао Юань-мина, гениального каллиграфа Ван Си-чжи и гениального художника Гу Кай-чжи. На протяжении всей истории китайской культуры они оставались для всех художников и поэтов недостижимой вершиной, совершенным эстетическим идеалом, воплощенным в принципе «фэнлю» (ветер и поток).

Именно в это время были созданы первые специальные теоретические сочинения, в которых осмыслились эстетические проблемы. «Категории поэзии» (Ши пинь) Чжун Жуна, «Резной дракон литературной мысли» (Ваньсинь дяолун) Лю Се и несколько трактатов по живописи, среди них — важнейшие сочинения Гу Кай-джи и Се Хэ.

Эстетическая мысль в этот период ставит вопрос о том, что такое искусство и в чем его отличие от других областей культуры. Сяо Тун, например, утверждал, что глубина мысли и изысканность слога отличают изящную словесность как искусство<sup>7</sup>

И все же в рамках конфуцианской эстетики искусство осмыслялось и оценивалось по тому, для чего оно предназначалось, и складывающиеся здесь представления носили в основном материалистический характер. Осмыслению функциональной природы искусства уделяется особое внимание в трактате Лю Се «Ваньсинь дяолун». Лю Се требует от искусства практической полезности: «Слово должно способствовать выгоде нынешней, а по идее ему долженствует быть чистым»<sup>8</sup>.

Главную задачу художественного творчества Гу Кай-чжи видел в передаче сущности, основного духа изображаемого объекта (*шэньци*). Для того чтобы выполнить это требование, надо изучить природу и самого себя, проникнуться духом природы, быть искренне преданным искусству, не отвлекаясь на суетные мирские дела. Понятия «шэньци» — одухотворенность и «тяньцуй» — естественность в теории Гу Кай-чжи осознавались как важнейшие свойства подлинного искусства<sup>9</sup>

В контексте этико-эстетических принципов жизни подлинного мастера (*фэнлю*) Гу Кай-чжи утверждал, что всякая форма искусства имеет своим истоком спонтанность. Художник свободно играет линиями и красками, поэт — словами, музыкант — звуками. «Я могу бесконечность заключить в пространство в одно *чи* ( $чи \cong 0$ , 32 м) листа бумаги и моим сердцем того же размера

заставить забить ключом поток вод», — писал известный эссеист того времени Цзи Кан<sup>10</sup>. Это сердце величиной в чи и есть совершенное, вневременное пространство, где дух преобразует абсолютное тело в адекватное ему малое. Картина, стихотворение, музыкальная пьеса, созданные духом, эквивалентны обширному миру, но не более реальны, чем он, потому что лишены материальной связанности.

Художественный идеал эстетики V—VI вв., который претерпел длительный путь до реализации его у сунских мастеров, может быть понят лучше всего на материале каллиграфии.

Художники, которые следовали за Гу Кай-чжи и Ван Си-чжи, научились писать картины «одной линией» (*и би хуа*). Они учились у философов воплощать одной линией все, отождествляясь тем самым с Единым, с абсолютным.

Пустотность центра вселенной является исходным моментом теории художественного творчества. Он пуст оттого, что лишен предпочтений. Среди людей, которые всматриваются в вещи, исследуют их и действуют с определенной целью, подлинный художник испытывает состояние «одуренности» и ведет себя как безумный. Он думает, что, подражая животным, растениям, причудливым камням, он достигает «состояния бессознательности и спонтанной жизни», которая присуща природе. Поэтому его можно увидеть, например, висящим вниз головой. Ведь травы и деревья кажутся ему перевернутыми, ибо их волосы — корни — находятся в земле. Китайская эстетика V—VI веков заимствует из мистической литературы понятие бессознательного (*уньянь*). Современник Гу Кай-чжи, теоретик искусства — живописи и музыки — Цзун Бин обогатил эстетическую мысль Китая понятием «*цьюйвэй*», обозначающим «наслаждение искусством», «обладание вкусом», подчеркнув тем самым собственно эстетический смысл живописи, отличный, например, от познавательной ее функции, которая утверждалась главным образом конфуцианской традицией.

Появление теоретических сочинений типа «*пинь*» (категории), прежде всего известного трактата Се Хэ, еще больше разрушило этико-дидактическую линию в эстетике. Сформулированные Се Хэ так называемые «Шесть законов»<sup>11</sup> (*лю фа*) стали классической формулой на все последующие столетия, вплоть до настоящего времени, основных эстетических норм китайского искусства, живописи прежде всего.

Самый главный компонент первого закона — «*циюнь шэн-дун*» («*одохотворенный ритм живого движения*») составляет понятие «*ци*», одну из основных категорий китайской философии. Се Хэ в своем небольшом сочинении не раскрывает, а только называет эту категорию, поэтому конкретно-исторический смысл ее может быть понят только в контексте философии того време-

ни. В философии V—VI веков «ци» выступает в качестве одного из элементов или свойств субстанции (дао, единое). И у Се Хэ «одухотворенность» природы выступает в движениях, явлениях жизни как гармоническая, ритмическая ее прелесть.

Второй закон живописи «гуфа юнби» («структурный метод пользования кистью») <sup>12</sup> нередко интерпретируется как чисто технический. Однако крупнейшие китайские и европейские исследователи (Юй Цзянь-хуа, Дж. Роулей) раскрывают более глубокий его смысл, комментируя понятие «гу» как структуру, остов, основу. Во времена Се Хэ слово «гу» в эстетической литературе имело глубокий философский смысл. «Гу» означало «остов», «структуру», и в таком значении эта категория смыкалась с понятием «ци» из первого закона. Более того, эти два иероглифа слились в единое понятие «цигу» — суть, дух, «одухотворенный смысл» художественного произведения <sup>13</sup>.

Третий, четвертый и пятый законы живописи постулировали нормы композиции и цвета, подчеркивали изобразительность живописи в отличие от каллиграфии. Шестой же закон формулирует важность канона и традиции в художественном творчестве, ставит проблему вечного и преходящего, общего и индивидуального в искусстве.

Важнейшие категории, которыми располагала эстетическая литература в первый и определяющий период во всей истории эстетики в Китае, были следующие: с онтологией были связаны понятия «и» — идея, «шэнь» — душа, «ци» — дух. Существенным было внедрение в эстетику понятия «и» — воспаривший, удалившийся от суеты мирской человек, — которое станет важнейшей категорией в аксиологии периода Тан. Иероглифическим символом эстетики этого периода можно считать категорию «пинь». Сочинения типа «пинь», классифицирующие мастеров по их достоинствам и роли в искусстве, были впервые созданы именно в этот период.

\* \* \*

Философскую основу эстетики VII—X веков составлял в наибольшей мере буддизм школы чань, точнее говоря, южной школы чань. Большое влияние на эстетическое осознание мира оказало сочинение первого патриарха этой школы Хой-нэна. Разумеется, и другие философские школы, такие, как даосизм и конфуцианство, были достаточно сильны в этот период, но конфуцианство сосредотачивало внимание главным образом на социальном уровне, оно выявляло общественно функциональную грань искусства, сущностный же слой в нем определялся прежде всего философией чань <sup>14</sup>.

В известном трактате по теории искусства «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» (XVII в.) так говорится о воз-

никновении в VIII веке философской и живописной школы чань: «У буддистов чань существуют северная и южная школы. Началось расхождение при Танах. И среди художников есть северная и южная школы. Размежевание началось также при Танах. Вовсе не потому, что одни северяне, а другие южане. Северное направление идет от отца и сына Ли Сы-сюня. Южное идет от Ван Мо-цзе (Ван Вэя), начавшего применять размывы, изменившего прием контурного рисунка»<sup>15</sup>. Южная школа живописи и стала собственно чаньской в искусстве, тогда как северная школа сомкнулась с внечаньской традицией.

В «Люцзу таньцзин» («Алтарная сутра Шестого патриарха») Хой-нэна раскрыто различие между двумя ветвями чань.

Оппонент Хой-нэна, защитник северной ветви чань Шэнь-сю, писал: «Тело и есть древо просветления. Дух же подобен подставке светлого зеркала. Все время мы стараемся очищать его, не позволяя собираться пыли [мирской]».

Хой-нэн же кредо южной школы сформулировал так: «Просветленность изначально лишена древа. <...> Природа Будды всегда светла и чиста. Где же в ней место для пыли [мирской]»<sup>16</sup>.

Бросаются в глаза по крайней мере три серьезных расхождения между концепцией Шэнь-сю и Хой-нэна. Во-первых, выраженность истины в феноменах (у первого) и внефеноменальный характер истины (у второго); во-вторых, опора мудрости на чувственное знание и отрицание такого рода опоры; В-третьих, утверждение временного процесса очищения изначально природы и утверждение неизменной чистоты ее, в которой нет места для пыли мирской.

В литературе о философии и эстетике чань особенности северной и южной школы чаще всего сводятся к различию в трактовке постижения истины: постепенность овладения истиной у северной школы и внезапная озаренность ею — у южной. На страницах «Люцзу таньцзин» можно выявить, кроме того, следующие постулаты южной школы, которые противостоят северной: 1) экзотерический характер северной и эзотерический — южной; 2) утверждение неподвижной сидячей медитации как основной формы медитации в северной и отрицание внешней неподвижности как знака медитации — в южной; 3) нормативность в первой и относительная свобода ритуала — во второй.

Онтология обеих чаньских школ в меньшей степени определила эстетику чань, чем гносеология и этика.

Рассмотрение гносеологической системы южной чань, предопределившей теорию эстетического творчества и восприятия искусства, можно начать с анализа категории «синь», означающей центральный ментальный орган. Мною этот знак переводится как «дух», «сердце», в английских переводах он осмыслен как mind.

Функции духа — «синь» довольно многообразны: одни характеризуются, как те, которые дух должен совершить, другие же, как те, которых он должен избегать. Назначение духа — «синь» — состоит, собственно, в одной главной функции: во внезапном, мгновенном озарении и просветлении. Мгновенность, по представлению Хой-нэна, не только знак быстроты летящего времени, но и знак остановленного мгновения как воплощения вечности. Насколько важна эта грань теории познания (чань) для эстетики, станет очевидным, если вспомнить, что живопись и есть по сути своей остановленное мгновение. В построении Хой-нэна вневременная вечность является только в быстролетающем времени, в миге, мгновении. «Теория мгновенности», по определению известного буддолога О. Розенберга, основана на том, что жизнь осознается как поток, беспрестанно меняющий свой состав<sup>17</sup>

Идеалистический релятивизм философии и эстетики Хой-нэна сказался ярче всего в осмыслении абсолютного и относительного. Отсюда утверждение относительной ценности внешней образности и абсолютной ценности невыраженного, внутреннего образа. Бренность проявленного, существующего в феноменах, является отправной точкой размышления о духовной практике. Познание ценно не само по себе, а главным образом как средство и функция освобождения.

Теория творчества эстетики чань, в частности поэтического творчества, опирается на теорию познания Хой-нэна.

В «Люцзу таньцзин» нет педантичного определения эстетических категорий. Раскрытие понятий идет поэтически ассоциативным путем. Искусство предстает как более важный, более достойный источник знания, чем тексты другого типа.

Представление о мгновенности творческого акта повлияло на стирание граней между творчеством и восприятием, поскольку важно постичь истину сердцем, а выразить ее — дело второстепенное.

Познание истины, причастность к ней, согласно учению Хой-нэна, не требует исключительных условий, и в эстетике утверждается, что предмет художественного усвоения может быть самый обыденный, практически любой. Вместе с тем Хой-нэн пишет и о легкости творчества: эта легкость обусловлена естественной сообразностью микромира художника с макромиром. Поэт и художник своим стилем спонтанно «выдают себя» — художественное произведение, по существу, не создается, а получается.

Нигилистическое отношение к религиозному ритуалу, отрицание его как способа общения с богом сказалось в особой форме единения в чань религии и искусства. Стихи Хой-нэна не были иллюстрацией философской притчи, содержание не навязывалось искусству внешней доктриной. Чаньский художник или поэт не

обращаются к богу с молитвой перед началом творчества, он служит ему тем, что творит. При этом важно отметить, что поэт и художник в этом не отличаются от прочих смертных: они делают свое дело и тем самым «причастны тайнам». Их этическая цельность спонтанно находит выражение в творениях. Этим в учении чань утверждался принцип неразрывности этического и эстетического, оно не знало сомнений, совместны ли гений и злодейство.

Известный китайский поэт, музыкант, художник и теоретик искусства Ван Вэй был признанным патриархом чаньской школы живописи и поэзии, его искусство — квинтэссенция чаньских норм. Живописные пейзажи Ван Вэя исполнены глубокой поэзии, его стихи о природе — живописны, и это свойство — двуединая цельность поэзии и живописи — станет с этого времени эстетическим принципом искусства чань. В области структуры стиха и живописного свитка Ван Вэй положил начало важнейшему принципу единства противоположностей. В стихе этот принцип выразился в строгой последовательности знака и паузы, при котором пауза несла не меньшую семантическую нагрузку, чем иероглифический знак; в живописи же — в сочетании пятен и штрихов, сделанных тушью, с незаполненным изображением поверхности свитка. «Пустотно-белое» (*кун бай*) является более значительной частью свитка, чем собственно изображение. Такая значимость паузы и пустого пространства объяснялась тем, что эстетика чань утверждала принцип намека и недосказанности, который вовлекал воспринимającego в сотворчество. Эту «живопись без живописи» отличает изысканная простота и немногословие. Пейзаж, побег бамбука или ветка цветущей сливы представляют собой чаньскую «икону» — изображение постижения высшей реальности.

В период Тан были сформулированы основные принципы оценки и классификации произведений искусства. Поначалу эти принципы были найдены для выявления красоты каллиграфии в трактате «Шу дуань» («Нормы каллиграфии») Чжан Хуайцюаня. Он ввел три категории («*сань пинь*»). Другой танский теоретик Чжу Цзинсюань в трактате «Заметки о знаменитых мастерах периода Тан» присоединил к этим трем категориям художественного мастерства наивысшую — «*ипинь*». «Тайна» прекрасного осознавалась крупнейшим теоретиком этого времени Ван Вэем как «*самадхи*» — просветленность — в контексте чаньской философии.

«В искусстве той поры нашли свое яркое выражение наиболее прогрессивные тенденции средневековой культуры», — справедливо отмечает Н. А. Виноградова<sup>18</sup>. Искусство завоевывает широкое общественное признание, вовлекает в ареал своего художественного воздействия значительную часть населения,

особенно в таких больших городах, как Чанъань, Лоян, ставших в период Тан подлинными центрами культуры.

Создание в X веке Академии живописи укрепило социальный статус художника, в человеке стали ценить не только эрудицию, но и художественный вкус.

В сочинении Цзин Хао с особой остротой поставлена проблема диалектического взаимодействия канона и индивидуальности: «В следовании правилу пусть будет отсутствие правила. В бегстве от правила пусть будет правило»<sup>19</sup>.

Основные эстетические понятия, стоявшие в центре внимания эстетиков в VII — середине X в., были пополнены новыми категориями. Расширяется эстетический словарь прежде всего за счет чаньской терминологии. Разрабатывается аксиология, раскрывающая понятия «и», «шэнь», «мяо», «нэн» — воспарившие, одухотворенные, совершенные, талантливые (произведения); многие определения из сочинений Чжан Яньюаня, Ван Вэя, Цзин Хао вошли в последующую эстетику как готовые формулы. Танская эстетика в целом отмечена, в отличие от предшествующего этапа, большей четкостью и трезвостью мысли, большей определенностью эстетической терминологии.

Характер сунской культуры (середина X — середина XIII в.) в целом и в частности эстетической мысли определяли несколько обстоятельств: рост городской культуры, меценатство императора, которое способствовало сосредоточению философов, поэтов и художников при дворе, система экзаменов, разработанная для придворных и лиц, призванных стать чиновниками. Эта система шлифовала память, укрепляла эрудицию в области философии и литературы, развивала поэтические и художественные способности.

Теснейшая связь искусства с философией и литературой, которая отмечалась и в предшествующий период, при Сунах становится настолько органичной, что основной стиль живописи получает название «се и» (букв. «писать идею, воплощать прообраз»). Иначе говоря, живопись в эту эпоху была призвана выражать философский смысл явлений; другое название этого же стиля — «вэньжэньхуа» (букв. «живопись литераторов»). Этот стиль и был доминантой всего искусства рассматриваемого периода.

К сунскому времени относится более сотни сочинений о поэзии и живописи. Если же причислить к ним и философские трактаты, в которых осмыслились онтологический и гносеологический аспекты эстетических проблем, то количество текстов будет приближаться к ста пятидесяти.

Даже беглая характеристика исторической ситуации в период Сун — деление на два периода: северную Сун, которая правила до падения ее в результате захвата севера Китая чжурчжэ-

ниями в 1127 году, и период южной Сун (1127—1279) со столицей Ханчжоу — невольно вызывает в памяти ассоциации с более ранним историческим периодом, а именно IV веком, периодом династии Цзинь, когда сложилась эстетика жизни подлинного мастера. Если продолжить параллели, то можно сказать, что танская культура во многом была сходна с ханьской. Они обе отмечены знаком Света, солнечного начала, силы «ян», тогда как многие сунские мыслители и художники видели прообраз своего творчества у мастеров и мыслителей периода Цзинь. Южные Суны и эпоха Цзинь, условно говоря, жили под знаком Тени, темного начала, силы «инь».

Как и при Цзинь, когда философы разрабатывали синкретическое мировоззрение — неодаосизм, включающее конфуцианство, даосизм и буддизм, — сунская философия, получившая название неоконфуцианство, включала эти же три начала, но только на другом уровне, с другими акцентами.

Онтология неоконфуцианства в значительной степени определила эстетическую терминологию этой эпохи. Суть искусства, природа художественного творчества осмыслились теоретиками Сун в религиозно-идеалистических понятиях этого нового учения. Абсолют определен в неоконфуцианстве в терминологии «И цзина» как «Великий предел» — «Тайцзи», который, подобно Единому в учении чань и дао в даосизме, не обладает формой, самого себя не проявляет и нигде не пребывает, то есть не имеет пространственно-временных атрибутов. «Тайцзи», которое иногда называется «Уцзи» — Беспредельное, — является непостижимым началом для дискурсивного, логического знания, оно доступно лишь художественной интуиции и духовному озарению. Последнее обстоятельство особенно важно в плане эстетики, ибо в трактатах о живописи и поэзии нередко идет речь о попытках выразить в искусстве Абсолют, Великий предел<sup>20</sup>.

Новое слово сказало неоконфуцианство и на уровне осмысления трех ипостасей «Тайцзи», особенно в понимании соотношения этих ипостасей, которое чрезвычайно важно для эстетики. Как только «Тайцзи» становится объектом познания, оно проявляет себя в понятиях «ли» — первопринцип, «ци» — силы «инь» и «ян», «син» — изначальная природа.

Эти три категории на разных уровнях выступают как синонимы абсолюта. Понятие «ли» — первопринцип — становится центральным в неоконфуцианстве. В «ци» и «ли» выявляются бытие и небытие абсолюта. «Ци» — та его грань, которая обладает атрибутами бытия: движением, пространственно-временными параметрами. Но это вовсе не значит, что «ци» представляет собой материальную единицу. Напротив, доминирующая активность «ци» — в сфере духовной, с этой категорией связано понятие ритма и духовной организации личности. Для материальной

единицы бытия у Чжу Си есть свой термин — «*чжи*», который также осмыслен и в эстетике.

В отличие от «*ци*» категория «*ли*» небытийная, она, подобно абсолюту, не имеет формы. «*Ли*», как и «*Тайцзи*», непостижимо, недоступно знанию; оно лишь содержит потенцию формы. Известный японский исследователь неоконфуцианства Иноуэ Тэудзиро уподобляет «*ли*» кантовской «вещи в себе»<sup>2 1</sup>. Первопринцип (*ли*), как и «вещь в себе», представляет собой трансцендентное начало, лежащее в основе объектов внешнего мира. Творческая способность «*ли*» как абсолюта выражается взаимодействием светлых и темных «*ци*».

Понятие «*ли*», как «*Тайцзи*» и «*ци*», стало с этого времени важнейшей категорией эстетики. «*Ли*», пребывая во всех феноменах, вовсе не делится на части, а в самой мельчайшей частице реализует себя целиком. Поэтому стремление художника и поэта воплотить первопринцип в цветке орхидеи или в побеге бамбука не предстает как сверхзадача, а является вполне осуществимым.

Существенным для понимания конкретных эстетических проблем является еще одно идеалистическое положение неоконфуцианства, высказанное Чжу Си. Философ утверждал, что все в мире пребывает в двух видах: «*синэрся*» (буквально «ниже формы») — в явлениях и «*сцнэршан*» (буквально «выше формы») — в сущностях. Категория «форма» (*син*) выступает здесь как точка отсчета и понимается Чжу Си в аристотелевском смысле — как идея, цель, предел, образующий вещи. Явления — «ниже формы» суть орудия, феномены мира. Это распространяется и на человека. Учение Чжу Си о функции личности имеет немалое значение для осмысления природы художественного творчества. Процесс самосовершенствования в неоконфуцианстве характеризуется как «постижение вещей, созидание знания» — «*гэу чжи чжи*». Иными словами, «созидание знания» заключается в познании предметов. Таким образом, в неоконфуцианской эстетике вещь внешнего мира предстала как реальная лишь как предмет мысли<sup>2 2</sup>.

В этом постулате Чжу Си заключен источник рационализма неоконфуцианства, что с особой силой сказалось в эстетике, которая в этот период чтит в художнике прежде всего культуру, знание — «*вэнь*», а от искусства требует выражения, осознания идеи, первообраза (*и*) вещи. Синонимом понятия «идея», разумеется, чаще всего выступает понятие «первопринцип» — «*ли*».

Внефеноменальный характер «*ли*», в котором отсутствовало движение, изменение, ибо это знаки феноменального мира, очертил особенности понимания функции личности в плане, близком так называемому «недеянию» (*увэй*) в даосизме. Вечность и покой — вот главные атрибуты «*ли*»; человек, склонный к постоянству и спокойной ровности, ближе к абсолюту, чем страстный и

деятельный. Категория «чан» — постоянство как знак причастности к «ли» — противостоит в философии и эстетике этого времени особенно остро понятию «фэйчан» — временное, непостоянное. Такая оппозиция осмысливается, например, в эстетических построениях Су Ши<sup>23</sup>.

Важным в эстетическом плане является рассуждение Чжу Си о том, что нельзя сказать о явлениях, были они «прежде» или «потом», хотя на уровне профанического знания можно сказать, что «ли» предшествует «ци». Соответственно и живопись сунского времени изображает вещь не в развитии и изменчивости, а стремится запечатлеть ее вечный, вневременной характер.

Огромное влияние на эстетику в этот период оказала система взглядов Лу Цзю-юаня, который положил начало школе «синьсюэ» (букв. «учение о разуме, сердце», англ. mind) и его последователя Ян Цзяня.

Отправным началом в этом учении было отождествление разума с миром. «Вся деятельность мира пребывает во мне. Это значит, что мой разум и есть первопринцип «ли»<sup>24</sup>. Учение Чжу Си о познании вещей интерпретируется мыслителями этой школы в том же плане отождествления этого процесса с познанием самого себя. Сообразно с учением о разуме Ян Цзянь комментировал и процесс изменения («и») в «Книге перемен». «Небо и Земля и есть мои Небо и Земля, а метаморфозы космоса есть мои собственные метаморфозы»<sup>25</sup>. Самой существенной в эстетическом плане в учении Ян Цзяня является понятие праидея, первообраз (*и*) — *praeconception* — (по Фэн Юланю)<sup>26</sup>. «Что же означает «и» (первообраз)? Самое слабое движение ума и есть первообраз, но самый слабый перерыв в движении ума также первообраз. Манифестаций первообраза существует бесчисленное множество». И далее: «Как различать универсальный разум и первообраз? Все, что едино, — это разум, все, что двойственно, — это первообраз. Разум действует непосредственно, первообраз — опосредованно». Результатом действия первообраза являются следующие три свойства познания, выделенные школой «синьсюэ» и ставшие центральными в эстетике периода Сун. Первое из них необходимость (*би*) определяет функцию феномена, который манифестирует первообраз всегда особым образом; второе — твердость, строгость (*гу* — *obduracy* — по Фэн Юланю), что означает оставаться твердым в своем убеждении, не менять свои взгляды сообразно с внешними изменчивыми впечатлениями; третье — это индивидуальность, я (*во*), которая появляется только с рождением первообраза.

До сунского времени в эстетике обобщался главным образом опыт жанровой живописи, теперь же при расцвете пейзажной лирики в поэзии и пейзажа в живописи осмыслиются в первую очередь эстетические проблемы этого жанра. «Художествен-

ное мышление сунского периода можно условно назвать «пейзажным», — справедливо пишет Н. С. Николаева в работе о крупнейшем сунском художнике Ма Юане<sup>27</sup>.

Конец XI — начало XII века был периодом расцвета живописи школы «*вэньжэньхуа*». Главными выразителями эстетических идеалов этой школы были Су Ши и Ми Фу. Основные принципы пейзажа сформулировали Ли Чэн и Го Си, проблемы общей теории искусства сформулировал Го Жосюй. Самой важной и характерной для сунского этапа эстетической мысли была идея Го Жосюя о врожденном знании так называемого «первого закона» искусства. «Первому закону» (одухотворенному ритму живого движения) научиться нельзя», — писал Го Жосюй, взрывая тем самым традиционное представление о природе художественной одаренности. Подробно и четко была разработана доктрина Го Жосюя о так называемых «трех болезнях» живописи в трактате «Тухуа цзяньвэнь чжи» («Заметки о живописи: что видел и слышал»), обогатившем танскую аксиологию. В главе «О названии и первообразе картины» Го Жосюй раскрыл вербальный характер китайского изобразительного искусства.

Для Ми Фу и его друзей познавать — это значило согласовывать свою краткую жизнь с вечной жизнью мира и выявлять подлинный источник всего живущего. Потребность эту он называл «*вэньсинь*». Манифестация *дао* в облике *вэнь* — истины и красоты — стала обетованной землей художников этой школы. Понятие «*вэньжэнь*» означало в то время цивилизованного человека, мудреца, было синонимом «истинного человека» (*чжэньжэнь*). Внутри этого термина установилось тонкое соответствие между понятиями «искусство» и «истина». В нем разрешались противоречия между субстанцией и формой. Субстанция — это хаос, где все находится в своем истоке. Форма — это то, что организует хаос и извлекает его из существования. Понятие «*вэнь*» вовсе не является внешним, оно одушевляет хаос, вдыхая в него бытие.

Источник жизни, становясь идеей, испытывает на себе всю преобразующую мощь «*вэнь*», ибо благодаря искусности существо или объект себя оформляет и стилизует. Эту работу мысли эстетики *вэньжэньхуа* сопоставляли с каллиграфией. Когда они пишут скорописью в стиле *цаошу*, они выражают в своих иероглифах могучее циклическое движение жизни. Схематизируя объект через искусное его осмысление, художники оживляли его, придавая ему форму.

Художники этой школы раскрыли могущество стилизации. Вот почему они подчиняли строгой дисциплине стиля не только свое искусство, но и свою жизнь. Именно в живописи и каллиграфии, по мысли Ми Фу и Су Ши, наблюдается прямой контакт между ирреальным и реальным, абсолют обретает плоть в ткани

искусства. Эта абсолютная реальность, согласно религиозным воззрениям, открыта только интуиции, мистическому опыту. А мистический опыт может проявиться только при помощи образов живописи. Дар выражать невыразимое, представить мир, восходящий к абсолюту, отличал художников школы *вэнь-жэньхуа*. Они стремились приблизиться к духовному миру и образу жизни мудрецов и святых, чтобы достигнуть состояния, которое китайские эстетика описывают двумя словами — «лю ци». Первое означает темноту, тишину, второе — интимное единство двух существ, которые образуют одно целое. Это выражение часто употребляется как синоним экстаза — состояния, в котором озаренный художник ощущает себя в созвучии и единстве со всем миром, с каждой его частью, с главным принципом жизни (*шэнь*). Этот экстаз, исполненный, по описанию Су Ши, светлой радости («цзы юй» — саморадости), рождает и особое искусство. Он определяет его выражением «*шэньхой*» — одаренность. Только обладание этим даром отличает истинного художника от ремесленника (*гунжэнь*). *Шэньхой* означает буквально состояние абсолютного созвучия. Художник словно пребывает в центре вселенной, элементы которой «призывают один другого, отвечают один через другого».

У художника внутреннее видение проявляется вовне, обретает тело. Следовательно, самое главное состоит в определении характера экстаза. У крупнейшего мастера живописи бамбука Вэнь Туна «вхождение в экстаз» (*жу шэнь*) уподоблено мистическому состоянию духа, описанному в трактате «Чжуан-цзы». Абсолютная реальность является художнику в каждой мельчайшей своей части. Образ, который художник решается перенести вовне, адекватен своей модели, он поистине реален, поскольку увиден внутренним оком, воспринимающим истинную природу вещей.

Искусство художников-литераторов, по учению этой школы, — религиозное искусство, оно полностью порывает со светским, утверждает важность священного. Однако художник, в рамках этой эстетики, осмыслялся как творческая личность, которая не воспринимает никаких директив, ни от философской школы, ни от религиозной секты, а обретает их непосредственно от «несказанной» (*яньвай*) реальности. И философ и художник в равной мере причастны к этой реальности, но каждый из них обладает особым языком для сильного воплощения своей причастности. Пожалуй, вернее сказать, что нет искусства, связанного с неоконфуцианством, чань или даосизмом; согласно этой концепции, само искусство по сути своей есть «ли», «чань», «дао». Именно поэтому эстетическим смыслом наполнены в большей мере философские сочинения, чем технические наставления.

Почти вековой период монгольского завоевания был одним из самых загадочных в истории китайской культуры и, в частности, эстетики. Эстетический феномен китайского искусства был выражен именно в это время с необычайной силой. Так называемые «четыре великих мастера периода Юань» (Ни Цзань, У Чжэнь, Хуан Гунван, Чжао Мэнфу) сумели сочетать в своих творениях танскую ясность, сунскую индивидуальную значительность и техническую виртуозность.

Но в отдельных чертах этих произведений, казалось бы, столь совершенных и гармоничных, еще тихо, но достаточно явственно начинают звучать нотки духовного кризиса. Появляется тяга к смешению искусств: скульптура становится живописной, а архитектура пластичной, меняется критерий ценности художественного произведения. Безмятежная ясность мироощущения, тонкость графической линии, граничащая с хрупкостью, и виртуозность композиционного строя отличают эти картины, пребывающие будто вне реальности, словно во сне или грезах. За этим покоем, созерцательностью начинает ощущаться глубокий духовный кризис.

Одним из основных вопросов в эстетике конфуцианского толка было определение соотношения идеологии и искусства. Здесь конфуцианская теория чаще всего утверждала, что «искусство есть оружие дао», то есть подчиняла искусство конфуцианской идеологии. С наибольшей полнотой эта мысль была сформулирована Чжоу Дунъи, философом XI века. Он говорил, что произведение искусства (особенно словесности) подобно нагруженной телеге. «Если же телега разукрашена, но ею не пользуются — это никчемное украшение, потому что какой прок в пустой телеге?»<sup>28</sup>.

Взгляд на произведение искусства как на носителя конфуцианской идеологии предопределил и соответствующее понимание личности художника. В конфуцианской теории художник не мог быть свободным выразителем своей индивидуальной точки зрения. Он был обязан выражать традиционные идеи, идущие от первых мудрецов до позднейших толкователей, которые должны были обладать, по выражению Хань Юя, «общностью суждения» (*гунянь*), то есть иметь авторитет коллективности.

Эстетическая мысль этого периода в целом развивается в традициях Сун, но категория «*ли*» (первопринцип) юаньскими теоретиками практически не осмысливается, в центре их внимания не онтология искусства, а психология творчества, поэтому в их сочинениях идет речь в основном о понятии «*и*» (воспарившие) как об атрибуте гения.

Юаньские тексты по эстетике небольшие по объему, и число их по сравнению с сунскими или минскими источниками незна-

чительно (около четырех десятков). Важнейшие из них — Хуан Гунвана о пейзаже, Ван И о портрете называются «цзюэ» — тайна. Нередко в названия юаньских трактатов входит понятие «цзянь» — зеркало, что определяет некоторый общий настрой эстетической мысли данного периода.

Основные тенденции юаньской эстетики выявлялись двояко — с одной стороны, утверждался строгий традиционализм, который был связан с официальной линией в искусстве, с другой — весьма сильны были романтические, индивидуалистические веяния в духе южносунских традиций. Главой официальной линии был Чжао Мэнфу, который выразил свою эстетическую позицию в нескольких поэтических эпиграммах. Он почитал главным в искусстве «*гу и*» (идею древности) как понятие, аналогичное простоте, безыскусности, а в некоторых контекстах даже примитиву<sup>29</sup>

Противоположную позицию выражал другой великий мастер этого периода — Ни Цзянь, который представлял себе искусство как игру — «игру кистью» (*би си*), «игру тушью» (*мо си*). Он прославился своей живописью бамбука, и его высказывания о природе этого жанра весьма знаменательны. Ни Цзянь стремился передать мгновенное впечатление в отличие от сунских мастеров, стремившихся выразить вневременную суть.

Хуан Гунван в трактате о пейзаже называет четыре порока искусства, которые весьма четко выражают аксиологические принципы юаньской эстетики. Первый — это «*се*» — приверженность к неправильной школе; второе — «*тянь*» — внешняя привлекательность, красота, стремление нравиться большому числу зрителей; третье — «*су*» — вульгарность; четвертое — «*лай*» — мошенничество, то есть механическое соединение фрагментов из классических образцов живописи, недостаток самостоятельности, оригинальности.

Протест против броскости, изощренности и внешней привлекательности, которые понимались как знаки вульгарности, был знаменем времени. По определению В. М. Алексеева, простота, чистота, «преснота» (*дань*) есть неотъемлемые свойства истинной живописи этого времени. Как и в природе, в эстетике утверждался этический принцип, согласно которому натура художника, его духовно-нравственная цельность предопределяют совершенство художественного произведения. Особенно тонкие наблюдения над психологией творчества содержатся в сочинении Ли Каня о бамбуке.

Трактаты Тан Хоу и Ся Вэньяня посвящены главным образом истории искусства, но в них поставлены и рассмотрены некоторые важные эстетические проблемы: критерий оценки произведений искусства, природа и свойства гения. Тан Хоу, например, были сформулированы несколько свойств прослав-

ленного гения, такие как: живость первообраза, живость движения, сочетание округлости и квадратности, правдоподобия и истинности, высокого и низкого, искривленного и прямого и т. д. Эти параметры, характеризующие творчество подлинного гения, многократно будут повторены и осмыслены в последующей эстетической мысли<sup>30</sup>.

Ясность членений, точность слова, необычайная утонченность и простота образов отличают как само искусство, так и эстетику периода Юань.

Возрождение китайской династии после почти векового господства монголов, несомненно, во многом определило общий характер минской культуры и особенности эстетической мысли этого времени.

Следование исконным традициям, тяга к истории эстетической мысли, систематизация культурного завоевания прошлого, стремление все ценное из наследия преломить в современности рождало специфические черты эстетики периода Мин. Искусство этой эпохи обладало одной особенностью: то, что было великим и значительным в танское и сунское время, возродилось как бы в миниатюре.

Число поэтов и художников было необычайно велико, искусство характеризует обилие местных школ, многообразие стилей в рамках каждого жанра. Огромным влиянием пользовалась возрожденная Академия живописи при императорском дворе.

Как и в период Сун, многие художники были настроены оппозиционно по отношению к академии, они продолжали традиции противников официального искусства. Но ни академия, ни оппоненты ее в минское время не смогли возродить величие сунской культуры: традиционные принципы соблюдались академистами, казалось бы, строже, и возражения против них свободных художников были резче, но и тем и другим нередко изменяло чувство меры, им не хватало свободного достоинства и уважения к противной стороне.

Философский фундамент теоретических исканий в области эстетики составляли религиозно-идеалистические учения — неоконфуцианство и учение чань. Теоретические сочинения об искусстве (число которых приближалось к тремстам) резко отличаются от трактатов предшествующего этапа развития эстетики. Именно в этот период эстетика стала подлинной наукой. В ней не только постулировались эстетические нормы, как это было в период ее зарождения в IV—VI вв., но и разрабатывались проблемы, раскрывающие разные аспекты художественного явления; значительно более четкой и дифференцированной становится

специальная терминология, и многие традиционные отвлеченно-философские термины получают наконец конкретно-эстетическое осмысление.

Несколько положений в философии Ван Янмина, изложенные прежде всего в трактате «Дасюэ вэнь» (Вопросы Великого учения), оказали решающее влияние на эстетику. Мыслитель по-своему трактует теорию Чжу Си об «изучении вещей», понимая под категорией «*у*» (букв. «вещь») прежде всего функцию, деяние (*ши*), а категорию «*гэ*» — изучение как «*чжэн*» — исправление, выправление (в традиции известного учения Конфуция об «исправлении имен») <sup>31</sup>.

Серьезное влияние на эстетику оказала теория Ван Янмина о единстве покоя и движения. Ван Янмин писал: «О разуме невозможно сказать, в покое он или в движении. Его покой относится к внутреннему, к его субстанции, тогда как движение относится к внешнему, к его функции» <sup>32</sup>. На основе такого понимания покоя и движения строится и образ в произведении искусства. Равновесие покоя и движения отличает, согласно Ван Янмину, истинного гения и благородного человека.

Наряду с неоконфуцианством очень большую роль в период Мин играло учение чань, которое особенно в концепциях последователей Ван Янмина — философов Ван Цзи и Ван Гэня, сливалось с неоконфуцианством. В эстетическом плане очень важны рассуждения Ван Цзи о так называемых «четырех формах небытия», которые базировались на утверждении тождества универсального разума (*синь*), первообраза (*и*) и природы человека (*син*). «Разум без разума», «мышление без мысли», «знание без знания», «вещи без вещей» — эти четыре формы небытия нашли свое воплощение в эстетике «поэзии вне слов», в которой особенно ценилась пауза, и «живописи без живописи», в которой белое полотно свитка было важнее изображения.

Столь же существенно в эстетическом плане и рассуждение Ван Гэня о различии между чувственным и интуитивным знанием. «Интуитивное знание не имеет ни начала, ни конца, что же касается чувственного знания, то оно различает субъект и объект. Интуитивное знание подобно отражению вещей в зеркале» <sup>33</sup>.

Исходными в эстетике периода Мин являются два положения: 1) акцентирование традиционности как эстетического принципа; 2) господство в искусстве стиля «*се и*» (писать, выражать первообраз, идею). При этом важно отметить, что два названных момента существовали в органичной нерасторжимости: выражать идею, собственно, и значило, по убеждению минских теоретиков, следовать традиционным принципам. Понятие «*могу сеи*» — «следуя древности, выражать идею» — можно рассматривать как девиз минского искусства и эстетики. Известный теоре-

тик этого времени Дун Цичан интерпретировал этот постулат в духе буддийской теории перерождения: в нас непременно живет дух какого-нибудь художника прошлого, поэтому наше оригинальное творчество лишь кажущаяся самобытность и неповторимость, ибо нельзя вырваться из цепи перерождений, из следования традиции<sup>34</sup>.

Эстетические принципы стиля «се и» были также predeterminedены минской философией традиции, поскольку первообраз (и) осознавался как микромир в душе художника, сообразный с макромиром, поэтому древность, вечность — это неотъемлемое его свойство. Рождение истинного первообраза в художнике минские эстетики связывали с этической природой человека: лишь «воспарившие духом» обладают этой способностью. Изменилось в период Мин у многих теоретиков понимание категории «цзыжань» — естественность. Она стала чаще всего осознаваться как следование природе, изучение природы, сообразность с ней. Особую грань этого свойства искусства стало выражать понятие «чжо» — спонтанность, непосредственность. Теоретики советовали художникам смотреть детские рисунки и учиться в них качеству «чжо»<sup>35</sup>.

Казалось, минские эстетики предусмотрели каждую деталь, которая может испортить произведение или, напротив, умножить его художественные достоинства. Но чем точнее раскладывались по полочкам элементы, образующие прекрасную картину, тем очевиднее становилось, что прекрасное пребывает где-то вне их. Постоянным рефреном в теоретических трактатах становятся слова из «Чжуанцзы»: «Я не могу научить этому моего сына, и мой сын не может научиться этому от меня». Эстетик Гао Лянь попытался определить характер ускользающей, таинственной красоты (цюй) как триединую сущность, красоты неба (тяньцюй), красоты человека (жэньцюй), красоты вещей (уцюй). Первая, по его мнению, сообщает картине и стихотворению одухотворенность, вторая — живость, третья — форму. Но большая часть минских теоретиков в осмыслении природы красоты и художественного творчества сочетала рациональный педантизм с мистической таинственностью, что, кстати говоря, выражало и искусство того времени. Картины, стихи словно были составлены из готовых элементов прошлой культуры и образовывали немислимые, непонятные сочетания, которые поражали своей мистической бессмыслицей при нарочитой достоверности деталей.

Длительный и сложный период в истории Китая и его культуре, отмеченный господством иноземной (маньчжурской) династии Цин (1644—1911), начавшийся в период Средневековья и завершившийся в новейшее время, должен быть подразделен в свою очередь на три этапа: 1) вторая половина XVII — первая

половина XVIII века; 2) вторая половина XVIII — первая половина XIX века; вторая половина XIX — начало XX века.

Первый этап развития цинской эстетики отмечен серьезными завоеваниями. В это время была создана подлинная энциклопедия китайской классической живописи «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно». Оппозиционный академии, индивидуальный и экспрессивный стиль в искусстве получил максимальное обобщение в эстетике Шитао и Чжу Да.

Второй этап характеризует деятельность нескольких выдающихся теоретиков, среди которых особенно выделяется Хуан Юэ, осмысливший природу художественного творчества.

В конце прошлого столетия и в начале нынешнего в эстетике продолжали развиваться две тенденции: условно говоря, конфуцианскую линию выражали ярче всего Сун Нянь и Линь Шу; даосско-буддийскую развивали У Чаншо, Хуан Биньхун, Ци Байши.

В центре внимания теоретиков второй половины XVII — начала XVIII века стояла проблема соотношения канона и свободного творчества (особенно серьезно думал об этом Ван Гай). И связывалась она с другой: искусство — это труд или легкая игра, развлечение? Именно Ван Гай решил этот вопрос в духе своего времени: он не отрицал ни то, ни другое, а считал, что существует искусство, связанное нормами и свободное от них, бывают мастера, которые тратят много усилий, создавая произведения, и такие, которые творят легко, произвольно<sup>36</sup>.

Официальной доктриной при Цин, как и при Минской династии, оставалось неоконфуцианство, однако существовала и оппозиционная мысль, которая была наиболее плодотворной для развития эстетики<sup>37</sup>. Известный мыслитель Хуан Цзунси (1610—1695) подверг критике это учение за абстрактность, отрыв от конкретной человеческой деятельности. Тезис о необходимости теоретического обобщения практики стал основным для многих оппозиционных философов. Гу Янью (1613—1682) утверждал, что существуют два источника знания: действительность и тексты<sup>38</sup>. Двойкий источник знания, постулируемый с особой остротой философией XVII — начала XVIII столетия, сказался на эстетике. Практические руководства, «Грамматика искусств» образуют список в сотни названий. Комментарии к древним текстам, акцент на оригинальности в интерпретации традиционных понятий отличают эстетические построения крупнейших теоретиков. Так, например, категория «цзыжань» — естественность — еще раз переосмыслиется в контексте времени. «Цзыжань» признается основным критерием подлинности в искусстве; ее связывают с другой центральной проблемой XVII столетия — соотношением профессионализма и свободы творчества. Эстетики этого времени считали, что интуитивное проникновение — ничто,

если в произведении искусства нет естественности. А как может профессионал быть естественным? Ведь он планирует свою работу. Естественность противопоставлялась даже художественности, так как последняя слишком «профессиональна».

Прославление дилетантизма, естественности, свободной экспрессивности и небрежности формы — таково было эстетическое кредо антиакадемического направления в философии и искусстве, связанного большей частью с учением чань.

Классическая эстетика в Китае выработала ряд важных теоретических постулатов, которые во многом сходны с нормами европейской эстетики этого же периода истории. В науке появились работы, в которых дан обстоятельный анализ сходных черт чаньской и христианской доктрины<sup>39</sup>. Абсурдность афоризмов чань-буддизма (*коанов*) — прямой аналог многих сентенций в Евангелии. Отрицание Августином абсолютной разграниченности прошедшего, настоящего и будущего во многом сходно с чаньским учением о так называемых «трех эпохах Будды», пребывающих в мире в неслиянности и нераздельности, в вечном теперь. Прямым аналогом «Алтарной сутры Шестого патриарха» Хой-нэна можно с достаточным основанием считать «Луг духовный» известного византийского мыслителя VII века Иоанна Мосха. Глубокое и органичное сходство между китайской эстетикой XVII—XVIII веков и идеалами европейского романтизма в частности и прежде всего между теорией искусства Шитао и Ф. Шеллинга<sup>40</sup>. Оба мыслителя выступали против просветительской идеи полезности искусства, против расчленения искусства на виды и даже против разделения действительности на искусство и жизнь. Вместе с тем эстетической мыслью Китая были осознаны некоторые специфические черты, присущие искусству именно данного региона, эти черты и были объектом нашего рассмотрения. В средневековой китайской эстетике содержится и утверждение актуальности опыта эстетического освоения действительности, играющего столь важную роль в европейской действительности, и некоторый своеобразный взгляд на искусство, присущий лишь китайской культурной традиции.

Приведенные примеры показывают, что даже такие своеобразные черты восточной эстетики, которые воспринимаются западным читателем как экстравагантные, находят аналоги в эстетике западной, еще более общие и сходные идеи можно найти у восточных и западных эстетиков при сопоставлении решений таких кардинальных проблем, как соотношение достоверности и иллюзорности в искусстве, завершенности и незаконченности, строгого соблюдения правил и преодоления их, сущности творческого акта, социальной функции искусства, и других.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- Чжэн Чан, Чжунго хуасюэ цюаньши. Общая история китайской теории живописи. Шанхай, 1935, с. 231.
- 2 История Китая. М., 1974, с. 51—61.
  - 3 Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. М., 1969, с. 291.
  - 4 Там же.
  - 5 Fung Yu-lan. A History of Chinese Philosophy. Princeton. 1952, vol. 1, p. 83.
  - 6 См.: *Завадская Е. В.* Эстетические проблемы живописи Старого Китая. М., 1975, с. 48—77; *Лисевич И. С.* Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков (Авт. докт. дисс.). М., 1980.
  - 7 *Го Шаю-юй.* Избранные тексты по изящной словесности Китая, расположенные в хронологическом порядке, т. 1. Пекин, 1963, с. 299 (на кит. яз.).
  - 8 *Лю Се.* Вэньсинь дяолун. «Резной дракон литературной мысли», Пекин, 1959, с. 188.  
«Чжунго хуалунь лэйбянь» (Антология текстов по теории китайской живописи), сост. Юй Цзянь-хуа, т. 1. Пекин, 1957, с. 347.
  - 10 «Пейвэньчжай шухуа пу» (Собрание текстов по живописи и каллиграфии из павильона Пэйвэньчжай), т. 2. Шанхай, 1937, с. 17.  
*Се Хэ.* Гухуа пиньлу (Категории старинной живописи). Пекин, 1963, с. 1.
  - 12 См.: Слово о живописи из Сада с горчичное зерно, с. 354—356.
  - 13 *Се Хэ.* Гухуа пиньлу. Пекин, 1963, с. 5.
  - 14 *Померанц Г. С.* Традиции и непосредственность в буддизме чань (дзэн).— Роль традиции в истории и культуре Китая. М., 1972, с. 74—87.
  - 15 Слово о живописи из Сада с горчичное зерно, с. 33.
  - 16 *Завадская Е. В.* Восток на Западе. М., 1970, с. 114.
  - 17 *Розенберг О. О.* Введение в изучение буддизма по японским и китайским источникам. Токио, 1916, с. 91.
  - 18 *Виноградова Н. А.* Искусство стран Дальнего Востока. Китай. М., 1979, с. 49.
  - 19 *Цзин Хао.* Би фа цзи. (Записки об искусстве [писать] кистью). Пекин, 1960, с. 7.
  - 20 Priest A. Aspects of Chinese Painting. N. Y., 1954, p. 63.
  - 21 Цит. по: *Радуль-Затуловский Я. Б.* Конфуцианство и его распространение в Японии. Л., 1947.
  - 22 Fung Yu-lan. Op. cit., p. 304.
  - 23 См.: ПМЭМ, т. 1. М., 1962, 365.
  - 24 Fung Yu-lan. Op. cit., 305.
  - 25 Ibid., p. 305.
  - 26 Ibid., p. 306.
  - 27 *Николаева Н. С.* Художник, поэт, философ. М., 1968.
  - 28 Цит. по: *Голыгина К. И.* Теория изящной словесности в Китае. М., 1971, с. 10.
  - 29 Lin Yutang. The Chinese Theory of Art. London, 1967, p. 93.

- <sup>30</sup> Тан Хоу. Хуа цзянь (Зеркало живописи). Пекин, 1958, с. 7.
- <sup>31</sup> Carsun Chang. Wanglang-ming. Idealist Philosopher of Sixteenth Century. N. Y., 1962, p. 93; Кобзев А. И. Учение Ван Янмина и классическая китайская философия. М., 1983.
- <sup>32</sup> Ibid., p. 95.
- <sup>33</sup> Юй Цзянь-хуа. Гохуа яньцзю. Исследование о национальной живописи. Шанхай, 1934, с. 29.
- <sup>34</sup> Дун Ци-чан. Хуа чжи (Суть живописи). Шанхай, 1936, с. 14.
- <sup>35</sup> Чжэн Чан. Указ. соч., с. 237.
- <sup>36</sup> Слово о живописи из Сада с горчичное зерно, с. 32.
- <sup>37</sup> См.: Levenson J. R. The Amateur Ideal, in Ming and Early Ch'ing Society: Evidence from Painting — Chinese Thought and Institutions, Chicago, 1957.
- <sup>39</sup> Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. М., 1977, с. 57—83.
- <sup>40</sup> См.: Завадская Е. В. «Беседы о живописи». Ши-тао. М., 1978.

## ЯПОНИЯ



Японская эстетика, как и любая другая, обладает своими уникальными чертами, которые делают ее в чем-то не похожей ни на эстетику древних греков, ни на эстетику древних китайцев, хотя с последней она имеет, несомненно, больше общего в силу близости территориальной, близости мировоззрений, языковой структуры, социальных укладов. Но попробуем выявить черты именно японской эстетики, хотя это задача нелегкая. Японская эстетика по своей природе трудноописуема<sup>1</sup>. Прекрасное, с точки зрения японцев, нельзя объяснить, его можно почувствовать. Красоту не абстрагировали, о ней не писали трактатов, но подчиняли искусство ее законам. Красота аварэ (очаровательного), югэн (таинственного), саби (печального), оаки (смешного) неизбежно присутствовала в том, что сочиняли японцы, будь то повести, стихи, пьесы или руководства к стихам и пьесам. Они предпочитали приобщать к красоте, не рассуждая о ней: красота не объект для размышлений, а способ приобщения к миру, переживания своего единства с ним. Не оттого ли на Западе, как ни велик интерес к культуре Японии, нет ни одной работы по японской эстетике<sup>2</sup>, хотя кто, как не японцы, творили по законам красоты, не разделяя красоту и истину, эстетическое и этическое, веря в высшее назначение красоты творить мир по своим законам.

Понять отношение японцев к красоте невозможно, не зная, как они смотрели на мир, понимали истину. «Не скрыто ли в основе восточной культуры стремление видеть форму бесформенного, слышать голос беззвучного? Наша душа постоянно стремится к этому», — размышляет японский философ Нисида Китаро (1870—1945), вспоминая слова даосского мудреца Лао-цзы: «видеть форму бесформенного, слышать голос беззвучного»<sup>3</sup>.

Понять традиционные установки, образ мышления японцев можно, лишь принимая во внимание тот мировоззренческий комплекс, который образовался от взаимодействия исконных синтоистских представлений и пришедших из Индии и Китая учений. Согласно синтоистским представлениям, все в мире одухотворено, в каждом явлении природы есть свое божество (*ками*) — в деревьях, в воде, в горах, — есть оно и в произведениях искусства и в предметах ремесла (зеркале, мече). Отсюда восторженно-трепетное отношение ко всему, что явлено взору и слуху, в том числе к слову, вера в магическую силу, «в душу слов» (*котадама*). Чувство сопричастности миру характерно и для учений, пришедших в Японию из Китая и Индии: даосизма (учения о дао — пути мира в целом и каждого существа в отдельности. Согласно этому учению, единое и единичное пребывают в вечной диалектической нерасторжимости, одиночное и есть Единое, отсюда идея следования естественности, природному ритму) и буддизма махаяны (для которого также характерно признание единства абсолютного и эмпирического).

Последний был объявлен в VII веке государственной религией Японии. Эти учения принесли с собой ощущение реальности того, что недоступно взору и что принято называть Небытием или Ничто. Согласно даосизму, все исходит из небытия и возвращается в небытие. «Возвращение (к изначальному) есть действие дао», — сказано в «Даодэцзине» Лао-цзы. С точки зрения буддизма, в частности одной из влиятельных в Японии школ Тэндай (основана Дэнгё-дайси в 804 г.), феноменальный мир (*сансара*) пребывает в постоянной изменчивости и потому нереален, иллюзорен, и лишь пустота (*шунья*) обладает истинным бытием. «Существует, монахи, нерожденное, неставшее, несотворенное, неоформленное. Если, монахи, не существовало бы нерожденного, неставшего, несотворенного, неоформленного, то не было бы спасения от рождения, становления, сотворения, оформления. Но так как, монахи, существует нерожденное, неставшее, несотворенное, неоформленное, то и можно избежать рождения, становления, сотворения, оформления»<sup>4</sup>. Пребывание вне формы, достижение состояния небытия и есть спасение, конечная цель буддизма. Истинно реально то, что не возникает; то, что не возникает, то и не разрушается, что не имеет начала, не имеет конца.

Реально, таким образом, то, что стоит за формой, за видимыми вещами, которые есть мимолетные вспышки мира невидимого и потому неистинны, иллюзорны (*майя*). Неистинное бытие может быть преодолено в процессе постепенного успокоения, прекращения вибрации на уровне форм.

На буддийском востоке мы встречаем противоположное европейскому пониманию Небытия — как чистоты, незамутненно-

сти, освобожденности, как некое идеальное состояние, к которому устремлено сознание. Если допустить столь вольное сравнение, можно сказать, античная эстетика ставила акцент на том, что есть (на бытии), а японская — на том, чего нет, что доступно лишь просветленному уму (на небытии). Отсюда начало эстетических расхождений, разные системы измерений, разные способы выявления красоты, отсюда удивительное с нашей точки зрения стремление увидеть «форму бесформенного», услышать «голос беззвучного», что доступно тому, говоря языком даосов, кто витает над формами.

Все, что обыкновенный человек «видит и слышит», лишь приблизительно, намеком дает представление об Истине (*макто*), о подлинном состоянии вещей. Раз эмпирический мир неистинен, конечная цель искусства — преодоление бытия, взгляд сквозь него, в подлинную реальность небытия. Вместе с тем высшее присутствует в обыденном, истина в самих вещах, отсюда благоговение перед любым явлением природы. В природе нет ничего незначительного, случайного. Мир един в своей основе, многообразен в своих проявлениях. В своей первой природе все вещи едины, во второй — различны. Любое существо обладает в потенции совершенной природой, которая при благоприятных обстоятельствах может быть выявлена. Признание двуединой природы всего сущего и послужило тем формообразующим началом, которое проявляло себя в различных видах искусства, в частности, в эстетических категориях. Согласно древнекитайским учениям, мир не сотворен какой-то внешней по отношению к нему силой, а самоосуществляется благодаря двуединству абсолюта, будь то *дао* или *тайцзи* (Великий предел), в нем содержатся оба начала *инь* и *ян*, благодаря разворачиванию и чередованию которых рождаются все вещи. Этот закон сформулирован в древнейшем комментарии к «Книге Перемен» («Ицзину»): «Один раз инь, один раз ян и есть путь (дао)»<sup>5</sup>. Все повинуетя закону чередования ночи — дня, холода — тепла, покоя — движения. Одно присутствует в другом. И буддизм махаяны ставит акцент на недвойственности вещей: «Нирвана есть только там, где есть сансара. Сансара есть только там, где есть нирвана. Поэтому и говорят: все вещи недвойственны, как недвойственны нирвана и сансара», — сказано в «Ланкаватара сутре»<sup>6</sup>.

Если на мир смотрят под углом зрения его небытийности, то не разделяют покой и движение (в силу их относительности), дух и плоть, мысль и чувство, истину и красоту, слово и дело. Не разделяют в принципе, ибо прерывность любого рода неизбежно ведет к нарушению Пути (*дао*), безостановочного процесса становления, к нарушению ритма вселенского организма. Поэтому закон «не-два», неразъединения противоположностей,

взаимодействие которых обуславливает жизнедеятельность целого, становится законом японской эстетики. В любом явлении присутствуют две стороны, темная и светлая (*инь — ян*), но они суть одно, постепенно нарастая, постепенно убывая, меняются местами. Эта мировоззренческая установка помогает понять особенности художественного мышления японцев. Единство двух планов бытия — один из сущностных признаков японской литературы, который можно обнаружить в произведениях отдаленных друг от друга эпох. Сами японцы подобный тип отношения называли единством «неизменного» (*фуэки*) и изменчивого (*рюко*), неявленного и явленного. Недвойственное отношение к миру, стремление не прерывать путь сказалось на характере традиционной художественной структуры. Если абсолют присущ природе, присутствует в каждой вещи, составляя ее внутреннюю суть, значит, каждая вещь суверенна, обладает целостной природой, есть уменьшенный образ мира, микромир. В каждой вещи есть свое *ли*, если говорить языком сунской философии; каждая вещь обладает своим «сердцем» (*кокоро*), если говорить языком японских поэтов. Отсюда представление о типе всеобщей связи по принципу «одно во всем и все в одном» и о типе движения, которое идет не по восходящей прямой (начало — середина — конец), а по кругу, концентрическими кругами вокруг неподвижного центра или оси. Движение двуедино в своей основе, следует закону «туда — обратно» (*дзюн — гяку*), при неподвижном центре образует круг. Все точки круга равнозначны, каждая может стать источником нового круга. Одна вещь соединяется с другой благодаря взаимному притяжению, способности резонировать друг на друга. Отсюда такие приемы японской поэтики, как «волнообразное движение» (*харан*), «призыв-отклик» (*коо*), «последние волны» (*ёха*). Так как все связано со всем подвижным типом связи, ни о чем нельзя иметь достоверного представления. Реальны не вещи, а ритм движения. Красоту японцы находили в отношениях, в промежутках, в пустоте, которая не сковывает, позволяет быть самим собой. У японского писателя Танидзаки Дзюньитиро (1886—1965) есть рассуждение по этому поводу: «В одной нашей старинной песне говорится: «Набери ветвей, заплети, завей — вырастет шатер. Расплети — опять будет пустовать лишь степной простор». Слова эти хорошо характеризуют наше мышление: мы считаем, что красота заключена не в самих вещах, а в комбинации вещей, плетущей узор светотени»<sup>7</sup> Отсюда любовь к непрочным конструкциям и материалам в искусстве (бумага, шелк, дерево, солома), к неуловимым понятиям в теории, к намеку, недосказанности. «Дао туманно и неопределенно, — сказано в трактате Лао-цзы. — Однако в его неопределенности и туманности скрыты образы. В его туманности и неопределенности скрыты вещи. В его

глубине и неясности скрыта — жизненная сила. Эта жизненная сила и есть истина (япон. *макото*). В ней — искренность». Подобная настроенность ума позволяет понять законы творческого метода. Намек, недосказанность становятся мерилем искусства, образ, а не понятие — средством выражения идеи. Японские эстетика доносили свои мысли окольным путем, прибегая к инсказанию, к логике метафоры, которая давала простор воображению. Традиционные представления японцев (об имманентности абсолюта, о типе всеобщей связи) не могли не сказаться на эстетических категориях японцев. Красота для них неотделима от истины: красота и есть истина, истина и есть добро. Японцы говорят: «красота (*би*) — это то, что вызывает ощущение гармонии разума и чувства»<sup>8</sup>, «красота — это истина, добро и радость»<sup>9</sup>. Красота не существует сама по себе, она имманентна вещам; всеобща, универсальна и мгновенна, неповторима, характеризуется тем же типом связи — «одно во всем и все в одном». Каждая вещь обладает своей, только ей присущей красотой. Мир изначально прекрасен, и потому красота составляет внутреннюю суть каждой вещи, она есть некая потенция, которая может быть явлена талантом и мастерством художника. Проявляя красоту, художник выполняет свое высшее назначение — гармонизирует вселенную. Искусство есть выражение дао, осуществляет мироустроительную функцию. (Поэтому неудачное стихотворение могло быть расценено как проступок против мирового порядка.)

Красота недуальна, японское искусство не знает понятия «безобразного» как антипода «прекрасного», о чем говорил еще поэт Фудзивара Тэйка (1162—1241): «Сколь бы ни была некрасива вещь, но если она становится предметом поэзии, она не может не быть прекрасной»<sup>10</sup>.

Красота — вечный многогранник, вращаемый временем; ее суть неизменна, ее внешние проявления постоянно меняются, от эпохи к эпохе, от мига к мигу. Каждая эпоха отмечена своим знаком красоты: простота Нара (VIII в.), изящество Хэйана (IX—XI вв.), красота сокровенного Камакура-Муромати (XII—XVI вв.), красота смешного — Эдо (XVII—сер. XIX вв.). По традиции эпоху называли именем новой столицы. Вместе со столицей менялся весь образ жизни. Тон задавало господствующее сословие. В период Нара, когда только складывалась государственность, сохранявшая признаки родового строя, японская культура не успела дифференцироваться, носила общенародный характер. В эпоху Хэйан культура сосредоточилась при дворе в столице и отражала стиль жизни породившей ее аристократии (*кугэ*). Во времена Камакура-Муромати, когда к власти пришло второе сословие, служилые самураи (*буси*), культура вновь расширяет свои границы. Эпоха Эдо ознаменовала расцвет

городской культуры, искусства третьего сословия, горожан (*тёнин*), которая в некотором роде была антиподом и двойником культуры Хэйана.

Формы красоты менялись по мере того, как менялась историческая ситуация и психология людей, но в переменах наблюдалось постоянство. Переход от высшего к низшему и наоборот олицетворял движение «туда — обратно» (*дзюн — гяку*): то *инь* набирает силу (темное, таинственное начало, женское), то *ян* (светлое, ясное, мужское начало). Рассуждая о том, как японцы воспринимали красоту в разные времена, Кавабата Ясунари в эссе «Существование и открытие красоты» находит это деление на «мужской» и «женский» стиль сквозным, проявившим себя уже в глубокой древности: «глиняные сосуды и фигурки периода дзёмон — предметы мужского стиля, глиняные сосуды и фигурки периода яёи — образцы женского стиля»<sup>11</sup>.

Если нам удастся определить акценты, выявить, какой тип красоты преобладал в каждую эпоху, то мы сможем судить о самой эпохе, об умонастроении людей, о характере человеческих отношений, без знания которых анализ истории остается недостижимой задачей.

Уже ранние литературные памятники, такие, как «Кодзики» («Записи о делах древности», 712), поэтическая антология «Манъёсю» («Собрание myriad листьев», 758), позволяют судить об эстетических взглядах японцев. «Манъёсю», в которой собраны стихотворения многих веков, безымянные и авторские, говорит о любви народа к поэзии. «Сочинение стихов не было занятием только поэтов, сочинять умели все. <...> — сообщает А. Е. Глускина. — Объясняется это, по-видимому, тем, что песня, сопровождавшая труд, а затем обряд, была глубоко связана с древними верованиями, со всем бытовым укладом древнего общества. Сочинять песню значило иногда почти то же, что произносить молитву. Она охраняла урожай, оберегала жизнь, сохраняла благополучие. Котодама — вера в силу души слова, то есть вера в магию слова, — одно из основных верований того времени»<sup>12</sup>. И потому-то японцы привыкли поклоняться не сверхприродному существу, а самой природе, душевно сосредотачиваться на ней, они с самого начала искали истину (*макото*) в том, что их окружает. Стремление к *макото* определило направление эстетических поисков. «Макоото всегда лежало в основе японской литературы, начиная с периода Нара. Это корень, из которого выросли и «Кодзики» и «Манъёсю»<sup>13</sup>. Стихи «Манъёсю» отразили этап непосредственного переживания мира. Прекрасно, с точки зрения «Манъёсю», все, сама жизнь — все, что видишь и слышишь. Нет избирательности, есть ощущение открытия мира и восторга перед ним. Красота «Манъёсю» безусловна — красиво все, как есть. Истина представлена в чис-

том виде — все правда, что видишь и слышишь. Нет желания осмыслить мир, есть желание восторгаться миром. Земное и есть божественное. Все способно вызвать восторг — природа, любовь, люди, обычаи. Тематически стихи разделяются на «дзока» («разные песни»), песни о странствиях, об охоте, о встрече или разлуке с любимой; «сомон» (любовные «песни-переклички»), «банка» («песни-плачи»). Есть циклы песен о дожде, о луне, о реках, облаках, о цветах и травах или песни, рассказывающие «о том, что лежит на сердце». Организующий принцип поэзии, обусловивший структуру памятника, — следование природному ритму: смене четырех времен года (весны, лета, осени, зимы). «Манъёсю» позволяет судить о том, что волновало тогда японцев. О буддизме напоминает идея бренности всего земного, о даосизме — поиски бессмертия, о конфуцианстве — уважение к предкам, почитание старших, о синтоизме — культ природы, ощущение одухотворенности мира. «Манъёсю» задала тон последующей поэзии, предложила метрическую систему японского стихосложения (закон чередования пяти- и семисложных стихов. Японские стихи не рифмуются). Уже в стихах «Манъёсю» дает себя знать стремление к целостности, завершенности отдельного. Не случайно предпочтение отдается форме *танка* («короткой песне»), дискретному поэтическому целому, стянутому к собственному центру, микромиру в 31 слог, образуемому чередованием слов в 5—7—5—7—7 слогов. «Манъёсю» послужила источником не только тем и сюжетов для поэзии, прозы и драмы, но и дала образцы поэтических приемов, таких, как *энго* («родственные слова», ассоциативная связь, использование перекликающихся образов), *дзё* (поэтическое введение), *какэкотоба* (употребление слов с двойным смыслом, игра на омонимах) или *макура-котоба* («слово-изголовье»), которое трактуется обычно как постоянно повторяющийся эпитет. Но если мир — процесс непрерывного становления, перехода одной формы в другую, то возможность точного повтора исключалась в принципе. *Макура-котоба* по-своему иллюстрирует недуральную модель мира: единство покоя — движения, неизменного — изменчивого выполняет в «Манъёсю» функцию, близкую той, которую выполняют застывшие позы — «ката» или паузы — «ма» в японском театре «Использование этого приема связано с серьезным различием между японским исполнительским искусством и западноевропейским актерским исполнением. Сердцевиной японского исполнительского искусства являются так называемые *ма* (паузы). К этому понятию паузы близко подходит то, что в японском искусстве называется *кокую* (унисон, сопереживание) или *ёхаку* (оставленное незаполненным пространство, белое пятно). Это можно было бы даже назвать проявлением сущности национальной специфики. ... Эта пауза

выражает физиологическое осознание красоты в японском искусстве. «...» Именно через эти паузы происходит общение между актерами и зрителями»<sup>14</sup>. Говоря словами Лао-цзы, «покой есть главное в движении». Только в пустоте, в покое, в промежутке рождается связь между искусством и зрителем. Вместе с тем ничто не должно стоять на месте, чтобы не прийти в противоречие с мировым ритмом. Остановка, прерывность любого рода нарушает всеобщую текучесть вещей. Слово ли, прием воспринимались как мгновенные проявления изначальной сущности, дао. Если вводится новый поэтический прием, он должен быть уравновешен старым. Так утверждался принцип единства разного, неизменного — изменчивого, старого — нового, поэзии — прозы, прекрасного — безобразного. Только тогда возможно совершенство, когда эти начала взаимоуравновешены.

В целом «Манъёсю» олицетворяет ту эпоху в японской культуре, которую принято называть эпохой Нара и стиль которой именуется «мужским» в отличие от «женского» стиля эпохи Хэйан. Не потому, что большая часть шедевров Хэйана, такие, как «Повесть о Гэндзи» («Гэндзи моногатари») или «Записки у изголовья», написана женщинами, первая — Мурасаки Сикибу (978—1014), а вторая — Сэй Сёнагон (966—1025), а потому, что литературу Хэйана отличает высочайшая художественность, тонкий вкус. Недаром в искусстве тех времен более всего ценили *моно-но аварэ* (очарование вещей).

В эпоху Хэйан поэты пытаются осмыслить законы и сущность поэзии, о чем свидетельствует предисловие Ки-но Цураюки (872—945) к антологии «Собрание старых и новых песен Японии» — «Кокинвакасю» или «Кокинсю», которая была составлена по указанию императора Дайго в 905 году: «Песни Ямато (древнее название Японии. — Т.Г.) — это лепестки слов, которые произрастают из сердца человека. Когда слышишь,

как поет соловей среди цветов, или голос лягушки, распевашей в воде, начинаешь понимать, что все живущее поет свою песню»<sup>15</sup>. Когда Цураюки говорит о «душе» или «сердце поэзии», он понимает это буквально. Все имеет свою душу, поэзия в том числе. Человеческие эмоции или «сердце» человека — зерно поэзии, сами стихи — цветок, выросший из этого сердца, а событие — условие произрастания зерна.

Именно через «сердце» (*kokoro*), которое есть в любом явлении, одна вещь сообщается с другой. Как сказано в первом из шести законов живописи Се Хэ (479—542): «созвучное ци рождает движение», то есть когда сердце художника наполняется космической энергией — *ци*, происходит подключение к космосу, исчезают преграды между воспринимающим и воспринимаемым, мешающие ощутить вещь в ее таковости, мешающие мировому созвучию. Скапливаясь в сердце, *ци* реализуется в сло-

вах. Освобождаясь от всего наносного, сердце становится пусто, становится проводником дао. Китайский поэт Бо Цзюй-и говорил: «Бамбук разламывается, нутро его пусто — он мой образец». Если привести в порядок свое сердце, — утверждают мудрецы, то и слова рождаются правильные, и Поднебесная живет в мире. Японцы подобное состояние сердца называли «магокуро» — «истинным сердцем», когда душа приходит в состояние пустоты, устраняется все лишнее.

Пришедшее из Китая отношение к слову как носителю космической энергии оказалось близким синтоистской вере в «душу слов». Цураюки говорит о высоком назначении поэтического слова. Поэзия появилась одновременно с небом и землей, и ей подвластно все во вселенной. «Не прибегая к силе, движет она небом и землей, может растрогать невидимые глазу души умерших (буквально — заставить их почувствовать очарование — *аварэ*. — *Т Г.*), утончает союз мужчин и женщин<sup>16</sup>, смягчает сердца суровых воинов». Естественно, особое значение придавалось и порядку слов, приемам художественного мастерства. Главное, по мнению Цураюки, соблюдать правило равновесия, единство разного или закон естественной гармонии (*ва*). «Всё во всем». Выразительность формы, с точки зрения Цураюки, зависит от гармонии между словами и эмоциями, техникой и содержанием, ясностью и туманностью, силой и слабостью, занимательностью и грациозностью выражения. То стихотворение, в котором есть гармония между этими парами, совершенно. Красота такого стихотворения достигается равновесием, а не причудливостью<sup>17</sup>. Одно уравнивается другим подвижным, гибким типом связи, чтобы само стихотворение было внутренне свободно, могло беспрепятственно дышать в одном ритме с природой. Гармония, таким образом, понимается как внутренняя подвижная сбалансированность, которая возможна лишь в том случае, если художник улавливает естественное отношение слов, соответствующих истинной природе вещей. Никакое понятие невозможно осмыслить вне целого, вне системы мышления. Греки по преимуществу понимали под гармонией соразмерность частей, пропорциональность, уравновешенность, японцы — правильное отношение, соответствие не между частями, а изначальному порядку вещей. Все уже есть, мир изначально гармоничен, остается следовать ему.

Японцам в принципе чуждо понятие части: каждая часть есть в то же время целое, имеет свой центр, свое «сердце». И потому на уровне «сердец», или «единства разного», искали японцы гармонию, соотнося вещи, с нашей точки зрения, разного порядка: психическое с физическим, настроение с пейзажем, чувство со временем года, уравнивали пустое — заполненное, внутреннее — внешнее, то, что относится к *инь*, с тем, что отно-

сится к *ян*<sup>18</sup>. Сам творческий процесс понимался как естественный рост, произрастание, органическое становление. Цураюки сравнивает поэзию с путем, который начинается с одного шага и продолжается месяцы и годы, с высокой горой, что «начинается с пылинки подножья и простирается ввысь до тропы облаков небесных».

Само искусство, с точки зрения японцев, не подражание, а продолжение жизни, то, что создает поэт, не плод вымысла, а реальное событие, пропущенное через сердце поэта. «Во времена Цураюки человеческая жизнь не отделялась от жизни вселенной. Поэтическое и жизненное переживание не различались, правда поэзии и правда жизни — одна и та же. Поэзия воплощает чувства как они есть. Цураюки не знал о существовании дуальной реальности, ему и в голову не мог прийти вопрос о несоответствии поэтической реальности реальной жизни»<sup>19</sup>.

В «Кокинсю», как и в «Манъёсю», главное — стремление к Истине, но если раньше поэт находил истину в том, что видел и слышал, то теперь ее ищет в душе своей. Цураюки прежде всего ценил в стихотворении удачно выраженные эмоции, а не приверженность красоте. Тем не менее «Кокинсю» послужила эталоном прекрасного для последующих антологий, хотя сфера прекрасного сузилась, появились избирательность, канонические темы и образы.

Пожалуй, в наибольшей степени об эстетическом идеале Хэйана позволяет судить знаменитая «Повесть о Гэндзи» Мурасаки Сикибу, повесть, которую называют одним из ранних шедевров мировой прозы<sup>20</sup>. Писательница сама говорит о характере моногатари: «это запись того, что произошло в мире от века богов до наших дней. Исторические книги, такие, как «Нихонги», представляют одну сторону вещей. Моногатари показывают жизнь со всех сторон, во всех подробностях. <...> Однако это не значит описывать все как есть на самом деле. Моногатари появляются тогда, когда, насмотревшись и наслушавшись и плохого и хорошего о делах человеческих, не могут дольше хранить это в своем сердце. Тогда и рождается желание поведать об этом потомкам. Естественно, о хорошем в моногатари рассказывают как о хорошем, но и плохое поражает автора не меньше, и он начинает рассказывать о плохом, ибо и плохое и хорошее — все это дела нашего, а не другого мира. Конечно, в Китае пишут иначе, и в нашей стране ныне пишут не так, как писали раньше. Пишут о серьезных вещах и о несерьезных, и это дает кое-кому основание называть моногатари пустой выдумкой. И в словах Будды есть неистинные слова, что дает повод недалеким людям сомневаться в его учении. Возможно, что немало в сутрах махаяны таких мест, и все же цель истинных слов и неистинных — одна. Разница между истиной и не истиной в учении Будды такова же,

как между добром и злом в моногатари. Ничто в учении Будды не лишено смысла, и нет ничего ненужного в моногатари»<sup>21</sup>. Каждому уровню бытия соответствовала своя истина, но главное для писательницы — выявить скрытую суть вещей, которая в ее времена понималась как моно-но аварэ — «очарование вещей» (не случайно это слово встречается в «Гэндзи» более тысячи раз). Красиво значит истинно. Мурасаки не столько интересовала правда факта, сколько та скрытая пружина человеческих поступков, которую называли моно-но аварэ. Одним из первых раскрыл суть этой категории японский ученый Мотоори Норианага (1730—1801): «Ключевым понятием в эстетической теории Мотоори было моно-но аварэ. Слово аварэ встречается в «Манъёсю»; оно передает изумление или страх. Сам Мотоори дает ему такое определение: «Когда мы говорим о постижении моно-но аварэ, то подразумеваем возглас изумления, который срывается с уст, когда дух наш взволнован сознанием того, что увиденное, услышанное или осязаемое есть аварэ. Даже в обыденной жизни люди, бывает, говорят *аа* или *харэ*. Когда, например, их приводит в восторг созерцание луны или цветов сакуры, они непременно скажут: «*Аа!* Какие чудесные цветы!» или: «*Харэ!* Какая дивная луна!» Стало быть, аварэ — это сочетание двух возгласов, *аа* и *харэ*»<sup>22</sup>. Во времена Манъёсю аварэ обозначало лишь чувство восторга, взволнованности, оно пока не выражало идею прекрасного. В период Хэйан аварэ стали понимать как гармонию мира. «Это восхищение гармонией и породило эстетическое сознание»<sup>23</sup>. «Моно» — вещь в самом широком смысле, все явления этого мира, способные вызвать восторг с оттенком беспричинной грусти. Облако, одинокое дерево, птица, горный пейзаж, человек или цветок — все может открыть глаза души<sup>24</sup>. «Очарование вещей» и есть состояние подвижной гармонии (*ва*) между чем-то внешним, что притянуло взор, и внутренним — проснувшейся душой. «Когда сгущаются сумерки, и ветер наводит грусть, а пение цикад в саду, плач оленя, шум водопада так явственно слышны — как это чарует (аварэ). Вид предрассветного неба, когда луна вот-вот скроется за гребнями гор, рождает чувство очарования вещей» («Гэндзи», глава «Югири»).

Ощущение моно-но аварэ не утратили и современные японцы: «В «Исэ-моногатари» (X в.), — рассказывает Кавабата Ясунари, — есть немало коротких новелл, и в одной из них говорится о том, какой цветок выбрал Аривару Юкихира, встречая гостей: «Будучи человеком утонченным, он поставил в вазу необычный цветок глицинии: гибкий стебель был трех с половиной футов длиной». Разумеется, глициния трех с половиной футов длиной явление необычное, даже трудно поверить, но я вижу в этом цветке символ хэйанской культуры. Глициния —

цветок эlegantный, женственный — в чисто японском духе. Расцветая, он свисает, слегка колышимый ветром, неприметный, неброский, нежный, то выглядывая, то прячась в яркой зелени начала лета, он как нельзя лучше передает очарование вещей. Глициния с таким длинным стеблем должна быть очень хороша! Около тысячи лет назад Япония, воспринявшая на свой лад танскую культуру (Китая VII—IX вв.), создала великолепную культуру Хэйана. Рождение в японцах чувства прекрасного — такое же необыкновенное чудо, как эта глициния»<sup>25</sup>. Но, пожалуй, наиболее точно раскрыл суть эстетического идеала «Гэндзи» Мотоори Норинага: «Как решается в моногатари вопрос о том, что хорошо, а что плохо в делах и помыслах людей? Если человек способен ощущать моно-но аварэ, способен чувствовать и откликаться на чувства других людей, значит, он хороший человек. Если неспособен ощущать моно-но аварэ, испытывать чувства и откликаться на чувства других — значит, плохой.

Главная цель моногатари — дать почувствовать очарование вещей. Этим они отличаются от конфуцианских и буддийских книг.

Гэндзи не назовешь добродетельным человеком, и все же в повести и речи нет о том, что его поведение безнравственно. Моногатари преследует одну цель — выявить глубоко заложенное в человеческих отношениях очарование вещей. Человек, который хочет вырастить лотос, не смущает грязная вода болота. В моногатари, хотя и идет речь о любви безнравственной, ею не любуются, как не любуются грязным болотом... Она лишь почва, на которой расцветают цветы моно-но аварэ. «...» Внимание привлечено к самому цветку — очарованию вещей, к глубине человеческих чувств, которые и делают героя в основе своей хорошим человеком»<sup>26</sup>. Красивый человек не может быть плохим. Об этом же говорит Кавабата Ясунари: «Когда любишь красоту снега, когда любишь красоту луны — словом, когда бываешь потрясен красотой четырех времен года, испытываешь благодать от встречи с красотой, тогда особенно тоскуешь о друге: хочется разделить с ним радость. Переживание красоты пробуждает острое чувство сострадания и любви к людям, и тогда слово «друг» звучит как слово «человек»<sup>27</sup>. Красота очеловечивает людей, делает их братьями, а мир — гармонией, потому что красота, согласно традиционному взгляду японцев, и есть истина, и есть добро. В высшем смысле красота означает правильное ко всему отношение, соответствие мировой гармонии. И потому в «Гэндзи» культ любви, наслаждения (*ирогономи*) не вступает в противоречие с «путем спасения» (*кюдо*).

Остается сказать, что и законы композиции в моногатари обусловлены традиционным представлением о принципе всеоб-

щей связи. Отдельные куски произведения (*даны*) не вытягиваются в линию по законам дискурсивной логики, когда сюжет имеет начало, середину и конец, а существуют как бы сами по себе. Это дало повод говорить о фрагментарном стиле классической японской прозы, не только такого своеобразного жанра, как дзуйхицу (букв. «вслед за кистью»), сам характер которых предполагает запись отрывочных впечатлений (по признанию Сэй Сёнагон она «записывала всякого рода удивительные вещи без всякой между ними связи и последовательности»), но и моногатари. Стихи и проза, картины и текст в моногатари как бы существуют самостоятельно, и вместе с тем составляют целое. По словам Макото Уэда, хэйанские писательницы воспринимали мир в виде развернутого свитка: «Когда писатель изображал чью-нибудь жизнь, он прибегал к методу живописи на свитках, не только потому, что повести с картинами были очень популярны в те времена, а потому, что таковым был его метод мышления. «Гэндзи» не составляет исключения. По своей структуре — это собрание многочисленных эпизодов, с красочными описаниями, яркими образами, мгновенными зарисовками. В нем отсутствует сюжет в современном понимании»<sup>28</sup>. Это, конечно, не значит, что между событиями и судьбами героев нет связи, это лишь значит, что она осуществлялась тем образом, который был продиктован традиционным типом мышления: по принципу эха, резонанса, отклика одного на другое.

Со временем акцент в аварэ переместился с восторженности на задумчивость. Радость переживания мира, непосредственность сменились чувством загадочности, непостижимости бытия. В литературный текст вошло выражение «мудзё-но аварэ» — «очарование непостоянства», непрочности бытия. В искусстве превыше всего начинают ценить красоту таинственного, глубоко скрытого, красоту *югэн*.

Если моно-но аварэ — это очарование вещей, которые своей привлекательностью пробуждают приятную грусть, то красоту *югэн* можно ощутить лишь в особом состоянии духа. Это красота невидимого, тайного, скрытого от взора, от чего дух захватывает. «Скрытое есть во всем, это — прекрасное», — говорил театрик театра Но Сэами (1363—1443).

В чем же причины смены эстетического идеала? Может быть, в неустойчивости силы, казавшейся незыблемой, в драматизме XII века, в конце которого один могущественный род, Тайра, был стерт с лица земли другим могущественным родом, Минамото. В 1192 году верховным правителем Японии, сёгуном, был объявлен Минамото Ёритомо. К власти пришло второе сословие, самураи, правление которых продолжалось до середины XIX века. Император и двор оставались жить в старой столице Хэйан (Киото), но культурный центр переместился на периферию,

в буддийские монастыри. Буддизм с его идеей непрочности земного существования находил подтверждение в жизни. На смену восторженности синтоизма пришла буддийская склонность к созерцательности, поиски путей преодоления бытия, достижения полного успокоения, нирваны.

Югэн — это ощущение непрочности существующего, но поэты любили состояние «блуждания в неопределенности» (*тадаёу*). Если *аварэ* — светлое *ян*, то *югэн* — непроницаемое *инь* (при том, что инь-ян недualityны: в *аварэ* есть печаль, а в *югэн* — восторг, но другого порядка, на уровне экстаза).

Термин *югэн*, в отличие от *аварэ*, китайского происхождения. Этимологически *югэн* происходит от *ю* — туманный, трудно различимый; *гэн* — темный, глубокий. В Японии слово *югэн* впервые встречается у Дэнгё Дайси, основателя буддийской школы Тэндай, и в китайском варианте Предисловия к антологии «Кокинсю», однако только в период позднего Хэйана выступает как самостоятельная эстетическая категория.

Уже авторы поэтической антологии «Синкокинсю» («Новая Кокинсю», 1205) (в частности, ее составитель, поэт Фудзивара Тэйка) видели смысл поэзии в раскрытии *югэн*, которое в те времена понимали как неуловимое, «глубинное, которое не постигнешь, глубокое, которое не исчерпаешь». Но *югэн* — не красота сверхъестественного, «это красота, которая глубоко лежит в сердце вещей»<sup>29</sup> Красота безмолвия, покоя, отрешенности от мира, от «Я», обремененного заботами, слияние с «Я» космическим.

Не случайно именно в это время распространяется в Японии буддизм *дзэн* (кит. *чань*). Японцам оказалось близким стремление к непосредственному переживанию мира путем полного слияния с объектом, предельного сосредоточения на нем. Согласно *дзэн*, истина невыразима в слове, в намеренном действии, но может быть схвачена интуитивно, неожиданно, если ум свободен. Буддизм *дзэн* послужил мировоззренческой основой эстетики *югэн*, определившей дух японского искусства XIII—XVI веков. Чаньский мастер Линь-цзи (IX в.) говорил: «Закон Будды и есть *югэн*».

Искусство, выросшее на почве *дзэн*, могло отличаться крайней степенью условности, несмотря на предельную незамысловатость, искренность, естественность. Считалось, что в некоторые времена именно условность ведет к истине. По словам Сэами, искусство движется по принципу «*дзюн — гяку*» (туда — обратно), от одного порядка к противоположному, от естественности к условности, и наоборот. Чтобы не утратить верность истине, оно должно менять свой характер. Истина, как и красота, остаются тем постоянным стержнем, вокруг которого вращаются перемены.

Поэт Фудзивара Сюдзэй (1114—1204) называл *югэн* пере-

воплощением *моно-но аварэ*, новым выражением неизменной красоты (*би*). Югэн — новая грань того многогранника, который вращается временем; на уровне форм открывается каждый раз лишь одна его сторона. В состоянии же покоя, абсолютного бытия, открываются все его стороны. Отсюда стремление пережить «красоту небытия». Поэты выражали «дух югэн» при помощи *ёдзё* (букв. «сверхчувство»). Как говорил Фудзивара Тэйка, «без ёдзё нет поэзии». Это труднопереводимое слово обычно трактуется как «эмоциональный отклик», «послечувствование», намек, недосказанность, но все это отдельные стороны *ёдзё*. Этот прием можно сравнить с состоянием *магокоро* (истинного сердца), абсолютной полноты сердца, которая идентична пустоте. В этом случае слова не нужны, идет общение на уровне созвучного *ци*, или, как говорят дзэнские мастера, «от сердца к сердцу». Когда душа просветлена, нет надобности в словах. «Художник способен передать все краски и настроения природы,— говорит Сэами,— заставив свой дух сделаться бесцветным и невосприимчивым. Его дух, превратившись в ничто, станет способным объять все явления вселенной, ибо тогда его творческая сила станет равной энергии вселенной»<sup>30</sup>.

Уже поэт XI века Фудзивара Кинто, рассуждая о гармонии «сердца» и «слова», говорил о *ёдзё* как «переполненности сердца» (*амари-но кокоро*). Если за истинно существующее принимали Небытие, то, естественно, основным законом поэзии становится *ёдзё* — намек, недосказанность. По мнению Д. Т. Судзуки, в намеке заключена тайна японского искусства. Красота открывается тому, кто в воображении завершил незавершенное. *Ёдзё* предполагает особые технические приемы, прием «*кугири*» — паузы (букв. «оборвать фразу», чтобы возбудить воображение), *цезуры*, которая разбивает танку на две строфы (трехстишие и двухстишие), или прием *тайгэндомэ* — закончить танку неспрягаемой частью речи, чтобы продолжить ее звучание в душе читателя. Особенно часто эти приемы использовались в антологии «Син-кокинсю», по мнению самих японцев, одной из лучших поэтических антологий.

Эстетика югэн лежит в основе искусства Но. «Без югэн нет Но»,— говорил Сэами. Он давал почувствовать красоту югэн языком образа: это «лебедь с цветком в клюве», «красота увядшего цветка», пейзаж, располагающий к задумчивости. «Как будто бы проводишь весь день в горах; как будто бы зашел в просторный лес и забыл о дороге домой; как будто любишься на морские тропы вдали, на челны, скрывающиеся за островами. «... Как будто бы следишь задумчиво за полетом диких гусей, исчезающих вдали среди облаков небесных...»<sup>31</sup>.

Пьесы театра Но, *ёкёку* (букв. «музыкальная пьеса для пения») ритмически организовывали то, что уже было известно.

«Тексты ёкёку представляют собой пеструю ткань, сотканную из заимствованных отовсюду, взятых очень часто в почти неизменном виде фраз, отрывков, цитат из различных, хорошо знакомых читающей публике тех времен произведений. И тем не менее ёкёку — совершенно оригинальное произведение, — замечает Н. И. Конрад. — Они блещут своею самобытностью, может быть, в большей мере, чем многое другое в Японии»<sup>32</sup>. В ёкёку органически сочетались древняя поэзия и проза, музыка и танцы, олицетворяя принцип «единства разного». Не случайно метод ёкёку был назван «*цугихаги*» — «нанизывание одного на другое», а стиль — «*цудзурэ-но нисики*» — «парча из лоскутов». В Но претворился традиционный метод достижения единого путем равновесия разного: музыки, жестов, пластики, времени года, — того состояния гармонии (*ва*), которая, с точки зрения японцев, изначально присуща миру, которую трудно понять, не принимая во внимание универсальность *инь-ян*.

В трактате «О преемственности цветка» («Кадэнсё») Сэами говорит: «Еще в древности знали, что тайна мастерства в любом деле зависит от правильного соотношения *инь-ян*». Во время дневного спектакля у зрителей настроение *ян* (оживленное), играть нужно в стиле *инь* (приглушенно). От умения уравновесить настроение зависит успех спектакля. Вечером темнота навевает грусть — *инь*, значит, играть нужно оживленно, чтобы в сердце проник дух *ян*, тогда мрачное настроение уравновесится светлым. Когда на сцене и у зрителя одно и то же настроение, *инь* или *ян*, успеха не будет. В искусстве Но должны быть созвучны текст и манера исполнения, движение и музыка, стиль игры и характер местности, ритм и время года. Если роль требует энергичных жестов, они должны быть уравновешены внутренней мягкостью. Искусный актер, следуя правилам пения, танца, жестов (*фуси*), в стремлении донести невидимое, придает этим жестам каждый раз новую окраску (*кёку*), которая зависит от мастерства и интуиции. В гармонии должны пребывать и десять стилей ёкёку, каждый из которых обладает своей душой (*кокоро*). По принципу «единства разного» объединяются пять типов пьес: «*ками-но моно*» — «о божествах», «*сюра-но моно*» — «о духе воина», «*кацура-моно*» — пьесы о несчастной любви, «*дзацу-но моно*» — «пьесы о разном», «*кири-но моно*» — «заключительная пьеса». Каждая по-своему настраивает зрителя, так что к концу представления он переживает все эмоциональные состояния. Естественная гармония лежит в основе ритмической организации Но или закона чередования *дзё-ха-кю*. *Дзё* — медленное вхождение, *ха* — резкий перелом, *кю* — стремительное движение. Этому принципу подчиняется игра актера, отдельные сцены и представление в целом: первая пьеса исполняется в ритме *дзё*, три последующих в ритме *ха*, «заключительная» —

в ритме кю: «Все имеет ступени дзё-ха-кю», и Но этому следует», — говорит Сэами. «Для всех вещей во вселенной, хороших и плохих, больших и малых, живых и неживых, свойствен ритм дзё-ха-кю. Мы можем наблюдать его и в таких простых вещах, как пение птиц и стрекотание насекомых»<sup>33</sup>. Все вещи подвержены закону исчезновения, лишь мировой ритм вечен, и, повинаясь ему, Но сохраняет себя. В трактате «Зеркало цветка» Сэами говорит: «Есть предел у жизни, но нет предела Но». Заметьте, почти каждый трактат Сэами связан с образами «цветка». Можно сказать, это одно из центральных понятий его теории (если иметь в виду специфичность понятия у японцев: понятия-образа). «Наблюдая, как распускаются цветы, я словом «цветок» обозначил иносказательную красоту, присущую всякому искусству. Цветы не цветут постоянно, расцветают в определенное время года, и это кажется удивительным, необычным, восхищает нас. Искусство Но также кажется необычным... Если актер знает много ролей, он сможет выбрать ту, которая отвечает времени, настрою зрителя. В этом и проявляется сходство с цветком, который распускается в определенное время»<sup>34</sup>. У каждого актера должен быть свой цветок, соответствующий его мастерству. Цветок актерского исполнения, как и цветок поэзии, произрастает из сердца (*кокоро*). Успех будет сопутствовать представлению, когда у «цветка, удивительного и необычного, — одно сердце».

Цветок так же олицетворяет единство неизменного и изменчивого в искусстве: с одной стороны, продолжает жизнь семени, с другой, каждый раз цветет по-новому. Сэами говорил: «Какие из цветов не опадают? Но лишь опадая, они вновь расцветают. И в этом их необычность». Сэами имеет в виду природу изменчивого (*рюкосэй*), — комментирует Хисамацу. Великолепно именно то, что, опадая, цветы переходят в другие вещи. «Югэн и есть цветок, олицетворяющий эту перемену»<sup>35</sup>.

В трактате «Девять степеней» («Кюи») Сэами перечисляет степени мастерства в Но, только с четвертой начинается югэн. Сэами говорит о нем словами Лао-цзы: «Обыкновенный путь не есть Путь». Дальше Сэами использует дзэнские образы: пятая степень — это когда «сердца гор, облаков, морей и луны нашли свое выражение». Последние четыре степени Сэами называет разными видами «цветка». Смысл «Правильного Цветка» — в естественной красоте: «Весенний туман сверкает в заходящем солнце. Горы окрашены в красный цвет». Для характеристики «Спокойного Цветка» Сэами вновь прибегает к дзэнскому образу: «Снег, наполнивший серебряную чашу». Здесь сочетается красота естественная с искусственной. Стиль «Глубинного Цветка» должен производить впечатление, которое можно передать образом: «Снег покрыл все горы. Почему же одна не белеет среди других?» Актер, способный на стиль «Глубинного Цветка», при-

водит зрителя в состояние экстаза, вызывая видения, недоступные взору. Высший стиль игры — «Тайный Цветок» — дает почувствовать красоту Небытия. Стиль «Тайного Цветка» не поддается описанию. Сэами говорит о нем дзэнским изречением: «В Силла (район Кореи.—Т Г.) в полночь ярко светит солнце». Для просветленного нет границ пространства и времени, он вне форм. Небытие, с точки зрения Сэами, включает в потенции все формы жизни, и они доступны воображению художника: «Бытие — это внешнее проявление того, что содержится в небытии. Небытие — это сосуд, из которого порождается бытие.

Зерно цветка, который расцветает в разных видах искусства, лежит в душе художника. Как из прозрачного кристалла могут появиться огонь и вода, как на бесцветном дереве появляются цветы и плоды, так из пейзажа своей души художник создает произведение искусства. И потому художник подобен сосуду.

Вселенная — сосуд, содержащий в себе все вещи: цветы и листья, снег и луну, горы и моря, деревья и траву, живое и неживое. Всему — свое время года. Сделайте эти бесчисленные вещи материалом для своего искусства, сделайте свою душу сосудом вселенной, доверьте ее просторному, спокойному пути пустоты! Тогда вы сможете постичь изначальную основу искусства — Тайный Цветок»<sup>37</sup>. Драматург Дзэнтiku (1405—1468) в сочинении «Шесть кругов в одной капле росы» называл высшей ступенью мастерства шестой «круг пустоты»: когда достигается состояние Ничто, Небытия, тогда открывается истинная красота.

Но между бытием и небытием нет разрыва, они постоянно переходят друг в друга, поэтому для определения «цветка» Сэами подбирал дзэнские изречения, в которых земное сопряжено с небесным. Югэн рождается от сочетания цветка интуиции с мастерством перевоплощения — «мономанэ» (подражание вещам). «Моно» — это все: люди, боги, души умерших, духи растений, синтоистские божества, буддийские святые. Сэами говорил: «В мономанэ сущность Но». Актер только тогда добивается успеха, когда овладеет искусством мономанэ. И эта категория отличается от того, что греки имели в виду под мимесисом. Подражание, по Сэами, состоит не в достижении простого сходства и даже не в уподоблении: «нечто выглядит подобным, — но не выглядит правильным». Мономанэ означает полное перевоплощение, достижение состояния «не-я». «Исполнение будет мужественным, если актер перевоплотится в того, кто обладает свойством мужественности: в война, демона, божество, сосну или кедр»<sup>38</sup>. Для этого нужно привести в состояние пустоты свое сердце, чтобы ничто не препятствовало слиянию с тем, кого исполняешь. «В искусстве мономанэ главное научиться быть тем, кому подражаешь, — говорит Сэами, — довести подражание до бессознательного, чтобы не было и мысли о том, что ты чему-то

подражаешь. Тот, кто подражает, и тот, кому подражают, сливаются в одно. И это уже будет не подражанием, а неподражанием»<sup>39</sup>. В этом случае автор достигает степени «истинного цветка» (макото-но хана), который не вянет с течением времени.

Эстетическое сознание перешло от красоты видимой, «очарования вещей», к красоте невидимого — «югэн». Теперь макото понимали как истину небытия, которая сопряжена с крайне условными формами, с символикой Но. Один и тот же предмет на сцене мог означать самые различные явления и движения души. Веер в руках актера олицетворяет: кисть, меч, чашу для вина, дождь, осенние листья, ураган, реку, восходящее солнце, гнев, ярость, умиротворенность. Предмет, как и слово, многогранен, зависит от чередующихся моментов, в каждом из которых проявляется дао, сам по себе не существен, но с его помощью извлекается из небытия истина. При ощущении всеобщей взаимосвязанности вещей неудивительно, что театр Но, как и другие виды искусства, предназначен поддерживать порядок в мире, выполнять мироустроительную функцию. Сэами говорил: «Цель Но — смягчать сердца людей, действовать на чувства высших и низших; стать основой долголетия и счастья; стать путем прекрасной и долгой жизни»<sup>40</sup>.

Все есть единое, и каждый вид искусства выполняет в этом едином свое назначение и вне единого не существует. Эта мировоззренческая установка привела к закону традиционализма: новое воспринимается как обновленное старое, одно не замещается другим, а сосуществует с другим, новым витком нанизывается на ту же ось. Этой архетипической особенностью японского искусства объясняется и его непрерывность и удивительная устойчивость традиционных форм, будь то поэзия танка или театр Но, структура которых осталась неизменной.

Закон традиционализма сформулировал в своих трактатах Фудзивара Тэйка, который большое значение придавал принципу *хонкадори* («следования изначальной песне»). «Хонка» — буквально «та песня, которая лежит в основе». Прием этот характерен для японской литературы в целом, означает все ту же непрерывность связи, «одно во всем и все в одном». Новое есть обновленное старое. Закон заимствований из предшествующей литературы был, таким образом, непреложным правилом, позволял сохранять целое, «единство разного», в данном случае прошлого — настоящего. Хонкадори, как один из главных формообразующих начал, беспредельно расширял засчет ассоциации с поэзией и прозой художественный контекст произведения. Фудзивара Тэйка предлагает слова брать старые, но обновлять душу (*кокоро*) стихотворения: «слово следует старине, душа ищет новизну, несравненная при этом высокая форма нужна». В трактате «О сочинении стихов» он говорит: «Оригинальность

хороша в выражении эмоции. Слова же следует брать старые. Следует подражать стилю лучших мастеров древности, а от поэтических оборотов, появившихся в последнее время, отказаться»<sup>41</sup>.

И в этом случае провозглашался закон равновесия, гармонии (*ва*) между старыми словами и новыми чувствами, чтобы не прерывался путь поэзии. Подобный тип структуры, «единство разного», характерен для японского искусства в целом и для отдельных жанров, в частности для поэзии *рэнга*.

«Если вникнете в форму *рэнга*, — пишет теоретик *рэнга* Нидзё Ёсимото (1320—1388), — то увидите, что один стих продолжает другой, отражая великое разнообразие вещей: одно процветает, другое увядает, одно светится радостью, другое омрачается печалью, но все существует рядом друг с другом, все пребывает в движении. Это и есть дао нашего мира. Прошлое становится настоящим, весна — осенью, цветы — желтыми листьями, все уносит поток времени. Отсюда чувство быстротечности жизни»<sup>42</sup>.

В *рэнга* отдельные стихи, предлагаемые разными поэтами, соединялись встречным типом связи, последующее двестишие как бы находило на трехстишие, и, соединяясь, они образовывали танку. Каждая танка должна была тем или иным образом перекликаться с соседними по типу эха, резонанса, общего поэтического настроения или по какому-то другому принципу, что приводило к многоголосию, многомерности стихотворной цепи. Главное в *рэнга* — начальное трехстишие, *хокку*, которое называют душой (*кокоро*) *рэнга*; в ритме начального *хокку* разворачивается вся стихотворная цепь.

По мнению японских специалистов, превращение одного в другое составляет особенность «нанизанных стихов», «ощущение красоты, присущее понятиям перехода, аромата и звучания в *рэнга*»<sup>43</sup>, характерно для японского искусства в целом.

В следующем веке вновь появилась склонность к простоте и строгости. В искусстве XVI века, особенно в чайной церемонии, стали ценить стиль *ваби* — покоя, тишины, скромности, — нечто противоположное югэн. *Ваби* — это пустынный берег, на котором стоит одинокая хижина рыбака, мелкие бутоны, пробивающиеся сквозь толщу снега в горной деревушке. *Ваби* — это красота простоты, красота, исходящая от жизненной силы, скрытой за грубым покровом. Она бесцветна, но за покровом бесцветности таится невидимая сила<sup>44</sup>. *Ваби* — это умение быть самим собой, следовать естественному пути. Мастер чайной церемонии Сокэй (XVI в.) говорил: «Изначальная цель *ваби* — дать почувствовать чистоту, незагрязненность обители Будды. Вот почему хозяин и гости, как только входят в скромную чайную комнату, очищают себя от земной пыли и ведут разговор сердцами. Поэтому и не нужно особенно заботиться о правилах и манерах. Просто

развести огонь, вскипятить воду и пить чай. Это и будет чайная церемония»<sup>45</sup>.

Ваби — прелюдия *саби* — того стиля, который возобладал в японском искусстве XVI—XVII веков. Это довольно близкие эстетические понятия и пишутся нередко вместе — *ваби-саби*.

Если аварэ со временем превратилось в югэн, то югэн — в саби. Слово саби переводят по-разному: как патина, налет старины, который умели ценить японцы, или как печаль, одиночество (от прилагательного сабисий — унылый, печальный, одинокий). Саби, по мнению Ивао Мацухара, труднопереводимое слово. «Оно может означать разные вещи — глубину, таинственность или тишину, покой. Саби — это дух не только чайной церемонии, но вака и хайкай. Для того чтобы понять одно это слово, необходимо пройти через всю литературу японской древности, включая драму Но. Поначалу дух саби воплотился в чайной церемонии, потом передался живописи, каллиграфии, архитектуре, садовому искусству, манере поведения. Если бы дух саби предала забвению, то чайная церемония превратилась бы в простой ритуал»<sup>46</sup>.

Саби связано с дзэнским мироощущением, и хотя югэн не менее обусловлено дзэн, они в некотором роде антиподы. Точнее было бы сказать, в саби выявились те черты, которые в югэн присутствовали подспудно. Саби и югэн — две стороны дзэнской эстетики; одно в другом, но в каждом случае что-то преобладает. Достаточно сопоставить мягкость чайного ритуала или искусство икэбана с японской борьбой, каратэ или дзюдо, чтобы понять, как в одном мировоззрении соединяются разные стороны. И то и другое выросло на почве дзэн.

Если югэн — постепенное вхождение в экстатическое состояние (в полночь видят солнце), то саби — внезапный скачок. Вместе с тем саби — пребывание здесь, в этом мире, в этом миге. Саби естественно, спонтанно; стихи рождаются неожиданно, как неожиданно приходит озарение (*сатори*). Басё (1644—1694) говорил: «Стихотворение возникает мгновенно, как дровосек валит могучее дерево или воин бросается на сильного врага; как острым ножом разрезают арбуз или откусывают большой кусок груши»<sup>47</sup>.

Для воплощения красоты саби не нужен предварительный настрой, нужно лишь уметь забыть себя, чтобы увидеть в самом незаметном предмете его не случайную суть.

«Вот листок упал,  
Вот другой летит листок  
В вихре ледяном».

(Перевод В. Марковой)

Недаром стиль Басё называют «подлинным» (сёфу).

Ученик Басё, Хаттори Дохо, говорил по поводу известного стихотворения Басё «Старый пруд»: «Лягушка, обитающая в воде, прыгнула в старый пруд. Раздался всплеск воды. В кваканьи лягушки, прыгнувшей с поросшего травой берега, прозвучало хайкай. Все, что видишь и слышишь, все, что чувствуешь, есть хайкай. В этом истина искусства»<sup>48</sup>.

А вот что сообщает по поводу того же стихотворения Д. Т. Судзуки:

«Старый пруд!  
Прыгнула лягушка.  
Всплеск воды».

Когда Басё изучал дзэн у мастера Буттё, тот однажды спросил у него: «Чем вы занимались эти дни?» Басё ответил: «Дождь кончился, мох такой зеленый». Буттё: «Что же раньше — Будда или зелень мха?» Басё: «Слышали? Лягушка прыгнула в воду».

Говорят, с этого началась новая эра в хайку. До Басё к хайку относились как к игре, они не были связаны с жизнью. Басё, которого мастер спросил о подлинной природе вещей, существовавшей до мира феноменов, увидел лягушку, прыгнувшую в старый пруд, и этот звук родил тишину... Поэту вдруг открылся источник жизни, и он стал следить за каждым движением своей мысли, по мере того как она соприкасалась с постоянно меняющимся миром явлений. Басё был поэтом вечного одиночества»<sup>49</sup>.

Ученик как бы отвечает невпопад, не слышит учителя, но, освобождая свой ум, делает то, что хочет от него учитель.

Хайку ничем не обусловлено, ни намерением, ни в строгом смысле формой. (Хотя существует ряд правил, положим, чередование слов в 5—7—5 слогов, наличие сезонного слова и другие, хайку рождается неосознанно.) Оно обусловлено самим явлением и внутренним настроением того, кто созерцает это явление. Оно прямо и точно его отражает, ничто не стоит между поэтом и природой, нашедшей свое выражение. Басё говорил: «Учитесь сосне у сосны, бамбуку у бамбука. Углубившись в предмет, постигайте его природу, его чувство, тогда и родится стихотворение»<sup>50</sup>.

Судзуки комментирует: нужно «привести свой ум в соответствие с пустотой или таковостью, и тогда человек, созерцающий предмет, превращается в сам предмет»<sup>51</sup>. Или, как говорил Басё: «Хайку — и никаких других мыслей» — ради достижения полного единства.

Поэт сосредоточивается на внутреннем, он углубляется в единичное до тех пор, пока не откроется единое, проникая в единичное, постигает природу всеобщего. В момент озарения (са-

тори) разрывается зависимость вещей друг от друга на уровне подлинной, с точки зрения буддизма, реальности. Все в движении, все в пути, чтобы не прийти с ним в противоречие, нужно довериться ему. Басё говорил: «Хайкай и мгновение не должно стоять на месте». При таком взгляде на творчество как не творчество, а прорыв в ничто, естественно, искусство понимали как не искусство, а продолжение жизни, а художника как того, кто дает почувствовать связь всего со всем.

Вместе с тем саби — сама жизнь. Басё говорил: «Саби — это окраска стиха. Совсем не обязательно давать сцену одиночества. Если человек, готовясь к войне, надевает тяжелые доспехи или, собираясь на вечеринку, наряжается в яркие одежды, а человек этот немолод, то есть в этом саби»<sup>52</sup>. Приемы Басё просты, тайная сила его поэзии в равновесии, в «единстве разного»: цвета, запаха, звука, — благодаря чему хайку уподобляется самой жизни. По мнению Хисамацу, саби позволило глубже проникнуть в макото — истину вещей: «Басё обнаружил в саби сущность природы. Он продвинулся дальше других в постижении макото. Он не только увидел природу как она есть, но проник в глубину этой природы и обнаружил ее сущность в саби. Он очистил макото, дал ему новую жизнь. Он нашел саби в единстве неизменного (фуэки) и изменчивого (рюко), подобно Сэами, который увидел югэн в соединении «подражания вещам» (мономанэ) и «цветка» (хана). Басё находил саби в самой повседневной жизни. Саби для него сущность не только природы, но и человеческой жизни». «Пережив просветление, вернуться в мир обычный». Так Басё понимал «жизнь в духе саби». Саби — высший закон природы, человеческой жизни и искусства»<sup>53</sup>.

В прекрасном (*фуга*) заключено вечное, то, что остается неизменным на протяжении веков, и преходящее, — заключает Хисамацу. Их единая основа и создает истинно прекрасное.

Именно Мацуо Басё придал семнадцатисложным хайку настолько безмерную глубину, что исчерпать их смысл невозможно. Наверное, потому что хайку есть воплощенная в миге вечность. Именно у Басё саби стало означать чувство «вечного одиночества», которое равносильно ощущению присутствия во всем. Это ощущение, порожденное буддийской идеей «не-я», общечеловечно, сопутствует большой поэзии. В «Ланкаватара сутре» говорится об истинности высшего одиночества, которое означает чувство сопричастности всему, одиночества абсолютного существования вне пространства и времени, когда «дух парит высоко в небе, как облако». Саби и есть отзвук вечного, неизменного в преходящем, изменчивом, ощущение временного приюта, непрочности и мимолетности жизни, вместе с тем ее беспредельности. Отсюда привкус печали в стихах, отмеченных саби, но это тихая, умиротворенная печаль.

Без неизменного (*фуэки*) нет основы, — говорил Басё, — без изменчивого (*рюко*) нет обновления, то есть нечто только тогда становится вечным, когда меняются его внешние формы, и это закон отдельного стихотворения и искусства в целом. В искусстве соединяются вечность и время. «Вака Сайгё, рэнга Соги, живопись Сэсю, чайная церемония Рикю — их путь одним пронизан — это прекрасное (*фуга*)<sup>54</sup>. Прекрасное — это следование вселенной, дружба с четырьмя временами года. Все, что ни видишь, — цветок, все, о чем ни думаешь, — луна. Для кого вещи не цветок, тот варвар. У кого в сердце нет цветка, тот зверь. Изгони варвара, преодолей зверя, следуй вселенной и вернешься в нее»<sup>55</sup>. Способность ощущать прекрасное — это цветок, который может раскрыться в душе каждого. Кто этого не ощущает, тот не может называться человеком, кто ощущает, тот един со всеми. В этих словах Басё закон японского искусства в его высшем выражении: красота спасает мир.

Басё жил в то время, когда в литературе начали задавать тон горожане, третье сословие, в руках которых скопилось богатство, что изменило соотношение сил в японском обществе. Презираемое сословие горожан (купцы, ремесленники) приобщалось к знаниям, чему немало способствовала просветительская политика токугавского правительства, развитие книгопечатания, открытие школ при храмах. В японской культуре XVII—XVIII веков определились две тенденции: прокитайская (официальной идеологией было объявлено неоконфуцианство) и прояпонская. Представители последней ратовали за возрождение в Японии древности, изучали и комментировали «Кодзики», «Нихонги», «Манъёсю», «Гэндзи моногатари», делали достоянием горожан «тайные традиции» древней литературы, в которые раньше посвящались лишь именитые самураи и члены аристократических семей. В этих условиях, когда наиболее образованная часть общества отдавала свое время толкованию канонических книг и мифологических сводов, сочинительство на современные темы стало уделом горожан, которые принаровили литературу к своему вкусу. (Самураям запрещалось заниматься беллетристикой или посещать театр Кабуки.) В литературе горожане искали советы — как устроить свою жизнь и извлечь из нее побольше удовольствий. Они предпочитали острые сюжеты, забавные и любовные истории, умели оценить острословие, каламбуры, игру слов. Почти весь XVII век прошел под знаком *кана-дзоси* (прозаические произведения, написанные японской слоговой азбукой кана). Кана-дзоси — это рассказы о чем угодно, о том, что могло занимать горожан, практические сведения или то, что радует глаз и слух: популярные переложения старых легенд, буддийских сутр, поучения, наставления, описания достопримечательностей, путеводители, пародии, справочники о гетерах,

просто забавные истории. В начале XVII века горожане больше всего начинают ценить юмор, появляются сборники анекдотов, курьезных происшествий, такие, как «Смех, пробуждающий от сна» или «Шутки, воспитывающие дух». Смех становится главной чертой литературы. Сословие горожан привнесло в литературу здравый смысл и желание разобраться в конкретном, осязаемом мире. Для этого предстояло преодолеть клише мышления. Эту функцию взял на себя «смех» (*окаси*). Склонность к смеху, пародированию, выставлению в смешном виде того, что до сих пор почиталось, неизбежно возникает в культуре, когда на авансцену истории выходит народ. Типологически сходное явление переживала и Япония в XVII веке, в момент пробуждения и самоутверждения третьего сословия. Вместе с тем, согласно закону единичных форм выражения единой сущности, в Японии закономерность подобного рода выражалась по-своему: это был смех именно японских горожан, унаследовавших свои традиции. Горожане перестали воспринимать *майю* как *майю*, видимый мир как иллюзию. Произошел долго сдерживаемый прорыв в бытие, осознание *майи* как реальности, способной заполнить жизнь и стать источником наслаждения, к которому горожане проявляли безудержный интерес. Бранный мир (*укиё*), от которого отвращала взор буддийская литература, теперь оказался в центре внимания. Как говорится в повести Асай Рёи «Укиё моногатари»: «Ничто в жизни не свершается в полном соответствии с нашими желаниями. Вот почему мы привыкли говорить «печальный мир» (*укиё*). Но это несправедливо. Не лучше ли обратить свои помыслы к наслаждениям, любясь луной, снегом, цветами вишни и листьями осенних кленов, распевая песни и совершая возлияния, не страшась растратить последние деньги. Такое беззаботное расположение духа подобно тыкке, несомой водным потоком. Оно-то и называется «изменчивым миром» (*укиё*)»<sup>56</sup>. Произошел полный поворот в сознании (*дзюн-гяку*). К жизни начали относиться практически, к прошлому — без прежнего пиетета. Появились пародии почти на все известные поэтические антологии и классические моногатари. Большой популярностью у горожан пользовалась, например, пародия на известное сочинение X века «Исэ моногатари» — «Нисэ моногатари» («Лжеповесть», 1640). Если отрывки (*даны*) «Исэ моногатари» начинались словами: «Жил в старину мужчина» (*мукаси отоко арикэри*), то те же отрывки в «Нисэ моногатари» начинались словами: «Забавно, но жил мужчина» (*окаси отоко арикэри*). Читатель попадал в атмосферу легкости, настраивался на полусуштливы́й лад.

В каталогах того времени пародии располагались под рубрикой «*наоси*», что значит «улучшения», «исправления». Позже это слово заменили на «*урагаэси*» — «выворачивание наизнанку»,

что более соответствовало смыслу. Естественно, «выворачивались наизнанку» не только сюжеты, но и святые имена, которые прежде не упоминались всуе. Теперь же три мудреца, Конфуций, Лао-цзы и Будда, могли оказаться в «веселом квартале». Конфуций говорил: «Маленький человек (сяожэнь) не знает почтительности». Горожанам доставляло удовольствие потешаться над святыми именами; забава была тем острее, чем неожиданнее оказывался сюжет. Но в этом повороте к противоположному была и своя закономерность: рано или поздно учения переживают момент утраты первоначального смысла, выхолащиваются, формализуются, начинают выполнять функции, противоположные изначальным, и тогда к ним неизбежно пропадает доверие. В этом объективная причина переоценки прошлого.

Так или иначе, смех — *окаси* — становится главным в прозе горожан. Но это, естественно, не то *окаси*, которое сопровождало «очарование вещей» в хэйанских моногатари в тех случаях, когда зрелище вызывало не столько восторг, сколько умиление, улыбку, как в «Записках у изголовья» Сэй Сенагон. Например, «То, что умиляет»: «Цыплята на длинных ножках с пронзительным писком бегут то-впереди тебя, то за тобой, хорошенькие, белые, в своем куцед оперении. Люблю глядеть на них. До чего же они забавны (*окаси*)»<sup>57</sup> И в «Гэндзи» сказано: «человеку нужно уметь ощущать очарование вещей и понимать забавное (*окасики*)». В XVII веке *окаси* становится ведущей эстетической категорией, но веселит и умиляет горожанина совсем не то, что умиляло аристократов Хэйана. Если сравнить с аварэ, замечает Хисамацу, «*окаси* — более легкое, ясное настроение. Из этого легкого, веселого настроения и родилось чувство юмора. *Окаси* — главный элемент рэнга, хайкай и особенно кёгэнов (фарсовые пьески, интермедии, исполняемые между пьесами Но) — достигает расцвета в юмористической литературе (коккэй бунгаку) XVIII века, в произведениях Икку, Самба, в хокку Исса. <...> *Окаси* продолжает жить в период Мэйдзи (1868—1912). Юмористическая литература по-настоящему расцвела, когда *окаси* поднялось до макото»<sup>58</sup>.

Целью искусства по-прежнему оставалось макото, истина, только теперь ее выявляли посредством смеха. *Окаси* действительно стало организующим началом произведения, элементы которого — язык, стиль, образная структура — подчинены задаче выявить смешное, как когда-то принцип аварэ помогал выявлять очаровательное. Прекрасное по-прежнему — главное, только теперь оно понимается как смешное. В эпоху Хэйан *окаси* близко изящному, в прозаических жанрах XVII—XVIII вв. оно приняло форму несколько скабрезного сярэ (шутка, анекдот) и потешного юмора (коккэй). *Окаси* противостояло аварэ, как приземленное, простое — возвышенному, изящному, но име-

ло с ним общий корень — «би» (красота). «Окаси становится категорией прекрасного, — замечает Хисамацу, — если аварэ выражает «изящное» (юби), то окаси — красоту юмора (юмоа-но би)»<sup>59</sup>! И смех по природе своей был неотъемлем от красоты. Вместе с тем в этом смехе было немало горечи, порождаемой как ощущением непрочности всего в этом мире, так и крайне униженным положением горожан. Смех освобождал их от комплекса неполноценности, давал ощущение раскованности, правда, в ограниченной сфере чувств или чувственности. Последнее обстоятельство, видимо, способствовало излишествам при описании чувственных наслаждений, что век спустя привело к запрету литературы такого рода. Но, можно сказать, описание чувственных наслаждений определило тональность и содержание городской прозы XVII века. Ее излюбленная тема — нравы «веселых кварталов», жизнеописания разного рода гетер, ради которых купеческие сыны проматывали свои состояния. Большим спросом у горожан пользовались сочинения об искусстве любви, вроде «Великого зеркала искусства любви» Фудзимото Кидзана (1626—1704).

Подлинности жанр любовной повести достиг в творчестве Ихара Сайкаку (1642—1693), современника и в некотором роде антипода Басё. Как ни скептически относился Басё к Сайкаку, можно сказать, разница их талантов обусловлена необходимостью сохранить равновесие вечного и преходящего, духовного и плотского, серьезного и смешного, имея в виду, что в одном присутствует другое, как инь — в ян, а ян — в инь. Это разные стороны одного и того же. Без Сайкаку картина Японии XVII века не была бы полной, вернее, литература не получила бы своего исторически неповторимого лица. В отличие от Басё, занятого поисками вечного в мире преходящего, Сайкаку сосредоточен на том, что лежит на поверхности, подвержено изменению (рюко), на буднях японского города, но он передает это преходящее с такой степенью достоверности, что приобщает его к вечному. Первая же повесть — «История любовных походов одинокого мужчины» (1682) — принесла Сайкаку успех. С его легкой руки «повести о любви», «косёку-моно» («косёку» буквально «любить любовь»), которые порой отождествляются с «повестями о бренном мире» (узкие-дзоси), заняли центральное место в японской литературе.

Видимо, писатель задался целью создать новый вариант или некое подобие знаменитой «Повести о Гэндзи», показать купеческого Гэндзи эпохи Гэнроку (1688—1704), расцвета городской культуры. Как и «Гэндзи моногатари», повесть Сайкаку состоит из 54 глав, шаг за шагом воспроизводящих жизнь купеческого сына Ёноскэ, типичного «суйдзин», завсегдадая «веселых кварталов», беспечного гуляки, «великого расточителя», увидевшего

смысл жизни в удовлетворении чувственных желаний. В повести есть свобода чувства, но нет его глубины. Если вспомнить сравнение Мотоори Норинага, можно сказать, Сайкаку интересуется не столько лотос, сколько его питательная почва, которую он, видимо, не считал грязной, то есть жизнь как она есть со всеми ее смешными и неприглядными сторонами. Естественно, здесь уже не «очарование вещей», а «окаси», и именно городское окаси, определяет метод, тональность, окраску повести. Главное для Сайкаку не пробудить чувство прекрасного и не высмеять пороки, а позабавить читателя, доставить ему удовольствие. Но именно в «красоте смеха» (*окаси би*) горожанин находил прекрасное. Помимо любовных повестей Сайкаку пишет повести о самураях, относясь к воинскому сословию с должным почтением. Ему принадлежат такие сборники, как «Передача воинского искусства», (с подзаголовком — «Кровная месть в разных провинциях», 1687), «Повести о самурайском долге» (1688). Без понимания того, что значило для японцев чувство долга (*гири*), безусловная преданность низшего высшему, трудно понять поведение японцев, тем более японцев самурайской эпохи. Вместе с тем Сайкаку близка идея равенства всех по своей природе, о чем он говорит в предисловии к последнему сборнику: «Душа у всех людей одинакова. Прицепит человек к поясу меч — он воин, наденет шапку-эбоси — синтоистский жрец, облачится в черную рясу — он буддийский монах, возьмет в руки мотыгу — крестьянин, станет работать тесаком — он ремесленник, а положит перед собой счеты — купец»<sup>60</sup>

Выходили из-под пера Сайкаку и сборники поучительных историй, наставлений для горожан о том, как упорядочить свою жизнь, избавиться от долгов, нажить богатство, такие, как «Вечная сокровищница Японии» (1688), «Заветные мысли о том, как лучше прожить на свете» (1692). Но прославился Сайкаку прежде всего своими любовными повестями, сюжеты для которых черпал из ближайших событий. Нашумевшие судебные процессы легли в основу новелл «Пяти женщин, предавшихся любви» (1685). В те времена смертная казнь ожидала тех, кто нарушал семейный долг, и героини шли на это. Лирический, сострадательный тон сочетался в его рассказах с поучительным. Писатель отдает дань естественному чувству, любит безрассудством героинь, готовых во имя любви пожертвовать жизнью, с другой стороны, наставляет их: «Да, мир суров, и человеку не избежать возмездия за дурные дела!» Но сколь ни трагичны судьбы людей, сколь ни велико сострадание писателя, в его тоне почти всегда присутствует ирония. Можно согласиться с выводом Д. Кина: «Сайкаку умеет разрушить трагизм ситуации одним единственным замечанием, как бы говорящим, что данная трагическая история лишь часть человеческой комедии»<sup>61</sup>. Есте-

ственно, если бы Сайкаку не был блестящим стилистом, не снижал бы признания современников и почитания потомков. Не только содержание, но и стиль его повестей, с многочисленными реминисценциями, заимствованиями из «Гэндзи», из пьес Но, классической поэзии, призван был доставлять наслаждение читателю, который, судя по всему, был достаточно образован.

И все же, чтобы понять, в чем секрет неувядающего обаяния Сайкаку, можно обратиться к словам его младшего современника и противника Мияко-но Нисики, которого раздражала стихийность Сайкаку, не признававшего авторитетов. В одной из своих повестей он даже отправил Сайкаку в ад «за тот великий проступок, что, еще находясь в брэнном мире, писал чудовищную ложь о людях, коих не знал, так, будто это сущая правда»<sup>62</sup>. В этом, видимо, секрет: вымысел служил у Сайкаку «сущей правде», которую он находил там, где прежде не принято было ее находить. Можно сказать, он по-своему следовал традиционному принципу «подражания вещам» (мономанэ), но не во имя выявления глубоко скрытой красоты югэн, а во имя утверждения того, что доступно взору. Сайкаку, собственно, не был бы любим японцами, если бы в чем-то главном не следовал традиции. «Все края обошел я и всюду искал семена, из коих вырастают рассказы», — сообщает он в предисловии к «Рассказам из всех провинций». И для Сайкаку творчество — процесс естественного роста.

Уже в «шуточных рэнга», с которых Сайкаку начинал свой путь, он отошел от второго, ассоциативного плана, позволяющего проникать в невидимое, в небытие, и сосредоточился на конкретном, предметном мире. Он сконцентрировал свое внимание на определенной стороне жизни, на той по преимуществу, которая привлекала горожан. Истина (макото) заложена во всем, и через любую вещь можно проникнуть в истину, если сосредоточишься на ней целиком. Поэтому он мог с такой же уверенностью рассказывать о мире чудесном, о воскресших красавицах и мстительных духах. Он не был шепетилен в выборе тем, нарушал пропорции, но тому, что он делал, он отдавался сполна. Это и позволило ему достичь достоверности в высшем — передать дух, ритм жизни японского города.

Итак, эстетический многогранник повернулся к свету новой своей стороной: горожанин более всего ценил в литературе смех — окаси, в нем находил эстетическую ценность. Смех же сопряжен с реальной жизнью: сквозь смешное проглядывает достоверное. Так или иначе, в японской литературе XVII века зародилась та тенденция, которая способствовала развитию современного реализма. Правду стали понимать как правду факта. Притом тенденция точного копирования действительности, что можно объяснить познавательным к ней отношением, становится настолько явной, что драматург Тикамацу Мондзаэмон (1653—

1724) предостерегает против чрезмерного правдоподобия: «Некто сказал: «Люди нашего времени не хотят смотреть пьес, если они недостаточно разумно обоснованы и не похожи на правду. В старых рассказах попадаетея много таких вещей, которых не примет нынешний зритель. Вот почему игра актеров Кабуки признается искусной, если она напоминает подлинную жизнь. Актеры стараются играть так, чтобы вассал на сцене походил на настоящего вассала, а князь — на князя. Зритель не потерпит ребяческой бессмыслицы, какой нередко грешили в старые времена».

Тикамацу ответил на это: «Подобный взгляд на искусство кажется верным, но он обличает незнание его подлинных средств. Искусство находится на тонкой грани между правдой («тем, что есть») и вымыслом («тем, чего нет») (букв. кё — пустое, неявленное, дзицу — заполненное, явленное). В самом деле, поскольку наш век требует, чтобы игра напоминала жизнь, артист старается верно скопировать на сцене жесты и речь настоящего вассала, но, спрашивается в таком случае, разве настоящий вассал князя мажет свое лицо румянами и белилами как актер? И неужели публике понравилось бы, если бы актер отрастил себе бороду, обрил голову и в таком виде вышел на сцену, ссылаясь на то, что подлинный вассал не старается украсить свое лицо? Вот почему я говорю, что искусство находится на грани правды и вымысла. Оно вымысел и в то же время не совсем вымысел; оно — правда и в то же время не совсем правда. Лишь на этой грани и рождается наслаждение искусством»<sup>63</sup>.

Тикамацу называют создателем теории «кёдзицу химакурун», то есть теории о том, что в искусстве осуществляется единство двух планов — видимого и невидимого. Кёдзицу — значит «избегать доскональности, — говорит Хисамацу. — Только если действительным вещам придать характер небытийности, можно достичь идеала прекрасного. Только тогда, когда то, что есть, и то, чего нет, — неразъемлемы, истина действительности становится истиной искусства и способна выразить реальную жизнь»<sup>64</sup>. Хисамацу подчеркивает: в единстве идеального и реального и состоит особенность японского искусства, что соответствует традиционному отношению к небытию; истина в срединном состоянии вещей, всегда пребывающих между небытием и бытием. Или, как говорил в начале XIII века сын сёгуна, Минамото-но Санэтomo, в «Песне о срединном пути»:

«Этот мир земной —  
Отраженное в зеркале  
Марево теней.

Есть, но не скажешь, что есть.

Нет, но не скажешь, что нет».

(Перевод В. Марковой)

Именно через сердце (кокоро) проникает поэт в невидимое, истинно-сущее. Собственно, принцип кёдзицу — единства неявленного (кё) и явленного (дзицу) можно рассматривать как одно из проявлений универсального закона гармонии (ва), сбалансированного существования разного, разных планов бытия, разных состояний души, разных стилей. Так же как пьесы Но, с их возвышенным настроением, должны уравниваться фарсовыми интермедиями — кёгэн, так же героико-исторические пьесы (дзидаймоно), создаваемые Тикамацу для театра марионеток, должны уравниваться бытовыми драмами (сэвамоно). Чередование жанров вызывало чередование настроений с той же необходимостью, как в природе одно время года сменялось другим. Разнохарактерные пьесы призваны были уравнивать разные состояния души, долг (ян) должен гармонизироваться чувством (инь), прозаические куски текста должны уравниваться поэтическими. И это закон японского искусства, вопреки мнению Д. Кина: «Ведь сэвамоно обычно разыгрывались после представления дзидаймоно — большой «историко-героической» драмы. Наверное, зрители, приходившие в театр прежде всего с намерением развлечься, просто не захотели бы наблюдать за развитием мрачной истории о двойном самоубийстве влюбленных, если бы ей не предшествовали увлекательные приключения дзидаймоно»<sup>65</sup>. И за следующим наблюдением Д. Кина, если задуматься, также стоит закон традиционной связи, а не субъективные намерения автора: «Отсутствие единства сюжета... было не столь серьезным недостатком в глазах зрителей, которые проводили в театре целый день и вовсе не жаждали неотрывно следить за тем, что происходит на сцене. К дзидаймоно предъявлялось только два требования: чтобы каждый эпизод был по своему занимателен и чтобы в нем был представлен соответствующий набор сценических эффектов.

Рыхлость композиции пьесы позволяла поставить любой акт независимо от остальных, и в дальнейшем театральные программы стали формироваться из разрозненных актов, взятых из четырех или пяти различных пьес»<sup>66</sup>.

Дело не в «рыхлости композиции», а в ее своеобразии, обусловленной структурой мышления, при которой отдельное занимает свое относительно свободное положение в системе. Одно не связывается с другим причинно-следственной связью, не выстраивается в сюжетный ряд, а как бы существует самостоятельно, как единичное выражение единого, микромир. И это универсально, касается не только композиции. В пьесах Но не может присутствовать элемент комического, так же как в кёгэнах — элемент трагического, ибо нечто только тогда совершенно, истинно (магокоро), когда достигает полноты, беспримесности. Если целое не составляется из частей — часть и есть целое, — то оно само

по себе предполагает особый тип связи одного с другим — «одно во всем и все в одном». Потому и придавалось в художественной системе японцев первостепенное значение закону Единого. Хотя в культуре горожан и совершился «обратный ход» (дзюнгяку), многое выворачивалось наизнанку, приобретало противоположный смысл, традиционный тип связи одного с другим, закон единства разного, равновесия (ва), оставался незыблемым. Незыблемым оставалось и стремление к прекрасному, хотя и понималось это прекрасное иначе. Но японцы по-прежнему верили, что нет истины без красоты и нет красоты без истины; что путь к истине лежит через красоту.

### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Конечно, нельзя отрицать, что «аварэ», «югэн», «ваби», «саби» — явления уникальные, чисто японские, — свидетельствует современный эстетик Ямадзаки Масава. Но нельзя утверждать, что они вовсе не присущи европейской красоте, которой знакома сдержанность, приглушенность. «Однако специфика японской красоты, видимо, в том, что чем больше пытаешься дать ей определение, тем меньше понимаешь, что это такое. Отсюда противоречивый характер исследований. Несколько лет назад я в течение года читал лекции в американском университете о японской литературе и искусстве. Пытаясь объяснить, что такое «аварэ», я приводил разные примеры и неоднократно возвращался к этому понятию, потому что мне, как японцу, оно доступно. Но чем больше я приводил примеров, тем больше убеждался, что перевести это слово на английский невозможно». См.: Эстетическое сознание японцев. Токио, 1974, с. 5—6.
- <sup>2</sup> Макото Уэда начинает свое исследование по теории японского искусства (почти единственное на английском языке) так: «Изучение японской теории искусства было бы полезно в двух отношениях. Во-первых, помогло бы читателю глубже понять японскую литературу и искусство. Изучив философию Японии, он бы узнал о целях и методах, которыми руководствовались японцы, создавая свои картины, музыку, пьесы, повести и стихи. Как правило, японские эстетики были и сами крупными художниками, так что тот, кто тщательно изучит их теорию искусства, постигнет секрет их творческого успеха. Довольно странно, что японские эстетики до сих пор не привлекали внимания на Западе, где так велик интерес к японскому искусству» — Makoto Ueda. *Literary and Art Theories in Japan*. Cleveland, 1967, p. VII.
- <sup>3</sup> Этими словами начинается предисловие к японскому изданию «Даодэ-цзина» Лао-цзы, с. 1. (Собрание сочинений китайской классики, т. 6. Токио, 1968). Дальше Лао-цзы цитируется по этому изданию. «Удана», I, 8, 3. Цит. по. Helmuth von Glasenapp. *Buddhism a non-theistic Religion*. L., 1970, p. 173.

Вспомним первую «благородную» истину Будды о том, что жизнь есть страдание: рождение — страдание, болезнь — страдание, старость — страдание... путь избавления от страданий — достижение нирваны, небытия форм, где нет зависимости вещей друг от друга, нет привязанности, порождающей страдания.

- <sup>5</sup> Очень важно отдавать себе отчет в том, что китайцами и японцами иначе, чем греками, понимался принцип взаимосвязи противоположностей, что сказалось на структуре мышления. Инь-ян присутствуют друг в друге, то убывая, то нарастая, взаимочередуются, но не могут сталкиваться, могут лишь расходиться в разные стороны, что приводит к разрыву всеобщих связей.— См.: *Шуцкий Ю. К.* Китайская классическая «Книга Перемен». М., 1960, с. 235—239.

Это сказалось на представлении о характере движения как движения по кругу или по спирали (туда — обратно внутри круга), что сформулировано уже в «Ицзине»: «благодаря движению туда — обратно и совершаются перемены». Японцам это знакомо с глубокой древности: «Так движение по кругу (*энката-ни мавару*)» — одно из основных движений магических земледельческих плясок, связанных с солнечной магией.

Скользящее движение по сцене также можно увидеть и в земледельческих представлениях. В храмовых синтоистских мистериях оно называется *дзюн гяку дзюн* («вперед-назад-вперед»). Это определенный замкнутый круг троекратного повторения движения, а иногда и целой сложной системы движений.— *Глускина А. Е.* Заметки о японской литературе и театре, с. 273—274.

- <sup>6</sup> Suzuki D-T. The Lankavatara Sutra. L., 1966, p. 168.

- <sup>7</sup> *Танидзаки Дзюньитиро.* Похвала тени.— «Восточное обозрение», 1939, № 1, с. 124.

- <sup>8</sup> Кодзиэн, Токио, 1961, 1784.

Интересно, что в более позднем издании Кодзиэн «Красота (*би*)» трактуется как «то, что вызывает внутреннюю радость, которая пробуждает сознание, чувства и эмоции».— Кодзиэн, Токио, 1972, с. 1845.

- <sup>9</sup> *Ито Китиноскэ.* Малый философский словарь (Тэцугаку кодзитэн). Токио, 1934, с. 40.

- <sup>10</sup> *Хисамацу Сэнъити.* Национальная литература — метод и объект (Кокубунгаку — хохо то тайсё). Собр. соч., т. 1. Токио, 1968, с. 192.

Дзёмон, яёи — наименование древнейших археологических культур Японии по названию орнамента.

*Кавабата Ясунари.* Существование и открытие красоты (Би-но сондзай то хаккэн). Токио, 1969, с. 62.

- <sup>12</sup> Манъёсю (Собрание мирнад листьев), вступительная статья и комментарий А. Е. Глускиной, т. 1—3. М., 1971—1972; т. 1, с. 43—44.

- <sup>13</sup> Энциклопедия японской литературы (Нихон бунгаку дайджитэн), т. 1—4. Токио, 1935—1939; т. 3, с. 755.

- <sup>14</sup> *Гундзи М.* Японский театр Кабуки. М., 1969, с. 24.

- <sup>15</sup> *Ки-но Цураюки.* Предисловие к «Кокинсю» (Кокинвакасюдзё). Токио, 1926, с. 1.

- 16 Удачно сложенная танка могла вернуть любовь охладевшего супруга, чему мы находим немало примеров в рассказах тех лет, например в «Ямато-моногатари» (X в.)
- 17 См.: Makoto Ueda. Op. cit., p. 16.
- 18 «Такое рядоположение большой пустоты и небольшой заполненности создает баланс контрастов, заменяющих на Востоке симметрию равновесия». — Бубнова В. Пластические принципы искусства Японии. — «Творчество», 1975, № 9, с. 21.
- 19 Makoto Ueda. Op. cit., p. 19.
- 20 По мнению Кавабата Ясунари: «В эпоху Хэйан была заложена традиция прекрасного, которая не только в течение восьми веков влияла на последующую литературу, но и определила ее характер. «Гэндзи-моногатари» — вершина японской прозы всех времен. До сих пор нет ничего ему равного. Теперь уже и за границей многие называют мировым чудом то, что уже в X веке появилось столь замечательное и столь современное по духу произведение». — Кавабата Ясунари. Красотой Японии рожденный (Уцукусий Нихон-но ватакуси). Токио, 1968, с. 31.
- 21 Полное собрание сочинений японской литературы, под ред. Цукамото Тэцудзо (Гэндзи-моногатари), т. 2. Токио, 1926, с. 261—262.
- 22 Кин Д. Японская литература XVII—XIX столетий. М., 1978, с. 227.
- 23 Хисамацу Сэнъити. История японской литературы (Нихон бунгакуси). Токио, 1963, с. 24.
- 24 Согласно «Кодзиэн», «моно-но аварэ может означать изящное, утонченное, спокойное — то, что открывается в момент созерцания. Моно-но аварэ достигло завершения в хэйанской литературе и прежде всего в «Гэндзи моногатари», но прошло через всю нашу литературу». — Кодзиэн, с. 21 16.
- 25 Кавабата Ясунари. Красотой Японии рожденный, с. 29—30.
- 26 Цит. по: Полное собрание сочинений современной японской литературы (Гэндай нихон бунгаку дзэнсю), т. 1. Токио, 1956, с. 94—95.
- 27 Кавабата Ясунари. Указ. соч., с. 10—11.
- 28 Makoto Ueda. Op. cit., p. 29.
- 29 Zeami on Art: A chapter for the History of Japanese Aesthetics. — «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1961, 20, p. 75.
- 30 Там же.
- 31 Глускина А. Е. Заметки о японской литературе и театре. М., 1978, с. 259.
- 32 Конрад Н. И. Очерки японской литературы. М., 1973, с. 260—261.
- 33 Сочинения по теории Но (Ногакуронсю) под ред. Нисию Минору. Серия японской классической литературы, т. 65. Токио, 1961, с. 461.
- 34 Полное собрание сочинений японской классической литературы (Нихон котэн бунгаку дзэнсю), т. 51. Токио, 1973, с. 251.
- 35 Хисамацу Сэнъити. Указ. соч., с. 183.
- 36 Дзэами-Дзээнтику. Серия японской теоретической мысли (Нихон сисо тайкэй), т. 24. Токио, 1974.
- 37 Асадзи Носэ. Дзэами дзюрокубусю хёсяку. В 2-х т. Токио, 1958—1960, т. 2, с. 536.
- 38 Там же, т. 1, . 192—193.

- 39 Там же, с. 227.
- 40 Конрад Н. И. Избранные труды. Литература и театр. М., 1978, с. 374.
- 41 Sources of Japanese Tradition, vol. 1. N. Y., 1958, p. 179—180.
- 42 Сочинения по теории рэнга (Рэнгаронсю). Серия японской классической литературы (Нихон котэн бунгаку тайкэй), т. 66. Токио, 1961, с. 82—83.
- 43 Гундзи М. Японский театр Кабуки. М., 1969, с. 25.
- 44 См.: Makoto Ueda. Op. cit., p. 94.
- 45 Полное собрание сочинений по чайной церемонии (Синсю тядо дзэнсю) под ред. Кувата Тюсин, т. 9. Токио, 1956, с. 155.
- 46 Там же, с. 87.
- 47 Записки Кёрай (Кёрайсё). Три книги (Сандзоси). Токио, 1971, с. 103.
- 48 Хайкай — одно из трех названий трехстиший, два других — хокку и хайку.
- 49 Suzuki D.-T. Zen Buddhism. Selected Writings, ed. by W. Barret. N. Y., 1956, p. 286.
- 50 Собрание сочинений по теории хайку (Хайронсю). Серия японской классической литературы (Нихон котэн бунгаку тайкэй), т. 16. Токио, 1961, с. 398.
- 51 Suzuki D. T. Zen and Japanese Culture. N. Y., 1959, p. 36.
- 52 Мацуо Басё.— Полное собрание сочинений японской классической литературы (Нихон котэн бунгаку дзэнсю), т. 41, под ред. Мурамацу Томоцугу и др. Токио, 1972, с. 311—312.
- 53 Хисамацу Сэнъити. Указ. соч., с. 184.
- 54 Поэт Соги (1421—1502), художник Сэсю (1420—1506), мастер чайного искусства Рикю (1522—1591). Фуга — одно из определений прекрасного, родственного аварэ. Макото Уэда переводит слово «фуга» как «дух поэзии», считая, что этот принцип занимает центральное место в поэтике Басё. Именно «дух поэзии» (фуга) творит прекрасное во всех видах искусства: «Басё имеет в виду дух, который лежит в основе созидательных сил вообще. Этот дух, создавая произведения искусства, вновь возвращается в творческую энергию вселенной. Как вселенная рождает великолепные цветы и светлую луну, так и художник,— оба творят прекрасное. Способность создавать красоту и наслаждаться красотой отличает человека культуры от дикаря».— Makoto Ueda. Op. cit., p. 147—148.
- 55 Мацуо Басё. Указ. соч., с. 311—312.
- 56 Редько Т. И. Ихара Сайкаку. М., 1980, с. 66.
- 57 Сэй-Сёнагон. Записки у изголовья. М., 1975, с. 195.
- 58 Хисамацу Сэнъити. История японской литературы, с. 187—189.
- 59 Там же.
- 60 Редько Т. И. Ихара Сайкаку, с. 80.
- 61 Кин Д. Японская литература XVII—XIX столетий, с. 123.
- 62 Редько Т. И. Ихара Сайкаку, с. 4.
- 63 Цит. по кн.: Маркова В. Н. Мондзаэмон Тикамацу о театральном искусстве.— Театр и драматургия Японии. М., 1965, с. 80—81.
- 64 Хисамацу Сэнъити. Указ. соч., с. 193.
- 65 Кин Д. Японская литература XVII—XIX столетий, с. 183.
- 66 Там же.

## НАРОДЫ МУСУЛЬМАНСКОГО ВОСТОКА

**А**рабские завоевания, распространившиеся под знаменами ислама на обширную территорию Ближнего и Среднего Востока, Северной Африки и Пиренейского полуострова, привели к возникновению новой культуры, условно именуемой культурой народов мусульманского Востока. Став преемницей более древних культур Византийской империи и империи Сасанидов, от которых в состав халифата влились Сирия и Египет, с одной стороны, Ирак и Иран — с другой, она развивалась усилиями не только арабов, но и многих других народов, в частности иранских и тюркских. Ислам и арабский язык (как позднее и персидский) явились важным фактором интеграции культуры, в которой местные традиции, особенно в области художественного творчества, продолжали, разумеется, играть и самостоятельную роль, но которая и самому «искусству мусульманского мира придала специфический стиль, распространение которого совпадало с границами распространения данной веры, а не какого-то частного, этнического или политического, элемента в нем»<sup>1</sup>. Данное обстоятельство наряду с более или менее тесными контактами этой культуры с культурой Индии (особенно в эпоху Великих Моголов), с культурой Византии и с культурой романских народов в Испании и на Сицилии определило историческую роль ее как посредницы между культурами Востока и Запада.

Еще менее ощутимы были различия в локальных традициях в тех областях интеллектуального творчества, в которых развивалась эстетическая мысль, — в философии, теологии, филологии, литературной критике и искусствоведении. Вместе с тем именно в этих областях умственной жизни наиболее глубокие отпечатки оставили разнообразные, часто приходившие в столкновение друг с другом, идейные направления и школы, в том числе и миро-

воззренческие, в эволюции которых можно выделить следующие основные вехи и течения.

У истоков арабо-мусульманской философии и рационального богословия (калама) стояли мутазилиты, утверждавшие автономию воли и разума человека и отождествлявшие бога с системой и законосообразностью природы. В эпоху расцвета мутазилизма (первая половина IX в.) на мусульманском Востоке шел процесс активного усвоения философского и научного наследия античности, ядро которого составляло учение Аристотеля. Вместе с элементами неоплатонизма Афинской, Александрийской и местной школ это учение легло в основу концепций, объединяемых общим термином «восточный перипатетизм». Следует сказать, что в мусульманской средневековой философии господствует объективный идеализм в его платонической и неоплатонической формах. Линия материализма представлена в трудах комментаторов Аристотеля и других мыслителей. Восточноперипатетическая философия, основоположником которой считается аль-Кинди (ок. 800—873), была систематизирована в трудах аль-Фараби (870—950) и в энциклопедической форме развита Ибн-Синой (980—1037). Углубляя рационалистические и натуралистические идеи Аристотеля, восточные перипатетики доказывали вечность мира и обусловленность естественными причинами происходящих в нем процессов. Философские науки культивировались также в исмаилизме, являвшемся ответвлением одного из двух главных — наряду с суннизмом — направлений в исламе — шиизма. В исмаилитской среде, в частности, была создана знаменитая энциклопедия «Чистых братьев» (X в.), и в исмаилитской же секте карматов получило широкое распространение учение о «трех обманщиках» (Моисей, Иисус и Мухаммед), закабалывших людей измышлениями о загробных воздаяниях и прочими догмами созданных ими вероучений. Еще одной формой оппозиции официально принятому в халифате суннитскому правоверию было пантеистическое течение суфиев, противопоставлявших практиковавшиеся ими методы интуитивного постижения божества как догматике теологов, так и рационализму философов.

Все эти формы свободомыслия в исламе объединяло то, что их представители считали истину запредельной по отношению к той или иной традиционной религии. В практическом плане этот универсализм помогал распространению веротерпимости и культурному сближению различных конфессиональных групп.

Универсализм вольнодумцев основывался на иносказательном толковании Корана, против которого выступали крайние догматики-буквалисты («хашвия»). Последние считали распространителями «еретических» новшеств и ашаритов, или представителей «позднего калама», которые стремились занять компромиссную позицию по отношению к мутазилитам и догмати-

кам. Элементы суфизма, калама и философии восточных перипатетиков сочетались в работах известного богослова аль-Газали (1058—1111), внесшего крупный вклад в разработку эстетической проблематики как таковой, то есть вне обязательной связи с конкретными искусствоведческими теориями. С эпохи аль-Газали философские идеи на востоке мусульманского мира стали разрабатываться в доктринах преимущественно суфийско-пантеистического направления, в немалой своей части представленных разноязычными памятниками философской лирики. К крупнейшим мыслителям того времени относятся Омар Хайям (1040—1123), Сухраварди (1155—1191), Низами Гянджеви (1141—1209), Руми (1207—1273), Джамии (1414—1492), Навои (1441—1501).

Непродолжительную, но яркую пору расцвета перипатетической школа арабо-мусульманской философии пережила в Андалузии XII века; в творчестве крупнейшего ее представителя Ибн-Рушда (1126—1198) философская мысль мусульманского Средневековья достигла своего апогея и через латинские переводы его сочинений оказала большое влияние на философию Западной Европы. Среди других арабо-испанских мыслителей следует отметить Ибн-Хазма (994—1064), прославившегося своим трактатом о любви, и Ибн-аль-Араби (1165—1240), чьи многочисленные произведения на целые столетия определили характер эволюции различных вариантов суфийского пантеизма на востоке мусульманского мира. Под влиянием андалузской культуры находился знаменитый североафриканский ученый Ибн-Халдун (1332—1406), выдвинувший самобытную теорию экономического, политического и культурного развития общества.

Городская культура народов мусульманского Востока характеризовалась всесторонностью развития и — для условий Средневековья — значительным удельным весом в ней светских элементов, благодаря которым она выработала в себе черты, сближающие ее с некоторыми ренессансными явлениями в Европе. Одна из этих черт — обостренное чувство прекрасного. Достаточно сказать, что в памятниках средневековой мусульманской литературы, посвященных вопросам воспитания, наряду с другими обязательными для юношества добродетелями называется такое качество, как «любовь к красоте» (мухаббат ал-джамал)<sup>2</sup>. Столь же закономерно это чувство становилось предметом теоретического изучения — если не в развернутых и самостоятельных учениях, то по крайней мере в достаточно зрелых эстетических концепциях. Эти концепции можно разделить на те, что относятся к действительности, и те, что касаются различных форм художественного творчества.

Главным содержанием концепций, касавшихся эстетических аспектов действительности, была категория прекрасного, которое

в наиболее общей форме определялось как качество, вызывающее к себе влечение, очищенное от утилитарных соображений. Такая трактовка прекрасного встречается у представителей различных идейных направлений, но в наиболее систематизированной форме она изложена в сочинении аль-Газали «Оживление религиозных наук». Иерархия ценностей, согласно аль-Газали, определяется пятью разновидностями любви, каковыми являются: «[1] любовь человека к своему существованию, его совершенству и сохранению; [2] его любовь к тому, кто вершит для него благо в отношении продолжения его существования, способствует его сохранению и отведению от него того, что пагубно; [3] его любовь к тому, кто просто сам по себе вершит благо для людей, даже если тот не доставляет блага ему самому; [4] его любовь к тому, что прекрасно само по себе, будь то внешняя форма или внутренний облик; [5] его любовь к тому, с кем у него есть скрытая внутренняя гармония»<sup>3</sup>.

В приведенной аксиологической схеме ценности располагаются по линии возрастающей чистоты, одухотворенности и незаинтересованности вызываемого ими чувства — от ценности жизни через ценность блага, нравственную и эстетическую ценности до ценности любви как таковой. «Любовь к красоте и благолепию», по словам аль-Газали, есть истинная большая любовь, так как «для воспринимающего красоту мила любая красота сама по себе как таковая, поскольку восприятие красоты — само наслаждение, наслаждение же любо само по себе, а не ради чего-то другого, и не думай, будто любовь к прекрасным формам можно представить себе лишь как нечто обязанное удовлетворению желания: удовлетворение желания — это другое наслаждение, которому может быть обязана твоя любовь к красивым формам; восприятие самой красоты также доставляет наслаждение: оно само может стать предметом любви, и это бесспорно — ведь любви и зелень, и журчащая вода, но не потому, что воду можно пить, а зелень годится в пищу или из них можно извлечь какое-то другое удовольствие, помимо самого их созерцания»<sup>4</sup>.

В трактате аль-Газали содержится и другое общее определение прекрасного: «красота и благолепие любого предмета состоят в том, что у него наличествует подходящее и возможное для него совершенство; если у него наличествуют все возможные совершенства, то он достигает высшей степени красоты, а если только некоторые из них, то он обладает красотой и благолепием в меру того, что у него есть в наличии»<sup>5</sup>. Приведенная дефиниция, рассматривавшаяся в средневековой Европе как специфически арабское определение прекрасного в предмете, «являющемся тем, чем он должен быть»<sup>6</sup>, несомненно, почерпнута из трудов восточных перипатетиков. Так, согласно аль-Фараби, «красота, великолепие и украшение» для любого

предмета «состоят в том, чтобы осуществить свое бытие наилучшим образом и достичь его полного совершенства»<sup>7</sup> Аналогичные определения можно найти в трудах Ибн-Сины и Ибн-Халдуна, а их частные применения — в идеях, подобных той, которую высказал исмаилитский ученый Насир Хисрав: крестьянин, если он таков, каким должен быть, может превзойти даже ангелов небесных.

Обе приведенные выше дефиниции подразумевают существование у их авторов представления о том, что эстетическая созерцательная способность реализуется через установление соответствия созерцаемого объекта имеющейся у человека его идеальной модели, благодаря чему прекрасный предмет и получает в его душе определенный отклик. В отношении второй дефиниции это подтверждается, в частности, рассуждением аль-Бируни об уродствах: объясняя последние — вслед за Аристотелем — как «ошибки природы», как «выход материи из среднего количества»<sup>8</sup>, при котором предмету недостает чего-то или что-то в нем лишне, он предостерегает от смещения с уродливым того, что естественно, но непривычно, например — непривычной для южанина зимней оголенности деревьев. Представление о том, что гармония между субъектом и объектом эстетического созерцания есть необходимая предпосылка наслаждения красотой, еще более очевидным образом проявляется в определении прекрасного как предмета незаинтересованной любви, которая сама по себе характеризуется как гармония, подобная единству любящих друг друга душ. «Если созерцаемый предмет,— писал Ибн-Халдун,— гармоничен по формам и очертаниям, которые ему придали, в соответствии с материей, из которой он создан, так, что требования его материи в отношении совершенной гармонии и симметрии оказались удовлетворенными (а в этом и заключается смысл красоты и благолепия, к какому бы предмету чувственного восприятия это ни относилось), то данный предмет гармонирует с воспринимающей его душой, которая поэтому испытывает наслаждение, воспринимая нечто для себя приятное. Вот почему и люди, питающие друг к другу чувство любви, выражают свой крайний восторг, говоря, что их дух слился с духом любимого»<sup>9</sup>.

Детализируя этот тезис, североафриканский ученый добавляет: «Предмет, который наиболее близок человеку и в котором он с наибольшей охотой воспринимает совершенную гармонию, есть человеческая природа. Поэтому он более всего склонен воспринимать красоту и благолепие в формах и звуках, находящихся в особом отношении к человеческой природе. Каждый человек стремится, например, к красоте в предметах зрительного и слухового восприятия как к чему-то такому, чего требует его природа»<sup>10</sup>. В данном случае Ибн-Халдун высказывает распростра-

ненную в арабо-мусульманской философии мысль о том, что именно зрение и слух в особенности представляют собой чувства, способные к человеческим наслаждениям, и что объекты того и другого восприятия доставляют наслаждение прежде всего благодаря присущей им гармонии — гармонии форм и звуков.

В целом при выяснении сущности прекрасного и причины доставляемого им наслаждения мыслители мусульманского Средневековья менее всего были склонны искать то и другое в мире запредельных сущностей. Исследуя эстетические проблемы, касающиеся прекрасного в действительности, они исходили скорее из натуралистических, чем метафизических принципов, углубляясь в изучение природы объекта и субъекта эстетического переживания. При этом их внимание было сконцентрировано на состоянии психических сил субъекта, участвующих в эстетической оценке объекта, что нашло, в частности, отражение в творчестве Ибн-Хазма, вскрывавшего ассоциативный механизм тяготения людей к тому или иному предмету эстетического созерцания, и в трактатах Ибн-аль-Хайсама по оптике, в которых рассматриваются психофизиологические основы восприятия видимых форм.

Что же касается самих этих запредельных сущностей, то их трактовка в рамках эстетической мысли всецело зависела от общемировоззренческих взглядов того или иного автора, прежде всего — от его интерпретации термина «бог» и отношения между тем, что обозначается этим словом, и тем, что характеризуется в качестве «творений божиих», то есть данным человеку в его конечном опыте феноменальным миром.

Бог в исламе описывается прежде всего в терминах возвышенного; его величие утверждается девяносто девятью «прекрасными именами», которые обозначают в общем обычные человеческие качества, но мыслимые в их предельном совершенстве. Однако в перечне этих имен имеется противоречие — с эпитетом «видимый» здесь соседствует противоположный ему эпитет «сокровенный». Аналогичная противоречивость имеется и в стихах Корана. В одном из них содержится требование: «...стремись к Его лику, и пусть глаза твои не отвращаются... стремлением к красоте здешней жизни» (XVIII, 27)<sup>11</sup>, — между тем как другой предупреждает: «Не постигают Его взоры, а Он постигает взоры» (VI, 103), а в третьем уже предостережение: «...сказали: «Покажи нам Аллаха открыто!» И их поразила молния...» (IV, 152). Всевышний, таким образом, оказывался отделенным от человека специфической эстетической дистанцией, связанной с амбивалентностью чувств, вызываемых Словом божьим, которое одновременно и повелевало и запрещало лицезреть Аллаха, то изображало его восседающим на троне антро-

поморфным существом, то заявляло: «...нет ничего, подобного Ему» (XL, 9).

Отмеченная непоследовательность коранических стихов породила в исламе целую литературу о божественных атрибутах. Крайних точек зрения в этом вопросе придерживались, с одной стороны, «антропоморфисты», которые наделяли Аллаха человеческими чертами и даже телесностью, а с другой — мутазилиты, считавшие возможным описывать творца лишь в негативных терминах и утверждавшие, что положительные качества его существуют только в человеческом уме и в человеческой речи. Примерно в такую же апофатическую сущность, лишенную всякого аффирмативного содержания, превращался бог в философии восточных перипатетиков, рассматривавших его как символ, обозначающий единство сведенного в точку, мыслимого вне времени и пространства мира его «творений». Такая трактовка создателя расценивалась догматиками как путь, ведущий к атеизму через «отрешение сущности Аллаха от всего положительно прекрасного»<sup>12</sup>.

Однако и в Коране бог менее всего выступает в качестве носителя чего-то положительно прекрасного и способного вызвать в верующем какие-либо интимные чувства. «Прекрасные имена» Аллаха, использование которых Коран вменяет в обязанность правоверных в императивной форме, скорее, призваны были образовать непроходимую дистанцию, отделяющую объект религиозного поклонения от того, кто ему поклоняется. К преодолению этого расстояния между богом и его творениями стремились суфии-пантеисты, полагавшие, что божественное начало пребывает и по ту сторону мыслимого и чувственного мира, и внутри него — в качестве его имманентной сущности, способной раскрыться интуитивному знанию, или «оку сердца». Для суфия, охваченного жадной видеть божественное в природе или в глубине своего «я», бог был предметом возвышенной любви, а в созерцательном плане — высшей красотой, не поддающейся описанию в адекватных понятиях и образах. Для экстериоризации своих неизреченных переживаний суфии прибегали к символам, используя для описания божества образы возлюбленной, художника (символ первопричины универсальной красоты), виночерпия (символ бога как причины мистического «упоения»), гончара (символ его как демиурга), а также более абстрактную символику света, роднившую их с последователями зороастризма. Поэтесса VIII века Рабиа аль-Адавия, которая одна из первых ввела в ислам тему мистической страсти, чистоту и незаинтересованность суфийского преклонения перед божественной красотой выражает в жарких словах, обращенных к богу: «Если я поклоняюсь тебе из страха перед адом, сожги меня в аду; если я поклоняюсь тебе, мечтая о рае, изгони меня из рая;

но, если я поклоняюсь тебе ради тебя самого, не скупись для меня своей нетленной красотой»<sup>13</sup>.

В разнообразии толкований божественной природы прорисовывается и различный подход к оценке эстетического в феноменальном мире. Последний служит в Писании главным образом средством для отрицательного восхваления Аллаха как средоточие знамений, свидетельствующих о величии и могуществе создателя, «который прекрасно сделал всякую вещь» (XXXII, 6) и «дал вам образ и прекрасно устроил ваши образы» (LXIV, 3). К тому же само право наслаждаться «украшениями Аллаха, которые Он низвел для Своих рабов», толкуется в Коране как награда мусульманам, «которые уверовали в ближайшей жизни в день воскресений» (VII, 30), хотя тут же утверждается: «Мы сделали то, что на земле, украшением для нее, чтобы испытать их, кто из них лучше поступками» (XVIII, 6), ибо посюсторонняя жизнь, оказывается, «разукрашена перед теми, которые не веруют» (II, 208). Писание констатирует также наличие в мире всеобщей гармонии: «Ты не видишь в творении Милосердного никакой несоразмерности. Обрати свой взор: увидишь ли ты расстройство?» (LXVII, 3),— но и эта универсальная красота обращается в иллюзию, поскольку Аллах в любое мгновение может совершить чудо, внося расстройство в естественный ход вещей. Такое же отрицательное восхваление всевышнего обнаруживается в противопоставлении эфемерности всего, что ни есть на земле, постоянству, свойственному одному только Аллаху: «Всякий, кто на ней, исчезнет, и остается лик твоего Господа со славой и достоинством» (LV, 26—27).

Возвеличению Аллаха путем сопоставления его трансцендентной сущности с ничтожеством дольного мира противостоит суфийский пантеизм, в котором, по словам Гегеля, «имманентность божественного предметам поднимает само мирское, природное и человеческое существование до уровня самостоятельного величия»<sup>14</sup>. Имманентность божественного начала трактовалась суфиями неоднозначно. Среди них были мистики, понимавшие ее как скрытое пребывание этого начала в их душе и потому видевшие конечную цель свою в очищении души от мирских страстей, от сознания собственного «я», отличного от бога, и в самоотождествлении с обнаруживаемым в собственной душе божественным началом. Понятно, что для такого мистика мир, не озаренный присутствием «возлюбленной», становился символом, используемым при негативном описании неизреченной красоты предмета его любовного влечения:

«В те края, где нет красиволикой,  
Я не пойду, хотя бы все было раем,—  
Оттого, что, кроме красивого лица, в мире  
Для меня все существующее — безобразно»<sup>15</sup>.

Как ночная бабочка упорно устремляется к горящей свече, пока не гибнет в ее пламени, точно так же мистик, погруженный в богомыслие, стремится к полной самоотдаче любви к богу и созерцанию его красоты, пока не уничтожает себя в нем как в единственной истинной для него реальности. Исчезновение в боге, с его точки зрения, и есть обнаружение в себе божественного начала, подобное обнаружению амброй своего аромата, когда ее обволакивает пламя; обретая же в себе бога, он обретает и вечное в нем существование, которое одно только может быть названо истинно прекрасным: «Для моего сердца путь в могилу — путь в розовый цветник, а воздух под могильным камнем — то же, что пора весны»<sup>16</sup>.

Иным было мироощущение пантеиста, рассматривавшего мир с точки зрения космического монизма: он искал высшую реальность не только в своем духе, но и в окружающей его природе, во всем мироздании. Отправляясь от созерцания множественности в мире, он приходил к пониманию его предельного единства в божественном начале, а затем, вновь возвращаясь к этой множественности, погружался в радостное любование природой, во всех уголках которой он отныне чувствовал интимную близость божества. Как философы-перипатетики трактовали свое отождествляемое с богом необходимо сущее начало в качестве тождества мышления, мыслящего и мыслимого, точно так же для суфия рассматриваемого направления божество было триединством или любви, любящего и любимого, или красавицы, зеркала и отражения красавицы в зеркале, или художника, его творения и используемого им материала. Созерцание им красоты природы представлялось ему как самосозерцание бога — пантеист, очеловечивая мир, как бы творил его заново — творил по законам эстетики. Это не значит, однако, что прекрасный сам по себе, мир непременно должен был быть прекрасным во всех своих частях и компонентах; напротив, наличие безобразного в мире суфии считали необходимой предпосылкой восприятия красоты его целокупности: «Недостаток и несовершенство, где бы они ни обнаруживались, суть зеркала, отражающие красоту всего сущего»<sup>17</sup>.

Такое мировосприятие иногда выражалось и в концептуально разработанном виде, например в трудах Ибн-аль-Араби, где сущее толковалось как воплощение «прекрасных имен» создателя, или в иллюминистских сочинениях Сухраварди, для которого свет был не просто символом божества, а самой сущностью мироздания, высшим принципом его бытия, жизненной энергии и красоты. В большинстве же случаев оно находило отражение в образах суфийской лирики. В качестве образца подобного рода поэзии можно привести стихотворение Ибн-аль-Фарида, в котором божество, и трансцендентное, и имманентное окружаю-

щей поэта природе, раскрывается ему во всем чарующем и прекрасном: в гармонии напева со звуками лютни и свирели, в вечерней и утренней прохладе, в цветочном убранстве лугов, в сладком бальзаме ласкового утреннего ветерка и в терпкости вина. В восприятии поэтом божественного вовлечено все его существо — в полном соответствии с представлением суфиев, что божественную красоту можно постичь, лишь вчувствовавшись в нее всеми пятью воспринимающими силами, каждая из которых не только дополняет остальные, но и увеличивает их перцептивную способность.

В суфийской лирике образы, призванные символизировать высшую красоту бога или любовное влечение к нему, очень легко могли приобрести самостоятельное значение, представлять сами себя, а не служить только конечным выражением бесконечного. Так, содержание «Поэмы о вине» Хафиза можно толковать и в прямом и в переносном смысле, что своеобразно отразилось и в иллюстрации, созданной к ней знаменитым художником Султаном Махмудом: картина веселого пиршества с музыкой и танцами здесь воспринимается как сцена, выхваченная из самой жизни, и лишь присутствие малозаметной группы снабженных крылышками существ намекает нам на символический смысл иллюстрируемого сочинения. В силу этой особенности мистической поэзии достаточно было едва ощутимого перенесения акцента с символизируемого на символ, чтобы образы, допустим, псевдоэротической лирики поэта-мистика получили мирское звучание в написанных в подражание ей любовных стихах другого поэта<sup>18</sup>.

У философов же бог, служивший символом единства сущего, обнаруживал свою красоту в законосообразной упорядоченности, гармонии мира. «Натуралисты говорят,— писал Омар Хайям,— что у всех вещей имеется прибавление, уменьшение и равновесие, и единый порядок обуславливается равновесием... этот мир установлен только равновесием, он процветает благодаря ему»<sup>19</sup> У «Чистых братьев» эта упорядоченность мира толковалась в пифагорейском духе и усматривалась прежде всего в гармонии — в гармонии космоса, души, пластических форм, цветов и звуков. Они, как и аль-Кинди, обнаруживали внутреннее «созвучие» и между разнородными проявлениями природной и человеческой жизни, например, между огнем, сочетанием красного и желтого, летом, днем, запахом мускуса и жасмина, молодостью, мышлением, гордостью, храбростью.

Более абстрактно — как Логос, присущий мировой системе,— понимали проявление бога, или единства бытия, философы-перипатетики. Согласно Ибн-Рушду, например, бог, воспринимая себя, «воспринимает все существующие вещи, поскольку его разум есть не что иное, как гармония и порядок, кои наличе-

ствуют во всех предметах, а этот порядок и эта гармония воспринимаются деятельными силами, которые имеют порядок и гармонию, существуя во всех предметах, и которые философы называют природами»<sup>20</sup>. Мир поэтому можно сравнить с произведением искусства, в самом себе содержащим определенную мудрость и гармонию.

В той мере, в какой философы мусульманского Средневековья выступали в качестве последователей Аристотеля, материя и форма у них оставались в ценностном отношении нейтральными, но те из них, которые использовали в своем учении символы неоплатонизма, наделяли их ценностными характеристиками, следовавшими из места, занимаемого в их доктринах неоплатонистской теорией эманации, — между теоретическими и практическими науками. Так, в «Трактате о любви» Ибн-Сины мы читаем: «Первоматерия подобна уродливой, безобразной женщине, которая боится, как бы ее уродство не обнаружилось: каждый раз, когда открывается ее покрывало, она прикрывает свои недостатки рукавом»<sup>21</sup>. Соответственно и подлунный мир, в котором происходит непрерывная смена форм и который поэтому именуется «миром возникновения и уничтожения», сравнивается в его аллегорических трактатах с солончаковой пустыней, «красоту и радость для себя заимствующей из места отдаленного». Однако небытие, то есть бесформенность и неопределенность, которые и символизирует первоматерия, столь же необходимо в системе мира, как и обуславливающие актуальное бытие вещей формы, существование которых невозможно без существования этой «уродливой женщины». «Безобразность» первоматерии здесь следует понимать в первоначальном смысле этого слова — как лишенность образа, или формы («эйдоса»), ибо наличие образа, формы есть необходимая предпосылка или «первая энтелехия» всякой красоты.

Как бы там ни было, но сущее в целом, по Ибн-Сине, прекрасно. И прекрасно все в своем роде, коль скоро совершенство вещей состоит в том, чтобы занимать подобающее им место в этом совершенном и благом мировом порядке. Из этого общего для эстетики мусульманского средневековья тезиса делался вывод: как бы ни была незначительна роль, выполняемая теми или иными предметами в системе мироздания, каждый из них несет в себе частицу его универсальной красоты. В поэме Низами Гянджеви «Сокровищница тайн» эта мысль выражена так:

«Всех живущих на свете земная зовет мастерская,  
И великих и малых к насущным делам привлекая...

Хоть жемчужины эти — ничто перед морем твоим,  
«О жемчужины мира!» — порой обращаюсь я к ним»<sup>22</sup>.

Функциональная красота вещей, таким образом, связывалась с аристотелевским тезисом о том, что природа не делает ничего попусту. Эта красота, будучи воплощена в единичном предмете, составляет его индивидуальное совершенство. Отсюда представление о специфичности проявления прекрасного в различных категориях вещей: «У каждой вещи,— писал аль-Газали,— есть соответствующее ей совершенство, противоположность которого может составить совершенство, соответствующее другой вещи; красота любой вещи — в совершенстве, соответствующем именно ей, так что человеку не придаст красоту то, чему обязан своей красотой конь, почерку не придаст красоту то, чему обязан своей красотой голос, сосудам не придаст красоту то, чему обязаны своей красотой наряды,— и так со всеми прочими вещами»<sup>23</sup>. Развивая ту же мысль, «Чистые братья» вкладывали в уста некоего животного слова, отвергающие приятие человека на то, чтобы служить эталоном красоты: красота образа, привлекающая живые существа постольку, поскольку она необходима для продолжения существования данного вида, имеет относительную природу и бывает разной у разных видов.

Тем не менее в системе мироздания человеку отводилось особое место.

В исламе люди — это существа, которые сотворены по образу и подобию бога, но в то же время в Коране говорится, что они немощны, безвольны, суетливы, неблагодарны, злобны и завистливы. Ради них Аллах создал все: день и ночь, солнце и луну, животных, воду, злаки и плоды,— и в то же время им приходится напоминать: «...когда земля приобрела свой блеск и разукрасилась и думали обитатели ее, что они властвуют над ней, пришло к ней Наше повеление ночью или днем, и Мы сделали ее пожатой, как будто и не была она богатой вчера» (X, 25). Противоречивость стихов Писания, касающихся природы человека и его места в мире, привела к возникновению в исламе самых разных антропологических воззрений — от теологических, в которых человеку отводилось в универсуме не более высокое положение, чем неодушевленным предметам, до суфийских, утверждавших тождество его с богом. В последних трактовка человека варьировалась в зависимости от того, утверждал ли суфий способность человеческой души слиться с божественной сущностью или рассматривал человека как уменьшенную копию Вселенной. В первом случае суфий провозглашал: «Воистину я есмь бог; нет бога, кроме меня, а посему — служите мне!» (аль-Бистами)<sup>24</sup>, — или: «Я есмь Истина!» (аль-Халлядж)<sup>25</sup>, — а во втором углублялся в размышления натурфилософского характера: «Подобно тому как универсальный разум призвал человека от небытия к бытию, от земли к семени и от растения

к животному, точно так же он ведет его дальше — к бесконечному миру» (Руми)<sup>26</sup>.

В качестве микрокосма рассматривался человек философами и философски мыслящими поэтами, по убеждению которых, из всего, что принадлежит к миру конечных вещей, только человек способен разумом своим соединиться с универсальным интеллектом, с высшими истинами и разделить с ними вечное, непреходящее бытие, то есть достичь бессмертия как индивидуальное (Ибн-Сина) или родовое (Ибн-Рушд) существо. Своеобразна трактовка темы в философской лирике Омара Хайяма. Частые раздумья поэта над бренностью человеческого существования приводят его к мысли о том, что природа — это как бы инобытие ушедших из жизни людей, и он в каждой частичке земли, в покрывающих ее травах и цветах видит алые губы и локоны некогда ходивших по ней солдцеликих красавиц. И тогда Хайям бросает упрек небесному владыке, создающему красоту человеческую только для того, чтобы обратить ее в прах:

«Ужели бы гончар им сделанный сосуд  
Мог в раздражении разбить, презрев свой труд?  
А сколько стройных ног, голов и рук прекрасных,  
Любовно сделанных, в сердцах разбито тут!»<sup>27</sup>

В человеческой красоте выделялись две стороны — внешняя и внутренняя. Внешняя красота усматривалась в пропорциональности телосложения и очертаний лица; при этом иногда отмечалось, что гармония тела в безотносительном смысле свойственна только ребенку, а с возрастом она постепенно нарушается, подобно тому как изнашивается одежда. Внешняя красота не сводилась, однако, к ее чисто пластическим, внешним аспектам, но связывалась также с обликом «реально-жизненного» человека, описанию которого посвящались специальные трактаты. Так, согласно Ибн-Хазму, изящество состоит в «нежности красивых черт, легкости движений, мягкости жестов и притягательности для души акциденций облика даже при отсутствии ярко выраженных качеств»; благовидность — в «красоте каждого качества, взятого в отдельности, хотя бывает и так, что обладатель красивых в отдельности качеств имеет невыразительную внешность, не миловиден, не привлекателен и не изящен»; обаятельность — в «яркости видимых частей тела, что также называется элегантностью и живостью»; привлекательность — в «чем-то таком, для чего в языке нет имени, которым можно было бы его выразить, но что воспринимается в душе согласно всеми, кто его созерцает», это некое «излучение, к которому тянутся сердца» безотносительно к внешним признакам красоты, это «высшая красота»; миловидность же заключается в сочетании тех или иных из перечисленных качеств и видов красоты. Ибн-Хазм

добавляет: «Вкусы бывают разными, так что если одни предпочитают обаятельность, то другие — изящество, но я не встречал никого, кто отдавал бы предпочтение одной только благовидности»<sup>28</sup>. Разумеется, дефиниции, подобные приведенным выше, были не лишены известной условности и субъективности, что выясняется, в частности, при сопоставлении их с перечнем обуславливающих красоту облика элементов, который мы встречаем у другого автора и в котором термины, используемые Ибн-Хазмом для обозначения изящества и миловидности, применяются соответственно при характеристике красоты глаз и рта<sup>29</sup>.

Во внешнем облике человека особое значение придавалось лицу, благолепию которого приписывались поистине чудодейственные свойства: красивое лицо приносит созерцающему его благополучие и «делает приятным наслаждение жизнью»; оно внушает человеку ощущение того, что он очень мужествен и великодушен, даже если тот лишен этих качеств в действительности; «красивое лицо делает старика молодым, молодого делает ребенком, а ребенка — ангелом», «оно является лаврами головы и дождем милосердия, освежающим сад знания и заставляющим распускаться дерево старости»<sup>30</sup>. Многие мыслители при этом подчеркивали, что наслаждение, доставляемое внешней красотой человека, достигает своей полноты тогда, когда она сочетается с превосходными нравственными качествами. Согласно суфиям, верившим в переселение душ, внешняя красота людей есть награда, ниспосылаемая им богом за благие дела их в прежней жизни (точка зрения, которую можно сравнить с учением о «карме» у индийцев). В книгах же по физиогномике она трактуется как проявление превосходных духовных качеств, обусловленных гармоническим смешением в теле четырех элементов — земли, воды, воздуха и огня; физиогномисты описывали и компоненты, из которых складывается общий облик человека, соответствующий тому или иному характеру. При сопоставлении внешней красоты и духовных достоинств, однако, предпочтение неизменно отдавалось последним — порочного, но красивого с виду человека часто сравнивали (вероятно, по традиции, идущей от христианства) с трупом в разукрашенной гробнице.

Высокие духовные качества и сами по себе считались эстетической ценностью. Аль-Газали, к примеру, писал: ошибаются те, кто признает красоту лишь за предметами чувственного восприятия и воображения, — «благолепие и красота присущи и предметам, не воспринимаемым чувствами; ведь говорят же: «прекрасный характер», «прекрасная наука», «прекрасная жизнь», «прекрасные нравственные качества», понимая под последними не что иное, как знание, разумность, воздержанность, храбрость, благочестие, великодушие, мужество и другие в высшей степени благие черты»<sup>31</sup>. Вот почему, в частности, люди го-

товы жертвовать собой в борьбе за дело тех, чья плоть давно уже истлела, но чей духовный облик своей непреходящей красотой продолжает привлекать к себе потомков, которые их никогда не видели и которые, если бы им и довелось их лицезреть, не нашли бы в их внешности ничего примечательного. Способность к восприятию внутренней красоты, добавляет аль-Газали,— вещь более тонкая, чем способность ценить внешнюю: одно дело, допустим, любоваться изящными стенными росписями, и совсем другое — любить пророка за его прекрасный духовный облик.

Аль-Газали в данном случае исходит из того, что как духовные качества, так и проявления внешней красоты могут иметь ту или иную степень совершенства с точки зрения близости или отдаленности по отношению к определенному идеалу. И действительно, именно такой смысл имел тогда термин «фадила», обозначающий, подобно греческому «аретэ», добродетель как соответствие образу-цели, ввиду чего «добродетельными» на мусульманском Востоке называли такие вещи, как совершенный булат или совершенное государственное устройство. И так же, как в античной Греции, духовную добродетель определяли, исходя из представления о мере: «Добродетели,— писал аль-Кинди,— имеют свои крайности, из коих одни заключаются в избытке, а другие — в недостатке; каждая из этих крайностей представляет собой выход из меры»<sup>32</sup>.

Эстетическими ценностями считались и теоретические, интеллектуальные добродетели и добродетели практические, нравственно-гражданские. Об этом говорят, к примеру, те нередкие параллели, которые проводились между этими добродетелями, с одной стороны, и внешней красотой человека — с другой. У Ибн-аль-Мутаazza, в частности, мы читаем: «Привлекательность образа — это внешняя красота, привлекательность же ума — красота внутренняя»<sup>33</sup>. Прообразом такого рода красоты служила геометрия, которая, по словам Омара Хайяма, сообщает интеллекту гибкость, приучает его питать неприязнь к недоказанному, поскольку в основе ее лежат аксиомы, ее доказательства легки и воображение в ней помогает разуму. «Совершенство души,— писал один философ из Мерва,— это восприятие умопостигаемых предметов, а красота души — геометрия»<sup>34</sup>. Поэтому красивыми могут быть и вообще логические доказательства: ведь и сама логика, говорил Ибн-Сина, создавалась по образцу геометрии и астрономии; науки же эти считались в высшей степени достоверными потому, что они обладают качеством наглядности, а люди доверяют прежде всего своему собственному восприятию.

Духовные добродетели как эстетические ценности противопоставлялись тем же добродетелям, когда они служили утилитар-

ным целям. О знаниях говорили, что если в одних случаях они наделяют человека красотой («джамл»), то в других — только богатством («мл») <sup>35</sup>. Того же принципа придерживались и при вычленении эстетического содержания в нравственном облике человека. Так, согласно Ибн-Сине, «для украшения» людей служат только такие их поступки, которые совершаются не по принуждению и не для извлечения какой-то пользы (будь то даже доброе имя или чья-то благодарность), а ради самого приносимого ими блага. Ту же мысль высказывает аль-Маарри: «Стремись к прекрасному и верши прекрасное ради его же красоты и не суди так, будто совершающий его будет за это вознагражден» <sup>36</sup>. Следует при этом иметь в виду, что словом «прекрасное» в те времена обозначали благие нравственные качества вообще; у аль-Газали это слово в его эстетическом смысле применяется одновременно и к скрытым качествам души и к их проявлениям вовне, между тем как, например, у аль-Фараби намечается тенденция различать добродетели как нравственные качества и прекрасные действия как их внешнее обнаружение, являющееся предметом собственно эстетической оценки.

В эстетике мусульманского средневековья ставилась также проблема всесторонне развитой личности — но не столько в социологических теориях, где по примеру Платонова «Государства» акцентировалась необходимость узкой специализации граждан во имя гармоничного развития общества в целом, сколько в учениях об «адабе», то есть о совокупности норм воспитанности, многосторонних интересах и образованности человека. В эпоху расцвета арабо-мусульманской цивилизации этим термином называли нечто родственное тому, что в Европе обозначали словом «urbanitas», а именно культурный облик горожанина, противопоставлявшийся грубости и невежеству бедуина. Об эстетической направленности этого учения свидетельствуют, в частности, такие высказывания: «Адаб украшает богатство богатого и скрадывает бедность бедного» (аль-Фараби) <sup>37</sup>; «Адаб — это облик ума; так украшай же свой ум, как тебе будет угодно» (Ибн-аль-Мутааз) <sup>38</sup>. Правда, в лице адибов, представителей подобного рода образованности, идеал «адаба» далеко не всегда находил адекватное воплощение; в их среде «научные дебаты с их малопривлекательными строгими требованиями уступали место приятным беседам, глубину заменяла внешняя очаровательность. Европейское, особенно французское, общество восемнадцатого столетия дает нам образец понимания просвещенности, не слишком далекого от того, которое характеризовало блестящих адибов Багдада. В той и другой среде добивались остроумия и изящества речи; изысканность (*зарф*) считалась высшим достижением» <sup>39</sup>. Отсюда и пожелания, высказывавшиеся Ибн-Кутайбой, чтобы люди обучали «адабу» свою душу прежде,

чем свой язык, и приводили в порядок сначала свои нравственные качества и уж только потом — свои слова.

Переходя к эстетическим идеям в области теорий литературы и искусства, следует прежде всего сказать, что при попытках вычленения из широкой сферы всевозможных «искусств», или ремесел, тех их отраслей, которые были связаны с собственно художественным творчеством, мыслители мусульманского Средневековья исходили из того же принципа, которым они руководствовались при определении прекрасного как ценности, не имеющей касательства к прагматическим целям. По разработанной «Чистыми братьями» классификации искусств, последние определяются либо их насущной необходимостью, либо полезностью, либо самоценностью, то есть достоинством «в отношении искусства самого по себе». К первой категории искусств относятся такие, как ткачество, хлебопашество, строительное дело; вторая категория охватывает профессии банщиков, мусорщиков, брадобреев и т. п. «Что касается тех [занятий], достоинство которых зависит от ремесла самого по себе, то это, например, искусство фокусников, живописцев, музыкантов и им подобных»<sup>40</sup>. Следуя, по существу, тому же принципу, Ибн-Халдун утверждал, что музыка — это последнее по времени возникновения искусство, знаменующее вместе с такими занятиями, как разведение декоративных растений, расцвет городской культуры, и что она же является первым искусством, приходящим в упадок, когда начинает клониться к упадку данное общество.

Следуя античной традиции, философы мусульманского Средневековья утверждали, что в основе художественного творчества лежит подражание, которое наряду с сохранением и произвольным сочетанием воспринятых образов считалось одной из трех функций воображения. «Сила воображения, — писал аль-Фараби, — занимает промежуточное положение между чувством и разумом... Из прочих сил души она выделяется тем, что обладает способностью подражать сохраняющимся в ней предметам... так, как если бы это были предметы чувственного восприятия». В частности, воплощая в единичном образе ту или иную общую идею, «она подражает предельно прекрасным умпостигаемым предметам» и представляет их в форме «наилучших и наисовершеннейших предметов чувственного восприятия, таких, как вещи, прекрасные по своему [внешнему] виду», или же подражает «несовершенным умпостигаемым предметам» и представляет их в форме «самых несовершенных предметов чувственного восприятия, таких, как вещи, безобразные по своему [внешнему] виду»<sup>41</sup>.

Специфические аспекты отношения ислама к некоторым областям художественного творчества в значительной мере обуславливались его борьбой с язычеством. Согласно преданию, Мухам-

мед повелел очистить Каабу — пантеон языческих богов в Мекке, обращенный в мусульманское святилище, — от хранившихся там «идолов», сделав исключение для изображения девы Марии с младенцем Иисусом на руках. С течением времени мусульманские законоведы, ссылаясь на приписываемые пророку слова, запретили изображать какое бы то ни было божество; впоследствии запрет был распространен на изображение людей и одушевленных существ вообще. «Создателям образов» предписывалось изображать только растения и неодушевленные предметы; в противном случае, предупреждали их, в день Страшного суда те, кого они изобразили, придут к ним с требованием дать им душу, и тогда художники, неспособные выполнить это требование, будут обречены на горение в вечном огне.

Как нечто предосудительное и подлежащее запрету рассматривалось и музыкальное искусство, хотя, судя по Корану (VIII, 35) и преданиям о жизни Мухаммеда, осуждения заслуживала музыка, сопровождавшая исполнение языческих обрядов и представлявшая собой «свист» (или «звучание свирели») и «хлопанье в ладоши». Что касается аль-Газали, то в приятных мелодиях как таковых он не видел ничего предосудительного; другое дело — кто и с какими помыслами услаждает себя ими. Слушание музыки, говорил он, запрещено для большинства молодежи и для тех, кто считает ее просто одним из средств увеселения; разрешено — для тех, кто наслаждается ею, получая удовольствие от прекрасных мелодий самих по себе; а желательно — для тех, у кого мелодии пробуждают благородные и возвышенные чувства, вроде тех, что связаны с намерением посетить святые места или участвовать в джихаде, вызывают страстное влечение к богу либо сопряжены с такими радостными событиями, как свадьба или рождение в семье ребенка.

Отголоски конфликтов с языческим окружением, которыми сопровождалась деятельность Мухаммеда, слышны в суре Корана под названием «Поэты», где стихотворцы обвиняются в том, что за ними «следуют заблудшие» и что они «говорят то, чего не делают» (XXVI, 221—226), а также в тех стихах, в которых отвергаются заявления, что Мухаммед — не более как «одержимый поэт». Чтобы понять истинный смысл этих мест Писания, следует иметь в виду, что поэты, выполнявшие в арабских племенах определенные магические функции, чтились в них как прорицатели и что слагавшиеся ими стихи напоминали аяты Корана, состоящие из коротких фраз с прерывистым ритмом. Мухаммед, однако, вовсе не был противником поэтов и поэзии, свидетельства чему можно найти в той же суре Священного писания.

Сопоставление Корана с обычными поэтическими произведениями продолжалось, однако, и в последующие столетия. С

одной стороны, в развитие коранической установки на недопустимость сравнения Слова божия со стихами, созданными простыми смертными, в литературе, граничившей по содержанию своему с теологией и теорией словесного искусства, разрабатывалось учение о сверхъестественных и неподражаемых стилистических качествах Писания (теория «и джаз ал-кур'ан»). С другой же стороны, ряд мыслителей, таких, как аль-Джаад ибн-Дирхам и Ибрахим ан-Наззам, придерживались мнения, что красноречие Корана не является чудом и что стихи, подобные кораническим, вполне способны создать и обычные поэты. Еще дальше шли некоторые стихотворцы (среди них Башшар ибн-Бурд и Абу-ль-Атахия), заявляя о превосходстве своих творений над теми или иными сурами Корана. Неутешительными для Корана оказывались выводы, к которым приходил в данном вопросе аль-Газаали. Последний указывал на опасности, которые таят в себе поэтические сочинения с точки зрения свойственных им преимуществ перед Писанием в отношении способности оказывать на читателя или слушателя эстетическое воздействие: то, что слышат впервые, впечатляет сильнее, нежели то, что давно известно и привычно, — Коран знают все наизусть, а поэты сочиняют каждый раз что-то новое; стихи поэтов ритмичны — Коран лишен последовательного и четкого ритма; декламация обычных стихов допускает различные вариации — чтение Корана ограничено строгими правилами соответствующего канона; обычные стихи можно переложить на музыку, что совершенно недопустимо в отношении стихов Корана; стихи можно читать на выбор, учитывая настроения или вкусы публики, чего нельзя сделать с сурами Корана; обычные стихи суть творения людей, а потому соответствуют их природе, между тем как Коран есть чудо, сотворенное Аллахом.

Образно-эмоциональное, эстетическое по существу мировосприятие суфиев вырабатывало в них особое, во многом отличное от предписанных законоведами отношение к художественному творчеству. Поэзия была их стихией. Большое место в суфийской практике занимала и музыка, которая, как они полагали, способствует созерцанию Истины. Некоторые суфии объясняли эмоциональное воздействие музыки вызываемыми ею реминисценциями о потусторонней обители души: внимая мелодиям, последняя как бы вновь слышит глас божий, звучавший в горнем мире — до ее вхождения в эту земную плоть. Да и при чтении Корана они обращали внимание не столько на содержание Писания, сколько на музыкальную сторону рецитации его стихов. Наряду с мелодиями суфии придавали также большое значение танцу как действенному средству вхождения в экстатический транс. Танец, в частности, был атрибутом радений основанного Руми братства Мевлеви, получившего, помимо этого, и название

ордена «танцующих дервишей». Наконец, изобразительное искусство тоже находило свое место в практике суфиев — оно служило часто источником, из которого они черпали образы и средства аллегорического воплощения своих представлений о красоте мироздания или об очищении души праведника постоянным богомыслием до состояния зеркала, отражающего в себе божественную красоту.

Из эстетических концепций, связанных с художественным творчеством, наибольшего развития достигли те, что касались изящной словесности, главным образом — поэзии, которая на Ближнем и Среднем Востоке издревле служила важнейшей сферой деятельности народа в искусстве вообще и освящалась признанием особой силы изреченного или писаного Слова, зафиксированным и в Авесте, и в Библии, и в Коране. В поэтике мусульманского средневековья можно выделить два направления: одно — исходящее из античной, преимущественно аристотелевской, традиции, другое — основанное на автохтонных традициях.

Характеризуя способ толкования поэзии представителями первого направления, средневековый ближневосточный ученый Абу-ль-Баракат аль-Багдади писал, что они исходят из «атрибутов, собственных значениям слов», приравнивая поэтические речения к силлогизмам, которые оказывают на душу эмоциональное воздействие, «вызывая в ней симпатию и неприязнь, склоняя ее отдавать предпочтение чему-то одному и чувствовать неприязнь к чему-то другому»<sup>42</sup> безотносительно к истинности или ложности высказываний. Именно таким было отношение к поэзии восточных перипатетиков. Аль-Фараби, например, считал поэтические речения «целиком ложными» и противопоставлял их софистическим высказываниям, которые «в основном ложны», риторическим, которые «в равной мере истинны и ложны», диалектическим, которые «в основном истинны», и аподиктическим (доказательным), которые «абсолютно истинны». Абсолютная ложность поэтических высказываний объясняется им тем, что они вносят в ум слушателя не «то, о чем говорится», а «имитацию чего-то», то есть образ, целиком порожденный фантазией. Отличие ложности софистических высказываний от ложности поэтической речи аль-Фараби поясняет примером из области заблуждений, возникающих при чувственном восприятии: когда человек, неподвижно стоящий на земле, смотрит на звезды и луну сквозь проплывающие по небу облака, у него создается ложное впечатление, будто и он находится в движении, — это аналог софистического обмана; другого рода иллюзия возникает у человека, когда он смотрит в зеркало и принимает отражение предмета за сам предмет, — такая иллюзия служит аналогом поэтической, подражательной речи.

Подражание действительности или некоторым общим идеям и действие на воображение людей — такова, согласно аль-Фараби, специфика поэзии, сближающая ее с другими видами художественного творчества. «Мы говорим также, — пишет он в «Трактате о канонах искусства поэзии», — что существует определенное родство между поэтами и художниками. Материалы их искусства, можно сказать, различны, но их формы, их воздействие, их цели одни и те же или, во всяком случае, сходны. В самом деле, искусство поэзии оперирует словами, а искусство живописи — красками; между тем действие того и другого заключается в подражании и оба они имеют своей целью воздействие на воображение и чувства людей с помощью подражания»<sup>43</sup>

Ибн-Сина, со своей стороны, определял поэтические высказывания так: «Поэзия есть речь, действующая на воображение, составленная из высказываний с совпадающими ритмами, равновеликих, повторяющихся по своему размеру и сходных по буквам своих концовок»<sup>44</sup>. Разъясняя термин «действующая на воображение», Ибн-Сина отмечает, что он служит различающим признаком, отделяющим поэтическую речь от познавательных высказываний как такую речь, которой душа внимает, испытывая наслаждение и удивление, без размышления или обращения к опыту и подчиняется ее воздействию, не придавая значения ее истинности или ложности.

Аристотелева «Поэтика», которая была переведена на арабский уже в IX веке и на которую опирались теоретики поэзии рассматриваемого направления, базировалась на специфически эллинских литературных жанрах и потому во многом оставалась чуждой и малопонятной для книжника, воспитанного на совершенно иных поэтических традициях. Пытаясь найти в арабской литературе жанры, эквивалентные трагедии и комедии, например, комментаторы этого сочинения сравнивали обычно первую с жанром «восхваления», а вторую — с жанром «порицания». Неудивительно, что даже такой глубокий знаток теории поэзии, как Ибн-аль-Асир, прочтя отрывок о «категории греческой поэзии, которая называется трагедией», нашел его «непонятным и путаным, как речь грека»<sup>45</sup>.

Ввиду этого толкователи «Поэтики» обращали главное внимание на те идеи трактата, которые имели универсальную значимость. Сказанное относится и к Великому Комментатору — Ибн-Рушду, использовавшему содержание «Поэтики» в качестве канвы для изложения собственных взглядов на поэтическое искусство. Основное различие в подходе к поэтике Аристотеля и Ибн-Рушда состоит в том, что если первый считает принципами поэтического искусства положения, применимые к греческой поэзии, то, по убеждению второго, эти принципы должны

быть значимыми для «всех или большинства народов». Подобно другим перипатетикам мусульманского средневековья, Ибн-Рушд стремится деинтеллектуализировать поэзию, в цели которой, по его словам, не входит ни установление какой-то истины, ни убеждение кого-то в чем-то. Соответственно он в большей мере, чем Аристотель, подчеркивает роль наслаждения в происхождении и развитии подражательных искусств, утверждая при этом, что подражание лишено естественной связи с нравственным содержанием основанных на воле действий, но имеет к ним касательство лишь в той мере, в какой служит причиной эстетического наслаждения. Отсюда различие, проводимое им между поэзией и риторикой: первая призвана возбуждать в человеке положительные или отрицательные эмоции, а вторая — убеждать его в чем-то. Отсюда же сопоставление поэзии Ибн-Рушдом не с историей, как у Аристотеля, а с баснями («Калилой и Димной»). Так, исходя из частного объекта исследования — поэзии, кордовский философ приходит к объяснению сущности подражательного искусства как такового — поэзии «на высшем уровне абстракции»<sup>46</sup>.

Ибн-Сина отмечал, что поэзию можно изучать в различных аспектах, под углом зрения той или иной науки: в компетенцию филолога и грамматика входит анализ поэтических произведений с точки зрения используемых в них слов и словосочетаний, в компетенцию логика и этика — с точки зрения их воздействия на воображение, в компетенцию просодиста — с точки зрения стихотворных размеров, принятых в той или иной стране, и т. д. Представители первого направления в поэтике, к которому принадлежал и сам Ибн-Сина, рассматривали данный предмет с точки зрения логики и практических наук (этики и политики). Ко второму же направлению следует причислить тех филологов, просодистов и литературных критиков, которые, по словам Абу-ль-Бараката аль-Багдади, сущностью поэзии считали «акцидентальные формы слов и высказываний». Это направление представлено такими именами, как Саалыб (815—904), Ибн-аль-Мутааз (861—903), Ибн-Кутайба (828—889), Кудама ибн-Джаафар (ум. ок. 922), аль-Амиди (ум. 982), аль-Аскарри (ум. ок. 1005), Ибн-Рашик (ум. 1070), Абу-ль-Хасан аль-Джурджани (ум. 1002), Абд-аль-Кахир аль-Джурджани (ум. 1078).

Отмеченная Абу-ль-Баракатом аль-Багдади специфика толкования поэзии в этом втором направлении поэтики заключалась в определении ее как «размеренной рифмованной речи, обладающей определенным смыслом»<sup>47</sup>. Что специфика эта была очень относительной и условной — об этом говорит тот факт, что приведенная дефиниция, которая принадлежит Кудаме, вызывала возражения у других теоретиков поэзии. Так,

Ибн-Рашик указывал на то, что к поэзии относится только речь, способная трогать душу, услаждать слух и влиять на настроение, тогда как высказывания научного содержания, несмотря на то, что они будут иметь стихотворный размер и рифму, окажут воздействие главным образом на разум, и причислять подобного рода речения к разряду поэтических никаких оснований нет.

Для теоретиков, разрабатывавших по преимуществу вопросы, связанные с эстетикой речи, было характерно то, что Гете считал типичным для поэзии мусульманского Востока вообще — культ слова и пафос намека. Отдавая предпочтение красоте слога и мастерскому использованию троп и фигур поэтической речи, тот же Кудам писал: «В отношении поэзии мысли занимают место материи, служащей субстратом, между тем как сама поэзия есть как бы заключенная в ней форма. И в любом искусстве непременно есть нечто такое, в чем запечатлевается его форма, например дерево в плотничьем искусстве и серебро в ювелирном деле. Непристойность мысли самой по себе ни в коей мере не снижает достоинств стихотворения, так же как доброкачественность работы плотника не снижается из-за недоброкачественности самого дерева»<sup>48</sup>. Следует вместе с тем отметить, что подобного рода формализм исключал и требование учитывать при оценке творчества того или иного поэта его отношение к религии. Так, согласно Абу-ль-Хасану аль-Джурджани, религия и поэзия не имеют друг к другу никакого касательства: если бы пренебрежение религией снижало достоинства стихов, то из числа выдающихся мастеров поэтического искусства следовало бы исключить такого поэта, как Абу-Нувас, не говоря уже о прославленных доисламских поэтах, которые были просто безбожниками, и тех современниках Мухаммеда, которые направляли свою сатиру против пророка и его сподвижников.

В противоположность Кудаме и его единомышленникам другие теоретики поэзии требовали при оценке стихов учета одновременно и формы и содержания. Ибн-Кутайба, к примеру, делил стихи на четыре категории: удачные по форме и по содержанию; удачные только по форме; превосходные по содержанию, которое выражено, однако, неудачно по форме; слабые как по форме, так и по содержанию. Ибн-Рашик, в свою очередь, подчеркивал взаимозависимость этих двух компонентов поэзии: узы, подобные тем, что связывают тело и душу, говорил он, соединяют форму стихотворения с его содержанием. Что же касается Абд-аль-Кахира аль-Джурджани, то, не отрицая значения формальной стороны поэтического произведения, он подчеркивал превосходство мысли над словом: слова выступают лишь в роли «слуг мысли», ввиду чего «всякий, кто пытается дать словам власть над мыслями, нарушает естественный порядок вещей и лишает их свойственной им природы»<sup>49</sup>.

Единство и взаимообусловленность дум и переживаний поэта, с одной стороны, и средств их экстерииоризации им — с другой, рассматривались как следствие и показатель спонтанного его самовыражения, лишённого всякой искусственности и нарочитости, известным теологом-ашаритом Абу-Бакром аль-Бакыллани (ум. 1013), который развивал эту концепцию в рамках упоминавшегося выше учения о неподражаемых достоинствах Корана. «Некоторые, — писал он, — сравнивают почерк и речь с изобразительным искусством, единодушно соглашаясь с тем, что среди художников самым большим мастером будет тот, кто покажет тебе плачущего, но притворяющегося смеющимся, плачущего от грусти и смеющегося от радости. И подобно тому, как для изображения этого нужна рука мастера, точно так же для передачи другим того, что происходит в глубине души, необходимы мастерски отточенное слово и утонченная натура»<sup>50</sup>. Опираясь на критерий естественности поэтического самовыражения, мусульманский богослов оценивает как превосходные те стихотворения поэтов, которые передают читателю самые сокровенные их мысли и настроения, например «славословия» («фахр») аль-Мутанабби, «винную поэзию» («хамриййат») Абу-Нуваса, описания пустыни у Зу-р-Руммы.

Различное понимание соотношения слова и мысли («аллафз ва-л-ма'на») определяло и различное толкование распространённого тогда положения о том, что лучшая поэзия — это та, что в наибольшей степени ложна. Теоретики-формалисты трактовали его в том смысле, что мастерство художника тем совершеннее, чем более он способен противоречить себе или действительности без ущерба для выразительной силы своих стихов. «Поэта не следует упрекать, — писал Кудама, — когда он противоречит себе, превознося что-то в одной касыде или речи и порицая то же самое в другой. Если и восхваление и порицание ему удалось, в таком поступке нет ничего предосудительного; напротив, по-моему, именно это и свидетельствует о силе и мастерстве поэта в его искусстве»<sup>51</sup>. Такая интерпретация упомянутого положения шла рука об руку с принципом придворной поэзии, побуждавшим поэта идти на сознательное и корыстное искажение правды, неугодной его покровителю. Утверждая этот принцип, Низами Арузи писал: «Поэзия — это искусство, при помощи которого поэт... малое обращает в великое, а великое — в малое. И красивое облачает в безобразные одежды, а безобразное заставляет сиять в красивом обличье»<sup>52</sup>.

Иное толкование тому же положению давали такие ученые, как Абд-аль-Кахир аль-Джурджани: «Те, по утверждению которых самый способный ко лжи и есть лучший поэт, хотят этим сказать, что искусство [поэзии] может процветать, достичь высшего очарования и развиться до максимального разнообра-

зия только там, где оно может действовать свободно и с наибольшим простором»<sup>53</sup> Речь здесь идет о способности поэзии обогащать систему образов до бесконечности, создавая новые и обновляя старые, в отличие от тех высказываний, которые ограничиваются простой констатацией фактов<sup>54</sup>.

Физули писал: «...все люди, как пленные, прикованы цепями к красоте: одни из них очарованы формой, другие — содержанием»<sup>55</sup>. Необходимо признать, что литературоведение мусульманского Средневековья интересовалось прежде всего формой поэтического искусства, что не исключает, однако, известной дифференциации: как и в самой поэзии, в ее теории уделялось больше внимания идейной стороне ирано- и тюркоязычными авторами, тогда как в поэзии и поэтике арабов, переживших этап подъема в более ранний период, акцентация содержательной стороны поэзии была явлением, не столь распространенным.

При оценке эстетических достоинств конкретных произведений теоретики поэзии и литературные критики исходили чаще из психологических, чем технических критериев, а «метафизика поэзии» была и вовсе им чужда. Однако подход к поэзии как к речи, непосредственно касающейся эмоциональных струн души, ставил их в затруднительное положение при попытках концептуального объяснения причин вызываемого ею эстетического наслаждения. «Я слышал, — писал Ибн-Рашик, — как один мудрый человек сказал: никто не сумел бы дать определение поэтическому совершенству, ибо это нечто такое, что, находясь в стихах, над которыми размышляешь, трогает душу; это нечто подобное блеску клинка или красоте наружности»<sup>56</sup>. И Ибн-Халдун отмечал: оценка качеств поэтической речи недаром определяется вкусом — ведь совершенно так же, как оценка вкусовых качеств пищи, она носит непосредственный, интуитивный характер. Подобного рода оценки очень часто сводились к описанию эмоционального состояния читателя. Так, по словам Ибн-Кутайбы, самый поэтичный человек — это тот, чьими стихами наслаждаешься до тех пор, пока не дочитываешь их до конца, а с точки зрения аль-Асмаи, лучшее поэтическое произведение — то, которое производит на читателя такое впечатление, что ему кажется, будто и он бы мог сочинить нечто подобное, а затем убеждается, что это ему не удалось бы сделать ни при каких усилиях.

Метод самонаблюдения был использован Абу-ль-Хасаном аль-Джурджани для объяснения механизма воздействия стихов на душу читателя: он цитировал какое-либо произведение, эстетические достоинства которого пользовались общим признанием, и предлагал слушателям или читателям разобраться, какие реминисценции и ассоциации вызывают в них те или иные образы. Аналогичный метод применял Абд-аль-Кахир аль-Джурджани

для определения причин выразительности различных форм поэтического «намёка»; эти причины обнаруживались им в радости, которая наполняет душу читателя, когда он переходит от сокровенного к явному, от абстрактного к конкретному, от познаваемого путем рефлексии к постигаемому с помощью интуиции, и в том чувстве удовлетворения, которое охватывает его при нахождении в различных предметах чего-то для них общего, особенно когда выявление этого общего сопряжено с большими трудностями.

Вопрос о легкоуловимости мысли автора как недостатке или достоинстве его творчества обсуждался достаточно широко, поскольку различные виды инсказательной речи составляли основу арсенала поэтических средств. Одни теоретики утверждали, что чем быстрее идея, заключенная в том или ином образе, доходит до понимания читателя, тем совершенней стих; другие же возражали: плох тот литератор, речь которого легка, а мысль прозрачна. Существовала и такая точка зрения: «Способ достижения идеала в прозе противоположен способу поэзии: проза — это то, в чем смысл ясен и с первого взгляда можно угадать, что заключают в себе слова; идеальной же поэзией является непонятная, позволяющая угадать смысл только после большого напряжения»<sup>57</sup>

Силу воздействия стихотворных произведений теоретики поэзии усматривали — помимо удачного использования детально классифицированных ими троп и фигур — в самой их ритмичности и гармонии, дающих поэзии преимущество перед прозой. В этом отношении, говорили они, поэзия сродни музыке, с которой она и действительно связана генетически. Объясняя порождаемое этой стороной поэзии наслаждение, аль-Бируни писал: «А причина этого кроется в том, что душа [человека] пристрастна ко всему, что имеет симметрию и порядок, и питает отвращение ко всему лишнему порядку. Поэтому можно видеть, как большинство индийцев страстно увлечены своими стихами и очень любят их чтение, даже если и не понимают их смысла; при этом они прищелкивают пальцами, выражая [свою] радость и одобрение»<sup>58</sup>. Гармония усматривалась также в композиции стихотворения; в частности, касыду сравнивали с «человеком ввиду необходимого единства его членов: когда один из них отделяется и изолируется, то, хотя целое остается невредимым, тело продолжает существовать с увечьем, которое снижает его красоту и искажает его реальную природу»<sup>59</sup>

Литературоведы указывали на то, что одни и те же стихи могут вызывать у читателей противоположные реакции, и ввиду этого выступали против использования в литературной критике оценок, не опирающихся на объективные критерии. Касаясь вопроса о различии между такими оценками и объективной цен-

ностью сочинения, аль-Джумахи приводил пример из жизни поэта Халяфа Ибн-аль-Ахмара, которому кто-то однажды сказал: «Когда я слышу стихи и они мне нравятся, меня вовсе не беспокоит, что скажешь о них ты и твои приятели», — на что поэт ответил: «Если ты возьмешь дирхем и он тебе понравится, а потом меняда скажет, что он поддельный, принесет ли тебе пользу твое собственное восхищение им?»<sup>60</sup>. В трактате о литературной критике Ибн-Шараф аль-Кайравани подчеркивал, что способность к этому искусству — прирожденный дар, который может быть развит, но без которого человек не может стать специалистом в данной области. «Я видел, — пишет он, — знатоков поэзии и чтецов, которые не обладали способностью к критике поэтических произведений и плохо разбирались в том, что в них дурного и что хорошего, между тем как многие не являющиеся специалистами в поэзии улавливают, что в них неясного, что правильного и что несообразного»<sup>61</sup>. Критикам рекомендуется не обращать внимания на то, имеют ли они дело со снискавшим себе известность классиком или с новым поэтом, с талантом которого еще никто не знаком. Затрагивая уже упомянутую выше тему соотношения формы и содержания в поэзии, Ибн-Шараф аль-Кайравани предостерегает критиков и от опасности быть введенным в заблуждение внешней красотой, эффектностью поэтической речи: «Среди поэтических произведений бывают такие, слова которых заполняют слух и действуют на немлющего им подобно громовым раскатам; но ты не придавай значения высоте их здания: посмотри, обитает ли в жилище мысль — если в доме окажется жилец — значит, есть здесь и красота, а если [обнаружится, что] он пуст, считай его [никудышной] развалиной. И наоборот: если услышишь обычные, из ряда вон не выходящие выражения, не спеши признавать их слабыми, пока не удостоверись — что они в себе содержат. Ведь сколько чудесных мыслей содержат [подчас] слова, в которых нет ничего сверхъестественного! Мысли — это духи, слова — тени. Счастливая удача, когда хороши и те и другие»<sup>62</sup>.

Большое место в работах литературоведов занимали вопросы поэтического творчества и его предпосылок. Подлинный поэт, считали они, должен прежде всего обладать поэтическим даром, отделяющим его, в частности, от тех «рабов поэзии», которые занимаются стихослагательством, не имея к поэтическому творчеству никакого призвания. Этот дар проявляется по-разному в зависимости от индивидуальных наклонностей и характера того или иного поэта. «Зур-Румма, например, — писал Ибн-Кутайба, — лучше всех пользовался сравнениями, красочнее других воспевал женщин и превзошел всех в описании песков, полуденного зноя, пустыни, воды, клещей и змей, но как только он принимался за панегирик или сатиру, дарование изменяло ему.

Аль-Фараздак был большим поклонником женского пола и ухажером, но, несмотря на это, стихи, посвященные женщинам, у него не удавались, в то время как у Джарира, хотя он и был женоненавистником, такие стихи удавались лучше, чем у остальных»<sup>63</sup> Другие два необходимых условия, которым должен был удовлетворять поэт, если он стремился усовершенствоваться в своем искусстве, составляли начитанность (под которой иногда понимали не только знакомство с творениями выдающихся поэтов, но и образованность вообще) и способность к постоянному оттачиванию мастерства посредством упорных упражнений по части стихосложения. К этим качествам добавлялись и некоторые другие: рассудительность, добродетельность и т. п.

Поднимался также вопрос о «стимулах и моментах» творчества. Источником вдохновения считали разное: и любовь, и гнев, и честолюбие, и предчувствие большого вознаграждения, и путешествие, и хмельное состояние, причем каждому поэту приписывался свой особый стимул. По мнению же некоторых, «стихи, бывает, противятся тому, кто хотел бы их произнести, но [вдруг] удаются под впечатлением какого-то мимолетного чувства или воркованья голубя»<sup>64</sup>. Поскольку же поэт творит только по настроению, его нельзя принудить к этому силой. Когда поэт Шанфара был пленен и доставлен во враждебное племя, ему сказали: «А теперь читай свои стихи», — на что тот ответил: «Вдохновение приходит только в радостном настроении», — и эти слова, пишет Ибн-Абд-Раббиhi, вошли в поговорку<sup>65</sup>. Творческому процессу ничто не должно мешать, поэт любит уединение. «Стихи удаются легче всего в начале ночи, перед сном, и в начале дня, перед завтраком, когда тихо беседуешь с собой и собираешься с мыслями»<sup>66</sup>. Работе помогают и ласкающие взор цветы, и водоемы, и раскинувшийся перед поэтом ландшафт, и звуки музыки. В моменты вдохновения «стихи сбегаются толпой». Но это не освобождает от необходимости неторопливой шлифовки стихов:

«Если мысль разгорится в движенье и жарком и верном,  
Станет ход колеса, как движение неба, размерным.

Без поспешности жаркой свою облюбовывай речь,  
Чтобы к выбору речи высокое небо привлечь»<sup>67</sup>

Одной из важнейших проблем, обсуждавшихся арабскими теоретиками поэзии в особенности, была проблема традиций и новаторства. В доисламские времена поэт выступал, как уже говорилось, в роли своего рода пророка племени, но именно эта его роль лишала стихотворца индивидуальности, подчиняла его личность власти веками складывавшихся традиций. Как мудрость, заключенная в его произведении, не была плодом самостоятельных размышлений, а вытекала из общепринятых обы-

чаев, норм и ценностей, точно так же в создаваемых им касыдах он придерживался строго установленных структурных и тематических моделей. Древние поэтические каноны сохраняли силу и в литературе, представлявшей развитую городскую культуру. Неукоснительное следование этим канонам при Омейядах обуславливалось тем, что арабская аристократия, вставшая во главе халифата, перед лицом постоянно разрастающейся части неарабских подданных искала идеологическую опору у поэтов как носителей исконно арабской культуры, все богатство которой едва ли не сводилось к бедуинской поэзии с ее давно отработанными и устоявшимися канонами. Но с приходом Аббасидов, когда процесс урбанизации усилился, подспудно назревавший конфликт между старым и новым принял открытую форму. В политическом и культурном плане он нашел отражение в борьбе Аббасидов с шуубизмом — движением за признание равноправия с арабами неарабской, преимущественно ираноязычной, части населения халифата, внесшей значительный вклад в развитие и процветание его городской культуры. В области поэзии этот конфликт вылился в противоборство между консервативными поэтами и поэтами нового направления (Абу-Нуwas и другие), выступившими против устаревших норм бедуинской поэзии.

Неадекватные духу времени требования, предъявлявшиеся поэтам той эпохи, были сформулированы Ибн-Кутайбой: поэтам, писал он, нельзя отклоняться в композиционных частях касыды от пути, по которому следовали древние поэты; им нельзя останавливаться в дороге у обитаемого жилья, коль скоро древние поэты имели обычай останавливаться у заброшенного; им нельзя отправляться в путь верхом на осле или муле, ибо древние поэты ездили на верблюде или верблюдице; им нельзя подъезжать к проточным водам, так как древние поэты подъезжали к испорченным и загрязненным илом; им нельзя идти по местам, поросшим садовыми нарциссами, миртами и розами, поскольку у древних поэтов путь пролегал по местам, покрытым польнью, ханвой и дикими нарциссами. Восставая против этих жестких требований, Ибн-Рашик, Кудама ибн-Джаафар и другие поборники обновления поэзии указывали на их явное несоответствие укладу жизни и вкусам городского жителя. Бедуины, писал Ибн-Рашик, в своей поэзии особое внимание уделяли описанию верблюда, следов покинутого кочевья, переживаниям, связанным с подготовкой к откочеванию или с надеждой найти в пустыне источник воды, и т. п.; внимание же поэта-горожанина обращено на описание любовных приключений и преград, встающих на пути к любимой, на описание дружеских пирушек и т. д., хотя бывает и так, что поэт «урбанистского» направления в угоду традиции принимается за описание верблюда и пустыни, не имея о них никакого представления.

Эти же теоретики упрекали тех современных им поэтов, которые пользовались языком, свойственным бедуинской поэзии, но неестественным в их устах. «Пользоваться подобным языком, — писал Кудам, — было допустимо для доевних, но не потому, что он красив, а потому, что среди их поэтов были бедуины, преобладающей чертой которых была грубость... Древние поэты, заимствовавшие у них чуждые для нас выражения, не [специально] выискивали их и не нарочито использовали [в своих стихах], а воспринимали их потому, что они были для них привычны; эти поэты лишь следовали естественному строю своей речи»<sup>68</sup>;

В литературоведении мусульманского Средневековья, таким образом, имелось определенное представление о социальной и исторической детерминированности художественных вкусов и норм поэтического творчества, представление, которое Ибн-Шараф аль-Кайравани зафиксировал в афористической фразе: «Это старое было когда-то новым, а это новое станет со временем старым»<sup>69</sup>. Учитывая именно это обстоятельство, Ибн-Кутайба подчеркивал: «Я не рассматриваю поэтов прежних времен глазами почтения, поскольку они жили в прежние времена; равным образом я не рассматриваю поэтов позднейших времен глазами пренебрежения, поскольку они жили в позднейшие времена. Напротив, я смотрю на них глазами справедливости, воздавая тем и другим по заслугам и достоинству»<sup>70</sup>. Поэтам советовали сочетать новаторство с должным вниманием к традиции; этот принцип утверждали и сами поэты, такие, как Сайфи Сараи, Низами Гянджеви, Хакани.

Понимание социальной обусловленности вкусов и норм литературного творчества носило, однако, ограниченный характер, поскольку в круг теоретических интересов, как правило, не входили произведения фольклора типа сказок «Тысячи и одной ночи». Преимущественное внимание к формальной стороне поэтического искусства, кроме того, не побуждало к постановке вопроса о социальной его значимости, если не считать ссылок на важность поэтического наследия как источника сведений о славных деяниях предков. Постановка этого вопроса в таких работах, как комментарий Ибн-Рушда к «Государству» Платона, хотя и увязывалась с литературной жизнью современного автору общества, но сколь-либо заметного влияния на нее не оказывала. Как косвенное свидетельство осознания самими поэтами своей общественной значимости можно расценивать критику некоторыми из них придворной поэзии или их указания на нравственно-гражданское призвание поэзии, близкие к соответствующим рассуждениям философов, такие, как высказывание Хакани о том, что поэтом воспитатель может и не быть, но каждый поэт быть воспитателем обязан.

В отличие от теорий поэзии учения о музыке развивались на мусульманском Востоке в ходе одновременного обобщения музыкальной практики населявших его народов и усвоения музыкально-теоретических концепций античных ученых — Аристотеля, Аристоксена, Птолемея, пифагорейцев; эти учения и связанные с ними эстетические идеи развивались преимущественно в рамках математики — наряду с арифметикой, геометрией и астрономией. Крупнейшими теоретиками музыки были аль-Кинди, «Чистые братья», аль-Фараби, Ибн-Сина, Сафи-ад-Дин.

Характерное для Средневековья деление музыки на небесную и земную было принято главным образом «Чистыми братьями», которые вслед за пифагорейцами полагали, что музыка составляет основу космической системы и что музыкальные интервалы имеют такие же отношения, какие существуют между расстояниями, разделяющими небесные сферы. Однако и «Чистые братья» основное внимание обращали на земную музыку, в которой выделяли следующие функциональные категории мелодий: духовные — исполняемые в храмах во время богослужений; военные — вселяющие в душу отвагу и смелость; лечебные — облегчающие больным страдания и исцеляющие их от недуга; похоронные — несущие людям утешение; трудовые — снимающие физическую и психическую усталость; свадебные и другие увеселительные песни; мелодии, исполняемые при обращении с животными (песни погонщиков верблюдов, песни доярков, охотников и т. п.); колыбельные песни.

Представление о том, что земная музыка возникла в подражание небесной, было отвергнуто Ибн-Синою как результат чрезмерно доверчивого отношения к теориям античности. Происхождение музыки он объяснял интонационным богатством человеческой речи (возникшей в свою очередь из потребности людей в общении как необходимом условии их существования), каковое проявляется, например, в понижении голоса, когда льстят, признаются в своей слабости или взывают к милосердию, в резком и торопливом произношении звуков, когда угрожают или хотят показать жестокость и непреклонность. Модуляции голоса, приобретшие самостоятельную, уже эстетическую, ценность Ибн-Сина и считал прототипом музыкального искусства, «подражающего» человеческим настроениям.

По мнению же некоторых арабских авторов, ближайшим прототипом распространенных в их среде мелодий послужило пение, которым погонщики верблюдов сопровождают размеренный шаг своих животных и которое впоследствии было приспособлено к стихотворному размеру «раджаз».

Что касается специфики эстетического воздействия музыки, то в средневековой арабо-мусульманской науке она усматривалась в двух ее свойствах: в том, что она трогает душу непо-

средственным образом, то есть не будучи запечатлена в каком-то вещественном субстрате, и в том, что присущая ей гармония раскрывается не сразу, а во временной последовательности, в силу чего музыкальная гармония вызывает эмоциональный отклик иного характера, чем тот, который возникает при созерцании видимых форм. Согласно Ибн-Сине, это проявляется в следующем: когда до слушателя доходит первый тон мелодии, его душа воспринимает его с восторгом — с тем восторгом, который сопровождает ее встречу с чем-то новым и желанным для нее вообще; когда звучание этого тона прекращается, душа испытывает от этого страдание, как при утрате того, что она приобрела с трудом; когда же появляется новый тон, душа приходит вновь в ликование, и ее радость увеличивается по мере того, как она замечает, что этот новый тон находится в гармонии с предыдущим. «Наиболее бесспорной причиной наслаждения,— пишет в связи с этим Ибн-Сина,— является ощущение приятного, когда оно неожиданно возникает после боли, испытанной от его утраты»<sup>71</sup>. Кроме того, утверждает он, если в прочих объектах чувственного восприятия существуют такие, которые вызывают ощущение приятного или неприятного как по своей природе, так и по своей интенсивности, то в звуках нет ничего такого, что было бы приятно или неприятно по природе,— ощущение того и другого вызывает не сам звук, а способ его извлечения.

Аль-Кинди и «Чистые братья» детально разрабатывали учение о характере воздействия тех или иных ладов и ритмов на различные категории людей и о вызываемых ими настроениях. В соответствии с этим учением разрабатывались и специальные программы, предусматривающие определенную последовательность исполнения различных музыкальных композиций. Музыка, по всеобщему тогдашнему убеждению, способна изменять не только настроение слушателей, но и их характер и даже физическое состояние. «Это наука,— писал аль-Фараби о теории и практике музыкального искусства,— полезна в том смысле, что умеряет нравы тех, которые потеряли равновесие, делает совершенными тех, которые еще не достигли совершенства, и сохраняет равновесие у тех, которые находятся в состоянии равновесия. Эта наука полезна и для здоровья тела, ибо когда заболевает тело, то чахнет и душа, когда тело испытывает помехи, то испытывает помехи и душа. Поэтому исцеление тела достигается посредством исцеления души, силы которой умеряются и приспособляются к его субстанции благодаря звукам, производящим такое действие»<sup>72</sup>.

Науку о музыке аль-Фараби делил на две части: музыкальную практику и теорию музыки; вторая у него носит умозрительный характер и изучает музыку вообще, независимо от того,

кем и посредством какого инструмента она исполняется; первая же рассматривает конкретные правила инструментального и вокального исполнения. С точки зрения внутренней структуры мелодий аль-Фараби, как и другие теоретики музыки, выделял гармонию и ритм, вычленив соответственно в науке о музыке гармонику и ритмику.

Протекавшее в условиях ремесленной организации труда, художественное творчество во всех его формах в значительной мере зависело от усвоения мастером устной традиции. Более всего это, видимо, относится к изобразительному искусству, поскольку именно в этой области мы встречаемся с наименьшей разработанностью теоретических вопросов. Разумеется, свою роль сыграли и иконоборческие тенденции в исламе, ввиду чего как само это искусство, так и посвященная ему литература получили относительно большее развитие там, где влияние суннитского правоверия было менее ощутимо, а именно в районах распространения шиизма (хотя в лице шиитских богословов изобразительное искусство имело своих наиболее непримиримых противников) и «легализированного» суфизма в правление Тимуридов, Сефевидов, Моголов и Османов. Изобразительное искусство освящалось здесь преданием о том, что почитаемый шиитами халиф Али покровительствовал не только весьма «престижному» в исламе искусству каллиграфии, но и живописи, концепцией двух одновременно созданных Аллахом калемов — тростникового пера каллиграфа и кисти живописца и легендой, утверждавшей, что живопись берет начало от самого Мухаммеда, которого архангел Гавриил (Джабраил) обучил этому искусству для украшения мечети в Медине.

Эстетические идеи, касающиеся изобразительного искусства, высказывались по преимуществу в трудах, посвященных творчеству знаменитых художников и каллиграфов, и притом в форме не столько аналитической, сколько описательной и даже иллюстративной. К достоинствам технического исполнения относили чистоту и яркость красок, утонченность, гармонию, легкость, изысканность, законченность и твердость рисунка. Но высшим критерием оценки изображения было правдоподобие, в котором и усматривалась сущность этой области художественного творчества. «Что касается искусства художников, — писали «Чистые братья», — то оно есть не что иное, как подражание образам существующих предметов, как искусственных, так и естественных, как людей, так и животных, так что ловкость мастеров достигает того, что взоры живущих отвращаются от подлинных предметов, изумляясь красоте изображений и ослепляясь их видом»<sup>73</sup>

Однако правдоподобие изображения не означало «фотографического» копирования натуры, так что произведение графики ча-

сто ставилось выше картины, написанной красками. У Кази Ахмеда мы встречаем, к примеру, такие похвалы в адрес художника:

«Его рисунок углём по искусству исполнения  
Лучше, чем произведение кисти Мани»<sup>74</sup>.

О том, что рисунок углём может вызвать больший восторг у зрителей, чем изображение объёмное и в цвете (речь здесь идет, вероятно, об образцах полихромной эллинской или эллинистической пластики), писали и «Чистые братья»<sup>75</sup>.

Требование максимально правдоподобного воспроизведения природы сочеталось иногда с поощрением творческой фантазии. «Из людей искусства, — говорит Кази Ахмед о художниках, — нет ни у кого [такой] силы воображения и тонкости таланта, что присущи этим людям. Образ, что рисуется на скрижалях мысли художника, никто не изобразит в зеркале красоты»<sup>76</sup>. Этот тезис иллюстрируется рассказом о царе, который одарил художника двумя царствами — одним за «форму мастерства», другим — за фантазию (последняя проявилась в том, что художник написал портрет царя, скрыв его физический недостаток и в то же время не порвав с верностью модели). Кроме того, принцип правдоподобия предполагал и акцентирование в изображаемом объекте тех или иных черт. Садиг-бек, характеризуя мастерство своего учителя-художника, писал:

«Когда он проявлял страсть к чьему-либо образу, воссоздавал его подобие соответственно оригиналу, никто не смог бы их различить, разве только по движению и покою.

Какой-либо красавицы, когда он писал портрет, у страсти ноги подкашивались в ста местах.

Если образ какого-нибудь героя он воспроизводил, то смелость бальзама искала от разума»<sup>77</sup>

В трактате Садиг-бека подчеркивается необходимость сочетания творческой индивидуальности художника с изучением опыта признанных мастеров:

«Не читай слов любви по чужому посланию,  
не привыкай к чьей-либо манере письма!  
...не избегай приемов и навыков мастеров,  
[но] проходи путь, разбираясь в этом»<sup>78</sup>.

На средневековом мусульманском Востоке было распространено убеждение, что изящные рисунки, изображающие влюбленных, сады, цветы, мчащихся коней и зверей, способны вызвать у зрителей приподнятое настроение, разогнать тоску, укрепить духовные и физические силы. Врач и философ Мухаммед ибн-Закария ар-Рази, в частности, приписывал подобное

действие изображений сочетанию в них гармонично подобранных цветов с пропорциональными формами. Вместе с тем полагали, что красота произведения, созданного живописцем, каллиграфом или зодчим, проистекает от нравственной, духовной красоты.

Культура мусульманского Средневековья оказала большое влияние на развитие эстетики Западной Европы, представители которой находились в тесном и длительном контакте с «маврами» и «сарацинами» в Испании, на Сицилии и в государствах крестоносцев на Ближнем Востоке. Живое общение европейцев с носителями более развитой светской культуры не могло не оказать благотворного воздействия на средневековый христианский мир, не способствовать развитию в нем тяги к красоте и радостям мирской, посюсторонней жизни. Широкое распространение здесь переводов философских и естественнонаучных сочинений мыслителей Ближнего и Среднего Востока интенсифицировало развитие того, что применительно к романским народам Ф. Энгельс охарактеризовал как «перешедшее от арабов и питавшееся новооткрытой греческой философией жизнерадостное свободомыслие, подготовившее материализм XVIII века»<sup>79</sup> Эстетика мусульманского средневековья не только предвляла, но и непосредственно подготавливала зарождение секуляризированной эстетики европейского Возрождения.

Помимо общефилософских идей, подготавливавших новое эстетическое мироощущение, из мусульманского Востока были восприняты и конкретные эстетические и искусствоведческие концепции. В области музыковедения, например, можно напомнить концепции, связанные с делением этой науки на теоретическую и практическую части, со сведением танца и пения к единому роду искусства, с трактовкой эмоционального и нравственного воздействия мелодий. «Перспектива» Ибн-аль-Хайсама положила в Европе начало исследованию физических и психофизиологических аспектов зрительного восприятия, оказав влияние на Гроссетесте Р., Бэкона, Витело и Леонардо да Винчи.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Rice D. T. Islamic art. L., 1977, p. 9.

<sup>2</sup> Галӓс М. А. Ат-тарбия ва-т-талим фи-л-ислам. Бейрут, 1957, 189.

<sup>3</sup> Ал-Газали. Ихйа' 'улум-ад-дин, т. 4. Каир, б. г., с. 292.

<sup>4</sup> Там же, с. 290.

<sup>5</sup> Там же, с. 291.

<sup>6</sup> Bruyne E. L'esthetique du Moyen âge. Louvain, 1947, p. 31.

<sup>7</sup> Аль-Фараби. Философские трактаты. Алма-Ата, 1970, с. 221.

<sup>8</sup> Бируни, Абурейхан. Избр. произв., т. 1. Ташкент, 1957, с. 96.

- <sup>9</sup> Ibn Khaldūn. The Muqaddimah. An introduction to History. New York, 1958, vol. 2, p. 397—398.
- <sup>10</sup> Ibid., p. 398.
- <sup>11</sup> Здесь и далее заключенные в скобки римские цифры обозначают суру, а арабские — стихи Корана.
- <sup>12</sup> *Ат-Тавил Т* Киссат ас-сира' байна-д-дин ва-л-фалсафа. Каир, 1958, с. 107.
- <sup>13</sup> Muslim saints and mystics. London — Boston, 1973, p. 51.
- <sup>14</sup> Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика в 4-х т., т. 2. М., 1969, 79.
- <sup>15</sup> *Кази Ахмед*. Такат о каллиграфях и художниках. 1596—96/1005. М.—Л., 1947, с. 143.
- <sup>16</sup> История Персии, ее литературы и дервишеской теософии, т. 1. М., 1909, с. 523.
- <sup>17</sup> Rūme. Poet and mystic (1207—1273). Selections from his writings. London, 1950, p. 151.
- <sup>18</sup> Bodrogligeti A. A collection of turkish poems from the 14th century.— Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae, t. 16, Budapest, 1963, fasc. 3.
- <sup>19</sup> *Хайям' Омар*. Трактаты. М., 1961, с. 221.
- <sup>20</sup> *Ибн-Рушд*. Тахафут ат-тахафут. Бейрут, 1930, с. 339—340.
- <sup>21</sup> Цит. по: Сагадеев А. В. Ибн-Сина (Авиценна). М., 1980, с. 126.
- <sup>22</sup> *Низами*. Сокровищница тайн. М., 1959, с. 127.
- <sup>23</sup> *Ал-Газали*. Указ. соч., т. 4, с. 291.
- <sup>24</sup> Muslim saints and mystics, p. 104.
- <sup>25</sup> Ibid., p. 266.
- <sup>26</sup> *Руми* Джалал ад-Дин. Фихи ма фихи. Тегеран, 1330 Х., 24.
- <sup>27</sup> *Хайям Омар*. Рубаи. М., 1961, с. 27.
- <sup>28</sup> Ibn Hazm. Epître morale (Kitāb al-ahlāq wa-l-siyar). Beyrauth, 1961, p. 53 (texte arabe).
- <sup>29</sup> *Ал-Антаки*, Давуд. Тазийн ал асвак. Каир, 1328 Х., 187.
- <sup>30</sup> *Хайям Омар*. Трактаты, с. 221—222.
- <sup>31</sup> *Ал-Газали*. Указ. соч., т. 4, с. 291.
- <sup>32</sup> *Ал-Кинди*. Раса'ил ал-Кинди ал-фалсафиййа, ч. 1. Каир, 1950, с. 178.
- <sup>33</sup> Цит. по: Крачковский И. Ю. Избр. соч., т. 6. М.—Л., 1960, с. 61.
- <sup>34</sup> 'Ali b. Zaid al-Baihakī. Tatimma Siwān al-hikma. fasc. 1. Lahore, 1935, p. 154.
- <sup>35</sup> *Талас М. А.* Указ. соч., 144.
- <sup>36</sup> *Кумайр Й.* Фаласифат ал-'араб, т. 2. Бейрут, 1952, с. 62.
- <sup>37</sup> Там же, т. 9, ч. 2, с. 81.
- <sup>38</sup> Цит. по: Крачковский И. Ю. Избр. соч., т. 6, с. 51.
- <sup>39</sup> Grunebaum G. E. von. Islam. Essays in the nature and growth of a cultural, tradition. L., 1961, p. 47.
- <sup>40</sup> Избранные произведения мыслителей стран Ближнего и Среднего Востока IX—XIV вв. М., 1961, с. 144.  
*Кумайр Й.* Фаласифат ал-'араб, т. 9, ч. 1, Бейрут, 1954, с. 60—61.  
Pines Sh. Studies in Abū'l-Barakāt al-Baghdādī's poetics and metaphysics.— In: Studies in philosophy. Ierusalem, 1960, p. 131.
- <sup>43</sup> *Ал-Фараби*. Рисала фи каванин сина'ат аш-ши'р.— Rivista degli studi

- orientali. Roma, 1937, vol. 17. fasc. 2/3, p. 272.
- 44 Ibn Sīnā. Al-Shifā'. Mathématiques. 3. Musique (Jauāmi'ilm el-mūsiqa). Le Caire, 1956, p. 122.
- 45 Цит. по: Крачковский И. Ю. Избр. соч., т. 2. М.—Л., 1956, с. 363.
- 46 Cantarino V. Averroes on poetry.— In: Islam and its cultural divergence. Urbana — Chicago — London, 1971, p. 26.
- 47 Pines Sh. Op. cit., p. 131.
- 48 *Кудама бну-Джа'фар*. Китāб накд аш-ши'р. Лейден, 1956, с. 4—5.
- 49 Al Ğurġani, Abdalqāhir. Die Geheimnisse der Wortkunst. Wiesbaden, 1959, S. 10.
- 50 Цит. по: *Айад Ш. М.* Ал-му'ассират ал-фалсафиййа ва-л-каламиййа фин-накд ал-'арабийй ва-л-балага ал-'арабиййа.— «Ал-Аклам», Багдад, 1980, № 11, с. 9.
- Кудама бну-Джа'фар*. Цит. соч., с. 4.
- 52 Самарканди, Низами Арузи. Собрание редкостей или четыре беседы. М., 1963, с. 55.
- 53 Al Ğurġani, Abdalqāhir. Op. cit., S. 293.
- 54 Ibid.
- 55 *Фузули Мухаммед*. Соч., т. 3. Баку, 1958, с. 16. (На азербайджанском яз.).
- 56 *Ибн-Рашик*. Ал-'умда. Каир, 1907, с. 77.
- 57 Цит. по: Крачковский И. Ю. Избр. соч., т. 2, с. 199.
- 58 *Бируни Абурейхан*. Избр. произв., т. 2. Ташкент, 1963, 150.
- 59 *Хус'ри*. Зухр ал-'адаб. Каир, 1925, с. 213.
- 60 Цит. по: Крачковский И. Ю. Избр. соч., т. 2, с. 199.
- 61 Ibn Charaf al-Qayrawānī. Questions de critique littéraire (Masā'il al-intiqād). Alger, 1953, p. 44.
- 62 Ibid., p. 45—46.
- 63 *Ибн-Кутайба*. Аш-ши'р ва-шу'ара', т. 1. Каир, 1944, с. 41.
- 64 *Ибн-'Абд-Раббихи*. Ал-'икд ал-фарид, ч. 3. Каир, 1871, с. 143.
- 65 Там же.
- 66 Там же.
- 67 *Низами*. Сокровищница тайн, с. 61.
- 68 *Кудама бну-Джа'фар*. Цит. соч., с. 100.
- 69 Ibn Sharaf al-Qayrawānī. Op. cit., p. 48.
- 70 *Ибн-Кутайба*. Цит. соч., 6.
- 71 Ibn Sīnā. Op. cit., p. 8.
- 72 Цит. по: Григорян С. Н. Из истории философии Средней Азии и Ирана VII—XII вв. М., 1960, с. 151.
- 73 Избранные произведения мыслителей стран Ближнего и Среднего Востока IX—XIV вв., с. 145.
- 74 *Ахмед, Кази*. Указ. соч., с. 182.
- 75 Избранные произведения мыслителей стран Ближнего и Среднего Востока IX—XIV вв., с. 145.
- 76 *Ахмед, Кази*. Указ. соч., 177.
- Садиг-бек Афшар*. Ганун ос-сөвәр. Трактат по живописи. Баку, 1963, с. 69.
- 78 Там же, с. 72, 76.
- 79 *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., 20, 346.

ЭСТЕТИКА  
РЕНЕССАНСА



## СТАНОВЛЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ В XIV—XV ВЕКАХ

В

опрос об исторических границах того периода культуры, который получил название Возрождение, все еще остается предметом острых дискуссий и споров. В исторической науке существует огромное количество самых разнообразных, а порой и прямо противоположных концепций о природе и характере культуры Возрождения, о ее исторических границах. Тем не менее среди всех этих концепций можно выделить две основные тенденции, два противоположных подхода к культуре и истории Возрождения. Первая рассматривает Возрождение как качественный скачок, революционный переворот в развитии искусства и культуры. Вторая, напротив, видит в Возрождении определенную совокупность отдельных признаков в постепенной, лишенной качественных скачков эволюции европейской культуры от Средневековья к Новому времени. В соответствии с этими двумя подходами устанавливаются и различные хронологические границы Ренессанса. Довольно модной концепцией, бытующей в буржуазной исторической науке, является стремление обнаружить начало Возрождения уже в XII или даже в XI веках. Это приводит фактически к медиевизации культуры Возрождения, к поискам внутри нее черт, общих со Средневековьем, и в конечном счете к уничтожению специфических особенностей искусства и культуры этой эпохи.

Действительно, говорить о каких-то единых, общих для всей художественной культуры Возрождения особенностях чрезвычайно сложно, подчас невозможно. Здесь мы можем обнаружить отголоски средневековой традиции, которая продолжает существовать вплоть до XVI века. И тем не менее мы не можем не видеть тех огромных, поистине революционных изменений, происходящих во всех областях общественной жизни, в том числе и в искусстве.

Эстетика Возрождения связана с тем грандиозным переворотом, который совершается в эту эпоху во всех областях общественной жизни: в экономике, идеологии, культуре, науке и фило-

софии. К этому времени относятся расцвет городской культуры, великие географические открытия, безмерно расширившие кругозор человека, переход от ремесла к мануфактуре.

Революционное развитие производительных сил, разложение феодальных сословных и цеховых отношений, которые сковывали 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 мысль ставит человека в центр вселенной, говорит о неограниченных возможностях развития человеческой личности. Идея достоинства человеческой личности, глубоко разработанная крупными мыслителями Возрождения, прочно вошла в философское и эстетическое сознание Ренессанса. Выдающиеся художники того времени черпали из нее свой оптимизм и энтузиазм.

Отсюда полнота развития личности, поражающая нас всесторонность и универсальность характеров деятелей Возрождения. «Это был,— писал Ф. Энгельс,— величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными»<sup>1</sup>. Но, с другой стороны, благоприятные условия для всестороннего и универсального развития личности создавались не только благодаря разложению феодального способа производства, но, как это ни парадоксально, и недостаточной развитостью капитализма, который находился еще только на заре своего развития. Поэтому личность еще не испытывала на себе в полной мере уродующего влияния буржуазного способа производства с его тенденцией к узкой специализации и стандартизации труда. «Герои того времени не стали еще рабами разделения труда,— писал Энгельс,— ограничивающее, создающее однобокость, влияние которого мы так часто наблюдаем у его преемников»<sup>2</sup>.

\* Этот двойственный, переходный характер культуры Возрождения по отношению к феодальному и капиталистическому способам производства необходимо постоянно учитывать при рассмотрении эстетических идей этой эпохи.

Именно на этот переходный характер культуры Возрождения указывал Б. Р. Виппер в своих лекциях по искусству итальянского Ренессанса. «Мировоззрение человека Ренессанса не соответствует ни традициям докапиталистического, патриархального общества, ни собственно буржуазному мышлению. Ренессанс

был не устойчивой и спокойной, а бурной и противоречивой эпохой. Ренессанс — это период становления буржуазного общества, период, когда спадают оковы средневекового уклада, но ограничивающие условия капиталистического общества еще не успели сложиться. Иначе говоря, Ренессанс представляет собой не состояние, а процесс, и притом процесс переломного характера»<sup>3</sup>.

В этот период происходит сложный процесс формирования реалистического мировоззрения, вырабатывается новое отношение к природе, религии, художественному наследию античного мира. Конечно, было бы неверным считать, что культура Возрождения окончательно преодолевает религиозное мировоззрение и порывает с религией: негативное отношение к религии часто сочетается с возрождением интереса к религии и различным мистическим идеям. Но вместе с тем очевидно, что в эпоху Ренессанса происходит усиление светского начала в культуре и искусстве, секуляризация и даже эстетизация религии, которая признавалась лишь в той мере, в какой становилась предметом искусства.

Исследователи культуры и искусства Возрождения убедительно показали, какая сложная ломка средневековой картины мира происходит в искусстве. Отказ от «готического натурализма», от творческого метода Средневековья, в основе которого лежали каноны и геометрические схемы, приводит к созданию нового художественного метода, основанного на точном воспроизведении живой природы, восстановлении доверия к чувственному опыту и человеческому восприятию, слиянию видения и понимания. «Перспектива, — пишет Б. Р. Виппер, — как средство для завоевания глубины, для создания пространственной иллюзии, изучение анатомической структуры человеческого тела, учение об идеально прекрасных пропорциях и перенесение их в архитектуру — все названные рационалистические приемы овладения действительностью были введены художниками итальянского Ренессанса»<sup>4</sup>.

Основной темой ренессансного искусства становится человек, человек в гармонии его духовных и физических сил. Искусство прославляет достоинство человеческой личности, бесконечные способности человека к познанию мира. Вера в человека, в возможность гармонического и всестороннего развития личности является отличительной особенностью искусства этого времени.

Изучение художественной культуры Возрождения началось давно, в ряду ее исследователей известные имена Я. Буркхардта, Г. Вельфлина, М. Дворжака, Л. Вентури, Э. Панофского и других. Однако, если культура и искусство Возрождения хорошо изучены, исследование эстетической мысли этой эпохи, пожалуй, еще только начинается. Пока еще не существует самостоя-

тельных и исчерпывающих работ на эту тему. В существующих обзорах по истории эстетической мысли эстетика Ренессанса рассматривается либо чересчур кратко, либо же только в связи с общим процессом развития какого-либо вида искусства.

Некоторые авторы вообще полагают, что эстетическая мысль в эпоху Возрождения была незрелой, отрывочной и лишенной системы. Так, известный историк искусства М. В. Алпатов пишет: «Среди высказываний одни были пронизательны и глубокомысленны, другие — поверхностны и легковесны. Извлечь из них стройную систему эстетики по меньшей степени затруднительно. Ограничиться высказываниями авторов — значит оказаться лицом к лицу перед разногласием мнений, которые невозможно свести к одному знаменателю. Расположить их в хронологической последовательности — это не значит составить себе представление об историческом развитии возрожденческих взглядов на искусство. Между Альберти и Леонардо существовала преемственная связь, но от взглядов на искусство Гиберти трудно протянуть нить к воззрениям Микеланджело. Многие высказывания нельзя прямо связать с отдельными явлениями искусства. Между теорией и творчеством часто не было совпадений даже у одного художника»<sup>5</sup>. С этим мнением трудно согласиться. Во-первых, существовала определенная преемственность в развитии эстетических взглядов, благодаря которой можно выделить систему взглядов, свойственную той или иной философской школе, в частности эпикуреизма, неоплатонизма, аристотелизма. Во-вторых, нельзя не видеть влияния ряда эстетических идей на творчество многих итальянских художников или целых художественных школ.

Как и в истории искусства, в развитии эстетической мысли Возрождения можно выделить три главных периода, соответствующих XIV, XV, XVI векам. С XIV веком связана эстетическая мысль итальянских гуманистов, обратившихся к изучению античного наследия и реформировавших систему воспитания и образования, к XV веку относятся эстетические теории Николая Кузанского, Альберти, Леонардо да Винчи, Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола, и, наконец, в XVI веке существенный вклад в эстетическую теорию вносят философы Джордано Бруно, Кампанелла, Патрици. Кроме этой традиции, связанной с определенными философскими школами, существовала и так называемая практическая эстетика, выраставшая на основе опыта развития отдельных видов искусства — музыки, живописи, архитектуры и поэзии.

Не следует думать, что идеи эстетики Ренессанса развивались только в Италии. Можно проследить, как схожие эстетические концепции распространялись и в других странах Европы, в особенности во Франции, Испании, Германии, Англии. Все

это свидетельствует, что эстетика Ренессанса была общеевропейским явлением, хотя, конечно, специфические условия развития культуры в каждой из этих стран накладывали характерный отпечаток на развитие эстетической теории.

За последнее время в советской литературе появилось несколько специальных работ, посвященных эстетике Возрождения. Это — книга А. Ф. Лосева<sup>6</sup>, которая при всей спорности ее методологии является первой попыткой систематического исследования этого периода истории эстетики, и двухтомная «Эстетика Ренессанса»<sup>7</sup>, представляющая собой результат усилий большого коллектива авторов и переводчиков. Несомненно, все это только начало в большой и сложной работе по исследованию эстетической мысли этой эпохи.

### § 1. Ранний гуманизм

На возникновение и развитие эстетической теории эпохи Возрождения большое влияние оказала гуманистическая мысль, выступившая против средневековой религиозной идеологии и обосновавшая идею высокого достоинства человеческой личности. Поэтому, характеризуя основные направления эстетической мысли Ренессанса, нельзя обойти стороной наследие итальянских гуманистов XV века.

Следует отметить, что в эпоху Возрождения термин «гуманизм» имел несколько иной смысл, чем тот, который обычно вкладывается в него сегодня. Этот термин возник в связи с понятием «*studia humanitatis*», то есть в связи с изучением тех дисциплин, которые противостояли схоластической системе образования и были связаны своими традициями с античной культурой. В их число входила грамматика, риторика, поэтика, история и моральная философия (этика).

Как отмечает Л. М. Брагина, «гуманистами в эпоху Возрождения называли тех, кто посвящал себя изучению и преподаванию *studia humanitatis*. Этот термин имел не только профессиональное, но и мировоззренческое содержание: гуманисты были носителями и творцами новой системы знания, в центре которой стояла проблема человека, его земного предназначения»<sup>8</sup>.

К числу гуманистов относились представители разных профессий: педагоги — Филельфо, Поджио Браччолини, Витторино да Фельтре, Леонардо Бруни; философы — Лоренцо Валла, Пико делла Мирандола; писатели — Петрарка, Боккаччо; художники — Альберти и другие. Творчество *Франческо Петрарки (1304—1374)* и *Джованни Боккаччо (1313—1375)* представляет собой ранний период в развитии итальянского гуманизма, зало-

жившего основы более цельного и систематизированного мировоззрения, которое было развито позднейшими мыслителями.

Петрарка с необычайной силой возродил интерес к античности, в особенности к Гомеру. Тем самым он положил начало тому возрождению античной древности, которое было столь характерно для всего Ренессанса. Вместе с тем Петрарка сформулировал новое отношение к искусству, противоположное тому, которое лежало в основе средневековой эстетики. Для Петрарки искусство уже перестало быть простым ремеслом и стало приобретать новый, гуманистический смысл. В этом отношении чрезвычайно интересен трактат Петрарки «Инвектива против некоего медика», представляющий полемику с Салютати, который доказывал, что медицину следует признать более высоким искусством, чем поэзию. Эта мысль возбуждает гневный протест Петрарки. «Святотатство неслыханное, — восклицает он, — госпожу подчинить служанке, свободное искусство — механическому». Отвергая подход к поэзии как к ремесленному занятию, Петрарка истолковывает ее как свободное, творческое искусство. Не меньший интерес представляет трактат Петрарки «Средства о врачевании счастливой и несчастливой судьбы», в котором изображается борьба рассудка и чувства в отношении к сфере искусства и наслаждения, причем в конечном счете побеждает близкое к земным интересам чувство.

Не меньшую роль в обосновании новых эстетических принципов сыграл другой выдающийся итальянский писатель Джованни Боккаччо. Автор «Декамерона» посвятил четверть века работе над главным, как он считал, трудом своей жизни, теоретическим трактатом «Генеалогия языческих богов».

Особый интерес представляют XIV и XV книги этого обширного сочинения, написанные в «защиту поэзии» против средневековых нападок на нее. Эти книги, получившие огромную популярность в эпоху Возрождения, положили начало особому жанру «апологии поэзии».

По существу своему мы наблюдаем здесь полемику со средневековой эстетикой. Боккаччо выступает против обвинения поэзии и поэтов в аморализме, излишестве, фривольности, обмане и т. д. В противоположность средневековым авторам, упрекавшим Гомера и других античных писателей в изображении фривольных сцен, Боккаччо доказывает право поэта на изображение любых сюжетов.

Несправедливы также, по мнению Боккаччо, обвинения поэтов во лжи. Поэты не лгут, а лишь «ткуют вымыслы», говорят правду под покровом обмана или, точнее, вымысла. В связи с этим Боккаччо страстно доказывает право поэзии на вымысел (*inventi*), изобретение нового. В главе «О том, что поэты не лживы», Боккаччо прямо говорит: поэты «...не связаны обя-

зательством держаться правды во внешней форме вымысла; наоборот, если отнимем у них право свободно применять любой род вымысла, вся польза их труда обратится в прах» (О генеалогии языческих богов, XIV, 13)<sup>9</sup>

Боккаччо называет поэзию «божественной наукой». Более того, заостряя конфликт между поэзией и теологией, он саму теологию объявляет видом поэзии, ведь она, так же как и поэзия, обращается к вымыслу и аллегориям.

В своей апологии поэзии Боккаччо доказывал, что главнейшими ее качествами являются страсти (*furor*) и изобретательность (*inventio*). Такое отношение к поэзии не имело ничего общего с ремесленным подходом к искусству, оно обосновывало свободу художника, его право на творчество.

Таким образом, уже в XIV веке у ранних итальянских гуманистов формируется новое отношение к искусству как к свободному занятию, как к деятельности воображения и фантазии. Все эти принципы легли в основу эстетических теорий XV века.

Значительный вклад в развитие эстетического мировоззрения Ренессанса внесли и итальянские педагоги-гуманисты, создавшие новую систему воспитания и образования, ориентированную на античный мир и античную философию<sup>10</sup>.

В Италии начиная с первого десятилетия XV века один за другим появляются целый ряд трактатов о воспитании, написанных педагогами-гуманистами: «О благородных нравах и свободных науках» Паоло Вержерио, «О воспитании детей и их добрых нравах» Маттео Веджио, «О свободном воспитании» Джиаоццо Манетти, «О научных и литературных занятиях» Леонардо Бруни, «О порядке обучения и изучения» Баттисто Гуарино, «Трактат о свободном воспитании» Энея Сильвия Пикколомини и др. До нас дошло одиннадцать итальянских трактатов по педагогике. Кроме того, теме воспитания посвящены многочисленные письма гуманистов. Все это составляет обширное наследие гуманистической мысли, которое тщательно исследовано в современной литературе<sup>11</sup>.

«Чистой» эстетики, самостоятельных трактатов на эстетические темы мы, пожалуй, не найдем в гуманистической педагогике. Зато почти в каждом из педагогических трактатов мы найдем подробные рассуждения о роли в воспитании таких видов искусства, как музыка, литература, ораторское искусство. И дело здесь не в том, что искусство признавалось как важный и необходимый элемент или средство воспитания. Связь педагогики и эстетики здесь глубже. Она определяется тем, что в художественной культуре Ренессанса практический, утилитарный элемент так же силен, как и момент художественный, эстетический. Здесь искусство еще органически включается в жизнь и сама жизнь трактруется в высшей степени художественно, пластично. Если

не учитывать этой весьма существенной особенности культуры Возрождения, то приходится отказать ей в самой идее эстетического воспитания, как это делает, например, известный английский искусствовед Герберт Рид. В своей книге «Воспитание через искусство», давая исторический очерк развития идей художественного воспитания, Рид заявляет, что рационалистической педагогике Ренессанса, как, впрочем, и средневековой мысли, была совершенно чужда идея эстетического воспитания в том виде, как она была сформулирована еще в античную эпоху Платоном. «Эта слепота, — пишет Рид, — имеет объяснение в европейской мысли. Христианская мораль в течение всего периода своего формирования в средние века была целиком под влиянием логического интеллектуализма и антиэстетических склонностей, которые были приданы ей шизофреническими учениями, подобными учениям св. Павла и Августина. Этот этический догматизм был так силен, что когда пришел Ренессанс с его возрождением эстетической деятельности и воспитания, в котором были также элементы платонизма, то и здесь не было достигнуто реального понимания платоновской теории, не встал даже вопрос о ее введении как альтернативы догматическому учению церкви. Гуманистическая традиция воспитания, как она была отражена у Витторино или Агриколы, полностью стоит на стороне рациональной или логической структуры воспитания. Это — мир грамматиков. Искусство признается только как средство отдохновения от напряженности мысли<sup>12</sup>.

Как мы видим, Рид начисто отказывает гуманистической педагогике в идее эстетического воспитания и в понимании платоновской теории. Но действительно ли педагогика Ренессанса была такой утилитарной, такой сухо рационалистической, какой ее рисует Рид? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо обратиться к анализу самой педагогической теории и практики Возрождения.

Один из первых опытов гуманистического воспитания предпринял известный падуанский гуманист *Витторино да Фельтре (1378—1446)*. В 1423 году по приглашению маркиза Франческо Гонзаго он приезжает в Мантую. Здесь в загородном доме, получившем впоследствии название «*Casa Giocosa*» («Дом радости»), он основывает первое в своем роде экспериментальное предприятие, где на практике проверялись педагогические теории и представления итальянских гуманистов.

Мантуанская школа не преследовала каких-либо специальных или профессиональных целей. Система образования Витторино строилась на преподавании так называемых «свободных дисциплин», которые, будучи предпосылкой для дальнейшего специального образования, имели целью воспитание цельности и всесторонности знания. Обучая своих учеников грамматике, поэзии

или музыке, Витторино видел в этих предметах не средство для профессиональных целей, но в известной мере самоцель: поэзия и риторика должны воспитывать в учениках способность самостоятельно и хорошо говорить, музыка — чувствовать музыкальную гармонию, гимнастика должна научить гармонии и грации движений и т. д.

В системе воспитания Витторино получили отражение гуманистические представления об идеале гармоничного и всесторонне образованного человека<sup>13</sup>. Витторино строил свою систему обучения, исходя из принципа одновременного и равномерного развития ума, тела и духа. Поэтому в мантуанской школе наряду с изучением древних языков, истории, грамматики и математики большое внимание уделялось занятиям на открытом воздухе, различного рода физическим упражнениям — борьбе, бегу, плаванию, игре в мяч, стрельбе из лука и т. д. В известной мере эти упражнения были продиктованы практическими потребностями, необходимостью воспитания у будущих государственных и общественных деятелей навыков к войне, которые были отнюдь не излишни для богатой всякого рода войнами итальянской жизни XV века. Но вместе с тем Витторино видел в этих занятиях и средство развития грации и гармонии, способности легко и свободно владеть своим телом. Витторино были близки платоновские идеи о воспитании посредством музыки.

В сочинениях гуманистов эстетический момент настолько силен, что подчас он определяет саму проблематику и содержание педагогических идей. Нагляднее всего представление об этом дает трактат падуанского педагога *Пьетро Паоло Верджерио (1370—1444)* «О благородных нравах и свободных науках».

«Свободные занятия» свободны от пользы. Они не дают никакой непосредственной выгоды, но зато приносят человеку наслаждение. «Свободные науки», — говорит Верджерио, — рождают в душах людей удивительное наслаждение и со временем приносят обильнейшие плоды» (с. 322).

Наряду с историей и философией к «свободным наукам» относится красноречие. Если философия учит правильно и прекрасно мыслить, история увеличивает жизненный опыт, сообщая высокие и героические примеры из прошлого, то красноречие учит красиво и правильно говорить. Это возвышение красноречия в ранг «свободной науки» не является случайным. Раннему гуманизму чрезвычайно характерен риторический характер мышления. И именно поэтому итальянские педагоги постоянно настаивают на риторике и красноречии как важнейших средствах воспитания, которые следует предпочитать другим занятиям.

Верджерио уделяет большое внимание и литературной стороне образования. В его трактате мы находим настоящий панегирик книгам, этому источнику мудрости и наслаждения: «О,

книги, славное украшение (как говорим мы) и приятные слуги (как правильно называет их Цицерон), честные и послушные в любых обстоятельствах! Никогда не наскучат, не заводят ссор, не жадны и не дерзки. Прикажешь — говорят, прикажешь — молчат, и всегда готовы к услугам. От них ничего никогда не услышишь, кроме того, что хочешь и сколько хочешь. И поскольку наша память не способна сохранить всего, даже малого, и едва достаточна для удержания каждого события в отдельности, книги, как я полагаю, нужно рассматривать и сохранять как вторую память» (с. 322). Музыка у Верджерио не просто «успокоение души», она — средство создания «гармонической жизни» и поэтому «достойна свободного человека».

Идеи, высказываемые в трактате Верджерио, мы находим и в сочинениях других итальянских педагогов-гуманистов. Большой интерес в этом отношении представляет трактат *Леонардо Бруни Аретино (1370—1444)* «О научных и литературных занятиях». Он посвящен вопросам образования и воспитания женщин и содержит рекомендации и наставления о литературных занятиях. Но содержание трактата выходит далеко за рамки практического руководства. Эстетическая оценка и художественные критерии постоянно выдвигаются на первый план. Говоря о пользе науки о языке, о необходимости знать правила грамматики, Аретино настаивает, что только благодаря чтению книг, написанных «лучшими и опытнейшими» латинскими авторами, «мы познаем многое из того, чему едва ли могли бы научиться у наставника: звук, изящество, гармонию, красоту» (с. 330). Знания науки о языке и умение практически пользоваться этими знаниями необходимы не только поэту и оратору, но и каждому в его обыденной речи, которая тоже имеет свою гармонию и ритм. «Мое мнение о языке таково: человек не должен не знать того, что обычно необходимо; в речи же помимо необходимого надо искать блеск, красоту и наслаждение; и пусть в любом виде сочинительства перед человеком налицо будут изящество, красота и, как я бы сказал, богатейшее очарование, которые он извлечет и которые выведет, когда нужно, и в свет» (с. 332).

Эстетический подход к вопросам воспитания проявляется у Аретино и в отборе писателей, рекомендуемых для чтения. В противоположность средневековой традиции он с сомнением говорит о пользе религиозных авторов: «Я не считаю, что женщина должна довольствоваться священными книгами, и поведу ее к светским знаниям» (с. 332). Он горячий поклонник античной литературы, и в списке его рекомендаций мы находим античных историков (Ливия, Саллюстия, Тацита), философов (Эпикура, Демокрита, Зенона, Платона, Аристотеля, Сенеки), ораторов и поэтов. Аретино полемизирует с той точкой зрения, которая обосновывает моральную неполноценность поэзии, ставит поэтам

на вид изображение страстей и греховных деяний. По его словам, и священные книги часто описывают греховные дела. И тем не менее Библию нельзя назвать безнравственной книгой. Поэтому поэзия, изображающая страсти, не является безнравственной и способствует добродетельной и честной жизни. «Надлежит, следовательно,— заключает Бруни Аретино,— многое увидеть и прочесть, посвятить время изучению философов, поэтов, ораторов, историков и всех других писателей. Только в результате этого в нас отразится нечто полное и достаточное для того, чтобы быть в любом вопросе красноречивыми, содержательными и изящными, а не пустыми и невежественными» (с. 336).

Сочинения Верджерио, Аретино и других итальянских гуманистов свидетельствуют о понимании ими связи между утилитарным и эстетическим. Здесь практическое наставление перерастает в художественную оценку, перечень литературных произведений превращается в панегирик литературе и весь комплекс моральных и педагогических средств служит одной цели — воспитанию в человеке чувства красоты, грации и гармонии.

## § 2. Эпикуреизм

В философском отношении эстетика гуманизма не была однородной. В ней проявлялись и элементы стоицизма, возникшие в результате пристального изучения сочинений Цицерона, и элементы неоплатонизма, связанные с новым, очищенным от средневековой мистики пониманием Платона. Однако в раннем гуманизме особенно сильно сказалось влияние эпикуреизма, который служил формой полемики против средневекового аскетизма и средством реабилитации чувственной, телесной красоты, которую средневековые мыслители ставили под сомнение.

Одним из первых документов, пропагандирующих эпикурейскую философию, было письмо итальянского философа *Козимо Раймонди (?—1435)* «Речь в защиту Эпикура против стоиков, академиков и перипатетиков». Это произведение появилось в первой трети XV века, оно было первым теоретическим обоснованием эпикуреизма, возрождаемого в противовес схоластицизму и средневековому стоицизму.

Главное в письме Раймонди заключается в полемике против стоиков. Эту полемику Раймонди ведет с позиций гуманистической этики, обосновывая идеал цельного, гармонического человека. Философия стоиков представляется Раймонди ложной, потому что стоики, полагая счастье в добродетели, в нравственном самоуглублении, не считались с требованиями физической природы человека. «Но речь идет здесь,— говорит Раймонди,— о це-

лом человеке, а не об одной его части; так что созерцатель, хотя он в этом случае и превышает всех, однако, если он страдает от телесных недугов и неблагоприятных внешних обстоятельств, не может быть самым счастливым»<sup>14</sup>.

В отличие от стоиков Раймонди считает, что высшим благом и целью жизни человека является наслаждение. Доказательством этого является тот факт, что наслаждение заложено в самой природе человека. В обосновании эпикуреизма Раймонди использует даже традиционные аргументы противников Эпикура. Так, говорят, что Эпикур, провозглашая наслаждение целью жизни, приравнивает людей к животным. Но это, по мнению Раймонди, лишь еще раз свидетельствует о той силе, которая заключена в наслаждении, раз даже «лишенные разума животные побуждаются к нему вождем-природой». Наконец, Раймонди доказывает правомерность наслаждения, говоря о разнообразии человеческих чувств, об их стремлении к радости и красоте. В этом пункте этическое учение эпикуреизма обосновывается уже чисто эстетическими средствами. «...Природа, создав человека, так усовершенствовала его во всех отношениях, применив высокое мастерство, что он кажется созданным исключительно для того, чтобы предаваться любому наслаждению и радости» (с. 72).

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

Теоретические интересы *Лоренцо Валлы (1407—1457)* связаны с кругом гуманистических проблем. Это вопросы филологии, философии, этики и эстетики, которым посвящаются филологический трактат «О красотах латинского языка», философское сочинение «Диалектические диспуты».

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

В противоположность христианской эстетике Валла реабилитирует значение телесной красоты. Она для него представляет один из важнейших даров природы. «...Красота является основным даром тела, и Овидий, как известно, называет ее даром бога, то есть природы. ...Если здоровье, силу, крепость и ловкость тела не следует отвергать, почему надо отвергать красоту,

стремление и любовь к которой, как мы знаем, глубоко укоренились в наших чувствах?» (с. 85). Безобразие, существующее в природе, не отвергает значения красоты, а наоборот, служит для нее контрастом, подчеркивает ее привлекательность и силу.

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

Однако не следует понимать учение Валлы как проповедь безудержного и ничем не ограниченного удовольствия. Принцип наслаждения Валла связывает с идеей пользы. По его мнению, полезно только то, что приносит удовольствие, а то, что приносит удовольствие, всегда полезно. «Некоторые отличают полезное от вызывающего наслаждение; их невежество настолько явно, что они не нуждаются в опровержении. Как же назвать полезным то, что не будет ни добродетельным, ни вызывающим наслаждение?» (с. 81—82). С этой точки зрения Валла полемизирует со стоиками, которые провозглашали главной целью искусства достижение добродетели и подчиняли прекрасное требованиям морали. В этом отношении критика Валлой стоицизма напоминает нам полемику античного эпикурейца Филодема. Как и Филодем, Валла стремится освободить искусство от требований ходячей морали и принципов религиозной этики. Искусства, говорит он, «создаются не из любви к добродетели, а из стремления к наслаждению». Валла развивает трезво реалистический взгляд на происхождение искусства, утверждая, что архитектура, живопись, музыка и поэзия возникли из потребности в наслаждении и связанной с ней пользы. Утверждая принцип наслаждения, подчеркивая чувственный характер красоты, отвергая религиозно-дидактический взгляд на искусство, позиция Валлы способствовала развитию эстетических принципов Возрождения и опровержению средневековой теории искусства.

### § 3. Неоплатонизм

В эстетике Возрождения видное место занимает неоплатоническая традиция, которая в эпоху Ренессанса получила новое значение.

В истории философии и эстетики неоплатонизм не является однородным явлением. В разные периоды истории он выступал

в различных формах и выполнял идейные и культурно-философские функции.

Античный платонизм (Плотин, Прокл) возник на основе возрождения древней мифологии и противостоял христианской религии. В VI веке возник новый тип неоплатонизма, развитый прежде всего в «Ареопагитиках». Его целью была попытка синтезировать идеи античного неоплатонизма с христианством. В этой форме неоплатонизм развивался на протяжении всего Средневековья.

В эпоху Возрождения возникает совершенно новый тип неоплатонизма, который выступил против средневековой схоластики и «схоластизированного» аристотелизма.

Первые этапы в развитии неоплатонической эстетики были связаны с именем *Николая Кузанского (1401—1464)*.

Следует отметить, что эстетика не была просто одной из областей знания, к которой обращался Николай Кузанский наряду с другими дисциплинами. Своеобразие эстетического учения Николая Кузанского заключается в том, что оно было органической частью его онтологии, гносеологии, этики. Этот синтез эстетики с гносеологией и онтологией не позволяет рассматривать эстетические взгляды Николая Кузанского в отрыве от его философии в целом, а с другой стороны, эстетика Кузанского раскрывает некоторые важные стороны его учения о мире и познании.

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

Свою концепцию прекрасного Николай Кузанский развивает в трактате «О красоте». Здесь он опирается главным образом на «Ареопагитики» и на трактат Альберта Великого «О добре и красоте», представляющий один из комментариев к «Ареопагитикам». Из «Ареопагитик» Николай Кузанский заимствует

идею об эманации (исхождении) красоты из божественного ума, о свете как прообразе красоты и т. д. Все эти идеи неоплатонической эстетики Николай Кузанский подробно излагает, снабжая их комментариями.

Эстетика Николая Кузанского разворачивается в полном соответствии с его онтологией. В основе бытия лежит следующее диалектическое триединство: *complicatio* — свертывание, *explicatio* — разворачивание и *alternitas* — инакость. Этому соответствуют следующие элементы — единство, различие и связь, — которые лежат в строении всего в мире, в том числе и в основе красоты.

В трактате «О красоте» Николай Кузанский рассматривает прекрасное как единство трех элементов, которые соответствуют диалектическому триединству бытия. Красота оказывается прежде всего бесконечным единством формы, которое проявляет себя в виде пропорции и гармонии. Во-вторых, это единство разворачивается и порождает различие добра и красоты, и, наконец, между этими двумя элементами возникает связь: осознавая саму себя, красота порождает нечто новое — любовь как конечный и высший пункт прекрасного.

Эту любовь Николай Кузанский трактует в духе неоплатонизма, как восхождение от красоты чувственных вещей к красоте более высокой, духовной. Любовь, говорит Николай Кузанский, есть конечная цель красоты, «наша забота должна быть о том, чтобы от красоты чувственных вещей восходить к красоте нашего духа...» (с. 121).

Таким образом, три элемента красоты соответствуют трем ступеням развития бытия: единству, различию и связи. Единство выступает в виде пропорции, различие — в переходе красоты в добро, связь осуществляется посредством любви.

Таково учение Николая Кузанского о красоте. Совершенно очевидно, что это учение тесно связано с философией и эстетикой неоплатонизма.

Правда, неоплатонизм Николая Кузанского лишен отвлеченной символики, которая была так характерна для средневекового неоплатонизма. У него красота выступает не просто как тень или слабый отпечаток божественного первообраза. В каждой форме реального, чувственного просвечивает бесконечная единая красота, которая адекватна всем своим частным проявлениям. «Все существующее — произведение абсолютной красоты...» (с. 120). Николай Кузанский отвергает всякое представление об иерархических ступенях красоты, о красоте высшей и низшей, абсолютной и относительной, чувственной и божественной. Все виды и формы красоты совершенно равноценны. Критерий большего и меньшего не имеет никакого смысла в царстве красоты. «...Красота всего прекрасного такова, что красота одного не

затмевает и не умаляет красоту другого; поскольку сама по себе красота не исчисляется и не может быть малой или большой, но малы или велики прекрасные вещи в меру своего приобщения к красоте» (с. 121).

Красота у Николая Кузанского — универсальное свойство бытия. Кузанский эстетизирует всякое бытие, всякую, в том числе и прозаическую, бытовую реальность. Во всем, в чем есть форма, оформленность, присутствует и красота. Поэтому безобразное не содержится в самом бытии, оно возникает только от воспринимающих это бытие. «Уродство не от царства красоты. Безобразие душ — уродство, искажающее форму их красоты; оно не от красоты, потому что от первой красоты может исходить только прекрасное и доброе. Безобразие — от приемлющих...» (с. 121). Поэтому бытие не содержит в себе безобразия. В мире существует только красота как универсальное свойство природы и бытия вообще.

Как последователь Дионисия Ареопагита, Николай Кузанский развивает своеобразную метафизику света. В трактате «О даре отца светов» он показывает, что свет является одним из главных условий восприятия красоты. Более того. Свету присущи порождающие функции. Все вещи являются порождением света, сам бог есть не что иное, как свет. Николай Кузанский показывает сложные взаимоотношения между светом и цветом. Если свет эстетически нейтрален, то, смешиваясь с цветом, он порождает все цветовое многообразие конкретных вещей.

Наряду с общеэстетическими вопросами, Николай Кузанский касается в своих произведениях и конкретных вопросов искусства. Следует отметить, что в его сочинениях ссылки на искусство и конкретные произведения искусства чрезвычайно часты. Чаще всего Николай Кузанский обращается к конкретным произведениям искусства для иллюстрации какого-либо отвлеченного философского принципа. Когда он говорит об универсальном значении формы, он поясняет свою мысль примером со взором на портрете, который как бы одновременно обращен на каждого, кто рассматривает картину («О видении бога»). Говоря о том, что человеческий ум является отражением божественного ума, философ сравнивает ум человека с художником, который «хотел бы нарисовать самого себя» (Об уме, XIII). Обработывая дерево, мастер придает ему форму, которая не имеет никакого образца, никакого первообраза. «Ведь даже если скульптор или живописец и берет образцы у вещей, имея довольно хлопот, чтобы придать им надлежащую форму, то этого не делаю я, изготовляющий из дерева ложки и чашки, а из глины горшки. Я не подражаю никакой естественной форме»<sup>15</sup>

Таким образом, мастер, создающий ремесленные изделия, не использует никакой готовой формы. Он сам создает их. Таков

же и тип мышления художника. Художник творит формы всех вещей. «Искусство, — говорит Николай Кузанский, — формирует все» (*Artis omnia formatis*). Поэтому он не только подражает природе, но и исправляет ее в соответствии с человеческими потребностями. Именно этим человек, по словам Николая Кузанского, отличается от всех других живых существ.

Иными словами, искусство не является только подражанием природе, но оно по природе своей носит творческий характер, создавая формы всех вещей, дополняя и исправляя природу.

Эстетика Николая Кузанского носила переходный характер. Она синтезировала старое и новое, средневековый неоплатонизм и ренессансный эмпиризм, универсализм теологических систем Средневековья с верой в опыт и силу математического знания.

Влияние Николая Кузанского не ограничивается только областью философской эстетики. Он оказал существенное воздействие на практику искусства, указав ренессансным художникам новые пути в познании природы и построении новой картины мира. Об этом весьма убедительно говорит современный исследователь Ренессанса Отто Бенеш. «Философия Николая Кузанского, более, чем какая-нибудь другая, способствовала разрушению средневековой системы, которую он раньше старался сохранить. Раньше, чем живописцы, он в интеллектуальном смысле проложил путь к тому пониманию природы, которое во всей полноте было впервые достигнуто в искусстве»<sup>16</sup>.

Вторым крупным периодом в развитии эстетической мысли неоплатонизма была платоновская Академия во Флоренции, возглавляемая итальянским философом *Марсилио Фичино* (1433—1499). В 1462 году на вилле Кореджи близ Флоренции Фичино основал кружок друзей — художников, поэтов, философов, — собиравшихся для обсуждения проблем философии и эстетики Платона. Этому кружку суждено было стать центром изучения платонизма в Италии. В число членов флорентийской Академии Платона входили скульптор и живописец Антонио Поллайоло, его брат Пьетро Поллайоло, поэты Анджеоло Полициано и Джироламо Бенивьени, философ Пико делла Мирандола. Марсилио Фичино был центром этого кружка. Целью своей жизни он сделал перевод и комментирование сочинений Платона. Как результат этой работы появилось сочинение Фичино «Теология Платона, или О бессмертии души». 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 схоластизированному 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.

Как явствует из подзаголовка, трактат Фичино посвящен учению Платона о любви. Но, излагая Платона, Фичино значительно переосмысливает его, дополняет собственными рассуждениями. Помимо чисто платонического рассуждения о двух типах любви — духовной и телесной, в «Комментарии» излагается сложная диалектика любви как взаимопереход жизни и смерти, бытия и небытия. «...Любовь, — пишет Фичино, — есть добровольная смерть. Поскольку она есть смерть, она горька, но, так как смерть эта добровольна, — сладостна. Умирает же всякий, кто любит, ибо его сознание, забыв о себе самом, всегда обращается к любовнику.

Всякий раз, когда два человека охвачены взаимным благоволением, они живут один в другом. Эти люди поочередно превращаются один в другого, и каждый отдает себя другому, получая его взамен»<sup>17</sup>

За этой изощренной любовной диалектикой следуют доказательства любви. Любовь выше всего в мире, в том числе и власти. «Именно этим сила [любовной] страсти отличается от необузданности Марса. Ибо так различаются власть и любовь. Властитель посредством себя овладевает другими, любящий посредством другого овладевает собой, и каждый из любящих, удаляясь от себя, приближается к другому и, умирая в себе, воскресает в другом»<sup>18</sup>.

Учение о любви органически переходит у Марсилио Фичино в учение о красоте. Ведь чем же иным является красота, как не «желанием красоты» или «желанием наслаждаться красотой». Отсюда возникает представление о двух типах красоты — телесной и духовной. Духовная красота является высшей, приближающейся к божественной красоте. Сама же божественная красота есть луч, который проникает сначала в ангельский ум, затем — в душу всего мира, в-третьих, в природу и, в-четвертых, в материю. Такова традиционная иерархия ступеней красоты в эстетике Марсилио Фичино.

В эстетике Фичино новое истолкование получает такая категория, как безобразное. Если у Николая Кузанского безобразному нет места в самом мире («безобразие от приемлющих»), если у Альберти безобразное есть некая ошибка, которую следует скрывать, то в эстетике неоплатоников безобразное получает уже самостоятельное эстетическое значение. Оно связано с сопротивлением материи, противостоящей одухотворяющей деятельности идеальной, божественной красоты. В соответствии с этим представлением меняется и концепция художественного творчества. Художник должен не просто «скрывать» недостатки природы, но и «исправлять» их, как бы заново творить природу. Эта концепция творчества не оказала существенного влияния на теорию искусства в XV веке, но, как блестяще показал Э. Панофский в своей работе «Идея», во второй половине XVI века эта концепция творчества стала философской основой для эстетики и художественной практики маньеризма.

Новое истолкование получают в эстетике неоплатонизма и другие категории: прекрасное, гармония, пропорция. К тому же они встраиваются в новую систему.

С самого начала Фичино определяет красоту как гармонию. Он говорит о трех видах гармонии, соответствующих трем видам красоты,— гармонии душ, тел и звуков. Но что представляет собой сама гармония? Фичино дает скорее негативное, чем позитивное определение этого понятия. Он стремится доказать, что красота не сводится к пропорциональности частей. Для этого доказательства он использует как старые, заимствованные еще из античного неоплатонизма, так и новые аргументы. Это новое он связывает с понятием «грация», то есть с гармонией движения, гармонией выражения. Поскольку у каждого человека эта гармония проявляется по-разному, грация сугубо индивидуальна и не может быть выражена ни в каких количественных пропорциях.

Говоря о грации, Фичино вносит новый момент в понимание сущности прекрасного. Ни античная, ни средневековая эстетика не включала в понятие красоты субъективный и индивидуальный момент, все сводилось либо к пропорции частей, либо к соответствию частей целому или назначению вещи. В эстетике Возрождения, начиная с Фичино, в понятие красоты включается и субъективный момент. Грация означала субъективную, индивидуально неповторимую красоту, это красота, 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.

Наряду с понятием грации 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, которая раскрывает саму сущность прекрасного.

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

Одним из важнейших итогов развития неоплатонической эстетики в эпоху Возрождения были выдвижение и разработка понятия «грация». Это было новое эстетическое понятие, которого 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, что 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 искусстве, и в педагогических трактатах, и в кодексах морали. Поэтому без обращения к этому понятию невозможно осмыслить то новое, что вносит эстетика Возрождения в учение о гармонии.

Польский историк В. Татаркевич следующим образом 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 *copiñnitas*, пропорцией и природой, грация стала предметом классической эстетики, менее ригористическим и рациональным, чем остальные»<sup>19</sup>

Для Фичино гармония заключается не только в пропорции, но и в грации, в «сиянии» целого, в присутствии в теле божественного, духовного начала. Общая тенденция заключалась в движении эстетической мысли к пантеистическому пониманию гармонии, к уничтожению, стиранию крайностей, с одной стороны, чисто телесного, физического, а с другой — чисто духовного понимания гармонии.

Эстетика неоплатонизма существенно повлияла не только на теорию, но и на практику искусства. Исследования философии и искусства Ренессанса показали тесную связь эстетики неоплатонизма и творчества выдающихся итальянских художников (Рафаэля, Боттичелли, Тициана и других). Эта связь убедительно раскрыта в работах Э. Панофского, А. Шастеля<sup>20</sup> и других. Неоплатонизм открыл перед искусством Ренессанса красоту природы как отражение духовной красоты, пробудил интерес к психологии человека, обнаружил драматические коллизии духа и тела, борьбы чувства и разума. Без раскрытия этих противоречий и коллизий искусство Ренессанса не могло бы достигнуть того глубочайшего чувства внутренней гармонии, которая является одной из самых значительных особенностей искусства этой эпохи.

К платоновской Академии примыкал известный итальянский философ-гуманист *Джованни Пико делла Мирандола (1463—1494)*. Проблем эстетики он касается в своей знаменитой «Речи о достоинстве человека», написанной в 1486 году в качестве вступления к предполагаемому им диспуту с участием всех европейских философов, и в «Комментарии к канцоне о любви Джироламо Бенивьени», прочитанном на одном из заседаний платоновской Академии.

В «Речи о достоинстве человека» Пико развивает гуманистическую концепцию человеческой личности. Человек обладает свободой воли, он находится в центре мироздания, и от него самого зависит, поднимется ли он до высоты божества или опустится до уровня животного. В сочинении Пико делла Мирандола бог обращается к Адаму со следующим напутствием: «Не даем мы тебе, о Адам, ни своего места, ни определенного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно своей воле и своему решению. Образ прочих творений определен в пределах установленных нами законов. Ты же, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть

которого я тебя предоставляю. Я ставлю тебя в центр мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обзирать все, что есть в мире. Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам... сформировал себя в образе, который ты предпочтешь»<sup>21</sup>.

Таким образом, Пико дела Мирандола формирует в этом сочинении совершенно новую концепцию человеческой личности. Он говорит о том, что человек сам является творцом, мастером своего собственного образа. Гуманистическая мысль ставит человека в центр вселенной, говорит о неограниченных возможностях развития человеческой личности.

Идея достоинства человеческой личности, глубоко разработанная Пико дела Мирандола, прочно вошла в философское и эстетическое сознание Ренессанса. Выдающиеся художники Возрождения черпали из нее свой оптимизм и энтузиазм.

Более развернутая система эстетических взглядов Пико дела Мирандола содержится в «Комментарии к канцоне о любви Джироламо Бенивьени».

Этот трактат тесно примыкает к неоплатонической традиции. Так же 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», тем самым связывая платоническую этику и космологию с эстетикой, с учением о красоте и гармоническом устройстве мира.

Учение о гармонии, таким образом, занимает центральное место в этом философском трактате. Говоря о понятии красоты, Пико дела Мирандола утверждает следующее: «С широким и общим значением термина «красота» связано понятие гармонии. Так, говорят, что бог создал весь мир в музыкальной и гармонической композиции, но, так же как термин «гармония» в широком смысле можно употреблять для обозначения составленности всякого творения, а в собственном смысле он означает лишь слияние нескольких голосов в мелодию, так и красотой можно назвать надлежащую композицию всякой вещи, хотя ее собственное значение относится лишь к вещам видимым, как гармония — к вещам слышимым» (с. 282).

Пико дела Мирандола было свойственно пантеистическое понимание гармонии, которую он истолковывал как единство микро- и макрокосмоса. «...Человек в различных своих свойствах имеет связь и сходство со всеми частями мира и по этой причине обычно называется микрокосмом — маленьким миром» (с. 274).

Но, говоря в духе неоплатоников о значении и роли гармонии, о ее связи с красотой, с устройством природы и космоса, Мирандола в известной степени отходит от Фичино и других

неоплатоников в понимании сущности гармонии. У Фичино источник красоты — в боге или в мировой душе, которые служат первообразом для всей природы и всех вещей, существующих в мире. Мирандола отвергает этот взгляд. Более того, он даже вступает в прямую полемику с Фичино, опровергая его мнение 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 философ, — бог непосредственно не произвел никакого иного творения, кроме первого разума. <...> Меня удивляет, однако, Марсилио (имеется в виду Фичино. — В. Ш.), который считает, что, согласно Платону, наша душа была непосредственно создана богом...» (с. 268). Точно так же, утверждает он, понятие любви неприменимо к богу, так как любовь есть потребность в красоте или в любом предмете, а бог не может иметь никакой потребности, так как он сам совершенство.

Таким образом, понятие бога у Пико дела Мирандола ближе к аристотелевскому представлению о перводвигателе, чем к платоническому идеализму.

Поэтому, будучи близок к платоновской Академии, Пико дела Мирандола не был неоплатоником, его философская концепция была шире и разнообразнее, чем неоплатонизм Фичино.

Более последовательным сторонником неоплатонической эстетики был известный философ и ученый, врач по профессии Леон Эбрео (1461—1521). Эмигрировав из Испании в Италию, он стал активно развивать идеи неоплатонизма. Леону Эбрео принадлежит обширное сочинение «Диалоги о любви» (1501), написанное в духе неоплатонической философии. Только в XVI веке оно выдержало в Италии двенадцать изданий. Все это свидетельствует о широкой популярности эстетики неоплатонизма, о ее органической связи с важнейшими течениями в духовной и художественной культуре Возрождения.

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

В истолковании Леона Эбрео красота является видом возвышенной, бескорыстной любви, потому что чем же сама по себе является любовь, если не желанием прекрасного, стремлением соединиться с прекрасным человеком или красивой вещью. Высшей формой красоты, как и любви, является не телесная, а духовная красота. С этих позиций Леон выступает против «вульгарной» точки зрения, согласно которой телесная красота представляется более 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». Леон не согласен с определением красоты как пропорции частей и опровержению этого взгляда посвящает большую часть своего трактата. Он утверждает, что один и тот же предмет или существо может быть иногда красиво, а иногда нет, хотя пропорция его частей остается одинаковой. Не всякое пропорциональное является поэтому красивым и не всякое красивое — пропорциональным. Все это означает, что красота не заключается в пропорциональности частей.

Сущность и источник красоты заключается 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 или грации.

Таким образом, гармония представляет собой духовный вид красоты. В человеке она проявляется как красота одухотворенного тела или как грация. Как и у Марсилио Фичино, грация у Леона Эбрео — это высшая форма красоты. «Красота — это грация, которая радует душу, узнающую ее, и побуждает к любви; хорошая вещь или человек, в которых заключена эта грация, прекрасны, но хорошее, не обладающее грацией, не прекрасно...» (с. 317).

Эстетика Леона Эбрео носит идеалистический характер. Источник красоты и гармонии заключен не в материи, но в божественном уме или мировой душе, из которого материя получает оформленность и красоту целого. Телесная гармония, гармония человеческого тела, или гармония в искусстве являются отражением гармонии и единства, царящей в мировой душе.

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

ческую гармонию и гармонию искусства, скрытую в числе, только посредством разума).

Эстетика Леона Эбрео представляет собой одно из значительных явлений в развитии неоплатонической эстетики эпохи Возрождения.

#### § 4. Альберти и теория искусства XV века

Центром развития эстетической мысли Ренессанса в XV веке явилась эстетика величайшего итальянского художника и мыслителя-гуманиста *Леона Баттиста Альберти (1404—1472)*.

В многочисленных работах Альберти, среди которых были работы по теории искусства, педагогическое сочинение «О семье», нравственно-философский трактат «О спокойствии души», значительное место занимают гуманистические воззрения. Как и большинство гуманистов, Альберти разделял оптимистическую мысль о безграничных возможностях человеческого познания, о божественном предназначении человека, о его всеилии и исключительном положении в мире. Гуманистические идеалы Альберти получили отражение в его трактате «О семье», в котором он писал, что природа «сотворила человека отчасти небесным и божественным, отчасти же самым прекрасным среди всего смертного мира... она дала ему ум, понятливость, память и разум — свойства божественные и в то же время необходимые для того, чтобы различать и понимать, чего следует избегать и к чему следует стремиться, чтобы лучше сохранить самих себя». Эта мысль, во многом предвосхищая идею трактата Пико делья Мирандола «О достоинстве человека», пронизывает всю деятельность Альберти как художника, ученого и мыслителя.

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

Следует сразу же оговориться, что эстетика Альберти не представляет собой какой-то законченной и логически цельной системы. Отдельные эстетические высказывания разбросаны по всем сочинениям Альберти, и требуется довольно значительная работа, чтобы как-то собрать и систематизировать их. Кроме того, эстетика Альберти — это не только философские рассуждения о сущности красоты и искусства. У Альберти мы находим широкое и последовательное развитие так называемой «практической эстетики», то есть эстетики, возникающей из применения

общих эстетических принципов к конкретным вопросам искусства. Все это позволяет рассматривать Альберти как одного из крупнейших представителей эстетической мысли раннего Возрождения.

Теоретическим источником эстетики Альберти послужила главным образом эстетическая мысль античности. Идеи, на которые опирается Альберти в своей теории искусства и эстетики, многочисленны и разнообразны. Это эстетика стоиков с ее требованиями подражания природе, с идеалами целесообразности, единства красоты и пользы. От Цицерона, в частности, Альберти заимствует различие красоты и украшения, развивая эту идею в специальную теорию украшений. От Витрувия у Альберти сравнение произведения искусства с организмом человека и пропорциями человеческого тела. Но главный теоретический источник эстетической теории Альберти — это, несомненно, эстетика Аристотеля с ее принципом гармонии и меры как основы прекрасного. У Аристотеля Альберти берет представление о произведении искусства как живом организме, у него он заимствует идею о единстве материи и формы, цели и средства, гармонии части и целого. Альберти повторяет и развивает мысль Аристотеля о художественном совершенстве («когда ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже»). Весь этот сложный комплекс идей, глубоко осмысленный и проверенный на практике современного искусства, лежит в основе эстетической теории Альберти<sup>2</sup>.

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

Следует отметить, что в эстетике Средневековья господствующим определением прекрасного была формула о красоте как «consonantia et claritas», то есть о пропорции и ясности света. Эта формула, возникнув в ранней патристике, была господствующей вплоть до XIV века, в особенности в схоластической эстетике. В соответствии с этим определением красота понималась как формальное единство «пропорции» и «блеска», математически трактуемой гармонии и ясности цвета.

Альберти же, хотя он придавал большое значение математической основе искусства, не сводит, как это делает средневековая эстетика, прекрасное к математической пропорции. По мнению Альберти, сущность прекрасного заключается в гармонии. Для обозначения понятия гармонии Альберти прибегает к старому термину «concininitas», заимствованному им у Цицерона.

По словам Альберти, есть три элемента, которые составляют красоту архитектуры. Это — число (numerus), ограничение

(finitio) и размещение (collocatio). Но красота представляет нечто большее, чем эти три формальных элемента. «Есть и нечто большее,— говорит Альберти,— слагающееся из сочетания и связи всех этих трех вещей, нечто, чем чудесно озаряется весь лик красоты. Это мы назовем гармонией (concininitas), 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 соответствовали, создавая красоту. <...> И не столько во всем теле в целом или в его частях живет гармония, сколько в самой себе и в своей природе, так что я назвал бы ее сопричастницей души и разума. И есть для нее обширнейшее поле, где она может проявиться и расцвести: она охватывает всю жизнь человеческую, пронизывает всю природу вещей. Ибо все, что производит природа,— все это соразмеряется законом гармонии. И нет у природы большей заботы, чем то, чтобы произведенное ею было вполне совершенно. Этого никак не достичь без гармонии, ибо без нее распадается высшее согласие частей»<sup>23</sup>

В этом рассуждении Альберти следует выделить следующие моменты.

Прежде всего, очевидно, что Альберти отказывается от средневекового понимания прекрасного как «пропорции и ясности цвета», возвращаясь, по сути дела, к античному представлению о прекрасном как определенной гармонии. Двучленную формулу красоты «consonantia et claritas» он заменяет на одночленную: прекрасное — это гармония частей.

Сама по себе эта гармония является не только законом искусства, но и законом жизни, она «пронизывает всю природу вещей» и «охватывает всю жизнь человека». Гармония в искусстве является отражением универсальной гармонии жизни.

Гармония является источником и условием совершенства, без гармонии невозможно никакое совершенство ни в жизни, ни в искусстве.

Гармония состоит в соответствии частей, причем таком, при котором ничего прибавить или убавить нельзя. Здесь Альберти следует за античными опеределениями красоты как гармонии 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»<sup>24</sup>.

Гармония в искусстве складывается из различных элементов. В музыке элементами гармонии являются ритм, мелодия и композиция, в скульптуре — мера (dimensio) и граница (definitio). Свое понятие «красоты» Альберти связал с понятием «украшения» (ornamentum). По его словам, различие между красотой

и украшением следует понимать скорее чувством, чем выражать словами. Но все-таки он проводит следующее различие между этими понятиями: «...украшение есть как бы некий вторичный свет красоты или, так сказать, ее дополнение. Ведь из сказанного, я полагаю, ясно, что красота, как нечто присущее и прирожденное телу, разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно; а украшение скорее имеет природу присоединяемого, чем прирожденного» (Об архитектуре, VI, 2)<sup>25</sup>

Внутренняя логика мысли Альберти показывает, что «украшение» является не чем-то внешним по отношению к прекрасному, но составляет его органическую часть. Ведь любая постройка, по словам Альберти, без украшений будет «ошибочной». Собственно говоря, у Альберти «красота» и «украшение» являются двумя самостоятельными видами прекрасного. Только «красота» — это внутренний закон прекрасного, тогда как «украшение» присоединяется извне и в этом смысле оно может быть относительной или случайной формой прекрасного. С понятием «украшение» Альберти вводил в понимание прекрасного момент относительности, субъективной свободы.

Наряду с понятием «красота» и «украшение» Альберти употребляет еще целый ряд эстетических понятий, заимствованных, как правило, из античной эстетики. Он связывает понятие красоты с достоинством (*dignitas*) и изяществом (*venustas*), следуя непосредственно за Цицероном, для которого достоинство и изящество — два вида (мужской и женской) красоты. Альберти связывает красоту постройки с «необходимостью и удобством», развивая мысль стоиков о связи красоты и пользы (Об архитектуре, VI, 5). Употребляет Альберти и термины «прелесть» и «привлекательность». Все это свидетельствует о разнообразии, широте и гибкости его эстетического мышления. Стремление к дифференциации эстетических понятий, к творческому применению принципов и понятий античной эстетики к современной художественной практике является отличительной особенностью эстетики Альберти.

Характерно, как Альберти трактует понятие «безобразное». Прекрасное для него абсолютный предмет искусства. Безобразное же выступает только как определенного рода ошибка. Отсюда требование, чтобы искусство не исправляло, а скрывало безобразные и уродливые предметы. «Некрасивые на вид части тела и другие им подобные, не особенно изящные, пусть прикрываются одеждой, какой-нибудь веткой или рукой. Древние писали портрет Антигона только с одной стороны его лица, на которой не был выбит глаз. Говорят также, что у Перикла голова была длинная и безобразная, и поэтому он, не в пример другим, изображался живописцами и скульпторами в шлеме»<sup>26</sup>.

Таковы основные философские принципы эстетики Альбер-

ти, которые послужили основой для его теории живописи и архитектуры, о чем мы будем говорить несколько позже.

Следует отметить, то эстетика Альберти была первой значительной попыткой создания системы, в корне противоположной эстетической системе Средневековья. Ориентированная на античную традицию, идущую главным образом от Аристотеля и Цицерона, она носила в своей основе реалистический характер, признавала опыт и природу основой художественного творчества и давала новое истолкование традиционным эстетическим категориям.

Эти новые эстетические принципы сказались и в трактате Альберти «О живописи» (1435).

Характерно, что первоначально трактат «О живописи» был написан на латинском языке, а затем, очевидно, для того, чтобы сделать это сочинение более доступным не только для ученых, но и для художников, не знавших латыни, Альберти переписывает его на итальянский язык.

В основе сочинения Альберти лежит пафос новаторства, им движет интерес первооткрывателя. Альберти отказывается следовать описательному методу Плиния. «Однако нам здесь отнюдь не требуется знать, кто были первыми изобретателями искусства или первыми живописцами, ибо мы не занимаемся пересказом всяких историй, как это делал Плиний, но заново строим искусство живописи, о котором в наш век, насколько я знаю, ничего не найдешь написанного»<sup>27</sup>. Видимо, Альберти не был знаком с «Трактатом о живописи» Ченнино Ченнини (1390).

Как известно, трактат Ченнини содержит еще много положений, идущих от средневековой традиции. В частности, Ченнино требует от живописца «следования образцам». Напротив, Альберти говорит о «красоте вымысла». Отказ от традиционных схем, от следования образцам — одна из важнейших особенностей искусства и эстетики Ренессанса. «Как в кушаньях и в музыке новизна и обилие нравятся нам тем больше, чем больше они отличаются от старого и привычного, ибо душа радуется всякому обилию и разнообразию, — так обилие и разнообразие нравятся нам в картине»<sup>28</sup>.

Альберти говорит о значении геометрии и математики для живописи, но он далек от всяких математических спекуляций в духе Средневековья. Он сразу же оговаривается, что о математике он пишет «не как математик, а как живописец». Живопись имеет дело только с тем, что доступно зрению, с тем, что имеет определенный визуальный образ. Эта опора на конкретную основу визуального восприятия характерна для эстетики Ренессанса.

Альберти одним из первых высказал требование всестороннего развития личности художника. Этот идеал универсально

образованного художника присутствует почти у всех теоретиков искусства Возрождения. Гиберти в своих «Комментариях», следуя за Витрувием, считает, что художник должен быть всесторонне образованным, должен изучать грамматику, геометрию, философию, медицину, астрологию, оптику, историю, анатомию и т. д. Подобную же мысль мы встречаем у Леонардо (для которого живопись — это не только искусство, но и «наука»), у Дюрера, который требует от художников знания математики и геометрии.

Идеал универсально образованного художника оказал большое влияние на практику и теорию искусства Возрождения. Всесторонне образованный, владеющий науками и ремеслами, знающий многие языки художник выступал как реальный прототип того идеала «*homo universalis*», о котором мечтали мыслители того времени. Пожалуй, впервые за всю историю европейской культуры общественная мысль в поисках идеала обращалась именно к художнику, а не к философу, ученому или политическому деятелю. И это не было случайностью, но определялось прежде всего действительным положением художника в системе культуры этой 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, который был столь характерен для всей духовной культуры Средневековья. Каждый человек если не по характеру своих занятий, то по характеру своих интересов должен был подражать художнику.

Не случайно в эпоху Возрождения, в особенности в XVI веке, возникает жанр «жизнеописаний» художников, который получает в это время огромную популярность. Типичным образцом этого жанра являются «Жизнеописания художников» Вазари — одна из первых попыток исследовать биографии, индивидуальную манеру и стиль творчества итальянских художников Возрождения. Наряду с этим появляются и многочисленные автобиографии художников, в частности Лоренцо Гиберти, Бенвенуто Челлини, Баччо Бандинелли и других. Все это свидетельствовало о росте самосознания художника, выделения его из ремесленной среды. В этой огромной и чрезвычайно интересной биографической литературе возникает представление о «гении» художника, о его природной одаренности (*ingenio*) и особенностях его индивидуальной манеры творчества. Эстетика романтизма XIX века, создав романтический культ гения, по сути дела, возрождала и развивала то понятие «гения», которое впервые появилось в эстетике Возрождения.

В создании новой теории изобразительного искусства теоретики и художники Ренессанса опирались главным образом на ан-

тичную традицию. Трактаты об архитектуре Лоренцо Гиберти, Андреа Палладио, Антонио Филарете, Франческо ди Джорджо Мартини, Барбаро опирались чаще всего на Витрувия, в частности на его идею о единстве «пользы, красоты и прочности». Однако, комментируя Витрувия и других античных авторов, в частности Аристотеля, Плиния и Цицерона, теоретики Возрождения пытались применить античную теорию к современной художественной практике, расширить и разнообразить систему эстетических понятий, заимствованных от античности. Бенедетто Варки вводит в свои рассуждения о целях живописи понятие грации, Вазари оценивает достоинства художников, используя понятия грации и манеры.

Более широкое истолкование получает и понятие пропорции. В XV веке все без исключения художники признают следование пропорциям незыблемым законом художественного творчества. Без знания пропорций художник не в состоянии создать ничего совершенного. Это всеобщее признание пропорций наиболее ярко отразилось в сочинении математика Луки Пачоли «О божественной пропорции».

Пачоли не случайно вводит в название своего трактата термин «божественный». Он совершенно убежден в божественном происхождении пропорций и потому начинает свой трактат, по сути дела, с традиционного теологического обоснования пропорций. В таком подходе не было ничего нового, оно во многом шло от средневековой традиции. Однако вслед за этим Пачоли оставляет теологию и переходит к практике, от признания «божественности» пропорций он приходит к утверждению их утилитарности и практической необходимости. «И портной и сапожник используют геометрию, не зная, что это такое. Так же и каменщики, плотники, кузнецы и прочие ремесленники используют меру и пропорцию, не зная ее, — ведь, как иногда говорят, все состоит из количества, веса и меры. Но что сказать о современных зданиях, в своем роде упорядоченных и отвечающих различным моделям? На вид они кажутся привлекательными, когда невелики (то есть в проекте), но потом, в сооружении не выдержат веса, и разве просуществуют они тысячелетия? — скорее, рухнут на третьем столетии. <...> Называют себя архитекторами, но никогда я не видел у них в руках выдающейся книги нашего знаменитейшего архитектора и великого математика Витрувия, который написал трактат «Об архитектуре»<sup>29</sup>

В сочинении Луки Пачоли соединяются неопифагорейские и неоплатонические тенденции. В частности, Лука Пачоли использует знаменитый фрагмент из «Тимея» Платона о том, что в основе мировых стихий лежат определенные стереометрические образования. Приводя это место, он пишет: «...наша святая пропорция, будучи явлением формальным, придает — согласно

Платону в его «Тимее» — небу фигуру тела. И равным образом каждому из прочих элементов придается своя собственная форма, никоим образом не совпадающая с формами других тел; так, у огня — пирамидальная фигура, называемая тетраэдр, у земли — кубическая фигура, называемая гексаэдр, у воздуха — фигура, называемая октаэдр, и у воды — икосаэдр»<sup>30</sup>. Все эти пять правильных тел служат, по словам Пачоли, «украшением вселенной», и, по сути дела, лежат в основе всех вещей.

Правила построения различных многогранников проиллюстрированы в трактате Луки Пачоли рисунками Леонардо да Винчи, которые придали идеям Пачоли еще большую конкретность и художественную выразительность. Следует отметить огромную популярность трактата Луки Пачоли, его большое влияние на практику и теорию искусства Возрождения.

В частности, это влияние мы ощущаем и в эстетике Леонардо да Винчи (1452—1519), который был связан с Пачоли узами дружбы и был хорошо знаком с его сочинениями.

Эстетические взгляды Леонардо не были систематизированы им самим. Они складываются из многочисленных разрозненных и фрагментарных заметок, содержащихся в письмах, записных книжках, набросках. И тем не менее, несмотря на отрывочность и фрагментарность, все эти высказывания дают довольно полное представление о своеобразии воззрений Леонардо по вопросам искусства и эстетики.

Эстетика Леонардо тесно связана с его представлениями о мире и природе. На природу Леонардо смотрит глазами ученого-естествоиспытателя, для которого за игрой случайностей открывается железный закон необходимости и всеобщей связи вещей. «Необходимость — наставница и пестунья природы. Необходимость — тема и изобретательница природы, и узда, и вечный закон»<sup>31</sup>. Человек, по мысли Леонардо, также включен во всеобщую связь явлений в мире. «Жизнь нашу создаем мы смертью других. В мертвой вещи остается бессознательная жизнь, которая, вновь попадая в желудок живых, вновь обретает жизнь чувствующую и разумную» (1, с. 86).

Человеческое познание должно следовать указаниям природы. Оно по природе своей носит опытный характер. Только опыт является основой истины. «Опыт не ошибается, ошибаются только суждения наши...» (1, с. 52). Следовательно, основой наших знаний являются ощущения и свидетельства чувств. Среди чувств человека наибольшим значением обладает зрение.

Мир, о котором говорит Леонардо, зримый, видимый мир, мир глаза. С этим связано постоянное прославление зрения как высшего из человеческих чувств. Глаз — «окно человеческого тела, через него душа созерцает красоту мира и ею наслаждается...» (2, с. 73). Зрение, по мнению Леонардо, не пассивное

созерцание. Оно источник всех наук и искусств. «Разве не видишь ты, что глаз обнимает красоту всего мира? Он является начальником астрологии; он создает космографию, он советует всем человеческим искусствам и исправляет их, движет человека в различные части мира; он является государем математических наук, его науки — достовернейшие; он измерил высоту и величину звезд, он нашел элементы и их места. Он породил архитектуру и перспективу, он породил божественную живопись» (2, с. 73).

Таким образом, визуальное познание Леонардо ставит на первое место, признавая приоритет зрения над слухом. В связи с этим он строит и классификацию искусства, в которой первое место занимает живопись, а уже вслед за нею — музыка и поэзия. «Музыку, — говорит Леонардо, — нельзя назвать иначе, как сестрою живописи, так как она является объектом слуха, второго чувства после глаза...» (2, с. 76). Что же касается поэзии, то живопись ценнее ее, так как она «служит лучшему и более благородному чувству, чем поэзия».

Признавая высокое значение живописи, Леонардо называет ее наукой. «Живопись — наука и законная дочь природы». Вместе с тем живопись отличается от науки, потому что она обращается не только к разуму, но и к фантазии. Именно благодаря фантазии живопись может не только подражать природе, но и соревноваться и спорить с нею. Она создает даже и то, что не существует.

Говоря о природе и назначении живописи, Леонардо уподобляет живописца зеркалу. Такое сравнение не означает, что живописец должен быть таким же бесстрастным копиистом окружающего мира, как зеркало: «Живописец, бессмысленно срисовывающий; руководствуясь практикой и суждением глаза, подобен зеркалу, которое подражает в себе всем противопоставленным ему предметам, не обладая знанием их» (2, с. 88). Художник подобен зеркалу в своей способности универсального отражения мира. Быть зеркалом в этом смысле — значит быть способным отражать вид и качества всех предметов природы. «Ум живописца должен быть подобен зеркалу, которое всегда превращается в цвет того предмета, который оно имеет в качестве объекта, и наполняется столькими образами, сколько существует предметов, ему противопоставленных... Ты не можешь быть хорошим живописцем, если ты не являешься универсальным мастером в подражании своим искусством всем качествам форм, производимых природой...» (2, с. 88).

По мнению Леонардо, зеркало должно быть для художника учителем, оно должно служить ему критерием художественности его произведений. «Если ты хочешь видеть, соответствует ли твоя картина вся в целом предмету, срисованному

с природы, то возьми зеркало, отрази в нем живой предмет и сравни отраженный предмет со своей картиной и как следует рассмотри, согласуются ли друг с другом то и другое подобие предмета. Зеркало и картина показывают образы предметов, окруженные тенью и светом. Если ты умеешь хорошо скомпоновать их друг с другом, твоя картина будет тоже казаться природной вещью, видимой в большое зеркало» (2, с. 114—115).

Каждый вид искусства характеризуется своеобразием гармонии. Леонардо говорит о гармонии в живописи, музыке, поэзии. В музыке, например, гармония строится «сочетанием своих пропорциональных частей, создаваемых в одно и то же время и принужденных родиться и умирать в одном или более гармонических ритмах; эти ритмы обнимают пропорциональность отдельных членов, из которых эта гармония складывается, не иначе, как общий контур обнимает отдельные члены, из чего порождается человеческая красота» (2, с. 76). Гармония в живописи складывается из пропорционального сочетания фигур, красок, из разнообразия движений и положений. Леонардо обращал много внимания на выразительность различных поз, движений, выражение лиц, иллюстрируя свои суждения различными рисунками.

В понимании прекрасного Леонардо исходил из того, что прекрасное представляет собой нечто более значительное и содержательное, чем внешняя красивость. Прекрасное в искусстве предполагает наличие не только красоты, но и всей гаммы эстетических ценностей: прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного. По словам Леонардо, от взаимного контраста выразительность и значение этих качеств возрастают. Красота и безобразие кажутся более могущественными рядом друг с другом.

Истинный художник в состоянии создавать не только прекрасные, но и уродливые или смешные образы. «Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, а если он пожелает увидеть уродливые вещи, которые устрашают, или шутовские и смешные, или поистине жалкие, то и над ними он властелин и бог» (2, с. 61). Принцип контраста Леонардо широко разрабатывал применительно к живописи. Так, при изображении исторических сюжетов Леонардо советовал художникам «смешивать по соседству прямые противоположности, чтобы в сопоставлении усилить одно другим, и тем больше, чем они будут ближе, то есть безобразный по соседству с прекрасным, большой с малым, старый с молодым, сильный со слабым, и так следует разнообразить, насколько это только возможно и как можно ближе [одно от другого]» (2, с. 205).

В эстетических высказываниях Леонардо да Винчи большое место занимают исследования пропорций. По его мнению, пропорции имеют относительное значение, они изменяются в зависимости от фигуры или условий восприятия: «Меры человека изменяются в каждом члене тела, поскольку он больше или меньше сгибается 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». Эти пропорции меняются в зависимости от возраста, поэтому у детей они иные, 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»<sup>32</sup>. 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, поз и т. п.

Леонардо не систематизировал свои многочисленные заметки по вопросам искусства и эстетики, но его суждения в этой области играют большую роль, в том числе и для понимания его собственного творчества.

Наряду с трактатами Альберти теория живописи и архитектуры развивалась во многих трактатах по искусству. К их числу следует отнести «Комментарий» скульптора Лоренцо Гибerti (1436), содержащий рассуждения по теории живописи и скульптуры, а также первую автобиографию художника; «Трактат об архитектуре» Филарете (1457—1464), сочинение Пьетро делла Франческо «О перспективе» (1492) и др.

В 1504 году Помпоний Гаврикус пишет трактат «О скульптуре», Бенедетто Варки — «Лекции о живописи и скульптуре» (1546) и «Книгу о грации и красоте» (1590), Паоло Пино — «Диалог о живописи» (1557), Андреа Палладио — «Четыре книги об архитектуре» (1570), Даниэле Барбаро — обширный «Комментарий к десяти книгам об архитектуре Витрувия» (1556), Джорджо Вазари — «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1568). Все это — далеко не полный перечень документов и источников по теории изобразительного искусства, появившихся в Италии в течение двух столетий.

Теория изобразительного искусства развивалась не только в Италии. Большой интерес представлял созданный в Германии трактат Иоанна Бутцбаха «О знаменитых художниках» (1505). В этом трактате своеобразно переплетаются традиционные, идущие от Средневековья представления об искусстве с новыми гу-

манистическими идеями. Характерен уже сам жанр этого сочинения. Оно написано в виде письма женщине-художнице и содержит многочисленные ссылки на то, какой огромный вклад внесли женщины в историю искусства. Так, Бутцбах говорит о работах «знаменитой, выдающейся» греческой художницы Тамiry, о гречанке Ирене, ученице Кратина, о римлянке Марции, занимавшейся живописью и скульптурой. Ссылаясь на эти исторические примеры, Иоанн Бутцбах стремится доказать, что заниматься искусством для женщин не постыдно и низменно, как полагали в средние века, а достойно и благородно.

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

Вершину развития эстетической мысли в Германии представляют работы выдающегося немецкого художника *Альбрехта Дюрера (1471—1528)*.

Дюрер не создал целостной эстетической системы. Но его теоретические занятия проблемой пропорций в искусстве, интерес к проблемам воспитания художника приводили его к необходимости обращаться и к общим вопросам эстетики. Эти вопросы Дюрер затрагивает в двух своих сочинениях: «Руководство к измерению» (1525) и в «Четырех книгах о пропорциях человека» (1528).

В центре эстетической теории Дюрера — учение о пропорциях. Развивая это учение, Дюрер опирался на эстетику Витрувия. Основываясь на учении о пропорциях Витрувия, он пытался найти канон красоты в передаче человеческого тела. «Чтобы сделать прекрасную фигуру, ты не можешь срисовать все с одного человека. Ибо нет на земле человека, который соединял бы в себе все прекрасное. Поэтому, если ты хочешь сделать хорошую фигуру, необходимо, чтобы ты взял от одного голову, от другого — грудь, руки, ноги, кисти рук и ступни и так испробовал различные типы всех членов»<sup>33</sup>.

В поисках правильных пропорций, передающих всевозможные положения и движения человеческого тела, Дюрер прибегал к различным способам измерения. В частности, он разработал шкалу измерения, включающую 1800 частей.

Эстетика Дюрера основана на абсолютной вере в силу математики. Используя различные способы измерения, Дюрер пытался модулировать пропорции, передать с их помощью раз-

личные типы человеческого тела, различные темпераменты, возраст и движения человека. С этим связана постоянно высказываемая Дюрером идея об относительном характере прекрасного. «Но что такое прекрасное — этого я не знаю. Все же я хочу для себя так определить здесь прекрасное: мы должны стремиться создавать то, что на протяжении человеческой истории большинством считалось прекрасным»<sup>34</sup>.

По мнению Дюрера, прекрасное тесно связано с пользой. «Полезное составляет большую часть прекрасного. Поэтому то, что в человеке бесполезно, то некрасиво». Но наиболее адекватно природу прекрасного выражает понятие соразмерного. «Остерегайся чрезмерного. Соразмерность одного по отношению к другому прекрасна». Соразмерность предполагает отсутствие недостатков, чрезмерного. Соразмерность у Дюрера означает также и некоторую середину между слишком большим и слишком малым. «Золотая середина находится между слишком большим и слишком малым, старайся достигнуть ее во всех твоих произведениях»<sup>35</sup>.

В целом эстетике Дюрера свойственны известные противоречия. С одной стороны, Дюрер искал абсолютный канон красоты, с другой — говорил об относительности прекрасного; с одной стороны, ему была свойственна абсолютная вера в математику, с другой — он обращался к изучению природы, стремясь найти в ней все многообразие жизненных форм. И тем не менее эстетика Дюрера имеет огромное значение как отражение поисков гуманистической мыслью новых эстетических принципов, как выражение широты и разнообразия интересов художника, стремившегося к единству теории и практики искусства.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 346.

<sup>2</sup> Там же, с. 347.

<sup>3</sup> Виппер Б. Р. Итальянский Ренессанс в 2-х т., 1. М., 1977, 12.

<sup>4</sup> Там же, с. 14.

<sup>5</sup> Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976, с. 72.

<sup>6</sup> См.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.

<sup>7</sup> См.: Эстетика Ренессанса. Антология в 2-х т. М., 1980.

<sup>8</sup> Брагина Л. И. Итальянский гуманизм. М., 1977, с. 7.

<sup>9</sup> Эстетика Ренессанса, т. 2, с. 40. Составитель В. П. Шестаков.

<sup>10</sup> См.: Идеи эстетического воспитания в 2-х т. М., 1973; Vasoli C. L'estetica dell'Umanesimo e Rinascimento.— In: Momenti e problemi di storia dell' 'estetica' v. 1. Milano, 1959, p. 325—434.

- См.: Garin E. *Educazione umanistica in Italia*. Bari, 1949; Saitta G. *La teoria dell'amore e l'educazione del Rinascimento*. Bologna, 1947; Saitta G. *L'educazione dell'Umanesimo in Italia*. Venezia, 1928.
- 12 Read H. *Education through Art*. N. Y., 1956; p. 63—64.
- 13 См.: Идеи эстетического воспитания, т. 1, с. 311. Далее ссылки на страницы этого издания даются в тексте.
- 14 Эстетика Ренессанса, т. 1, с. 72. Далее ссылки на страницы этого издания даются в тексте.
- 15 Николай Кузанский. Избр. филос. произв. М., 1937, с. 164.
- 16 Бенеш О. *Искусство Северного Возрождения*. М., 1973, с. 67.
- 17 Эстетика Ренессанса, т. 1, с. 158—159.
- 18 Там же, с. 159.
- 19 Tatariewicz W. *Historia estetyki*, t. 3. W-W-K, 1967, s. 143.
- 20 См.: Panofsky E. *The Neoplatonic Movement in Florenci*.— In: *Studies in Iconology*. N. Y., 1939; Chastel A. *Marsilio Ficino et l'Art*, Paris, p. 1954.
- 21 Эстетика Ренессанса, т. 1, 249. Далее ссылки на страницы этого издания даются в тексте.
- 22 Об античных истоках эстетической теории Альберти см.: *Зубов В. П. Архитектурная теория Альберти*.— В кн.: *Леон Баттиста Альберти*. М., 1977, с. 50—149.
- 23 *Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве*, т. 1. М., 1935, с. 318
- 24 Там же, с. 178.
- 25 Там же.
- 26 Там же, т. 2, с. 49.
- 27 Мастера искусства об искусстве в 7-ми т., т. 2. М., 1966, с. 34.
- 28 Там же, с. 40.
- 29 Эстетика Ренессанса, т. 2, 385.
- 30 Там же, с. 377—378.
- 31 *Леонардо да Винчи*. Избр. произв. в 2-х т. М.—Л., 1935, с. 82, Далее ссылки на страницы этого издания даются в тексте.
- 32 *Леонардо да Винчи*. Книга о живописи. М., 1934, с. 156, 157.
- 33 *Дюрер А. Дневники. Письма. Трактаты*, т. 2. М.—Л., 1957, 28—29.
- 34 Там же, с. 14.
- 35 Там же, с. 30, 29.

## ЭСТЕТИЧЕСКИЕ УЧЕНИЯ XVI века

## § 1. Naturфилософия

**Н**овый период в развитии эстетики Ренессанса представляет собой XVI век. В этот период достигает наибольшей зрелости и завершенности искусство Высокого Возрождения, которое затем уступает место новому художественному стилю — маньеризму.

В области философии XVI век — это время создания крупных философских и натурфилософских систем, представленных именами Джордано Бруно, Кампанеллы, Патрици, Монтеня. Как отмечает Макс Дворжак, до XVI века «в эпоху Возрождения не существовало философов европейского значения. <...> В каком величии... предстает перед нами эпоха чинквеченто! Она грезит о космогониях, таких мощных, о каких не помышляли со времен Платона и Плотина, — достаточно вспомнить Джордано Бруно и Якоба Бёме»<sup>1</sup>. Именно в этот период происходит окончательное оформление основных жанров изобразительного искусства, таких, как пейзаж, жанровая живопись, натюрморт, историческая живопись, портрет.

Крупнейшие философы этого времени не обходят проблем эстетики. Показательно в этом отношении натурфилософское учение *Джордано Бруно (1548—1600)*.

Исследователи философии Бруно отмечают, что в его философских сочинениях присутствует поэтический момент. Действительно, его философские диалоги мало похожи на академические трактаты. В них мы находим слишком много пафоса, настроения, образных сравнений, аллегорий. Уже по одному этому можно судить, что эстетика органично вплетена в систему философского мышления Бруно. Но эстетический момент присущ не только стилю, но и содержанию философии Бруно.

Эстетические взгляды Бруно развиваются на основе пантеизма, то есть на основе философского учения, исходящего из абсолютного тождества природы и бога и, по сути дела, раство-

ряющего бога в природе. Бог, по словам Бруно, находится не вне и не над природой, а внутри ее самой, в самих материальных вещах. «Бог есть бесконечное в бесконечном; он находится везде и повсюду, не вне и над, но в качестве наиприсутствующего...»<sup>2</sup>. Именно поэтому красота не может быть атрибутом бога, так как бог — абсолютное единство. Красота же многообразна.

Пантеистически истолковывая природу, Бруно находит в ней живое и духовное начало, стремление к развитию, к совершенствованию. В этом смысле она не ниже, а даже в определенных отношениях выше искусства. «Искусство во время творчества рассуждает, мыслит. Природа действует не рассуждая, сразу. Искусство воздействует на чужую материю, природа — на свою собственную. Искусство находится вне материи, природа — внутри материи, более того: она сама есть материя»<sup>3</sup>.

Природе, по словам Бруно, присущ бессознательный художественный инстинкт. В этом смысле слова она «сама есть внутренний мастер, живое искусство, удивительная способность... вызывающая к действительности свою, а не чужую материю. Она не рассуждает, колеблясь и обдумывая, но с легкостью все создает из самой себя, подобно тому как огонь пылает и жжет, как свет рассеивается повсюду без труда. Она не отклоняется при движении, но — постоянная, единая, спокойная — все соизмеряет, прилагает и распределяет. Ибо неискусны тот живописец и тот музыкант, которые задумываются, — это значит, что они только начали учиться. Все дальше и вечно природа вершит свое дело...»<sup>4</sup>.

Это прославление творческих потенций природы относится к числу лучших страниц философской эстетики Возрождения — здесь зарождалось материалистическое понимание красоты и философии творчества.

Важный эстетический момент содержится и в концепции «героического энтузиазма» как способа философского познания, который обосновывал Бруно. Очевидны платонические истоки этой концепции, они исходят из идеи «познающего безумия», сформулированной Платоном в его «Федре». Согласно Бруно, философское познание требует особого духовного подъема, возбуждения чувства и мысли. Но это не мистический экстаз, и не слепое опьянение, лишаящее человека разума. «Энтузиазм, о котором мы рассуждаем в этих высказываниях и который мы видим в действии, — это не забвение, а припоминание; не невнимание к самим себе, но любовь и мечты о прекрасном и хорошем, при помощи которых мы преобразовываем себя и получаем возможность стать совершеннее и уподобиться им. Это — не воспарение под властью законов недостойного рока в тенетах звериных страстей, но разумный порыв, идущий за умственным восприятием хорошего и красивого...»<sup>5</sup>.

Энтузиазм в истолковании Бруно — это любовь к прекрасному и хорошему. Как и неоплатоническая любовь, она раскрывает духовную и телесную красоту. Но в противоположность неоплатоникам, учившим, что красота тела является всего лишь одной из низших ступеней в лестнице красоты, ведущей к красоте души, Бруно делает акцент на телесной красоте: «Благородная страсть любит тело или телесную красоту, так как последняя есть выявление красоты духа. И даже то, что вызывает во мне любовь к телу, есть некоторая духовность, видимая в нем и называемая нами красотой; и состоит она не в больших и меньших размерах, не в определенных цветах и формах, но в некоей гармонии и согласованности членов и красок»<sup>6</sup>. Таким образом, у Бруно духовная и телесная красота неотделимы: духовная красота познается только через красоту тела, а красота тела всегда вызывает у познающего ее определенную духовность. Эта диалектика идеальной и материальной красоты составляет одну из самых замечательных особенностей учения Дж. Бруно.

Диалектический характер носит и учение Бруно о совпадении противоположностей, идущее от философии Николая Кузанского. «Кто хочет познать наибольшие тайны природы,— пишет Бруно,— пусть рассматривает и наблюдает минимумы и максимумы противоречий и противоположностей. Глубокая магия заключается в умении вывести противоположность, предварительно найдя точку объединения»<sup>7</sup>.

Значительное место проблемы эстетики занимают в сочинениях известного итальянского философа, одного из основоположников утопического социализма *Томмазо Кампанеллы (1568—1639)*.

Кампанелла вошел в историю науки прежде всего как автор знаменитой утопии «Город Солнца». Вместе с тем он внес значительный вклад в итальянскую натурфилософскую мысль. Ему принадлежат важные философские произведения: «Философия, доказанная ощущениями», «Реальная философия», «Рациональная философия», «Метафизика». Значительное место в этих произведениях занимают и вопросы эстетики. Так, в «Метафизике» содержится специальная глава — «О прекрасном». Кроме того, Кампанелле принадлежит небольшое сочинение «Поэтика», посвященное анализу поэтического творчества.

Эстетические воззрения Кампанеллы отличаются своей оригинальностью. Прежде всего, Кампанелла резко выступает против схоластической традиции как в области философии, так и эстетики. Он подвергает критике всяческие авторитеты в области философии, отвергая в равной степени как «мифы Платона», так и «выдумки» Аристотеля. В области эстетики этот свойственный Кампанелле критицизм проявляется прежде всего в опровержении традиционного учения о гармонии сфер, в утверждении,

что эта гармония не согласуется с данными чувственного познания. «Напрасно Платон и Пифагор представляют гармонию мира подобной нашей музыке — они безумствуют в этом, как тот, кто стал бы приписывать вселенной наши ощущения вкуса и запаха. Если существует гармония в небе и у ангелов, то она имеет иные основания и созвучия, нежели квинта, кварта или октава»<sup>8</sup>.

В основе эстетического учения Кампанеллы лежит гилозоизм — учение о всеобщей одушевленности природы. Ощущения заложены в самой материи, иначе, по словам Кампанеллы, мир тотчас же «превратился бы в хаос». Именно поэтому основным свойством всего бытия является стремление к самосохранению. У человека это стремление связано с наслаждением. «Наслаждение есть чувство самосохранения, страдание же есть ощущение зла и разрушения» (2, с. 178). Чувство красоты также связано с чувством самосохранения, ощущением полноты жизни и здоровья. «Когда же мы видим людей здоровых, полных жизни, свободных, нарядных, то мы радуемся, потому что испытываем ощущение счастья и сохранения нашей природы» (2, 480).

Оригинальную концепцию красоты развивает Кампанелла и в очерке «О прекрасном». Он здесь не следует ни за одним из ведущих эстетических направлений Ренессанса — аристотелизмом или неоплатонизмом.

Отказываясь от взгляда на прекрасное как на гармонию или соразмерность, Кампанелла возрождает представление Сократа о том, что красота — это определенного рода целесообразность. Прекрасное, по мнению Кампанеллы, возникает как соответствие предмета его назначению, его функции. «Все, что хорошо для пользования вещью, называется прекрасным, если являет признаки такой пользы. Называют прекрасной такую шпагу, которая гнется и не остается в согнутом состоянии, и такую, которая режет и колет и обладает длиной, достаточной для нанесения ран. Но если она так длинна и тяжела, что ее нельзя двинуть, ее называют безобразной. Прекрасным называют серп, пригодный для резания, поэтому он более прекрасен, когда он из железа, а не из золота. Подобным же образом прекрасно зеркало, когда оно отражает истинный облик, а не тогда, когда оно золотое» (1, с. 418).

Таким образом, красота у Кампанеллы носит функциональный характер. Она заключается не в красивой внешности, а во внутренней целесообразности. Именно поэтому красота относительна. То, что прекрасно в одном отношении, безобразно в другом. «Так и врач называет прекрасным тот ремень, который подходит для очищения, и безобразным тот, что не пригоден. Мелодия, прекрасная на пире, безобразна на похоронах. Желтизна прекрасна в золоте, ибо свидетельствует о его природном

достоинстве и совершенстве, но безобразна в нашем глазу, ибо говорит о порче глаза и о болезни» (1, с. 417).

Все эти рассуждения во многом повторяют положения античной диалектики. Используя традицию, идущую от Сократа, Кампанелла развивает диалектическую концепцию прекрасного. Эта концепция не отвергает безобразного в искусстве, а включает его как соотносительный момент красоты.

Прекрасное и безобразное— относительные понятия. Кампанелла выражает типично ренессансное воззрение, считая, что безобразное не содержится в сущности самого бытия, в самой природе. «Как нет сущностного зла, но каждая вещь по природе своей есть благо, хотя для других она является злом, например как тепло для холода,— так в мире нет и сущностного безобразия, но лишь по отношению к тем, кому оно указывает на зло. Поэтому враг кажется безобразным своему врагу, а другу — прекрасным. В природе, однако же, существует зло как недостаток и некое нарушение чистоты, которое влечет вещи, исходящие от идеи, к небытию; и, как сказано, безобразие в сущностях есть признак этого недостатка и нарушения чистоты» (1, с. 419).

Таким образом, безобразное выступает у Кампанеллы как всего лишь некоторый недостаток, некоторое нарушение обычного строя вещей. Цель искусства заключается поэтому в том, чтобы исправлять недостаток природы. В этом заключается искусство подражания. «Искусство ведь,— говорит Кампанелла,— есть подражание природе. Ад, описанный в поэме Данте, называют более прекрасным, нежели описанный там рай, так как, подражая, он в одном случае проявил больше искусства, чем в другом,— хотя в действительности прекрасен рай, ад же — ужасен» (1, с. 418).

В целом эстетика Кампанеллы содержит принципы, выходящие порой за пределы ренессансной эстетики; связи красоты с пользой, с социальными чувствами человека, утверждение относительности прекрасного — все эти положения свидетельствуют о вызревании в эстетике Возрождения новых эстетических принципов.

Видным представителем итальянской натурфилософии XVI века был *Франческо Патрици (1529—1597)*. Патрици продолжал неоплатоническую линию, хотя его философия существенно отличается от идей, развиваемых ранее в платоновской Академии, руководимой Марсилио Фичино.

Своеобразную теорию любви Патрици развивает в трактате «Любовная философия» (1577). Написанный в форме широко распространенных в эпоху Возрождения неоплатонических диалогов о любви, этот трактат существенно отличается по своему содержанию от теории любви Марсилио Фичино. Если у Фичи-

но любовь истолковывается поэтически и эстетически, то у Патрици она получает психологическую и этическую характеристику. Патрици модифицирует платоническую концепцию любви в духе так называемой «филаэтии», то есть любви всего сущего к самому себе.

Любовь к самому себе и связанное с ней чувство самосохранения лежит в основе всех видов любви. Любовь к ближним порождается любовью к себе и желанием себе блага. Друзьями становятся ради пользы, ожидаемой от друга. Даже бога мы любим не ради его блага, а ради самих себя. Отсюда Патрици делает вывод, что истинная любовь заключается не в любви к вещам, а в любви к самому себе, которая лежит в основе всякой жизни. Помимо трактата о любви Патрици написал сочинение «Поэтика», о котором будет сказано ниже.

## § 2. Ренессансная эстетика в Испании, Англии, Франции и Германии

Следует отметить, что эстетика Ренессанса не была только явлением итальянской культуры. Она получила широкое развитие и в других странах Европы: в Испании, Франции, Англии, Германии.

В этих странах также развивалась интенсивная эстетическая мысль, отражающая принципы и идеалы Ренессанса. Наиболее близкой к итальянскому Возрождению была эстетика Испании.

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

Как и в Италии, в Испании происходит бурный рост гуманизма. Пробуждается огромный интерес к изучению античной культуры. Появляются переводы греческих классиков, в частности Гомера и Пиндара, одна за другой появляются греческие грамматики, издаются испано-греческие и испано-латинские словари.

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

Другое значительное направление в испанской эстетике возглавлял выдающийся мыслитель-гуманист, философ и педагог Хуан Луис Вивес (1492—1540). Хотя Вивес органично связан с традициями испанской философии, его деятельность не ограничивалась Испанией. Он побывал во Франции, в Нидерландах, в Англии. Среди его друзей были выдающиеся мыслители эпохи, в том числе Эразм Роттердамский и Томас Мор.

В огромном литературном наследии Вивеса, насчитывающем более 60 сочинений, — философские трактаты, сочинения по этике, педагогике, эстетике. Среди них — философский памфлет «Против псевдодиалектиков» (1519), «Введение к мудрости» (1524), «О спорах» (1531), «О душе и жизни» (1538).

Вопросы эстетики Вивес затрагивает в обширном сочинении «О причинах падения искусств» (1531). В этом сочинении он дает широкую картину исторического развития, падения и подъема «искусств». Поскольку под термином «искусства» Вивес подразумевает не только художественные занятия, но и науки, он ставит искусство и науку в один ряд, объясняет их расцвет и падение общими причинами.

В своем сочинении Вивес затрагивает поднятый гуманистами спор о достоинствах «древнего» и «нового» искусства. Как и большинство гуманистов, он признает огромное значение античного наследия и говорит о том, что «Греция была матерью всех искусств».

Но вместе с тем он выступает против слепого подражания авторитетам древних. «Идя за предками, как в детской игре, ступая им след в след, мы не знаем, кто же они, эти наши предки, и каковы их голоса». По словам Вивеса, следует доверять не авторитетам, а самостоятельному мышлению, без которого невозможно ни познание истории, ни понимание современности.

«Неверно и глупо, — пишет Вивес, — придуманное кем-то сравнение, которому многие приписывают великую тонкость и глубину: «По отношению к древним мы — карлики, взобравшиеся на плечи великанов». Это не так. И мы не карлики, и они не великаны, а все мы люди одного роста, и благодаря их наследству мы можем даже подняться чуть выше, лишь бы только сохранить их деятельную страсть, горение духа, доблесть и любовь к истине. Но если у нас и не будет этого, мы опять-таки

не карлики и не на плечах у великанов, а люди нормального роста, растянувшиеся на земле» (1, с. 467).

Выясняя причины расцвета искусств, Вивес называет среди них прежде всего необходимость и нужду. Необходимость будит разум, она «вонзает в него свои шпоры, а лучше сказать, свой кинжал, чтобы он бодрствовал...» (1, с. 463). Кроме того, процветанию и развитию искусства способствует «величие предмета и жанра отыскания истины». И, наконец, для расцвета искусств необходима «острота ума». «Ум, наделенный и вооруженный смекалкой и остротой,— изобретатель всех наук и искусств; но старание и опыт ему очень помогают. <...> Старание оттачивает и изощряет лезвие ума...» (1, с. 464). Все эти причины, по мнению Вивеса, способствовали расцвету и подъему искусства.

Но Вивеса интересуют не только причины подъема искусства, но и причины его упадка. По его словам, падение искусства объясняется главным образом господством авторитетов, которые признавались непререкаемыми и неизменными, устраняли всякую необходимость в самостоятельном мышлении. «Все, что отходит от общепринятого взгляда, освистывается, избегается, словно бешенство и безумие, без суда и разбирательства, только из подозрения, что это расходится с собственными взглядами. В наше время все, что не согласуется с воззрениями школы,— ересь для схоластического теолога; обвинение в еретичестве так распространено, что... им угрожают за малейшее расхождение во взглядах» (1, с. 468).

Эта борьба со схоластикой в науке, критика догматического мышления, отказ от безусловных авторитетов сыграли большую роль в развитии не только общей философии, но и эстетики Вивеса. В споре о древних и новых Вивес безоговорочно занял антисхоластическую позицию, призывал следовать не традициям и авторитетам, а требованиям опыта и практики.

Во Франции не было такого богатства и разнообразия философской эстетики, как, например, в Италии. И все-таки Франция дала миру крупного мыслителя, который, правда в своеобразной форме, выразил идеи, характерные для эстетики позднего Возрождения. Этим мыслителем был *Мишель Монтень* (1533—1592).

Монтень не создал строгой философской системы. Свои философские взгляды он изложил в форме эссе, в которых Монтень излагает заметки и размышления по самым разнообразным проблемам, в том числе по вопросам этики, педагогики и эстетики.

Монтень выступает против всяческих авторитетов в науке, отвергает идеи христианской этики, проповедует индивидуализм и гедонизм. Главным принципом жизни он провозглашает следование природе, естественным человеческим склонностям. «От-

личительный признак мудрости — это неизменно радостное восприятие жизни; ей, как и всему, что в надлунном мире, свойственна никогда не утрачиваемая ясность» (1, с. 442). Как и Лоренцо Валла, Монтень провозглашает принцип наслаждения как главный критерий в оценке этических и эстетических ценностей. «Я полагаю, что пренебрегать всеми естественными наслаждениями так же неправильно, как и слишком страстно предаваться им» (1, с. 450).

Монтень еще прочно связан с гуманистической эстетикой Ренессанса. Ему близка идея достоинства человеческой личности. Так же как и итальянские гуманисты, он пытается найти во всем внутреннюю меру, гармонию человеческих страстей. «Философия нисколько не ополчается против страстей неестественных, лишь бы они знали меру, и она проповедует умеренность в них, а не бегство от них...» (1, с. 448).

Совершенно в духе гуманистической эстетики Монтень доказывает принципиальное единство телесной и духовной красоты. «Красота — великая сила в человеческих отношениях; но она прежде всего остального привлекает людей друг к другу, и нет человека, сколь бы диким и хмурым он ни был, который не почувствовал бы себя в той или иной мере задетым ее прелестью. Плоть составляет значительную часть нашего существа, и ей принадлежит в нем исключительно важное место. Вот почему ее сложение и особенности заслуженно являются предметом самого пристального внимания. Кто хочет разъединить главнейшие составляющие нас части и отделить одну из них от другой, те глубоко не правы; напротив, их нужно связать тесными узами и объединить в одно целое...»<sup>9</sup>.

Однако эстетические взгляды Монтеня свидетельствуют одновременно и о кризисе эстетики Ренессанса. В частности, Монтень не считает, что прекрасное и гармония составляют объективный закон природы и бытия. Красота субъективна, как субъективны и относительно наши представления о ней. «Весьма похоже на то, — пишет Монтень, — что мы не знаем, что такое природная красота и красота вообще, ибо мы приписываем человеческой красоте самые различные черты, а между тем, если бы существовало какое-нибудь естественное представление о ней, мы все узнавали бы ее так же, как мы узнаем жар, исходящий от огня. Но каждый из нас рисует себе красоту по-своему...»<sup>10</sup>.

Чувство прекрасного предполагает наличие контрастов, сочетание противоположных страстей. «Природа раскрывает перед нами это смешение: живописцы показывают, что одни и те же движения и морщинки наблюдаются на лице человека и когда он плачет и когда он смеется. И в самом деле, последите за работой живописца, пока он не закончил изображения того или

другого из этих двух состояний, — и вы так и не сможете установить, какое из них перед вами. Вспомним также, что безудержный смех порождает слезы»<sup>11</sup>. Монтень подчеркивает противоречивую природу человеческих чувств. Человеческие страсти связаны друг с другом: удовольствие связано со страданием, наслаждение — с болью, радость — с грустью, смех — со слезами. Это настаивание на противоречиях, на контрастах — одна из характерных особенностей эстетических взглядов Монтеня.

Развивая некоторые важные принципы эстетики Ренессанса, Монтень вместе с тем в известной мере выходит за пределы этой эпохи, высказывает сомнение в существовании объективной красоты и гармонии.

В Англии традиции эстетики Возрождения развивает выдающийся философ *Фрэнсис Бэкон (1561—1626)*, родоначальник английского материализма. Материализм Бэкона еще не приобрел того механистического характера, который ему придадут материалисты XVII века, его учение о материи обладает наивно-поэтическим характером, несущим в себе отголоски пантеистического отношения к природе. «У Бэкона, как первого своего творца, — пишет Маркс, — материализм таит еще в себе в наивной форме зародыши всестороннего развития. Материя улыбается своим поэтически-чувственным блеском всему человеку»<sup>12</sup>.

В своих философских работах Бэкон выступил против средневековой схоластики, с обоснованием опыта и эксперимента как главных средств познания. В эстетических очерках — «О красоте», «О строениях», «О садах» — Бэкон выступает в духе гуманистической эстетики.

Развивая идеи Возрождения, Бэкон и в своей эстетике выступает уже как философ Нового времени... Черты рационального подхода к искусству мы видим в его очерке «О строениях». Бэкон пишет: «Дома строятся для того, чтобы жить в них, а не для того, чтобы любоваться ими снаружи. Вот почему следует отдавать в них предпочтение удобству перед симметрией, если невозможно сохранить и то и другое»<sup>13</sup>.

Как мы видим, Бэкон включает в прекрасное момент пользы, требует от искусства удовлетворения практических потребностей. Тем самым он уже выходит за пределы эстетики Ренессанса с ее абсолютизацией эстетических ценностей.

Эстетическая мысль получает развитие и в Германии. Здесь уже в XV веке наблюдается подъем экономической жизни, усиление социальной борьбы крестьян и бюргеров против феодальных порядков. Этому способствовал расцвет культуры, быстрый рост гуманитарных и естественных наук, бурное развитие искусства — живописи, литературы и музыки. Во многих городах

Германии возникают гуманистические кружки, в которых изучаются сочинения античных авторов, пропагандируются идеи гуманистической философии.

Правда, из-за особенностей социального и политического развития немецкий гуманизм получил своеобразные черты, отличающие его от гуманизма итальянского. Гуманистическое движение в Германии носило ярко выраженную религиозную окраску.

Тем не менее гуманизм сыграл огромную роль в развитии духовной культуры Германии. Его выразителями были выдающиеся мыслители *Эразм Роттердамский (1466—1536)*, *Ульрих фон Гуттен (1488—1523)*, *Филипп Меланхтон (1497—1560)*.

Эразм Роттердамский занимается обширной издательской деятельностью, он переводит и издает сочинения Лукиана и Еврипида, Цицерона и Лоренцо Валла. Его перу принадлежат такие сочинения, как «Воспитание христианского государя» (1516), «Язык» (1525), «Разговоры запросто» (1519—1535). В его литературном наследии большое место занимает переписка с другими гуманистами, в которой он касался проблем литературы, образования, языка. Образцом такого «гуманистического письма» является письмо Ульриху фон Гуттену о Томасе Море. Это письмо — не простое описание жизни и личности Томаса Мора. Скорее всего, это изображение идеальной гуманистической личности, прославление универсальности личности, ее гармонической целостности.

Немецкие гуманисты провозглашали безграничные возможности человеческого познания, высказывали оптимистическую веру в победу разума над средневековыми предрассудками. «О столетие! — восклицал Ульрих фон Гуттен. — О науки! Радостно жить, Вилибальд, радостно еще не пребывать в покое! Науки крепнут, разум процветает. Эй ты, варварство, подбирай себе петлю, готовься к изгнанию!»<sup>14</sup>

Немецкие гуманисты широко пропагандировали идеалы новой системы образования, подчеркивали роль изучения античной истории, познания древних языков. «Разве есть что-нибудь более полезное для всего рода человеческого, чем прекрасные науки? — спрашивал Филипп Меланхтон. — Никакое искусство, никакое ремесло, никакие — клянусь Геркулесом! — плоды, рожденные землей, наконец, даже само солнце, которое, как верят многие, есть творец жизни, — ничто не является необходимым настолько, как знание наук»<sup>15</sup>.

Этим духом открытия нового мира, возрождения науки и искусства проникнуты лучшие произведения художественной и эстетической мысли этой эпохи. Этим духом проникнуто творчество величайшего художника Германии эпохи Возрождения Альбрехта Дюрера, о котором уже говорилось выше.

### § 3. «Поэтика» Аристотеля и теория поэзии

На развитие эстетических воззрений Ренессанса огромное влияние оказало открытие «Поэтики» Аристотеля. Благодаря этому событию в Италии, а в последующем и в других странах появилось огромное число сочинений, посвященных теории драмы и поэзии. Значение этой литературы трудно переоценить. Именно на страницах поэтик возникло новое представление о роли и значении литературы, новый взгляд на трагическое и комическое, возвышенное и сентиментальное, на природу художественного подражания и трагического катарсиса. И главным стимулом для всего этого явилось знакомство с аристотелевской «Поэтикой»<sup>16</sup>.

Необходимо отметить, что в средние века «Поэтика» Аристотеля не была известна. «Схоластизированный Аристотель» состоял из сочинений, связанных главным образом с проблемами логики. В XVI веке происходит второе открытие этого сочинения Аристотеля, содержащего систему взглядов античности на природу поэзии и драмы. В 1508 году Джорджо Валла издал сначала латинский, а затем греческий текст «Поэтики».

Однако широкую известность это сочинение получило только позднее, когда Бернардо Сеньи издал итальянский перевод «Поэтики». Это произошло в 1549 году, и начиная с этого времени в Италии появилось большое количество сочинений, представляющих собой комментарий к Аристотелю. В 1548 году Франческо Робортелло опубликовал первый такой комментарий к «Поэтике». В 1550 году выходит совместный труд Винченцо Маджи и Бартоломео Ломбарди «Объяснения к «Поэтике» Аристотеля».

Наряду с этим появляется цикл сочинений, посвященный проблемам поэзии и драмы. В их числе были «Диалог о языке» Спероне Сперони, «Об искусстве поэзии» Джанбаттисты Чинтио (1551), трактат «О поэте» Антонио Минтурно (1559), «Семь книг поэтики» Скалигера (1561), «Поэтика» Триссино (1562), «Перевод и толкование «Поэтики» Аристотеля» Кастельветро (1570), «Поэтика» Франческо Патрици (1586) и др.

Предметом большинства итальянских поэтик были, как правило, технологические вопросы. Их авторы подробно, с академической тщательностью излагали вопросы стихосложения, перечисляли различные стихотворные виды и жанры, разнообразные поэтические фигуры, особенности ритмов, ударений и т. д. Однако наряду с подобными чисто техническими вопросами в этих сочинениях поднимались и общие вопросы эстетики.

Несомненно, что обращение к аристотелевской эстетике не было простой данью академизму, чисто филологическому интересу к античной теории драмы. В основе многочисленных по-

пытках истолкования идей «Поэтики Аристотеля» лежал живой, реальный интерес к действительности, стремление познать и выразить в художественной форме многообразные стороны человеческой жизни.

Интересная интерпретация эстетики Аристотеля содержится в трактате Лодовико Кастельветро «Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная» (1570). Этот трактат отличает дух демократизма, ориентация на вкусы и интересы простого народа. Эта ориентация проявляется уже в названии трактата. Действительно, Кастельветро писал не на латыни, а на итальянском языке, обращаясь, таким образом, не только к ученым, но и к самой широкой аудитории.

Демократически Кастельветро истолковывает и главный вопрос, который волновал гуманистов и вызывал среди них ожесточенные споры, — какова роль и назначение поэзии. Отвечая на этот вопрос, Кастельветро развивал совершенно оригинальные идеи. «Поэзия, — писал он, — призвана услаждать и развлекать... души невежественной толпы и простого народа, которому не вняты тонкие основания, разграничения и доводы, принятые философами в исследовании природных истин... Но раз поэзия рождена для развлечения и услаждения простого народа, надлежит ей иметь предметом то, что простому народу понятно и что его веселит, а именно дела повседневные, которые у всех на устах...»<sup>17</sup>

Таким образом, Кастельветро выступал против «ученой» итальянской трагедии за демократизацию искусства. Чтобы обосновать эти принципы, он широко истолковывает аристотелевский принцип подражания. По его мнению, цель поэзии состоит не в том, чтобы «распознавать нравы — пороки или добродетели», как учили стоики, а в том, чтобы доставлять зрителям наслаждение, развлекать их. Поэтому поэзия должна подражать простым и незамысловатым «историям», то есть сюжетам, заключающимся в мифах, преданиях, легендах. Именно с помощью такого подражания поэзия может добиться своей подлинной цели — «усладить, и как можно больше, новизною происшествий простой народ, только в этой новизне и находящийся удовольствие»<sup>18</sup>.

Опираясь на эстетику Аристотеля, Кастельветро полемизирует против эстетики неоплатонизма. Он упорно и последовательно опровергает мнение Платона о том, что поэзия рождается от «божественного безумия». Ему более близок наивно-материалистический взгляд на происхождение поэтического искусства: его породило, по его мнению, стремление к наслаждению и подражанию.

В связи с этим своеобразную интерпретацию получает у Кастельветро теория катарсиса, или трагического очищения. Он

дает чисто гедонистическое истолкование идеи Аристотеля об очищении с помощью сострадания и страха. Он говорит, что очищение с помощью страха и сострадания, конечно, содержит в себе больше пользы, чем удовольствия и наслаждения. Но существует и не прямое удовольствие, которое возникает при этом очищении. «...Настоящее удовольствие, которое порождается страхом и жалостью, относится к числу тех, что мы называли бы окольными: мы, огорчаясь по поводу несчастья, несправедливо постигшего другого, сознаем свою доброту, а это сознание дает нам величайшее удовлетворение по причине естественной любви, которую мы питаем к самим себе»<sup>19</sup>.

Таким образом, моральному догматизму эстетических теорий прошлого Кастельветро противопоставляет принципы гедонизма, которые в его интерпретации приобретают характер демократически и материалистически ориентированной эстетики.

Цель поэзии, по мнению Кастельветро, не изучение, не получение, не достижение добродетели посредством очищения, как полагали средневековые авторы, а наслаждение. Необходимо отличать науку от искусства (поэзии): первая должна доставлять истину, вторая — радость. Поэт не должен ставить перед собой задачу непосредственного открытия истины, его назначение — «доставлять удовольствие и освежать умы необразованного большинства и простых людей». В этом сказался демократизм эстетики Кастельветро, его ориентация на точку зрения «большинства».

Таким образом, комментарий к Аристотелю оказался у Кастельветро не просто изложением идей Аристотеля, но и попыткой их осмысления и приспособления к современным эстетическим и художественным проблемам.

Не случайно, что в XVI веке появляются и первые нападки на теорию подражания. В 1586 году Патрици опубликовал обширное, в десяти книгах сочинение «Поэтика».

Из всех многочисленных итальянских поэтик XVI века это — одно из самых оригинальных сочинений. Если многие из них представляют собой комментарий к «Поэтике» Аристотеля, то Патрици выступил в своем сочинении с резкой критикой принципов аристотелевской поэтики. Прежде всего, он опровергает аристотелевское понимание поэзии как подражания. Патрици находит у Аристотеля шесть значений термина «подражание»:

- 1) Все существующее представляет собой подражание вещам.
- 2) Вымысел есть подражание реальности.
- 3) Подражание на сцене есть подражание тому, что есть в жизни.
- 4) То же самое относится к подражанию в дифирамбической и эпической поэзии.
- 5) То же самое относится к музыке.

б) Посредством подражания образы искусства изображаются как реально существующие.

Разбирая последовательно каждое из этих значений, Патрици опровергает каждое из них. Так, Аристотель определяет поэзию как подражание с помощью слов. Но если слова есть подражание, тогда все, кто пользуются словами, являются поэтами. Мимезис, заключает Патрици, не есть сущность искусства поэзии.

Дискуссию Патрици о природе художественного подражания продолжил Паоло Бени в своих «Комментариях на «Поэтику» Аристотеля» (1613). Так же как и Патрици, он критически интерпретирует Аристотеля, в особенности то, как понимал Аристотель понятие «подражание».

В поэтиках Возрождения особое внимание уделялось проблеме катарсиса, или, иначе говоря, природе трагического очищения. В связи с этим предлагались различные формы истолкования воздействия поэзии и драмы на психику, мораль и эстетические чувства человека<sup>20</sup>.

Помимо общеэстетических проблем, таких, как проблема подражания, катарсиса, художественного языка, в поэтиках XVI века довольно подробно анализируются такие формы искусства, как трагедия и комедия, излагаются различные взгляды на природу трагического и комического.

В целом итальянские поэтики дают широкое представление о том, каким образом аристотелевская эстетика приспособилась к потребностям художественной практики Возрождения и служила формой переосмысления проблем современной теории драмы.

Итальянская традиция изучения проблем поэтики получила широкое развитие в Европе. В Англии традиции итальянского Ренессанса были переосмыслены и переработаны видным писателем и поэтом *Филипом Сиднеем* (1554—1586). В юности Сидней получил прекрасное образование — он учился в Оксфорде, — а затем много путешествовал по Европе, где имел широкую возможность знакомиться с выдающимися мыслителями и художниками Возрождения. В частности, он встречался с Джордано Бруно, который посвятил Сиднею свой трактат «О героическом энтузиазме».

Сидней внес существенный вклад в развитие английской литературы и поэзии. За свою короткую жизнь он написал большое число (108) сонетов, куртуазно-пасторальный роман «Аркадия» (1580). Кроме того, ему принадлежит трактат «Защита поэзии» (1581), который фактически положил начало литературной и эстетической критике в Англии.

Трактат Сиднея написан в духе широко распространенного в эпоху Возрождения жанра «апологии поэзии». По своему содержанию и характеру он носит не столько теоретический, сколь-

ко полемический характер. Он явился ответом на появившееся в 1579 году сочинение Стивена Госсона против «поэтов, вольтыщиков, лицедеев, зубоскалов и других паразитов общества». В противоположность пуританскому отрицанию искусства поэзии Сидней доказывает огромное нравственное и эстетическое значение поэзии. Он последовательно опровергает аргументы, которые выдвигаются противниками поэзии, в частности тот, что поэзия якобы пустая трата времени, что она чревата ложью и пестует пороки. Сидней говорит, что поэты используют не ложь, а вымысел, а последний не только не вреден, но чрезвычайно важен, так как дает пищу воображению. «Итак, выходит,— заключает Сидней,— что достоинства поэзии можно легко и наверняка утвердить, а ползучие нападки на нее — растоптать без труда: удел ее — не искусная ложь, но истинное учение; она не изнеживает, но явно возбуждает доблесть; не уродует, но укрепляет человеческое разумение; Платон ее не изгонял, а чтил: так увенчаем же поэтов свежими лаврами... и перестанем обонять смрадное дыхание тех злопыхателей, которые тщатся замутировать чистые родники поэзии»<sup>21</sup>.

Теоретическую основу трактата Сиднея составляет эстетика и поэтика Аристотеля, с которой Сидней знаком, очевидно, через посредство итальянских комментаторов. Сидней довольно подробно излагает теорию подражания Аристотеля. «Подражание, составляющее поэзию, столь явно служит к выгоде естества, что, по словам Аристотеля, даже ужасное в натуре, как и жестокие битвы или омерзительные чудовища, может, став поэтическим подобием, пробудить в душе отраду»<sup>22</sup>. Благодаря подражанию возможности поэзии безграничны. С подражанием наготове поэт волен приукрасить и сделать все наставительнее и отраднее. От Дантовых небес до Дантова ада — все во власти его пера.

Помимо Аристотеля Сидней опирается в своем сочинении на Платона. Его «Защита поэзии» в известной мере является оправданием Платона. Сидней выступает против мнения, что Платон был противником поэзии. Ссылаясь на диалог «Ион» Платона, Сидней показывает, что Платон не только не отвергал поэзии, но воздавал ей «высокие, чуть ли не божественные почести». В связи с этим он обращается к учению Платона о поэтическом вдохновении и соглашается с ним в том отношении, что поэзия «восторгом переполняет дух».

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

В своем трактате Сидней широко приводит суждения своих современников — Скалигера, Ландино, Томаса Мора, Эразма Роттердамского. Его волнуют не только судьбы искусства прошлого — он рассуждает о путях развития английской поэзии.

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

Несколько в ином русле развиваются эстетические идеи, связанные с творчеством поэтов «Плеяды». В 1548 году в доме Лазара де Баифа был создан гуманистический кружок, в который входили Пьер Ронсар, Жан-Антуан Баиф, Иоахим Дю Белле. В последующем к ним присоединились Э. Жодель Баиф и Пантюс де Тиар. Главная идея, которая объединяла всех деятелей «Плеяды», заключалась в принципе подражания древним. Единственный путь к расцвету современного французского искусства заключался, по мысли поэтов «Плеяды», в изучении античного наследия, в возрождении и поэтизации греческой мифологии, в творческом подражании античным авторам.

Теоретическим манифестом новой литературной школы явилось сочинение *Иоахима Дю Белле (1522—1560) «Защита и прославление французского языка» (1549)*. Это сочинение, посвященное проблемам поэзии и литературы, отразило вместе с тем идеалы и представления гуманистической эстетики во Франции. Главная цель сочинения Дю Белле заключается в том, чтобы наметить пути развития французской литературы и поэзии.

В трактате Дю Белле теоретическое обоснование получает принцип подражания древним. «Без подражания грекам и римлянам мы не можем придать нашему языку совершенство и блеск других, более прославленных языков»<sup>23</sup> Молодому поэту Дю Белле советует читать и перечитывать древних авторов, петь под лютню, «настроенную созвучно с греческой и римской лирой».

Рисуя идеальный образ поэта, Дю Белле исходит из ренессансной идеи «универсальной личности». По его словам, поэт тот, «кто наделен счастливым природным даром, обучен всем прекрасным наукам и искусствам, главным образом естественным и математическим, кто сведущ в хороших авторах греческих и латинских, во всех родах литературы, знаком с должностями и обязанностями человеческой жизни...»<sup>24</sup>.

Трактат Дю Белле отличается демократической направленностью. В нем дается резкая критика придворной поэзии, обосновывается сближение поэзии с простотой и говорится о естественности народного языка. Говоря о пользе занятий науками, Дю Белле вместе с тем предостерегает поэта от кабинетной учености. Настоящий поэт должен знать не только ученых, но и людей труда. «Хочу я также предупредить тебя, чтобы ты навещал иногда не только ученых, но и всякого рода рабочих и

ремесленников — моряков, литейщиков, живописцев, граверов и других — и знал бы их изобретения, наименования материала, орудия и речения, употребляемые в их искусствах и ремеслах, дабы извлечь отсюда прекрасные сравнения и живые описания всяких вещей»<sup>25</sup>.

В трактате Дю Белле находит реализацию один из важнейших принципов эстетики Ренессанса — принцип единства теории и практики искусства. И следует сказать, что сам он оказал огромное воздействие на художественную практику, придал эстетическим идеалам поэтов «Плеяды» теоретическую форму.

#### § 4. Музыкальная эстетика

Принципы музыкальной теории в эпоху Возрождения начали складываться еще в XIV веке. Но окончательное формирование музыкальной эстетики Возрождения происходит только в XV веке. В эту эпоху появляется плеяда выдающихся музыкальных теоретиков и композиторов, внесших значительный вклад в развитие музыкальной теории Ренессанса. Среди них — жившие в первой половине XV века Просдочимо де Бальдимандис, Николо да Капуа, Уголино из Орвието и выступившие на рубеже XV и XVI веков Франко Гафори, Иоанн Тинкторис, Рамис да Парейя и другие. Эти мыслители делают шаг вперед на пути к утверждению нового эстетического мировоззрения. В их трудах мы находим открыто выраженный отказ от средневековых музыкальных авторитетов, торжество гордого сознания становящегося бытия над аскетизмом Средневековья, победу практического интереса над отвлеченным знанием.

Прежде всего, эстетика Возрождения окончательно эмансипирует музыку как вид искусства от сверхчувственной небесной и человеческой музыки. Она вернула музыкальной гармонии ее чувственный характер, освободила от всех теологических привесков. Критику неопифагорейского понимания музыки мы встречаем уже у Иоанна Грохео, который высказывал сомнение о существовании небесной гармонии. В XV веке немецкий теоретик Адам из Фульда, продолжая традиционное деление музыки на небесную и человеческую, предлагал первую передать математикам, а вторую — медикам, оставив музыкантам собственно музыкальную сферу — инструментальную и вокальную музыку. С критикой «гармоний сфер» выступает *Иоанн Тинкторис (1446—1511)*, который подверг сомнению саму возможность существования мировой музыки. «Никогда я не поверю, — говорит он, — ни в реальное, ни в мыслимое существование гармоний сфер. Никто никогда не убедит меня, что музыкальные консонансы, невысказанные без звучания, происходят от движения

«небесных сфер»<sup>26</sup>. Таким образом Тинкторис отвергает метафизические концепции музыки, признавая лишь слышимую, реальную музыку.

Другой трактат Тинкториса, посвященный вопросам музыкальной теории, называется «Определитель музыки» (1475).

Если не считать «Этимологии» Исидора Севильского и небольшого словарика, приложенного к рукописи о музыке XI века, то «Определитель музыки» следует считать одним из первых музыкальных словарей. Он содержит около 300 терминов, расположенных в порядке латинского алфавита и связанных между собой отдельными ссылками.

Трактат Тинкториса представляет собой ценный источник о значении музыкальных терминов и понятий, употребляющихся в музыкальной теории эпохи Возрождения. В этом словаре музыка делится на три вида: гармоническая, органическая и ритмическая. К первой относится вокальная музыка, ко второй — духовная, к третьей — инструментальная. Следовательно, из классификации Тинкториса полностью исключается как «мировая», так и «человеческая» музыка.

Музыкальная эстетика Тинкториса отличается явно выраженным просветительским характером. В его сочинениях — «Определитель музыки», «Обобщение о действии музыки» — многое связано с современной ему музыкальной практикой. Тинкторис обращается к реальным именам современных ему композиторов и исполнителей, посвящает одно из своих сочинений Окегему и Бюнуа. В этом интересе к музыкальной практике проявляется одна их характерных особенностей эстетики Ренессанса.

Принципы ренессансной эстетики разрабатывает и немецкий композитор и теоретик музыки Адам из Фульда. В его трактате «О музыке» мы находим попытку окончательно разрушить идущее от Средневековья деление музыки на три вида: «мировую», «человеческую» и «инструментальную». Правда, он не отвергал категорически существование «мировой» и «человеческой» музыки, как это делает, например, Иоанн Тинкторис. Но, признавая их существование, он предлагал передать первую из них математике, а вторую — физике. Что же касается музыкальной теории и практики, то она имеет дело исключительно только с инструментальной и вокальной музыкой, то есть с реальной, слышимой музыкой.

В трактате Адама из Фульда мы находим обоснование громадной социальной роли искусства и полемику с теми, кто приписывает значение музыки. «Музыка, — говорит он, — как обусловлено многими, приносит большую пользу государству. Прежде всего — развлечение: человек нуждается в развлечениях, без них он и жить не может. Затем она прогоняет печаль и тоску, а меланхолия побуждает великих мира сего — императора, коро-

лей, князей, консулов и правителей — к тирании и отчаянию. Если король — тиран, музыка смягчает его; если он кроток, музыка дает ему развлечение, если он идет на войну, музыка помогает перенести бедствие... Итак, искусство само по себе хорошо, злоупотребление же им плохо».

Таким образом, Адам из Фульда недалек от того, чтобы заявить, что музыка правит миром, она не только дает человеку развлечение, но и, воздействуя на настроения сильных мира сего, воздействует на формы государственного правления.

Примечательно, что Адам из Фульда считает наивысшим авторитетом в области музыкальной теории античных авторов. Он обильно цитирует высказывания Пифагора, Платона, Сократа, Аристотеля, Цицерона. В этом появляется характерный для его эпохи интерес к «подлинной», не замутненной схоластической ученостью античности.

Принципиально новое истолкование в XV веке получает проблема соотношения музыкальной теории и практики. Как мы видели, в средние века доминировало спекулятивное отношение к музыке, музыкальная теория целиком подчинялась математике и теологии.

Музыкальные теоретики Ренессанса начиная уже с XV века вырабатывают совершенно иной подход к музыке, исходящий из интересов музыкальной практики. Наиболее остро эту проблему поставил *Рамис де Парейя (1440—1511)*.

Он был выдающимся теоретиком своего времени, реформировавшим многие устаревшие положения музыкальной теории. Особенно резкой критике он подверг учение о сольмизации Гвидо из Арrezzo. В своем трактате «Практическая музыка» (1482) Рамис да Парейя открыто выступил против спекулятивной традиции в музыкальной теории, стремясь найти решение теоретических проблем на почве музыкальной практики.

Музыкальная эстетика Парейи отличается демократизмом. Он ратует за доступность музыкальной теории. В предисловии к своему трактату Парейя говорит, что его цель — «сделать истину достоянием всех». В отличие от средневековых теоретиков, которые писали свои сочинения только для музыкантов-профессионалов и ученых, он обращается к самой широкой публике. Музыка, по его убеждению, доступна всем: «Пусть никто не устрашит ни величия философии, ни сложности арифметики, ни запутанности пропорций. Ибо здесь всякий, хотя бы и несведущий, но не вовсе лишенный сообразительности и склонный преклонить слух к науке, может стать стоящим и знающим музыкантом. Мы ставили себе задачей не только поучать философов или математиков: всякий, знакомый с основаниями грамматики, поймет эту нашу работу. Тут могут проплыть и мышь и слон, пролететь и Дедал и Икар» (с. 340—341).

Отвергая отвлеченные спекуляции Средневековья, Парейя выступает с резкой критикой средневековых теоретиков, которые в течение многих веков признавались незыблемыми авторитетами. По его словам, средневековая музыка является «законом писания», который не всем дан, тогда как современная музыка является «законом благодати», доступным для всех. Особенно резкой критике Парейя подвергает Гвидо из Арrezzo, который, по его мнению, «был более монахом, чем музыкантом». Отвергая его учение, Парейя выдвинул свою теорию звукоряда, истинность которой он доказывал тем, что «он будет полезен не только для церковного пения, но и для светского, более интересного» (с. 344).

Несомненно, что трактат Рамиса да Парейи был новаторским даже для XV века. Небольшой по объему, он оказал значительное влияние на современников.

В связи с изменением взгляда на сущность музыки в эстетике Возрождения меняются представления о ее роли. Как уже говорилось, средневековые авторы почти полностью отрицали самостоятельное эстетическое значение музыки, считая, что ее цель — подготовить чувства для восприятия слова святого писания. Напротив, философы и музыкальные теоретики Возрождения считают, что главное в музыке — ее способность доставлять радость человеческому существу, возбуждать его страсти и чувства. Вместо подчинения музыки морали и математике деятели Возрождения видят в ней искусство, имеющее исключительно эмоциональное значение. «Музыка,— пишет Эгидий из Замо-ры,— радость сердца, возбуждение любви, выражение страстной души, доблести духа, чистоты добрых намерений».

Поэтому мыслители и писатели Возрождения выступили с резкой критикой средневековых музыкальных теорий, сводящих музыку к «сладкому кушанью», посредством которого якобы можно «смягчить» человеческую природу и подготовить ее к безропотному восприятию истин христианской морали. В противоположность эстетике Средневековья теоретики Возрождения видят в музыке средство пробуждения эстетического наслаждения, доставляющее чистую и бескорыстную радость.

Для музыкальной эстетики XV век в значительной мере — переходная эпоха. Новаторские по духу, критические по своей направленности музыкальные трактаты этого времени содержат в себе еще очень многое от средневековой традиции.

У большинства теоретиков XV века сохраняется традиционная, выдвинутая Боэцием классификация музыки — деление ее на «человеческую», «мировую» и «инструментальную». И хотя главный интерес для теоретиков эпохи Возрождения представляет инструментальная музыка, то есть собственно музыка, тем не менее представления о небесной музыке, о гармонии сфер,

порой остаются в качестве рудимента средневековой и античной теории музыки.

Окончательный разрыв со средневековой традицией и окончательное становление эстетики Возрождения относятся к XVI веку. Теоретики XV века расчистили основу средневековой теории. Композиторы и теоретики XVI века строят на этой основе принципиально новую эстетическую систему. Теоретическую основу для их музыкальных исследований составляют гуманистическая философия и эстетика. Именно на этой основе возникают и исследования Джозеффо Царлино, Винченцо Галилея, Козимо Бартоли в Италии, Хуана Бермудо, Диего Ортица, Франсиско Салинаса в Испании, Глареана, Германа Финка, Мартина Агриколы в Германии.

Если XV век представляет собой эпоху перелома от Средневековья к Новому времени, то в XVI веке принципы гуманистической эстетики получают окончательное и цельное выражение. В это время появляются крупнейшие представители ренессансной эстетической мысли, создавшие фундаментальные основы нового понимания искусства. В числе этих представителей мы должны в первую очередь назвать имена итальянца Джозеффо Царлино, испанца Франсиско Салинаса и нидерландца Глареана. Все эти имена свидетельствуют о широком распространении ренессансных идей в европейской музыкальной эстетике.

Одним из крупнейших представителей музыкальной эстетики Ренессанса является испанский композитор и музыкальный теоретик *Франсиско Салинас (1513—1590)*.

В 1577 году выходят в свет его семь книг «О музыке». Из них первая посвящена проблеме музыкальных пропорций и отношений, вторая — ладам античной музыки, а остальные — музыкальным ритмам. Как последовательный гуманист Салинас пытается применить античные теории ритма и меры к практике современного искусства, и прежде всего к практике народной музыки.

Сочинению Салинаса присущ глубочайший демократизм, живой интерес к народному творчеству. В нем излагаются обширные сведения о народной музыке, анализируются национальные особенности искусства, исследуются мелодии и ритмы испанских песен, приводятся их многочисленные нотные примеры.

Идеи Салинаса отличаются новаторским характером. Салинас смело выступает против устаревших представлений о музыке, даже если они и освящены авторитетами древних и всеми признанных писателей. В частности, он отрицает ставшее анахронизмом деление музыки на мировую, человеческую и инструментальную, противопоставляя ему свое деление, которое называет вытекающим из самой природы вещей и более подходящим к современному положению. В основу этой классификации Сали-

нас кладет не теологический, а вполне реальный принцип — различные особенности человеческого познания.

Исходя из этого принципа, Салинас выделяет три вида музыки: музыку, основанную на чувстве; музыку, основанную на разуме; музыку, основанную на чувстве и разуме одновременно.

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

В трактате Салинаса ярко проявляется живой интерес к народной испанской музыке. Не случайно Салинас приводит много нотных примеров испанских народных песен, он анализирует их мелодию и ритмику, говорит о национальных особенностях испанской музыки. Все это представляет собой разительное исключение для всей литературы о музыке.

Несомненно, что светская и народная музыка составляет главный интерес Салинаса. В конце своего трактата он даже объявляет светскую музыку образцом для подражания: «Кажется, что даже и церковные певцы в гимнах, сочиненных для пения в этом размере, хотели подражать мирянам и пели в этом размере по тем же правилам...» (с. 422).

Гуманистическая эстетика Возрождения сыграла значительную роль и в развитии музыкальной теории в Германии. Здесь ведущей фигурой среди музыкальных теоретиков был *Глареан* (1488—1563).

В своем сочинении «Двенадцатиструнный» Глареан наследует и обобщает гуманистическую традицию в развитии музыкальной эстетики Возрождения. Выступая против средневекового дидактизма, подчинения музыки религиозной морали, Глареан объявляет музыку «матерью наслаждения». Главное назначение музыки состоит не только в воспитании морали, но преимущественно в доставлении разумного удовольствия. Наслаждение большинства людей Глареан выдвигает в качестве главного критерия всякой эстетической оценки. «Я считаю гораздо более полезным то, что служит для наслаждения многих, чем то, что служит для наслаждения немногих» (с. 402).

Как и для многих теоретиков Возрождения, искусство для Глареана — творчество гения. Одна из глав его трактата так и называется: «О понятии гения». Для Глареана гений, в отличие от таланта, — прирожденное качество, полученное им от природы. Если музыкальное дарование не врожденно, то оно не приобретается никаким опытом или обучением. Говоря о симфонистах и фонасках, Глареан объясняет их способности не искусством, а

природной одаренностью: «Мы не можем отрицать, что у обоих это получается больше благодаря силе гения и известной естественной, прирожденной способности. Поэтому получается, что оба дарования эти не соединяются в одном человеке, если он не рожден для этого и, как принято говорить, если ему это не дано от матери, что совершенно правильно в отношении и живописца, и ваятеля, и проповедника слова божия (в отношении поэтов это бесспорно!) — одним словом, в отношении всех посвящаемых Минерве занятий» (с. 401—402).

Большой интерес представляет концепция исторического развития музыки, которую Глареан выдвигает в третьей книге своего «Двенадцатиструнника». По мнению Глареана, современная полифоническая музыка с момента возникновения прошла в своем развитии три этапа. Первый, древний этап, начавшийся семьдесят лет назад (то есть в конце XV века), представляет собой как бы детство музыки, характеризуется простотой и естественностью. На втором этапе, начавшемся примерно сорок лет назад (в начале XVI века), музыка становится более зрелым и совершенным искусством. И, наконец, третий этап, который начался двадцать пять лет назад (с 20-х годов XVI века), — это период полной зрелости, к которому уже «ничего нельзя добавить».

Таким образом, Глареан включает в свою историческую схему только музыку Возрождения, совершенно игнорируя музыку Средневековья. И поскольку он находит параллели между современными композиторами и античными поэтами, то очевидно, что античность для него — антипод средневековой традиции и предыстория Возрождения.

Для Глареана характерен новый подход к музыкальному творчеству. Обосновывая свою теорию, он постоянно обращается за примерами к современной ему музыке, он исследует творчество композиторов Жоскина Дебре, Обрехта, Пьера де ла Рю, сообщает подробности из их жизни. Высшим образцом для Глареана является музыка Жоскина Дебре, в творчестве которого он видит «излишества бьющего через край гения». Глареан часто рассказывает различные истории из биографии этого композитора, отмечая его «независимость» даже перед королем. Этот интерес к личности композитора, к индивидуальным и национальным особенностям искусства представляет собой новую, характерную для Ренессанса особенность.

Центральной фигурой в музыкальной эстетике итальянского Возрождения является выдающийся музыкальный теоретик и композитор *Джозеффо Царлино (1517—1590)*. В теоретических сочинениях Царлино получили стройное и целостное выражение принципы ренессансной эстетики.

Царлино был учеником известного композитора Андриана Виллаэрта, у которого 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 году Царлино становится музыкальным руководителем капеллы св. Марка. Этот очень важный пост позволяет Царлино заниматься не только сочинением музыки, но написанием целого ряда теоретических сочинений, среди которых — «Установление гармонии» (1558), «Доказательство гармонии» (1571), «Музыкальные добавления» (1588). Эти произведения принесли Царлино широкую известность, он был избран членом венецианской Академии славы, был связан с выдающимися художниками своего времени — Тицианом, Тинторетто.

Наиболее значительным из сочинений Царлино является трактат «Установление 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, на Платона, Аристотеля, Аристоксена, Квинтилиана, Птолемея, Боэция. Но, пожалуй, ближе всего Царлино стоит к Аристотелю, учение которого о форме и материи он использует при трактовке целого ряда музыкальных проблем.

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 современной 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 Мирандола 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 человек мало чем разнится от ангелов» (с. 429). 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.

Точно так же Царлино говорит и о природе музыкальной гармонии, учение о которой составляет, собственно, центр его эстетики. Как и у большинства мыслителей Возрождения, это учение развивается у Царлино на основе пантеизма, который, как известно, составлял одну 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 о соразмерности человеческой природы и гармонии космоса: «Если мир творца создан полным такой 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, именуемого греками космос, то есть украшение или украшенное, и когда он создал подобие меньшего объема, в отличие от того названного *mikrokosmos*, то есть маленький мир? Ясно, что такое предположение не лишено основания. <...> Следовательно, действительно верно, что нет ни одной хорошей вещи, не имеющей музыкального построения...» (с. 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 отрасль означает преобладание одного из этих элементов над другими. Все 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.

По мнению Царлино, 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 может трогать душу человека, располагать ее к тем или иным действиям и возбуждать определенные страсти. Очевидно, что, несмотря на наивность, это объяснение влияния музыки на человека имело явный материалистический характер.

Большое значение Царлино придавал личности композитора и музыканта. Его идеалом было полное слияние теории и практики, единство теоретического и практического владения музыкой.

Царлино рисует композитора в духе идеала «*homo universalis*». В 35-й главе своего «Установления гармонии» он говорит о воспитании композитора, требуя от него универсальных познаний. Кроме знания собственной музыкальной теории композитор должен быть хорошо осведомлен в геометрии, арифметике, грамматике, диалектике, то есть искусстве доказательства, истории, риторике. Наряду с этим он должен также обладать практически навыками в области музыки — уметь играть на монохорде, настраивать инструмент и т. д. «Музыкант — практик без знания теории или теоретик без практики всегда может заблуждаться и составлять неверное суждение о музыке. И совершенно так же, как было бы нелепо верить врачу, не обладающему знанием обеих вещей, так же поистине был бы глупцом и сумасшедшим тот, кто положился бы на суждение музыканта, только практика или только теоретика» (с. 507—508). Таким образом, идеалом для Царлино является такой музыкант, который в совершенстве владеет как теорией, так и практикой искусства.

Это единство теории и практики — новый эстетический принцип, который вырабатывает только эстетика Возрождения. Как мы видели, в средние века идеалом музыканта был тип отвлеченного знатока-теоретика, который не унижался до практических занятий музыкой, предоставляя это занятие музыканту-исполнителю, певцу. 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 определило понимание высокого назначения художника, поставило его в центр эстетических проблем Возрождения. Этим объясняется то внимание, которое уделяется личности художника. Именно в XVI веке появляются первые биографии композиторов.

Царлино считает, что композитору следует обладать широкими естественнонаучными представлениями. Его эстетические суждения об инструментальной музыке должны базироваться на знании математической и акустической природы музыки, его оценка вокальной музыки — на знании грамматики, диалектики и риторики, на изучении древних языков. Вместе с тем композитор-теоретик должен владеть практикой музыкального исполнения, суметь на слух определить разницу между различными ладами или тональностями.

Для Царлино, как типичного представителя эстетики Возрождения, характерна ориентация на непосредственное слуховое

восприятие. Именно чувство, слух, а не правила и требования контрапункта являются главным судьей в вопросах музыки.

Эту сторону в эстетическом учении Царлино отмечает Р. И. Грубер. «Ярким проявлением ренессансности музыкальной эстетики Царлино является его ориентация на непосредственное слуховое восприятие. Оно,— утверждает Царлино,— единственный судья в музыкальных вопросах... Царлино высмеивает старых консервативных музыкантов с их напевами, выдержанными в строгих правилах. Он берет под защиту несовершенные консонансы, провозглашая действительным критерием благозвучности интервалов — «удовлетворение, доставляемое их звучанием»<sup>27</sup>

Как известно, эстетика Ренессанса развивалась под флагом возрождения античной древности. В этом состоял возвышенный пафос деятельности итальянских гуманистов. Стремление возродить искусство древних в равной мере характеризует и поэзию, и литературу, и архитектуру Ренессанса. Своеобразное выражение получает оно и в музыке.

Музыкальные теоретики питали иллюзию, что современная музыка должна подражать античной музыке, точно так же, как художники и архитекторы подражают образцам античной скульптуры и архитектуры. «Живопись и скульптура,— пишет Эрколи Боттригари,— были возвращены стараниями современных людей к античному совершенству, красоте и превосходству и, может быть, таковые теперь превзойдены. То же можно сказать и об архитектуре и о других искусствах и науках, например, о медицине; и если ничто еще не найдено до сих пор в музыке, то этому виной не недостаток музыки, а сами музыканты-творцы: они не сумели хорошо взяться за дело».

В XVI веке мы сталкиваемся прежде всего с практическими попытками возрождения античной музыки. Эти попытки явились результатом изучения античных поэтик и трактатов о музыке. Знакомство с правилами греко-латинского стихосложения приводит к попыткам реорганизации ритма, появилось стремление рассматривать длительность слога как нечто большее, чем простое ударение. На этой основе одна за другой появляются попытки воспроизведения в современной музыке размера греко-латинского стиха. В Германии сочиняются композиции на темы Горация. Во Франции идея о подражании античной музыке пропагандируется в кругу Ронсара и его «Плеяды» (А. де Баиф, И. Дю Белле, Р. Белло, Э. Жюдель).

Под влиянием этих идей поэт Антуан де Баиф основал «Академию музыки и поэзии», которая, по его словам, должна была «возродить старинный способ сочинения размеренных стихов, чтобы применить к ним пение, также размеренное согласно метрическому искусству».

Античная музыка, ее отношение к современной музыкальной практике очень остро обсуждались в Италии. Здесь эта проблема породила довольно значительную теоретическую литературу.

Одним из первых к решению этого вопроса обратился итальянский музыкант и теоретик музыки Николо Вичентино. В 1555 году он издает в Риме свой трактат «Античная музыка в современной практике», вызвавший полемику со стороны консервативных кругов.

К решению вопроса об отношении современной музыки к древней, античной обращался другой музыкальный теоретик XVI века Винченцо Галилей (1533—1591), отец известного астронома Галилео Галилея.

Винченцо Галилей — автор двух трактатов по теории музыки. Особую известность получил «Диалог о древней и новой музыке» (1581), в котором Галилей пытался нарисовать картину исторического развития музыки. По его мнению, высший расцвет музыки относится к эпохе Древней Греции. Средние века представляются Винченцо эпохой, когда «погас свет разума» и «началась летаргия невежества». Лишь в Новое время начинается возрождение музыкальной науки и искусства.

Галилей был страстным поборником античности. Как типичный представитель эстетики Ренессанса, он видит в музыке античной Греции высшую точку развития музыкального искусства, тогда как средние века кажутся ему периодом мрака и невежества. «И когда затем Италия в течение долгого времени страдала от огромного наплыва варваров, погас свет науки и все люди как будто бы впали в тяжелую летаргию невежества и жили без какого-либо стремления к знанию и о музыке имели такое же знание, как о Западных Индиях. И пребывали они в этой слепоте до тех пор, пока сначала Гафори, затем Глареан и, наконец, Царлино (поистине главные музыканты в этой области в Новое время) не начали исследовать, чем она была, и извлекать ее из того мрака, в котором она была погребена»<sup>28</sup>.

Таким образом, Галилей считал, что обновление музыки должно произойти посредством возрождения искусства древних.

Воспитанный на античных авторах — Аристотеле, Платоне, Аристоксене, Галилей пытался на практике возродить принципы античной музыки. С этой целью он публикует только что открытые нотные памятники — гимны Мазомеда. В своем «Диалоге о старинной и новой музыке» (1581) он пишет о «естественной простоте естественного пения», которой отличалась музыка древних греков, пока ее не сменила «варварская» полифония средних веков. Эту естественность античной хореи Винченцо пытался возродить на практике, сочиняя музыку на тексты Данте и декламируя их под аккомпанемент виол. Такую декламационную музыку он считал подражанием музыке древних греков.

Естественно, что это убеждение в основе своей было иллюзорно. Но предпринятые Галилеем попытки воскресить античную музыку не пропали даром.

Действительно, поиски Галилеем античного идеала оказались не чем иным, как поисками современного стиля в музыке. В отраженном свете античной хорей проглядывал образ нового типа музыки-оперы. Таким образом, полемизируя с современными полифонистами, возрождая античную мелопею, Галилей, сам того не зная, смотрел не назад, а вперед, открывал пути к созданию нового стиля (мелодии с сопровождением) как драматизированного и глубоко эмоционального...<sup>29</sup>

В эстетике Винченцо Галилея проявился живой интерес к народному творчеству. Борясь за правдивое, эмоциональное искусство, Галилей призывал композитора прислушиваться к интонациям народной речи, посещать с этой целью ярмарки, балаганы, где во всем богатстве и выразительности звучит народная речь. «Когда для развлечения ходят на трагедии и комедии, разыгрываемые ярмарочными актерами, то пусть сдержат однажды неумеренный смех и пусть, пожалуйста, и в свою очередь понаблюдает [за тем], в какой мере говорит [актер], каким голосом — высоким или низким тембром, с каким количеством долгих и коротких звуков, с какой силой ударений и жестов, как передаются быстрота и медлительность движения, [когда говорит] один дворянин с другим спокойным дворянином. Пусть обратят немного внимания на разницу во всех этих вещах, когда один из них говорит со своим слугой или когда они говорят друг с другом; пусть поразмыслят, когда это происходит с князем, беседующим со своим подданным и вассалом, или же с просящим защиты, как это делает разгневанный или возбужденный [человек], как замужняя женщина, как девушка... как влюбленный, когда говорит со своей возлюбленной, стремясь расположить ее к своим желаниям, как те, которые жалуются, те, которые кричат, как те, кто боязлив, и как те, которые ликуют от радости. Из этих различных случаев, когда они их внимательно понаблюдает и тщательно изучат, они смогут взять норму того, что подобает для выражения какого угодно другого состояния...»<sup>30</sup>.

Это замечательное высказывание Винченцо Галилея свидетельствует о демократическом характере его эстетики. По отношению ко всей эстетике Ренессанса оно носит совершенно новаторский характер. «Такая постановка вопроса, — писал по этому поводу Р. И. Грубер, — была совершенно чужда как Царлино, так и другим наиболее выдающимся современникам Галилея; лишь у Монтеверди, и то в конце его творческого пути, в его «Короновании Поппеи», то есть более чем через полвека, находим мы гениальное воплощение этого важнейшего требова-

ния Галилея о музыкальной характеристике социального облика оперных персонажей»<sup>31</sup>.

Подводя итог развитию музыкальной эстетики в Италии, следует отметить все богатство и разнообразие эстетики Ренессанса. Она тесно связана с гуманистической мыслью, с характерным для Ренессанса стремлением к возрождению античности. Композиторы и музыканты усиленно изучают античные трактаты о музыке, стремятся возродить систему античных взглядов на музыку. В связи с этим эстетика Ренессанса возрождает и античное учение о музыкальном этосе.

Эстетика Ренессанса освобождает учение об этосе от строгого ригоризма, который был придан этому учению средневековой теорией музыки. Здесь учение об этосе разрабатывается на основе учения о темпераментах, которое явилось основой возникновения теории аффектов, которая получила развитие в XVII и XVIII веках<sup>32</sup>.

\* \* \*

Как мы убедились, знакомясь с различными направлениями эстетической мысли Возрождения, в эту эпоху существовала довольно разнообразная философская эстетика, точно так же как и существовала так называемая практическая эстетика, то есть эстетика, связанная с теорией искусства, теорией поэзии, музыки, изобразительного искусства.

Возрождая памятники древности, гуманисты XV века широко обращались к идеям античной философии, в особенности к стоицизму, эпикуреизму и неоплатонизму, видя в них средство борьбы против схоластицированного аристотелизма. Когда же в XVI веке Аристотель был очищен от схоластики, философы и теоретики искусства обратились к изучению сочинений Аристотеля, используя их для создания новых концепций искусства, в особенности поэзии и теории музыки. В атмосфере острой борьбы против схоластики обсуждались разнообразные вопросы эстетики, в частности о природе красоты, о соотношении наслаждения и пользы, о гармонии и грации в природе и искусстве, о достоинстве человеческой личности, о художественном «гении», о роли эстетических пропорций, о понятии индивидуальной «манеры», о подражании в искусстве и о смысле трагического катарсиса. Все это не было чисто академическими спорами. За ними стояли реальные практические интересы, необходимость обоснования нового, гуманистического взгляда на природу и человека, нового понимания искусства и художника. Теория и практика искусства Ренессанса активно впитывала эти философские и эстетические идеи, используя их как основу для создания шедевров реалистического искусства.

Эстетика Ренессанса сформулировала многие теоретические принципы, которые не утратили значения вплоть до современности. Среди них — идеал «универсальной» человеческой личности, представление об универсальных возможностях человеческого познания, принцип единства художественной теории и практики.

Следует отметить, что расцвет гуманистической культуры и искусства приходится на довольно короткий период европейской истории. Уже в середине XVI века в искусстве Возрождения начинают проявляться серьезные противоречия. Вера в достижение гармонии уступает место ощущению трагических конфликтов. Уже трагизм образов Микеланджело отражает наступление кризиса идеалов Высокого Возрождения.

Гармоническое, проникнутое верой в бесконечные возможности человека искусство Возрождения не имело широкой демократической основы. Не случайно поэтому, что идеал «*homo universalis*», представление об идеальном человеке вырождается в это время в светский дилетантизм, который так явственно обнаруживается у Кастильоне в его «Придворном».

Поэтому наиболее демократические мыслители эпохи Возрождения не принимают до конца господствующий эстетический идеал эпохи. Выступая против социального и имущественного неравенства, они вместе с тем вынуждены были порой отрицать искусство и наслаждение как символ богатства и угнетения. Такова позиция первых мыслителей-утопистов — Томаса Мора и Кампанеллы.

Правда, и Томас Мор и Кампанелла во многом исходят из гуманистического мировоззрения. В «Утопии» Томаса Мора мы находим развернутое рассуждение о наслаждении, во многом напоминающее трактат Лоренцо Валлы «О наслаждении». Как и Валла, Мор считает, что отказываться от наслаждения и стремиться к аскетической добродетели — это признак полнейшего безумия. Сама природа располагает нас к наслаждению как конечной цели нашей жизни. Мор выдвигает принцип равенства в распределении наслаждений. Несправедливо похищать чужое удовольствие, добываясь своего. Но в такой же степени несправедливо отказываться и от своего удовольствия, если оно не нарушает интересов других людей и требований общественного долга.

Вместе с тем Мор считает, что не всякое наслаждение согласно с природой. Существуют наслаждения истинные и ложные. К последним он относит стремление к славе, незаслуженному почету, игру в кости, страсть к украшениям и пр. Эти наслаждения возникают из ложного понимания назначения человека. Истинные наслаждения дарованы самой природой, и тот, кто отвергает их, ослабляет свое тело постами, наносит вред своему здоровью, — тот выступает против природы и отвергает свои обя-

зательства перед ней. «Утопийцы, — пишет Мор, — охотно уважают красоту, силу, проворство как особые и приятные дары природы... Поэтому утопийцы признают как приятную приправу к жизни и те удовольствия, которые входят к нам через зрение, слух и обоняние и которые природа пожелала закрепить за человеком как его особое преимущество»<sup>33</sup>.

Во всем этом Мор следует гуманистической традиции. Вместе с тем и у него, и в особенности у Кампанеллы, совершенно отчетливо прослеживается уравнительная тенденция, приводившая, по существу, к отрицанию эстетических ценностей. Так, в «Утопии» Мора всякого рода драгоценности безоговорочно осуждаются, из золота делают ночные горшки и кандалы для преступников; сами же утопийцы пользуются сосудами из простой глины и стекла. У Кампанеллы эта тенденция проявляется, как мы уже видели, в признании пользы как критерия прекрасного. В его «Городе Солнца» искусство, украшающее стены зданий, допускается только как средство усвоения знаний: геометрии, истории, географии, математики и т. д. Поэзия, по словам Кампанеллы, должна служить единственной цели — прославлению героев. «Однако же тот, кто что-нибудь при этом присочинит от себя, даже и к славе кого-нибудь из героев, подвергается наказанию. Недостоин имени поэта тот, кто занимается ложными вымыслами, и они считают это за распущенность, гибельную для всего человеческого рода»<sup>34</sup>. Более того, Кампанелла предусматривает смертную казнь всякой женщине, которая наденет роскошное платье, чтобы скрыть свои физические недостатки. Во всем этом наивном ригоризме сказался свойственный для уравнительного коммунизма плебейский аскетизм, который был формой протеста против растущего общественного неравенства и роскоши имущественных классов.

Отсутствие широкой демократической основы, противоречие между блестяще образованным меньшинством общества и народной массой, лишенной не только эстетического, но и всякого иного образования, очень скоро дало себя знать и привело к кризису всей духовной и интеллектуальной мощи ренессансной культуры.

«Одна из наибольших слабостей всех имманентных философий вообще, — писал Антонио Грамши, — состоит как раз в том, что они не сумели создать идеологического единства между низами и верхами, между «простыми людьми» и интеллигенцией. В истории западной цивилизации этот факт обнаружился во всеевропейском масштабе в быстром крахе Возрождения и отчасти также Реформации, их недолговечности по сравнению с римской церковью»<sup>35</sup>.

И тем не менее влияние Ренессанса на последующее духовное и художественное развитие европейской культуры трудно пере-

оценить. Да и сегодня, изучая пути развития современной художественной культуры, мы постоянно обращаемся к богатому наследию эстетической мысли эпохи Возрождения. Изучение этого наследия, несомненно, может способствовать обогащению марксистско-ленинской эстетики, которая всегда опиралась на передовые, демократические традиции прошлого.

### ПРИМЕЧАНИЯ

- Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения в 2-х т., т. 2. М., 1978, с. 188—189.
- <sup>2</sup> *Бруно Дж.* О безмерном и неисчислимом. Прил. к кн.: *Горфункель А. Х.* Джордано Бруно. М., 1973, с. 158.
- <sup>3</sup> Там же.
- <sup>4</sup> Там же, с. 158—159.
- <sup>5</sup> *Бруно Дж.* О героическом энтузиазме. М., 1953, с. 53.
- <sup>6</sup> Там же, с. 56.
- <sup>7</sup> *Бруно Дж.* Диалоги. М., 1949, с. 291.
- <sup>8</sup> Эстетика Ренессанса, т. 2, с. 182. Далее ссылки на двухтомник даются в тексте.
- <sup>9</sup> *Монтень М.* Опыты, т. 2, М.—Л., 1954, с. 365.
- <sup>10</sup> Там же, с. 178.  
Там же, с. 408.
- <sup>12</sup> *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 2, с. 142—143.
- <sup>13</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, 2, М., 1964, с. 79—80.
- <sup>14</sup> Там же, т. 1. М., 1962, с. 605.
- <sup>15</sup> Идеи эстетического воспитания, т. 1. М., 1973, с. 359.
- <sup>16</sup> См.: *Аникст А. А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967; *Spingharn J. E.* A History of Literary Criticism in the Renaissance. N. Y., 1938; *Weinberg B.* A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, v. 1—2. Chicago, 1961; *Hathaway B.* The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy. Uthaca, N. Y., 1962.
- <sup>17</sup> Литературные манифесты западноевропейских классицистов. Под ред. Н. П. Козловой. М., 1980, с. 83—84.
- <sup>18</sup> Там же, с. 84.
- <sup>19</sup> Там же, с. 100.
- <sup>20</sup> См. об этом: *Дживелегов А. К.* Теория драмы в Италии XVI века.— «Изв. АН АрмССР, обществ. науки». Ереван, 1952, № 2, с. 71—78.
- <sup>21</sup> Эстетика Ренессанса, т. 2, с. 296.
- <sup>22</sup> Там же, с. 286.
- <sup>23</sup> Поэты французского Возрождения. М., 1938, с. 259.
- <sup>24</sup> Там же, с. 269.

Там же, с. 280.

- <sup>26</sup> Цит. по кн.: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождение. Сост. В. П. Шестаков. М., 1966, с. 363. Далее ссылки на это издание даются в тексте.
- Грубер Р. И.* История музыкальной культуры в 2-х т., 2, ч. 1, М., 1953, с. 181.
- <sup>28</sup> Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождение, с. 516.
- <sup>29</sup> *Ливанова Т. Н.* Музыка. Эпоха Возрождения.— В кн.: История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века. М., 1963, с. 128.
- <sup>30</sup> Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождение, с. 518—519.
- <sup>31</sup> *Грубер Р. И.* История музыкальной культуры, т. 2, ч. 1, с. 195—196.
- <sup>32</sup> См. об этом: *Шестаков В. П.* От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М., 1975.
- <sup>33</sup> *Мор Т* Утопия. М.—Л., 1947, с. 155—156.
- <sup>34</sup> *Кампанелла.* Город Солнца. М., 1954, с. 106—107.
- <sup>35</sup> *Граммши А.* Избр. произв. в 3-х т., т. 3. М., 1959, с. 18.

## § 5. Эстетические принципы маньеризма

Высокое Возрождение было кратковременным периодом в истории итальянского искусства. Начиная со второй трети XVI века в Италии дает себя знать новое художественное направление, которое получило название маньеризм.

Как признает большинство исследователей, термин «маньеризм» не является удачным, во всяком случае, он не отражает характер того нового, что появляется в искусстве этого периода. Как отмечает Макс Дворжак, «согласно первому впечатлению, перед нами — малосамостоятельное, эпигонское искусство. <...> Вследствие этой мнимой несамостоятельности и возникло определение *маньеризм*; оно подразумевает искусство, носители которого превращают заветы мастеров эпохи Высокого Возрождения в некую манеру»<sup>1</sup>.

На самом деле искусство маньеризма носило вполне оригинальный характер. Искусство этого периода начинает ориентироваться не на природу, а на художественного гения. На смену объективизму Высокого Возрождения приходит индивидуалистический субъективизм. «Повсюду центром тяжести оказывается не объект, но... субъект. ...» На смену единству внешнему приходит внутреннее единство, обусловленное лихорадочным желанием субъективно связать искусство... с духовной жизнью эпохи»<sup>2</sup>.

Маньеризм представляет собой не только новый художественный стиль — он рождает и новую эстетику, вырабатывает новые принципы художественного творчества. Маньеризм не был стилем всего искусства XVI века; и в самой Италии наряду с группой маньеристов в это же время действовали классическая группа и группа барокко.

Итальянское слово «*maniera*» происходит от «*manus*» (латыни — рука). Сначала так назывался почерк, черта, характеризующая какого-либо выдающегося деятеля искусства, или стиль, знаменующий определенный период в его жизни. В эпоху Ренессанса это слово использовалось в нескольких значениях; в наиболее общем значении слово «манера» может означать «стиль». Манера означала также желательную черту произведения искусства, которое без стиля (*senza maniera*) не имело бы полной ценности. В самом общем значении мы встречаем это определение, например, в одном комментарии Лоренцо Гиберти, где идет речь о живописи в «греческой манере» («*maniera greca*»), которой противопоставляется новая живопись — «*maniera moderna*»<sup>3</sup>. Слово «манера» первоначально «означало особый стиль, то есть отличающийся от заурядного, затем — условный стиль, то есть отличный от естественного»<sup>4</sup>.

По мнению Ширмена<sup>5</sup>, прослеживающего историю этого понятия еще глубже, слово «манера» было заимствовано из литературы, посвященной умению вести себя в обществе, и первоначально относилось к особому образу поведения, основными требованиями которого были светская привлекательность, изысканная легкость в демонстрации принятых приемов поведения, недопустимость проявления страстей, усилий и примитивной наивности<sup>6</sup>.

В XVI веке такой комплекс ценностей, предполагающий идеальный способ деятельности, начинает все чаще требоваться от произведения искусства. Одновременно, однако, появляются голоса, отмечающие негативное значение слова, которое как черта индивида или произведения искусства может вести к чрезмерной стилизации. Тенденция ставить манеру под вопрос проявляется все сильнее к концу XVI века, и со временем, например у Беллори, манера начинает идентифицироваться с отрицательной чертой, с недостатком, портившим хорошую живопись в XVI веке.

Впервые термин «маньеризм» в отношении ко всей совокупности явлений использует Луиджи Ланци в 1792 году. Так черты, считавшиеся в определенные периоды достоинством, стали названием направления, которое с XVII по XIX век критики отождествляли с периодом упадка и декаданса.

Общей чертой изобразительного искусства маньеризма было стремление освободиться от идеала искусства зрелого Возрождения.

дения. Эта тенденция проявлялась в том, что ставились под вопрос как эстетические идеи, так и художественная практика итальянского кватроченто. Тематике искусства того периода противопоставлялось изображение измененной, преобразованной действительности. Ценились необычные, удивительные темы, мертвая природа, неорганические предметы. Ставились под вопрос культ правил и принципы пропорции. Одновременно упор делался на личную экспрессию автора, одухотворенность искусства и на чуждое классическому искусству пристрастие к абстрактным линейным конструкциям, к утонченной стилизации, использованию орнамента и динамическому напряжению форм. Композиция стала многосюжетной и сложной. «Создаются гигантские полотна мрачных тонов, с множеством мифологических обнаженных фигур, вооруженных и одетых самым фантастическим образом, чрезмерно пластических, образующих самые невероятные, странные группы»<sup>7</sup> Цель маньеристского искусства (как в Италии, так и в северной Европе) заключалась в стремлении к полнейшему мастерству, к художественному совершенству, особенно в области технического умения автора. По мнению Ширмена, маньеризм отличался перестановками в иерархии основных элементов художественного произведения. Второстепенное значение приобретает функция художественного произведения, наиболее важным становится художественное совершенство произведения, его форма, содержанию же придавалось значительно меньшее значение.

Черты маньеризма проявляются также и в литературе того периода — например в бембизме, создатель которого Пьетро Бембо<sup>8</sup> особый упор делал на усиленную заботу об изысканном стиле и холеной, элегантной неестественности. Содержанию в рассуждениях и постулатах сторонников Бембо отводилась второстепенная роль. В этом смысле бембизм, как и манера, присущая изобразительному искусству того времени, является неклассическим, поскольку в основе его лежит вывернутое наизнанку отношение между формой и содержанием<sup>9</sup>

Черты маньеризма проявляются также в пасторальной драме, вытеснившей в XVI веке с подмостков придворных театров комедии и трагедии<sup>10</sup>.

Похвальной оценки «искусственно» заслуживало высокое мастерство, часто проявляющееся в полифоническом стиле в музыке<sup>11</sup>. Герман Финк, теоретик музыки, энтузиаст полифонии («Practica musica», 1556), восхищался сложным, декоративным стилем и новинками в музыке. Точно так же он хвалил искусное подражание, заключающееся в следующих друг за другом голосах. Связи с маньеризмом особенно проявляются в мадригале, новой музыкальной форме, стиль и концепция которой искусственны, выражающей личные мотивы (обычно любовные

признания), исполняемой чаще всего четырьмя виртуозами или большим их числом.

Изменения в художественной практике вызывали модификации и изменения в акцентировании эстетических теорий, а иногда вели к новым обобщениям в сфере понятий. В первую очередь это касается задач искусства и его классификации. Маньеризм стремился к возможно большему мастерству и совершенству формы и техники. Главным вопросом становится, пожалуй, проблема искусства, а не проблема прекрасного. Художественная зрелость произведения стала главным предметом интереса эстетики. Самым высоким эстетическим идеалом становится «искусственность». Преобладает представление о необходимости правил и рационализации принципов занятия искусством. Эту точку зрения — в соответствии с традиционным пониманием искусства — четко сформулировал Бенедетто Варки в «Лекциях по живописи и скульптуре» (*Lezzione sopra la pittura e la scultura*, 1546). Эти лекции состояли из трех частей, в первой из них автор занимается определением искусства, во второй сравнивает живопись со скульптурой, а в третьей — с поэзией. Варки писал: «Согласно определению философа, искусство является не чем другим, как предрасположением разума, действующим в соответствии с определенными истинными обоснованиями»<sup>12</sup>.

Маньеристы выражали интеллектуальную концепцию живописи, провозглашавшую, что искусству живописи можно научиться, овладевая ее основами путем учения. В 1587 году выходит в свет трактат Г.-Б. Арменини «*De veri precetti della pittura*», в котором автор излагает доступные каждому принципы овладения тайнами науки о живописи. Выражением убеждения в том, что установление определенных норм имеет основное значение для создания и оценки произведений искусства, является возникновение и деятельность в то время многочисленных академий, например, римской Академии св. Луки или болонской «*Academia degli Incaminati*», («Академии, выводящей на верный путь»). Цель их — как часто свидетельствуют их названия — заключалась в том, чтобы вывести искусство на верный путь развития и определить его задачи. При этом исходили из традиционного убеждения в том, что искусство зависит от правил. Данти писал, что в понятии искусства принципиальную роль играет понятие порядка (*ordine*)<sup>13</sup>. Точно так же для Вазари произведение искусства обладает устойчивым порядком (*ordine*) и мерой. Вазари — художник, историк и человек искусства, известный как автор «*Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*» (Флоренция, 1550, второе измененное издание там же — 1568) — усиленно подчеркивал содержащийся в искусстве интеллектуальный, духовный фактор.

В эстетике его позиция характеризовалась эклектизмом. Он придерживался той точки зрения, что предметом искусства наряду с природой является духовный фактор, который, впрочем, более важен, чем природа как модель отражения. Ведь природа является «Causa materialis», а разум «Causa efficiens». Он считал, что искусство берет свое начало от разума. «Это — по мнению Татаркевича, — не означает, что оно является субъективным, личностным продуктом, наоборот — в идее, форме или рисунке он видел устойчивый, общий объективный образец искусства»<sup>14</sup>.

Для эстетики Вазари характерна трактовка очарования как своего рода дополнения к порядку и мере. Их роль в оценке произведения искусства определяется прежде всего визуальным восприятием.

Выражением индивидуальности автора является «манера», понятие, характерное для эстетики Вазари, который более всего ценил манеру Микеланджело (*maniera grande*), признавая одновременно ценность средней манеры Рафаэля, пользовавшегося и разными другими хорошими манерами. Подобные идеи, касающиеся связи искусства с правилами, провозглашал писавший полвека спустя после Вазари художник Джованни Паоло Ломатццо (1538—1600), теоретик позднего маньеризма.

В его «Трактате о живописи, скульптуре и архитектуре» (1584) содержатся правила об искусстве живописи. Предметом живописи, подчеркивал Ломатццо, являются не только естественные вещи, но также чувства и страсти. Чувства, утверждал он — и в этом заключалась новизна его подхода к произведению искусства, — играют важную роль в реакциях тех, кому произведения искусства предназначены. Глаз, разбуженный эстетическим восприятием, воздействует на память, которая передает стимулы разуму и чувствам<sup>15</sup>. Возглавлявший Академию св. Луки Цуккарро, в противоположность аристотелевской ориентации Ломатццо, связанный больше с философией неоплатонизма, подчеркивал подчиненность искусства интеллекту и идеальному воображению. Искусство, — утверждал он в противоположность представителям эстетики зрелого Возрождения, — не нуждается в математическом знании, оно не нуждается также в правилах или в элементах пифагорейских пропорций, самым главным является внутренний рисунок (*disegno interno*), о котором Цуккарро пишет: «Рисунок — это ни материя, ни тело, ни случайность. Он есть форма, идея, порядок, правило, понятие, предмет разума»<sup>16</sup>.

Во второй половине XVI века в Италии появляется целый ряд теоретических сочинений, посвященных теории живописи. Это трактаты Винченцо Данти «Трактат о совершенной пропорции» (1567) и «Трактат о живописи» (1584), «Идея храма живописи» (1590) Паоло Ломатццо, «Идея скульпторов, живопис-

цев и архитекторов» (1607) Федерико Цуккарро. Эстетические идеи маньеристов существенно отличаются от эстетики Ренессанса. Если в эпоху Возрождения Альберти, Леонардо, не говоря уже о Луке Пачоли, считают математику универсальной и прочной основой науки об искусстве, то теоретики маньеризма совершенно отрицают всякую роль математики для практики и теории искусства. Наиболее отчетливо эту мысль выражает Цуккарро, который пишет по этому поводу следующее: «Я утверждаю и знаю, что говорю правильно, следующее: искусство живописи не берет свои основные начала в математических науках и не имеет никакой необходимости прибегать к ним для того, чтобы научиться правилам и некоторым приемам для своего искусства; оно не нуждается в них даже для умозрительных рассуждений, так как живопись — дочь не математических наук, но природы и рисунка. Первая показывает ей форму; второй учит ее действовать. Таким образом, живописец, после первых основ и наставлений от своих предшественников или же от самой природы, благодаря собственному естественному суждению, прилежанию и наблюдению прекрасного и хорошего станет ценным человеком без какой-либо помощи или необходимости математических наук»<sup>17</sup>

Если эстетика Высокого Возрождения искала точные, научно-выверенные правила, с помощью которых художник может достигнуть верной передачи природы, то теоретики маньеризма выступают против безусловной значимости всяких правил, в особенности математических. Тот же Цуккарро говорит, что правила необходимы только для математиков и геометров. «Мы же, профессора рисунка, не нуждаемся в других правилах, кроме тех, которые дает нам сама природа, чтобы подражать ей»<sup>18</sup>. Эта мысль не является случайной. Характерно, что это высказывание Цуккарро перекликается с приводимым нами выше суждением Джордано Бруно о том, что в поэзии существует столько же правил, сколько существует самих поэтов.

По-иному в эстетике маньеризма истолковывается проблема взаимоотношения природы и художественного гения. Для художников XV века эта проблема решалась в пользу природы. Художник создает свои произведения, следуя за природой, выбирая и извлекая прекрасное из всего многообразия явлений. Эстетика маньеризма отдает безусловное предпочтение гению художника. Художник должен не только подражать природе, но и исправлять ее, стремиться превзойти ее. Винченцо Данти говорит, что художник должен «стремиться всегда сделать вещи, какими они должны быть, а не каковы они есть». Ломатцо в своем «Трактате об искусстве живописи» ставит перед художником задачу «исправлять с помощью искусства, насколько это возможно, ошибки природы».

В центре эстетики маньеризма — учение об идеях. Искусство существует благодаря внутренней идее, замыслу художника. Художественное произведение только внешнее проявление, реализация этой идеи. Этот дуализм внешнего и внутреннего, субъекта и объекта остро ощущается теоретиками маньеризма, и вся их эстетика посвящена тому, чтобы преодолеть этот дуализм, ликвидировать вдруг обнажившуюся пропасть между субъективным миром художественного и объектом художественного творчества, который перестал подчиняться математическим правилам и пропорциям.

Для этой цели маньеристы широко используют самые различные философско-эстетические концепции, ориентированные как на аристотелизм, так и на платонизм.

Аристотелевское направление в эстетике маньеризма представляет собой трактат Цуккарро «Идеи скульпторов, живописцев, архитекторов». Используя аристотелевское представление о художественном произведении как реализации формы в материи, Цуккарро рассматривает всякое произведение живописи как реализацию «внутреннего рисунка». Под этим термином Цуккарро понимает «представление, составленное в нашем сознании для того, чтобы можно было познать какую-либо вещь и действовать в соответствии с понятой вещью»<sup>19</sup>

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

Помимо понятия «внутренний рисунок» Цуккарро использует еще одно понятие — «внешний рисунок», то есть тот рисунок, с которым имеют дело художники, скульпторы, архитекторы. Этот «внешний рисунок» служит только средством реализации «внутреннего» и по своей роли в общей системе художественного творчества уступает идеальному, внутреннему образу.

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

Наряду с теорией пластики, имевшей решающее значение в формировании эстетики зрелого Ренессанса, в XVI веке важную, доминирующую роль играет теория поэзии, которая, затрагивая проблему творческой стороны искусства, делает упор на психологические факторы. Этот период характеризуется не только расцветом искусства слова, но прямо-таки модой на высказывания о поэзии, ее функциях и задачах, что открывало новые горизонты для анализа художественного творчества, в частности — не поддающихся рационализации моментов инспирации творческого процесса<sup>20</sup>.

Термин «природа» имел в период Ренессанса по крайней мере два значения — пассивное и активное. Я. Белостоцкий, проводя это различие, пишет: «В период кватроченто первейшим аспектом природы был аспект «*il naturale*», естественный вид предметов, составляющих мир, окружающий автора. Второй аспект — это мощная сила «*natura naturans*». В рамках второго способа понимания природы автор должен «выбирать в природе самые лучшие части, чтобы избежать несовершенства, существующего в произведениях природы. Отсюда следует, что благодаря такому отбору произведение искусства может быть более совершенным, чем произведение природы»<sup>21</sup>. Маньеристическая эстетика довела до логического завершения этот ренессансный принцип. Ее представители считали, что, вместо того, чтобы наблюдать за природой и выбирать лучшие из ее творений, следует подражать идеальному искусству, которое уже осуществило выбор. Одновременно начинает складываться убеждение в том, что прекрасное в искусстве стоит выше прекрасного в природе. *Natura naturata* уступает свое место *natura naturans*, при этом подчеркивается необходимость подражания произведениям античного искусства. Дольче писал: «Если автор должен превзойти природу и сделать ее более прекрасной, чем она есть, исправляя [ее] недостатки, то он должен при этом руководствоваться изучением безупречного античного искусства. Античность как раз и является той идеальной природой, к которой стремится художник»<sup>22</sup>. Античное искусство должно в рамках этой концепции трактоваться как образец для природы.

Отказ от непосредственной ориентации на природу, от исследовательского отношения к ней, характерного для зрелого Ренессанса, сопровождается принятием в качестве модели и образца для подражания выбранного мастера эпохи Возрождения — его творчество признается каноном.

Проблема своеобразного «преодоления природы» находит довольно четкое отражение в эстетических взглядах того периода. Художник стремится улучшить, превзойти и исправить природу, изображая на картине предметы, которых природа никогда не создавала<sup>23</sup>.

Идея улучшения природы нашла в XVI веке особенно четкую формулировку в области теории поэзии. По мнению Скалигера<sup>24</sup>, искусство может изображать предметы лучше, нежели имитируя те, которые существуют; оно может придавать красивые очертания формам, не существующим в природе. В этом случае оно действует как божественный творец. Сравнение автора с божественной силой повторяется в поэзии того времени довольно часто. Привилегия поэта заключается в свободе придумывания нового — утверждал Тассо<sup>25</sup>. Отчетливо подчеркивает понимание природы как *natura naturans* английский поэт Филип Сидней. В концепции, выдвинутой Сиднеем, могут быть выделены два новых подхода к пониманию природы. Первое понимание носит традиционный характер. Сидней пишет: «Не существует какого-либо искусства, созданного человечеством, которое не считало бы произведений природы своим главным предметом. Без этого искусство не могло бы существовать»<sup>26</sup>. Противопоставленная в этом рассуждении всем другим видам искусства поэзия составляет единственную область творчества, независимую от природы. Одновременно, однако, поэзия составляет «вторую природу» (*another nature*). «Только поэт,— пишет Сидней,— с пренебрежением отвергая все связи, поднимаясь благодаря силе собственной фантазии, вступает благодаря своей деятельности в иную природу». Это происходит потому, что он «создает или предметы, превосходящие созданные природой, или же совершенно новые формы, каких еще не было в природе»<sup>27</sup>.

Заемствованное из философии неоплатонизма и функционирующее здесь понятие природы ведет в этой области к определенным оценкам. Человек улучшает, совершенствует более низкую природу, своей деятельностью он может способствовать новой ее связи с Идеей. Основной областью, которая может вызвать переход низшей природы на более высокую ступень совершенства, является творчество человека. В результате этого процесса возникает следующая, новая, улучшенная действительность.

Здесь явно находят отзвук идеи Мирандолы (человек — Адам и его совершенство), которые сочетаются с новым мотивом: противопоставление мира природы и культуры. Человек выступает как особый представитель мира природы, которая в нем — как формулирует Сидней,— «проявила максимум своей хитрости»<sup>28</sup>. Человек не выступает, как, например у Леонардо, наиболее совершенным творением природы, венцом естественного порядка мира. В своей творческой деятельности он в столь большой степени оказался независимым от мира природы, что создается своего рода противопоставление природы и продуктов творческой деятельности человека. Культура при такой трактов-

ке является не тем, что человек добавляет к природе, а тем, что выступает независимым в отношении к природе.

В XVI веке понимание прекрасного идет двумя путями: с одной стороны, сохраняется типичное для классического Ренессанса убеждение в том, что роль пропорции при оценке совершенства произведения искусства имеет существенное значение; с другой стороны, делаются новые дополнительные попытки ответа на вопрос о том, чем является прекрасное. Энтузиастами пропорции были, например, Барбаро и Палладио. «Божественную силу» приписывает пропорции Даниелле Барбаро, который в комментарии к Витрувию писал, что сила пропорции (*forza della proporzione*) является условием удовлетворенности и способности нравиться<sup>29</sup>. По мнению Палладио, прекрасное заключается в правильном соотношении частей друг с другом и их соотносительности с целым. Считая круги и квадраты образцовыми моделями красоты, Палладио примыкал тем самым к традиционному пифагорейскому течению в понимании пропорции. Характерной с точки зрения эволюции концепций пропорции является позиция Кардано, который различает как бы два вида прекрасного. Прекрасное связано со зрительным восприятием. Нравятся такие вещи, которые обладают «простой пропорцией, такие, между частями которых существуют простые, различные отношения»<sup>30</sup>. Наряду с этой классической концепцией прекрасного Кардано выделяет другую его форму — утонченность (*subtilitas*). Она связана с предметами спутанными, незаконченными, неопределенными, смысл которых понять трудно. В том же случае, когда разум поймет ее, она становится источником удовлетворения. Концепция утонченности является выражением маньеристского понимания прекрасного, медленно формирующегося рядом с концепцией пропорции. По мнению Данти, предпосылки гармонии и прекрасного следует искать в пропорциях человеческого тела. Прекрасное проявляется в теле, но свое начало берет в душе, имеет свой таинственный компонент, то есть очарование, может появиться даже при несовершенном соотношении качеств. Живопись и скульптура не имеют такого размера, каким располагает, например, архитектура. По мнению некоторых ученых, в ходе работы над своей «*Delle perfette proporzioni*». Данти использовал разговоры с Микеланджело. Он писал, что прекрасное может быть результатом столкновения порядка (*ordine*) с беспорядком (*disordine*).

В такой трактовке выступает динамический элемент, предвещающий барочную трактовку прекрасного.

Одно из направлений нового в сравнении с классическим понимания прекрасного связано с поиском ответа на вопрос о том, можно ли свести прекрасное исключительно к числовым отношениям. Здесь подчеркивается не поддающийся измерению

не только количественный, но и качественный характер прекрасного и тем самым находит выражение кризис доверия в отношении цифр. Эти сомнения выразил Данти: «В архитектуре нетрудно установить правила и порядок, пользуясь мерой, ибо то, что там делается, основывается на точках и линиях, в отношении которых меру применять легко; но в живописи и скульптуре, не поддающихся точному измерению, нет правила, которым можно было бы пользоваться вполне»<sup>31</sup>. Это убеждение выразил Цуккарро, писавший, что искусство не нуждается в математике или спекуляции, выступает против пифагорейской традиции<sup>32</sup>.

В подобном же духе высказывались Дольче и Фиренцуола. По мнению Фиренцуолы, прекрасное<sup>33</sup> связано прежде всего с категориями пропорции и меры. Однако Фиренцуола отходит от положений эстетики Ренессанса, когда говорит, что прекрасное возникает таинственным образом, не поддающимся точному определению. Можно сказать — делает вывод автор — что прекрасное является «*pop so che*» (выражение, заимствованное у Петрарки, означает оно нечто, чего нельзя выразить). Высказывая эту мысль, Фиренцуола объединяет восприятие классической традиции с личными наблюдениями, которые выражает в уникальном учебнике, где рассматривается красота женщин (*I discorsi delle bellezze delle donne*). Наблюдения, явившиеся основой описания красоты женщин, позволили писателю выдвинуть ряд определений для разных видов красоты. Ими являются: легкость, очаровательность, деликатность, утонченность, соблазнительность, совершенство форм, изысканность, белизна кожи, подвижность, солидность, привлекательность.

Определяя красоту (*vênistá*), Дольче отметил, что она «восхищает как художников, так и поэтов, заполняет душу бесконечным удовольствием, хотя и неизвестно, откуда происходит то, что нам так нравится». Впрочем, определение «*venistá*» он предлагает назвать «*grazia*» и пишет: «То, что вы называете красотой, греки называют *charis*, я же назвал бы это «привлекательностью».

В подобном же духе высказывается Б. Кастильоне, отделяющий привлекательность от искусственности<sup>34</sup>. Безупречное искусство не знает принуждения и, будучи делом человека, подобно божественному творению. Для Кастильоне, как и для других, привлекательность является подтверждением духовного характера прекрасного. Привлекательность является присущим человеку умением передачи духовного в материальном, возможной благодаря искусству. Отсюда его роль и значение.

На протяжении XVI столетия постепенно осуществляется «отказ от взгляда на красоту как на материальное свойство.

Этот процесс протекал параллельно другому процессу — отходу от традиционного взгляда на прекрасное как на пропорцию частей. Позитивно говоря, формировалось убеждение, что прекрасное есть качество, а не отношение; что художник находит его, руководствуясь идеей, а не подражанием; что решающее слово в этом принадлежит глазу, а не рассуждению»<sup>35</sup>.

Заметное течение в Италии XVI века составляли сторонники фантазии как источника прекрасного. В задачи придворного автора входило создание необычных, неправдоподобных, странных вещей. Некоторые вещи кажутся нам прекрасными только потому, что они деформированы, и они нравятся нам, возбуждая одновременно отвращение, писал Целио Кальканьини, выражая характерное для эстетики маньеризма стремление к причудливости. Ф. Лусино, полемизируя с «Ars Poetica» Горация, подчеркивал свободу вымысла и фантазии поэта, создающего фикции «для того, чтобы облегчить сердце». Ширмен обращает внимание на то, что все ужасы, вроде обрушивающегося Зала великанов, «представляются менее нелепыми... если мы узнаем, что публика в XVI веке ни на минуту не верила в эти опасности и сохраняла полное спокойствие, испытывая лишь приятное волнение, сталкиваясь с такой особой разновидностью красоты»<sup>36</sup>.

Таким образом, эстетика маньеризма, развивая одни идеи ренессансной эстетики, отрицая другие и заменяя их новыми, отражала тревожную и противоречивую ситуацию своего времени. Статике, гармонической ясности и классической уравновешенности зрелого Ренессанса она противопоставила динамику, напряженность и изоциренность художественной мысли и соответственно ее отражение в эстетических теориях, открывая дорогу одному из главных художественных направлений XVII века — барокко.

### ПРИМЕЧАНИЯ

Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения, т. 2. М., 1978, с. 118.

<sup>2</sup> Там же, с. 191.

<sup>3</sup> Schlosser J. Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Comentarii). Berlin, 1912, S. 22.

<sup>4</sup> Tatariewicz W. Historia estetyki, t. 3. W—W—K, 1967, s. 181.

<sup>5</sup> «Это слово... — пишет Ширмен,— перешло в итальянскую литературу из французской придворной литературы XIII и XIV веков. Там la manière, как и итальянское выражение maniera, означало примерно savoir — fai-

- ге — умение, легкость в достижении хороших результатов и изысканных форм» (Shearman J. *Mannerism*. Baltimore, 1967, p. 17).
- 6 Weise G. *La doppia origine del concetto di manierismo w Studi Vasariani w atti del Convegno internazionale*. Firenze, 1952.
- 7 Meyer P. *Europäische Kunstgeschichte*, Bd 2. Zürich, 1948, S. 76.
- 8 П. Бембо является автором очень популярного произведения — трактата «Азоланские беседы» («Asolani»; изд. 1-е: Венеция, 1905). Темой произведения является разговор о свойствах любви, посвященный герцогине феррарской Лукреции Борджиа: обсуждение любви (I книга), похвала (II), рассуждения в духе неоплатонизма о двух видах любви (III).
- 9 См.: Shearman J. *Op. cit.*, p. 37.
- 10 Т. Тассо, которого Аретино хвалил за очарование и манеру, пишет о своем пасторальном романе: «Я сразу же решил сохранить единство действия... и исходя из этого принципа написал десять книг; тогда, однако, мне пришло в голову, что здесь нет разнообразия, которое обычно доставляет удовольствие и желательно в нашем столетии, уже знакомом с романом. Я понял, что Ариосто в «Неистовом Роланде» не случайно и не в результате незнания правил искусства (как утверждают некоторые), а совершенно сознательно приспособлялся к вкусам текущего столетия и соответственно скомпоновал свою книгу... Так что я последовал его примеру, который представляется мне очаровательным и чудесным» (Shearman J. *Op. cit.*, p. 145—146).
- 11 См.: Bukofzer M. *Musik in the Baroque Era*. N. Y. 1947.
- 12 Varchi B. *Della maggioranza e nobiltà dell'arti*, I 1546, p. 9, 10, 13.
- 13 «L'ordine adunque intendo che sia come una causa o vero mezzo, da cui dependano tutte le perfette proporzioni. L'arte imitando la natura viene a essere ordinata come è essa natura», (Danti V. *Trattato delle perfette proporzioni*, 1, 2. Цит. по: Tatarckiewicz W. *Op. cit.*, s. 252).
- 14 Tatarckiewicz W. *Op. cit.*, s. 240.
- 15 Lomazzo G. P. *Trattato della Pittura, Scultura ed Architettura*, 1584. Цит. по: Tatarckiewicz W. *Op. cit.*, s. 256.
- 16 Zuccaro F. *L'idea de' pittori, scultori e d'architetti*, 1718, 1, 2. Цит. по: Tatarckiewicz W. *Op. cit.*, s. 257. Далее до страницы 208 текст Шестакова.
- 17 Мастера искусства об искусстве в 7-ми т., т. 2. М., 1966, с. 290.
- 18 Там же, с. 291.
- 19 Там же, с. 286.
- 20 Kuczyńska A. *Filozofia i teoria piękna Marsilio Ficina*. Warszawa, 1970, s. 173.
- Białostocki J. *Pojęcie natury w teorii sztuki renesansu, Sztuka myśl humanistyczna*. Warszawa, 1966, s. 30.
- 22 Dolce L. *Dialogo della Pittura*. Firenze, 1735, s. 190.
- 23 Pontormo J. *List do B. Varchiego z 1546*. Цит. по: Tatarckiewicz W. *Op. cit.*, s. 189.
- 24 Scaliger J. C. *Poetice*. [1561]. Цит. по кн.: Weinberg B. *A History of*

- Literary Criticism in the Italian Renaissance, vol. 2. Chicago, 1961, p. 743—750.
- <sup>25</sup> Tasso T. *La Cavaletta, ovvero della poesia toscana*. Цит. no: Weinberg B. *Op. cit.*, p. 213.
- <sup>26</sup> Sidney Ph. *An Apologie for Poetrie*. Oxford, 1947, p. 7.
- <sup>27</sup> «In making things either better then Nature bringeth forth or quite a news, formes such as neuer were in Nature». (Sidney Ph. *Op. cit.*, p. 8).
- <sup>28</sup> *Ibid.*
- <sup>29</sup> Barbaro D. *I dieci libri dell'Architettura di Vitruvio*, 1955, p. 57 (см.: Tatkiewicz W. *Op. cit.*, s. 253).
- <sup>30</sup> Cardano G. *De subtilitate*, 1550, p. 275.
- <sup>31</sup> Danti V. *Trattato delle perfette proporzioni*, 1, 2. Цит. no: Tatkiewicz W. *Op. cit.*, s. 251.
- <sup>32</sup> См. примеч.<sup>16</sup>.
- <sup>33</sup> Firenzuola A. *Ragionamenti i Discorsi, Opere*. Firenze, 1848, t. 1, p. 81—131; t. 2, p. 239—280, 281—305.
- <sup>34</sup> Castiglione B. *Il Cortegiano*, 1. Firenze, 1894, p. 26, 409.
- <sup>35</sup> Tatkiewicz W. *Op. cit.*, s. 238.
- <sup>36</sup> Shearman J. *Op. cit.*, s. 157.

ЕВРОПЕЙСКАЯ  
ЭСТЕТИ-  
ЧЕСКАЯ  
МЫСЛЬ  
XVII ~ XVIII  
ВЕКОВ



## Глава I

## ЭСТЕТИКА XVII ВЕКА

## § 1. Основные пути развития художественной культуры XVII века

**Э**стетика и художественная культура XVII века во многом развивали тенденции, наметившиеся еще в предшествующий период. Однако появились и новые социально-исторические предпосылки, оказавшие существенное влияние на всю сферу художественно-эстетического сознания<sup>1</sup>.

Каковы же те новые исторические предпосылки, под влиянием которых сложилось мировоззрение XVII века, своеобразие его культуры и искусства? Не подлежит никакому сомнению, что многие явления экономической, социальной и политической жизни XVII века были в значительной мере подготовлены уже в XVI веке (вспомним Крестьянскую войну в Германии, Нидерландскую буржуазную революцию, феодальную и католическую реакцию в Италии). В этом смысле вряд ли можно провести совершенно точную границу между двумя историческими периодами, между культурами XVI и XVII веков. И вместе с тем достаточно самого беглого взгляда, чтобы убедиться в том, что в XVII веке мы имеем дело с новой структурой общества, с новыми политическими образованиями, новой экономикой, новым пониманием мира и человека, новыми эстетическими вкусами.

В XVII веке мы наблюдаем процесс первоначального накопления в его наиболее четком виде, в тесной связи с экспроприацией крестьянства и с возникновением крупных частных капиталов. XVII век — это период расцвета мануфактуры, не только рассеянной, но и централизованной (напомним, что Маркс называл мануфактуру архитектурным украшением на широком базисе ремесла). В XVII веке в основном достигает своего завершения процесс складывания наций, образование больших национальных государств на основе абсолютной монархии. Вместе с тем XVII век начинает эру буржуазных революций «европейского масштаба», и для него не менее характерно нарастание крестьянских и плебейских антифеодальных движений. Нако-

нец, необходимо указать, с одной стороны, на усиление католической реакции и, с другой стороны, на растущее преобладание светского начала в церковной политике.

При этом в каждой стране эти общие особенности эпохи приобретают своеобразный характер. Есть страны (Англия, Голландия, Франция), которые выдвигаются на первое место в Европе в области экономического развития. И есть страны (Италия, Испания, Германия), переживающие явный экономический упадок. Есть страны с централизованным государством и страны, раздробленные на множество мелких ячеек. Есть страны, где буржуазия играла активную роль в политической жизни и социальных отношениях, и страны, где она пользовалась очень малым авторитетом. Есть страны, где католическая церковь играла господствующую роль и где она отступила под напором оппозиции. Есть страны, где народные движения приводили к важным политическим и социальным изменениям и где они беспощадно подавлялись.

И все же можно утверждать, что есть некие общие черты мировоззрения, свойственные всей эпохе, разумеется, с различными вариантами, и находящиеся в непрерывном развитии. Эти особенности связаны не только с общей социальной атмосферой эпохи, но и с необычайным расцветом науки и философии, борющихся с пережитками средневековой схоластики и церковного гнета. Уже в XVI веке, в учении итальянских натурфилософов, начинают складываться новые представления о мире. Но настоящий перелом в науке о вселенной совершается на рубеже XVI и XVII веков, когда Джордано Бруно, Галилей и Кеплер, развивая гелиоцентрическую теорию Коперника, приходят к выводу о множестве миров, о бесконечности вселенной, в которой земля является не центром, а маленькой частицей, когда изобретение телескопа и микроскопа открыло перед человеком существование бесконечно далекого и бесконечно малого (столь ярко воплощенных в офортах Калло).

Столь же решительный переворот в науке произошел в области механики и динамики. Работы Галилея над проблемами скорости, инерции, независимости действия сил и т. п. привели великого ученого к выводу, что совершенство проявляется не в неизменном, а в вечно изменяющемся, к выводу, который столь же важен для понимания искусства XVII века, как и утверждение Декарта, что все явления природы объясняются движением материи.

Следует вспомнить еще две области науки, проблематика которых теснейшим образом связана с художественным мировосприятием эпохи. Это, во-первых, оптика, которая сделала в XVII веке громадные успехи, начиная с Декарта, изучавшего функции сетчатой оболочки глаза, объяснившего тайну радуги

и открывшего закон преломления света, и кончая Ньютоном, разложившим спектр на основные цвета. Здесь мы видим полное соответствие с развитием живописи XVII века, в которой проблема света и задача оптической иллюзии играли первенствующую роль. Не менее показателен и интерес ученых XVII века к термодинамике и проблемам безвоздушного пространства, давления воздуха, жидких тел, к проблемам, которые особенно настойчиво разрабатывались на вилле Медичи близ Флоренции, под руководством Галилея и Торичелли. И здесь невольно вспоминается увлечение живописцев XVII века воздушной перспективой, изображением атмосферы, прозрачного или влажного воздуха.

Но проблематика, связанная с изучением воздушной атмосферы, имеет и более широкое значение. Она перекликается с основным положением пантеистического мировосприятия, согласно которому «все в природе, в мире подобно и родственно всему», с огромным интересом к среде, окружающей человека (недаром в Италии XVII века появилось даже специальное слово, обозначающее среду, — «ambiente»). Именно проблема среды, оптической, эмоциональной, а часто и социальной, составляет одно из важнейших завоеваний искусства XVII века. Достаточно напомнить, что именно в XVII веке достигла блестящего расцвета тональная живопись, которая, с одной стороны, с поразительной убедительностью воплощает задачу сделать в мире «родственным все всему», а с другой стороны, претворяет в зрительный образ воздушную среду, растворяющую предметы и как бы обволакивающую природу и человека. Но сюда же относится и свойственное XVII веку тяготение искусств друг к другу, к их многоголосому ансамблю, их стремление к слиянию, к стиранию взаимных границ, к нарушению законов структуры и специфических свойств материала.

Самое же главное, что изменилось в XVII веке, — понимание человека, его места в мире, отношение между личностью и обществом<sup>2</sup>. Личность человека Возрождения характеризуется абсолютным единством и цельностью, она лишена сложности и развития. Личность эпохи Возрождения утверждает себя в согласии с природой, которая представляет собой добрую силу. Энергия человека, а также фортуна, сопровождаемая удачей, определяют его жизненный путь. Однако этот «идиллический» гуманизм уже не годился для новой эпохи, когда человек перестал сознать себя центром мироздания, когда он почувствовал всю сложность и противоречия жизни, когда ему пришлось вести жестокую борьбу против феодально-католической реакции.

Новый гуманизм, рождающийся в этих условиях, А. А. Смирнов называет «трагическим» гуманизмом, так как он основан на представлении о человеческой личности как о сложном, много-

плановом явлении, непрерывно развивающемся и изменяющемся, полном противоречий и постоянной борьбы с самим собой, с окружающим обществом и миром, столь же сложным, противоречивым и многоплановым. Трагический гуманизм — это осознание трагедии человека в новом, частновладельческом и притом рефеодализирующемся обществе, осознание всей тяжести борьбы, которую человек ведет в обществе, и вместе с тем необходимости, хотя очень часто и безнадёжности, такой борьбы. В этом бесконечном, полном противоречий и непрерывно изменяющемся мире человек чувствует себя ничтожной песчинкой, и в то же время ему свойственна большая самоуверенность, так как при всей сложности мироздания он проник в его тайны. По Бэкону, цель человека — борьба с природой, которую он сумеет покорить, если подчинится ее законам.

Личность XVII века — не самоценна, как личность Ренессанса, она всегда зависит от окружения, от природы, и от людской массы, которой она хочет себя показать, поразить ее и убедить. Эта тенденция, с одной стороны, поразить воображение массы, а с другой стороны, убедить ее является одной из основных особенностей искусства XVII века.

Искусству XVII века так же, как и искусству Возрождения, свойствен культ героя. Но это — герой, которого характеризуют не действия, а чувства, переживания. Об этом свидетельствует не только искусство, но и философия XVII века. Недаром Декарт создает учение о страстях, а Спиноза рассматривает человеческие желания, «как будто это линии, плоскости и тела». Но у Спинозы мы находим и другие мысли, ярко отражающие мировосприятие эпохи. Например, когда он говорит об отсутствии свободы у человека: «человек, думающий, что он свободен, подобен брошенному камню, который думает, что он летит». Или когда он утверждает, что ценности означают не свойство вещей, а их воздействие на нее.

Это новое восприятие мира и человека могло, однако, получить в XVII веке двойную направленность, в зависимости от того, как оно использовалось. В этом сложном, противоречивом, многоплановом мире природы и человеческой психики могла быть подчеркнута его хаотическая, иррациональная, динамическая и эмоциональная сторона, его иллюзорность («Жизнь есть сон»), его чувственные качества. Такой путь вел к стилю барокко. Но акцент мог быть поставлен и на ясных, отчетливых представлениях, прозревающих истину и порядок в этом хаосе, на мысли, борющейся с его конфликтами, на разуме, преодолевающим страсти. Такой путь вел к классицизму. Но был возможен и третий путь: попытаться подойти к действительности критически и диалектически, используя в поисках подлинной правды и разум и эмоции, производя суд над обществом, давая оценку

и герою и его окружению. Однако для этого пути в XVII веке не было широкой и прочной социальной базы. Поэтому к нему могли только изредка приближаться некоторые наиболее прогрессивные и наиболее глубокие художники (Шекспир, Рембрандт, Веласкес).

Стиль барокко возникает в Италии, в стране, раздробленной на мелкие государства, в стране, испытавшей контрреформацию и сильнейшую феодальную реакцию, где богатые горожане превратились в земельную аристократию, в стране, где пышным цветом расцвели теория и практика маньеризма и где вместе с тем во всей яркости сохранились богатейшие традиции художественной культуры Возрождения. У маньеризма барокко взял его субъективность, у Ренессанса — его увлечение реальной действительностью, но и то и другое в новом стилистическом преломлении. И хотя пережитки маньеризма еще продолжают сказываться и в первом и даже во втором десятилетии XVII века, по существу преодоление маньеризма в Италии может считаться завершенным к 1600 году.

Что же содействовало этому перелому в итальянском искусстве? Следует вспомнить, что 1600 год был юбилейным годом в Риме, когда, при огромном скоплении пилигримов из всех европейских стран, католическая церковь праздновала свой триумф. Папа заключил союз с французским королем Генрихом IV, принявшим католичество, католическая церковь укрепила свои позиции в ряде стран: Австрии, Южной Германии, Франции, Швейцарии, Польше. Наступил второй период в контрреформационном движении, когда католицизм отказывается от спиритуалистической и аскетической программы, принятой Тридентским собором, и переходит на путь более широкой, массовой пропаганды, поучения и убеждения народа с помощью чувственного языка образов. Вместе с тем именно в это время ясно наметились две различные тенденции католической пропаганды: аристократическая, воплощенная в деятельности милитаризированного иезуитского ордена, и демократическая, нашедшая свое отражение в оратории народного проповедника Филиппо Нери. В эти годы Рим непрерывно строится и украшается. Но богатства, растрчиваемые на украшение города, возникают на почве неслыханного угнетения и обнищания народных масс, особенно крестьянства. Не случайно почти накануне юбилейных торжеств в 1599 году в Калабрии готово было вспыхнуть большое народное восстание, организованное выдающимся ученым и общественным деятелем, автором утопии «Города Солнца» Кампанеллой.

В эти годы в Риме формируются два новых течения в живописи, которые воплощают две различные стороны стиля барокко. Оба они выступают в резкой оппозиции к маньеризму, оба выдвигают требование возвращения к натуре и к традициям Ренес-

санса. Их объединяет еще и то, что оба они ищут драматических ситуаций, оба стремятся говорить языком эмоций, а к их художественным средствам принадлежат динамическая композиция и мощные контрасты света и тени. Характерно, что оба направления пришли в Рим с севера Италии: одно из Болоньи, другое — из Миланской области, из круга брешианцев, бергамасков, кремонцев. Оба они стремятся к преобразению действительности. Вместе с тем, сходясь в основах своего мировосприятия, направления эти очень различны по своим методам.

Одно из них, возглавляемое болонцем Аннибале Караччи и обычно именуемое академизмом, представляет собой как бы официальное течение, поощряемое римской знатью и высшими церковными кругами. Живописцы этого направления тщательно изучали натуру (от Аннибале Караччи сохранилось огромное количество подготовительных рисунков с натуры), но они проверяли и исправляли ее согласно канонам античного искусства и мастеров Высокого Возрождения, подчиняя ее своей идее сочетания реальности и фантазии, преобразая действительность в духе пышного, чувственного и взволнованного стиля. Излюбленными видами их деятельности являются декоративная, главным образом плафонная живопись с мифологическими и аллегорическими сюжетами и алтарная картина.

Другое направление, создателем которого был выходец из Миланской области Караваджо, при всей своей религиозной направленности и несомненных элементах стилизации отмечено сильными демократическими и реалистическими тенденциями. Искусство Караваджо тоже преобразует действительность. Но не в сторону ее приукрашивания, идеализации, а в смысле преувеличенного подчеркивания ее земных, вещественных свойств. Цель Караваджо — максимальная осязательность религиозного откровения, которой он пытается добиться контрастом густых, темных, непрозрачных фонов и как бы выталкиваемых ими на зрителя ярко освещенных, резко осязательных в своей телесности фигур. Если к этому прибавить, что Караваджо охотно искал себе модели среди простых людей и что он часто изображал свои драматические ситуации с брутальной откровенностью, то станет понятно, почему его искусство вызвало недоверие и недоброжелательство в официальных церковных кругах и почему, напротив, оно привлекало внимание передовых представителей тогдашнего римского общества (кардинал дель Монте, маркиз Джустиниани) и пользовалось таким большим успехом среди художников и широких народных масс.

Вместе с тем в эти же годы в Италии создаются грандиозные архитектурные и скульптурные ансамбли, вырабатываются совершенно новые отношения между скульптурой и окружающим ее пространством, в архитектуре формируются новые методы

растворения стенов в бурных потоках света и тени, в непрерывной смене выступов и впадин, перетекание одного пространства в другое и т. п. Тогда как в живописи Фетти и Лисса, а несколько позднее Маффеи и Маццони в Венеции, Кастильоне и В. Кастелло в Генуе и других мастерски используется метод свободной кисти (так называемый «*pittura di tocco*») и возникают образы то сказочной прелести, то великолепной жизнерадостности.

Именно в этот период достигают наибольшей яркости главные особенности стиля барокко: слияние человека с миром, как бы поглощение его средой, подчинение, субординация всех элементов художественного произведения одному руководящему стержню, эмоциональному, ритмическому, колористическому, стремление улавливать обыкновенное в необыкновенном и необычайное в обычном, тенденция к иносказанию, иногда перерастающему в аллегорию (Пьетро да Кортона), иногда воплощенному в притче (Д. Фетти).

Наконец, можно утверждать, что все попытки итальянских теоретиков искусства во главе с Беллори навязать итальянскому искусству теорию классицизма и заставить его развиваться в русле классицистического стиля не увенчались успехом. Напротив, Франция XVII века с ее дворянским абсолютизмом представила все условия для возникновения и развития на ее почве классицизма<sup>3</sup>.

Связь государственной системы абсолютизма с классицизмом выявляется не столько в прямых контактах с властью и двором (хотя и то и другое присутствует), сколько в объективно сложившейся исторической ситуации, возобновившей прогрессивное движение мирового эстетического процесса. Во Франции времени Ришелье и первых десятилетий царствования Людовика XIV образовалась такая политическая система, которая сделала возможным перемещение именно в эту страну основного центра дальнейшего прогрессивного движения культуры и искусства. «Сменяемость» в этом смысле стран (Италия, Испания, Англия) факт общеизвестный. Параллельный исторический анализ мог бы легко показать, что названные страны, еще недавно создававшие великое искусство, находились к середине XVII века в состоянии политического упадка или острейшего социального кризиса. В то же время Франция, преодолевшая тяготы длительных религиозных войн и яростную феодальную оппозицию, вступила на путь централизованного правления, которое смогло стать «кажущейся посредницей» между классами дворянства и буржуазии и временно уравновесить их силы. Прогрессивный характер этого этапа французского абсолютизма должен быть оценен не только применительно к национальной французской истории, но в масштабе всей политической действительности того времени. Ведь

известно, что свое определение прогрессивности французского абсолютизма К. Маркс дает при сопоставлении этой системы с реакционным испанским абсолютизмом XVII века.

Франция XVII века была не вождеденной страной «Утопии», а реально существующим государством, сделавшим идею централизации и регламентации господствующим политическим принципом. На языке современников это был «разум», обретший форму законодательных акций и выступивший с той исторической миссией, которая должна была разрешить кричащие противоречия времени. Это «разумное» начало имело свою объективную сторону в той мере, в какой система абсолютизма способствовала национальной консолидации и развитию производительных сил страны, но одновременно оно было и иллюзорно, поскольку никаким образом не разрешало основного противоречия времени — между властью дворян и народом — и выдавало монархическую власть за носительницу общенациональных интересов.

Идея «разумности государства» исторически обосновывалась возможностью урегулирования дворянско-буржуазных противоречий — это была действительная заслуга государства, и этой победой французский абсолютизм обрел свой авторитет в глазах многих подданных и, что особенно для нас важно, в глазах мыслителей и художников — наследников ренессансного гуманизма. Общественные противоречия, представлявшиеся неразрешимыми для художников позднего Возрождения, получили перспективу положительных решений в том смысле, что в жизни появились идейные концепции, имеющие под собой реальное основание. На новой основе была восстановлена положительная программа гуманизма, получившая, конечно, несколько иное истолкование и направление.

Взяв эстафету от культуры Возрождения, классицизм совершил величайший исторический подвиг, ибо сама эта культура находилась в стадии глубочайшего кризиса, когда ренессансный реализм переродился в эстетизированные формы прециозной литературы, а гуманизм — в систему взглядов, близких к католической ортодоксии. Такой резкий поворот в развитии искусства Возрождения своей внутренней причиной имел полное изжитие гуманистической веры в гармоническое начало, свойственное природе человека и гарантирующее победу добрых сил над злыми. Потеря этой веры привела к прямому кризису художественного творчества, лишившегося личности реального человека с его богатой духовной жизнью и благородной целью.

Таким образом, важнейшим звеном, связывающим классицизм с искусством Высокого Ренессанса, было возвращение на современную сцену деятельного, сильного героя — человека, жаждущего счастья и потому влюбленного в жизнь. Этот герой

обладал определенной жизненной целью, придающей характеру энергию, цельность и масштаб. Именно такой герой был в центре трагедий Корнеля и Расина; а в «сниженном варианте» он действовал в комедиях Мольера. Его страсть была выражением воли, ведущей к достижению жизненного блаженства или житейского блага,— и в этой плоскости протагонисты классической драматургии похожи на героев ренессансной драмы.

Но в классицистском герое была и вторая черта, резко отличавшая его от ренессансного предшественника. Он обладал изначально определяемой поэтом судьбой, которая указывала на истинность или ложность его пути к счастью. Этим направляющим моментом были нравственные критерии, которые существовали в обществе уже объективно и выражали собой новый подъем гуманистического сознания, преодолевшего свой кризис времен контрреформации. Именно нравственный критерий и объединял искусство Возрождения и классицизма — утверждалась человечность и вера в жизнь. Но здесь же заключалось и существеннейшее идейное различие двух великих искусств. Классицизм извлекал гармоническое начало не из недр самой человеческой природы (эта гуманистическая иллюзия была преодолена), а из той общественной сферы, в которой герой действовал. Именно эта объективно существующая мораль, как некий непреложный закон соблюдения человеческого достоинства и свободы, была той общественной силой, которая должна была стать «разумом» героя, воодушевлять и направлять его поступки, если они соответствовали этой высшей морали, и выступать как мощная антагонистическая сила, если действия героя наносили оскорбление достоинству и узурпировали свободу других людей, то есть в конечном счете расходились с общественной моралью.

Образная система классицистского стиля оказалась сравнительно мало продуктивной для таких искусств, как музыка, живопись и лирическая поэзия: пестрый, прихотливый мир красок и зыбкая, переменчивая сфера непосредственных эмоций были чужды классицизму. Зато принципы гармонической уравновешенности форм и идеальных пропорций, то есть принципы архитектуры, были чрезвычайно близки новому стилю, в области этого искусства достижения классицизма чрезвычайно высоки.

Очень значительны достижения классицизма и в области драмы и театра. Именно эти три искусства и определили своей практикой величие классицизма как нового исторического стиля, распространившего свое влияние на два века и повлиявшего рядом своих принципов на дальнейшее развитие мирового искусства.

Сцена стала для классицизма высшей реальностью.

Классический спектакль был своеобразной реконструкцией жизни, раскрытой в ее существенных и осмысленных проявле-

ниях. Сценическая действительность ничем не была сходной с действительностью реальной, но это только в том случае, если под сходством понимать лишь внешнее подобие. Такое иллюзорное сближение искусства и действительности с позиций классицизма было недопустимо. Эстетическое творчество, являясь частью духовной, разумной деятельности человека, вводя в свою сферу «материал жизни», должно было очищать его от всего случайного и несущественного. Сохранять в искусстве эмпирического человека (каким он был или есть) значило не выполнить главной задачи искусства — познать сущность человеческих переживаний, их закономерности и типологию. Если эти переживания (страсти) представлялись извечно определенными, то выяснить и показать этот их общий характер (свойственный всем людям и во все времена) и составляло главную цель творчества. Задача эта была бы не достигнутой, если бы в искусство ворвалась «необработанная природа», реальный человек в его исторической или современной конкретности.

Поэтому драматическое действие показывало жизненные события не в форме их реальных свершений, а в том порядке, который был нужен для наиболее четкого выражения основной идеи познанной автором действительности. Строгая целесообразность в чередовании событий — композиция драмы — была выражением целенаправленности поэтического замысла. Такому же целесообразному построению подвергалось действие, происходящее в душе героя. Внутренне психологические процессы, составляющие главное содержание трагедии, были живыми, страстными переживаниями героев и одновременно заключали в себе момент осознанности чувств, они изображались поэтом в том аспекте, который давал возможность зрителям не только ощутить переживаемую актером страсть, но и познать ее, увидеть и понять все ее звенья, логику развития, подъемы и спады, источники и последствия.

Но художественная сила стиля заключалась, конечно, не в том, что он давал мир человека рационально препарированным. Это было лишь изначальным моментом поэтического замысла: познать смысл явления. Художественная сила, при рационалистическом замысле, была в образах и сюжетах, обладающих огромной эмоциональной притягательностью и только поэтому воздействующих на чувства зрителей.

Этот повышенный эмоциональный строй поэзии классицизма мог быть создан только жизненной правдой, накалом чувств героев, но эти переживания, как было уже сказано, не должны были изображаться в их непосредственном проявлении, так как тогда на сцену вместо обобщенного (познанного) характера незаконно поднялось бы частное (индивидуальное) лицо с его собственным миром, который в силу своей обособленности (и

малости) не мог представлять эстетического и общественного интереса.

Таким образом, эмоциональная сфера искусства, как будто лишалась своего прямого (и непосредственного) источника. Но не будь этого, эмоциональное начало погубило бы «разумное», а это противоречило сути нового искусства.

Неотделимость поэтического от рационального (образа от идеи) выражалась и в том, что представление о неизменности страсти требовало отбора идеальных «моделей», в которых эти страсти были издревле, навечно уже зафиксированы поэзией — будь то миф, легенда, античный сюжет или даже романтическая драма. Но при этом испытанный временем поэтический образ должен был быть истинным, то есть свободным от всего суеверно-фантастического, произвольного, субъективного. Если в «прообразах» классицистских трагедий подобного рода иррационалистические отклонения встречались, они решительно изгонялись; происходило последовательное очищение разумных начал сюжета и страсти от всего, что было отпечатком их «варварского века». Поэтические образы древности — Медея, Гораций, Нерон и даже испанский рыцарь Сид должны были предстать абсолютными носителями страсти как таковой. Существовала иллюзия, что воссоздаются извечные типы людских переживаний. В этой принципиальной (конечно, метафизической) установке была историческая ограниченность классицизма — но претензия на вечность выражала и наивную сторону его эстетики, когда, утверждая в теории этот космический принцип, на практике классицистская поэзия придерживалась очень близко современного человека и современного типа переживаний. Ведь ни для кого не было секретом, что в образе Александра Македонского нужно было угадывать молодого правителя Франции Людовика XIV. И эта тенденция была не только данью сервиллизму (о чем обычно пишут критики). Современность классицистской трагедии только на поверхностный взгляд ограничивается внешним сходством ее героев с маркизами. Главное заключается в способности поэтов-классицистов передать глубокое современное содержание через образы, которые в теории трактовались вне времени и пространства, а на практике становились моделями своего времени и своей культуры.

Мир прекрасного, царивший на классицистской сцене, был порождением самого содержания классицистского искусства. Синтез поэзии, музыки и пластики, создавая художественно целостный образ, выражал потребность времени в целостном гармоническом мировоззрении, жажду нравственного идеала. Трагическое напряжение действия, муки и борьба героев, predeterminedность столкновения правых и неправых сил — все это прямым образом было связано с общественными процессами, ука-

зывало на антитезу гуманистического идеала и действительности; косвенным показателем этого же разрыва было противопоставление поэзии трагического театра прозе жизни. Но этим свойством классицистская трагедия обнажала свою подверженность аристократическим влияниям, связанность с абсолютистским государством и вкусами двора.

Из сказанного следует, что эстетическая природа классицизма внутренне согласована с общественной идеологией и гуманистической этикой. Прекрасное здесь было не украшающим моментом, а рождалось в силу реальности самого идеала, то есть становилось содержанием стиля. Воздействие же прекрасного было общественной силой этого искусства, не уводящего в мир отвлеченной красоты, а сохраняющего у человека реальную мечту о более совершенных формах жизни.

Барокко и классицизм, получив свое классическое оформление соответственно в Италии и во Франции, распространились в той или иной мере по всем странам Европы и были господствующими направлениями в художественной культуре XVII века. Однако в этот же период в искусстве Голландии, где буржуазия уже в XVII веке играла важную роль в государственной жизни, появились новые тенденции художественного мышления, которым была суждена долгая жизнь<sup>4</sup>.

Первая буржуазная республика, «образцовая капиталистическая страна», по словам Маркса, Голландия, разумеется, существенно отличалась от ранее названных европейских стран по своей экономике, по своему политическому и социальному строю. Вместе с тем для правильного понимания художественной культуры Голландии XVII века необходимо подчеркнуть два момента.

Прежде всего — наличие в ней значительного оппозиционного демократического элемента. Народные массы принимали активное участие в революционной борьбе против испанского абсолютизма, католической церкви и феодального строя. Революция в основном была сделана их руками. И хотя плодами победы воспользовалась крупная буржуазия, а народные массы терпели гнет более жестокий, чем во всей остальной Европе, революционные и патриотические традиции продолжали жить в голландском народе, и его борьба за свои права выливалась в многочисленных восстаниях крестьян, ремесленников и наемных рабочих. Второй момент — в известной мере компромиссный характер голландской буржуазной республики, серьезные уступки, которые правящая купеческая олигархия делала дворянству (например, важная роль штатгальтера в противовес Генеральным штатам и т. п.).

Результатом всех этих особенностей является, с одной стороны, совершенно специфический характер голландского искусства XVII века (особенно живописи), не похожего ни на какое другое

искусство эпохи, а с другой стороны, наличие в нем двух противоположных, постоянно борющихся тенденций — патрициански-аристократической и демократической, народной.

В условиях этой борьбы складывается основной стержень голландской живописи — ее реализм, быть может, наиболее последовательный во всем искусстве XVII века.

Однако в тот период реалистические тенденции в искусстве только еще пробивали себе путь и практически не нашли отражения в эстетической теории своего времени.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Далее идет текст Б. Р. Виппера, опубликованный в статье: *Vinper B. P.* Искусство XVII века и проблема стиля барокко.— В кн.: *Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западно-европейском искусстве XV—XVII веков.* М., 1966, с. 251 и далее.

<sup>2</sup> См.: *Смирнов А. А.* Шекспир, Ренессанс и барокко.— «Вестник Ленинградского университета», 1946, № 1, с. 96.

<sup>3</sup> Далее идет текст Г. Н. Бояджиева из его статьи «Вопрос о классицизме XVII века. Драматургия и театр» (в кн.: *Ренессанс. Барокко. Классицизм...*, с. 317 и далее).

<sup>4</sup> Далее идет текст Б. Р. Виппера из указанной статьи, с. 261—262.

## § 2. Барокко

Термин «барокко» впервые был введен в период Просвещения для обозначения определенного типа европейской живописи и скульптуры. Первоначально он означал только декорации, украшения (необычные, странные украшения). Этот термин быстро распространился на архитектуру, на ту ее часть, которая использует отличные от классических формы, такие, как витые колонны или прерывистые волюты. Потом он охватил также другие виды искусства.

Композиции по диагонали или фигуры в контрапосте уже Буркхардт считал столь же барочными, как и витые колонны и прерывистые волюты. И литература XVII века, поэзия, богато орнаментированная эпитетами, панегирики, цветистая речь, оперные представления также были отнесены к барокко, непосредственно или по крайней мере через аналогию с изобразительным искусством<sup>1</sup>.

В своем первоначальном значении термин «барокко» означал плохой вкус, чудачество и экстравагантность в искусстве, про-

тивостоящие ясности, строгости и простоте, считавшимися проявлениями хорошего вкуса. Классицизм, догматизируя античные традиции, недоброжелательно относился к модели восприятия античности, выдвигаемой барокко.

Название «барокко» было предметом многих споров. Обычно его происхождение выводят из португальского слова «барруэка» (название жемчужин странной, необычной формы) или от силлогистической посылки, характеризующейся сложным способом доказательства<sup>2</sup>.

Различия между искусством Ренессанса и барокко очевидны.

Заметно ли также различие между эстетикой барокко и классической эстетикой Ренессанса? Многочисленность течений в искусстве XVII века и связанная с этим многонаправленность тогдашней эстетической мысли в еще большей степени, нежели в XVI веке затрудняет и суживает возможности выбора и сжатого изложения отдельных эстетических проблем.

Решение многих вопросов, касавшихся эстетических взглядов философов XVII века, наметил В. Татаркевич, поставивший под сомнение неоднократно подчеркивавшийся прежде классический характер их высказываний об искусстве и прекрасном. Декарт, по его мнению, «действительно считал, что рациональный метод является единственно хорошим методом, но полагал, что в вопросах эстетики он не имеет применения. Искусство, поэзию и прекрасное он считал субъективными продуктами воображения, не поддающимися рационализации»<sup>3</sup>. Точно так же Спиноза, «далекий в метафизике, теории познания, этике от субъективизма, в эстетике был субъективистом. Это была типичная позиция философов XVII века, особенно старшего поколения»<sup>4</sup>.

Во взглядах Декарта, которого некоторые исследователи считают даже основоположником неклассической эстетики, проявляется характерный для философов этого периода дуализм рационализма и субъективизма. «Самые представления о красивом и приятном,— писал Декарт,— суть лишь выражение нашего понятия о предмете, а поскольку суждения людей о предметах столь несхожи между собой, то, стало быть, не может быть и речи о безусловном мериле красивого или приятного»<sup>5</sup>. Декарт, таким образом, высказывается против объективизма и рационализма в эстетике. Эта точка зрения проявляется также во взглядах Паскаля (1623—1662), который придерживался того мнения, что прекрасное определяется таким большим числом факторов, что можно говорить об определенной необъяснимости прекрасного. «...Никто не знает, в чем заключается приятность,— пишет философ в «Мыслях»,— которая и есть предмет поэзии»<sup>6</sup>.

Какие-то мелочи, элементы, которые часто трудно бывает определить однозначно, являются решающими, когда речь идет о прекрасном, а часто и решающими в судьбах мира, пишет

Паскаль, обращая внимание на тот факт, что если бы нос Клеопатры был короче, вся земля выглядела бы иначе<sup>7</sup>

Исходя в принципе из того положения, что прекрасное заключается в отношении между «нашей природой» и «вещью, которая нам нравится», Паскаль считал в то же время, что человек сам располагает каким-то образцом прекрасного («Трактат о любовных страстях») и оценивает предметы и явления в зависимости от их соответствия этому образцу. На формирование образца прекрасного влияет целый ряд обстоятельств; поэтому прекрасное изменчиво и разнородно. Бывают эпохи блондинок и эпохи брюнеток, — кратко формулирует мысль о разнородности прекрасного Паскаль.

Субъективной реакцией человека считал прекрасное Спиноза (1632—1677), писавший Ольденбургу: «Я не приписываю природе ни красоты, ни безобразия, ни порядка, ни беспорядочности. Ибо вещи могут называться прекрасными или безобразными, упорядоченными или беспорядочными только по отношению к нашему воображению (*imaginatio*)»<sup>8</sup>. В этом же направлении шел Гоббс, заявлявший, что все оценивающие суждения субъективны, а сущность поэтического творчества заключается в воображении<sup>9</sup>. Анализируя латинское слово «*pulchrum*», он указывал на отсутствие его эквивалента в широком смысле на английском языке<sup>10</sup>. Известную формулу неопределенности красоты (*non so ché*) поддерживал Лейбниц, который, считая прекрасное субъективным, полагал, что оно не доступно рациональному познанию, так как нельзя объяснить в категориях разума, почему данный предмет прекрасен или безобразен.

В этом же направлении шли интерпретации прекрасного в трактовке представителей эстетики. По мнению Бернини, одного из практиков и теоретиков барокко, условием прекрасного является, в частности, его величина, то есть размеры предмета, считающегося прекрасным. Бернини считал, что природа дает своим творениям прекрасное, а задача человека заключается в том, чтобы это прекрасное распознать. Творческий гений должен, однако, не только сравняться с природой, он должен ею овладеть. Триумф технического мастерства над материалом является для него триумфом духа и гения над материей. Он один, как утверждал сам Бернини, добился того, что камни стали послушны его руке, как будто бы они были из теста или воска. Микеланджело (творчество которого исследователи подразделяют на несколько периодов, причем «Страшный суд» считается проявлением искусства барокко) подчеркивал, что понимание форм «скрытых в материи» уходит своими корнями в неоплатонизм. Форма находится в разуме скульптора, потом в выполненной им скульптуре. Но она существует в потенциальном виде и в материи, прежде чем скульптор ее откроет. Эта точка зрения берет свое начало

в учении Аристотеля. Идеал прекрасного Микеланджело позднего периода творчества находится в явной оппозиции к идеалу эпохи Ренессанса: возрастающая экспрессия и драматическая сила, чувство ужаса и разлада между духом и материей формируют концепцию, весьма отличную от предшествовавшей, относящейся, например, к периоду «Давида».

Как у философов, так и у представителей художественной культуры этого периода можно заметить стремление к пониманию прекрасного во всем его разнообразии, более того — неопределенности. В связи с этим в науке существует точка зрения, что эстетика барокко основывается на «положении о необъяснимости прекрасного и на тезисе об эстетическом субъективизме, ведущем прямым путем к релятивизму. Эстетика барокко не строится уже на прочном фундаменте, как это делала классическая эстетика, признающая объективное существование прекрасного в природе. <...> Низвержение мифа об объективно существующем прекрасном было одновременно шагом в направлении признания безобразного сферой познания, которая может стать объектом интереса искусства и литературы. Таким образом, все темы поднялись до художественного уровня»<sup>11</sup>.

Одной из проблем, характерных для эстетики барокко, является проблема способности убеждения (*persuasione*), берущая свое начало в риторике, заново вернувшейся к жизни после появления в 1570 году перевода «Риторики» Аристотеля. «Теория аффектов, изложенная во второй книге «Риторики» Аристотеля, стала элементом искусства, понимаемого как убеждение зрителя и приведение его в волнение. Риторика не отличает правды от правдоподобия; в качестве средств убеждения они представляются равноценными — а отсюда следует иллюзорность, фантастичность, субъективизм искусства барокко, сочетающийся с засекречиванием техники «искусства» произведения эффекта, создающего субъективное, вводящее в заблуждение впечатление правдоподобия»<sup>12</sup>.

Джулио Арган, исходя из того, что главным понятием эстетики барокко является «*persuasione*», понимает ее как умение убеждать зрителя с помощью специфического инструмента воздействия, каким является произведение искусства. В свете тесной связи, существующей между риторикой и искусством барокко, и «...высокие сводчатые перекрытия Бернини и Барромини можно считать гигантскими зрительными иллюзиями, в которых логика и диалектика перспективы придают правдоподобие невероятным, но все же вполне возможным перспективам»<sup>13</sup> Риторика украшает речь, придает понятиям и предметам формы более легко воспринимаемые. Риторика неразрывно связана с литературой и поэзией, которая нередко отождествляет себя с риторикой. Именно она доминирует и задает тон в двух харак-

терных для того времени модах: маньеризме, то есть культе метафоры, и концептизме, или поисках утонченности.

Ни Альберти, ни Леонардо не шли в своих рассуждениях дальше общей формулировки цели произведения искусства, которое должно было вызвать удовлетворение своим совершенством. *Persuasione* приносит с собой иную трактовку цели произведения искусства: оно должно убедить, затронуть, удивить того, кому предназначено. Автор поэтому должен знать до мелочей реакции того, кому предназначено его произведение, должен изучать их и руководствоваться этим знанием, создавая свои произведения<sup>14</sup>.

Существуют ли какие-либо признанные и обязательные в силу своей эффективности методы убеждения зрителя, читателя, слушателя? По мнению знатоков «*persuasione*» того периода годятся все методы при условии, что они достигают своей основной цели — убеждают того, кому предназначены. В этой связи отодвигается на задний план, становится несущественной проблема истинности или ложности произведения искусства. Иллюзорность становится принципом. По мнению, например, Рубенса, живопись должна не только просвещать, но и порождать иллюзии. Читателя и зрителя следует прежде всего ошеломить, удивить, а сделать это можно с помощью умелого подбора странных и необычным образом составленных картин.

Характерным примером вкуса и эстетических склонностей такого рода является поэма *Джамбаттисты Марино (1569—1625)* «Адонис». Марино, вызвавшего переворот в литературе периода барокко, характеризуют иногда как талант «слабый, если речь идет о настоящей искренности и глубине поэтического импульса, но очень богатый, если принять во внимание необычайное обилие и разнообразие внешних средств, нагромождение образов, плодотворность замыслов. Удивительное техническое мастерство, редко встречающееся богатство лексики и метафор, умение ловко пользоваться мотивами и формулировками, заимствованными у самых различных поэтов, сочетаются у Марино с невероятно сильным желанием нравиться, удовлетворить вкусы читателей, добиться славы браваурной атакой и посвятить себя службе искусству, столь же удивительному, сколь и холодному и механическому»<sup>15</sup>. Сюжет «Адониса», слабый и искусственный, касается любовных приключений Венеры и Адониса, и включает также много эпизодов, отступлений автобиографического характера, панегириков. Виртуозность, красноречие, поэтическая изощренность, а одновременно случайный характер вставок и идей красноречиво свидетельствуют о вкусах автора и читателей. Энтузиазм, с каким был принят «Адонис», отражал тогдашнюю склонность к ловкости в создании изощренных аналогий, метафор и других стилистических украшений. Поэзия предшество-

вавшего периода была склонна ограничивать свою тематику. Марино преодолел этот барьер: достойным поэзии он считал все то, что человек может охватить разумом<sup>16</sup>.

Упоминавшееся уже выше господство «persuasione» над истиной и фальшью нашло свое выражение во многих теоретических формулировках того времени. Так, один из теоретиков поэтики барокко Т. Коррео, разделяя берущие начало еще со времен Петрарки и Боккаччо взгляды о значении поэтического вымысла, доказывал, что поэт должен пренебрегать естественным порядком, отдавая предпочтение художественной упорядоченности<sup>17</sup>.

Какое теоретическое обоснование имеет тенденция представлять мир в категориях, отличающихся от категорий истины и лжи?

Бенедетто Варки в своей работе «Лекции по живописи и скульптуре»<sup>18</sup>, написанной в 1553 году, определил подражание в поэзии как изображение действительности. Другой теоретик поэзии — Джованни П. Каприано определил поэзию как высший вид искусства, поскольку только она способна представить как видимые, так и невидимые предметы. Делает она это с помощью слов, являющихся лучшим средством имитации, поскольку они могут быть одновременно понятиями и образами<sup>19</sup>. В изданной год спустя работе «Dialogi della inventione poetica» Алессандро Лионарди написал, что подражание является изложением результатов хорошего наблюдения за предметами<sup>20</sup>. Поэт познает природу вещей с тем, чтобы создать соотносящиеся с ними ценности.

В приведенных здесь трех последовательных определениях подражания в поэзии заметно как постепенное расширение границ этого понятия, так и обогащение его философского содержания. Первоначальное пассивное восприятие Варки аристотелевского положения у Каприано и Лионарди приобретает двойственную направленность: инструментальная функция слова заключается уже не только в соотношении с реальной действительностью. Слова имеют ценность и как образы, и как понятия. С их помощью можно представить не только то, что существует в реальности, но также и нереальные явления.

Что это значит — представлять нереальную действительность? В работах Каприано ответ на этот вопрос сводится к изображению предметов в такой форме, в какой они существуют в воображении поэта. У Лионарди творческий смысл начинаний поэта подчеркивается самым решительным образом. Поэт, воспроизводя эти нереальные явления, создает новые ценности, поскольку обращается к собственному воображению.

Нападки на аристотелевскую концепцию подражания велись теоретиками барокко с позиций апологии индивидуального твор-

чества, рассматриваемого как величайшая привилегия поэта. Еще в XVI веке один из наиболее замечательных представителей итальянской эстетики *Франческо Патрици (1529—1597)*, гуманист и философ, представитель неоплатонизма эпохи Возрождения, считавшийся в то время сторонником философии платонизма, решительно восстал против популярной до того дидактической функции поэзии. В эстетике Патрици является одним из провозвестников барокко.

Патрици предложил аристотелевский термин «подражание» заменить другим, более подходящим. Он исходил из распространенной в то время в художественных кругах концепции подражания Платона, изложенной в «Софисте», и рассмотрел два самостоятельных способа подражательного отношения к действительности — верное и фантастическое подражание. Кроме них, пишет Патрици, должен существовать третий класс поэтического творчества, не выделенный Платоном и противостоящий аристотелевской теории подражания. Для него Патрици предлагает термин «выражение» (*espressione*). Ведь подражание в настоящем поэтическом произведении является только «мнимым подражанием». Настоящий поэт так далеко отходит от верности природе, что скорее «выражает», нежели «представляет».

Из этих трех названных Патрици определений подражания первое относится к пассивному подражанию, второе же является творческим подражанием. Наиболее интересным представляется подражание в третьем понимании этого слова, и ему следует уделить здесь внимание. При такой формулировке подражания Патрици приходит к определенным положениям, не всегда четко выраженным в высказываниях других теоретиков поэзии. Патрици отказывается считать популярную дидактическую функцию поэзии главной ее целью. Поэт может изобразить то, что существует или то, что не существует. Это изображение может быть лишь выражением воображения поэта, которое не является, однако, чертой, присущей исключительно поэзии, поскольку экспрессия свойственна всем людям, а не только поэтам<sup>21</sup>.

Своей концепцией поэзии Патрици продолжал традиции классической уже в то время школы Марсилио Фичино. В его трактовке роли поэзии основной ценностью, а одновременно и элементом, определяющим ее специфику, было вдохновение («*furor divinus*»). Это состояние, включающее в себя озарение предсказателя, экстаз мистика, блаженство визионера и знание подлинного знатока, считалось особым видом «божественного озарения». Как и в эстетике неоплатоников, у Патрици это состояние превосходит все естественные возможности человека, оно важнее искусства и значения поэта<sup>22</sup>. Патрици развивает и преобразует выдвинутое Платоном понятие «озарение разума». Легко заметить, что в то время как, например, для Фичино

поэтическое вдохновение выполняет определенные философские функции, являясь общеэстетической категорией, во взглядах Патрици оно принимает более конкретный характер категории необычайности (*meravigliosa*) применительно к поэтическому творчеству.

«Предметом поэзии,— пишет Патрици,— должно быть то, во что нельзя поверить, что является настоящим фундаментом необычайности, которая и обязана составлять главный предмет каждой поэзии»<sup>23</sup>.

Существует ли «необычайность»? До определенной степени она входит в содержание произведения искусства, поскольку, по мнению Патрици, поэт может и должен сделать необычайной каждую тему, которую он затрагивает в своем творчестве. Одновременно Патрици отмечает, что поэт должен обладать одной важной чертой, а именно — способностью восхищаться. Только тогда он сможет создать необычайное, являющееся сущностью поэзии.

\* \* \*

Необычность, неясность художественного образа положил в основу всего своего поэтического творчества великий поэт испанского барокко Луис де Гонгора-и-Арготе (1561—1627)<sup>24</sup>.

Гонгора был художником, творящим сознательно, прекрасно знающим, чего он хочет, и способным теоретически обосновать свою поэтическую систему. Когда в 1613 году Гонгора послал законченную рукопись поэмы «Одиночество» из Кордовы в Мадрид, ее встретил ропот возмущенного непонимания. В своем ответе анонимному рецензенту, расточавшему язвительные замечания о языке поэмы, Гонгора писал, что придал общепотребительному языку совершенство и сложность латинского, желая сделать его «героическим языком», отличным от языка прозы<sup>25</sup>. Неясность выражений побуждает читателя к размышлению, к активному творческому сотрудничеству с поэтом. Привычные слова и обороты речи не будоражат читателя, а неясность поэта побуждает читателя к размышлению и вовлекает его в увлекательный процесс разгадывания неясного.

Таким образом, сложность являлась, по мысли Гонгоры, одним из средств усиления эстетического воздействия поэзии. Причем имелось в виду овладеть не только вниманием и воображением читателя, но и его интеллектом.

Большинство теоретиков барокко были литераторами, однако в их высказываниях ясно ощущается главная тенденция эпохи барокко — к сближению различных видов искусства. Например, уже упоминавшийся Джамбаттиста Марино считал, что все искусства взаимосвязаны и обладают единой сущностью. Они

разнятся только способами выражения. Живопись и поэзия для него — близнецы. «Действительно, делясь своими достоинствами и влияя друг на друга, они схожи в такой степени, что даже рассматривающий их внимательно едва способен их различать». Поэзия — есть говорящая живопись, а живопись — молчаливая поэзия. «Одной свойственно немое красноречие, другой — красноречивое умолчание; одна молчит в одном, другая рассуждает об ином, затем они как бы меняются свойствами своих голосов, и вот о поэзии говорят, что она рисует, а о искусстве, что оно описывает»<sup>26</sup>.

И живопись и поэзия, по мнению Марино, направлены к общей цели — не только доставлять людям удовольствие, но возвышать и облагораживать их души. Но если живопись «понятна людям всех званий, даже невеждам», то уразуметь творения поэтов способны лишь «люди ученые, обладающие знанием». Весьма характерно для барокко, создавшего монументальные жанры программной музыки, при исполнении которой взаимодействуют оркестры и хоры, суждение Марино о том, что «слова необходимы музыке». «Не может быть по справедливости названо музыкой (скорее, звериным завыванием), — весьма категорично заявляет Марино в своих «Священных проповедях», — то, что гремит, не выражая слов и мыслей»<sup>27</sup>.

Идея единства и слияния трех искусств, сформулированная в «Священных проповедях», воплотилась в образах сборника эклог «Свирель»<sup>28</sup>.

Основные положения поэтики барокко, несомненно повлиявшие и на изобразительные искусства, сводятся в основном к следующему. Метафора является основой для выражения всех явлений мира и способствует его познанию, происходит постепенное восхождение от прикрас и деталей к эмблемам, от эмблем к аллегориям, от аллегорий к символу. Этот процесс сочетается с видением мира как метаморфозы; поэт должен проникнуть в тайны непрестанных изменений, понять многоликость Протея.

Важное место в этой поэтике занимает теория остроумия, развивавшаяся многими практиками и теоретиками испанской и итальянской литературы XVII века.

Крупнейший прозаик и теоретик испанского барокко *Бальтасар Грасиан-и-Маралес (1601—1658)* посвятил этой теме трактат «Остроумие, или Искусство быстрого ума» (первое издание 1642 г.; второе расширенное — 1649 г.). Грасиан поставил себе целью изучить на множестве примеров из разных литератур «природу остроумия» и преобразовать литературную критику своего времени. Он понял, что пришла пора освободиться от поэтики Аристотеля, насаждавшейся в эпоху Возрождения во всех школах Запада. Впрочем, Грасиан и Тезауро не отвергли Аристотеля совсем, они только сочли (и вполне правильно), что

для поэзии, «порожденной быстрым умом», важна не «Логика» и не «Поэтика» Аристотеля, а его «Риторика». По мнению Грасиана, эстетика представляет из себя науку, отличную от логики. Царство прекрасного лежит не в той области, в какой его искали теоретики XVI века<sup>29</sup>

Термин «gusto» (вкус), появляющийся у Грасиана, означает особую способность эстетического суждения, отличного от суждения логического. По мнению Карла Боринского, высказанному еще в конце XIX века<sup>30</sup>, идея Грасиана о «вкусе» явилась одной из наиболее плодотворных эстетических идей, подхваченных эстетикой Нового времени<sup>31</sup>. За три десятилетия до Грасиана понятие «вкус» или «наслаждение, доставляемое литературным произведением», употребил Лопе де Вега в трактате «Новое искусство сочинять комедии в наше время». Однако, как заметил Р. Менандес Пидаль, «оно не имело того значения, которое ему впоследствии придал Грасиан, понимавший его как способность ума к критическому мышлению»<sup>32</sup>.

Чрезвычайно интересны мысли Грасиана о необходимости создать теорию быстрого ума, творческой интуиции, способной проникать в сущность отдаленнейших предметов и явлений, мгновенно комбинировать их и сводить воедино: *Un armonica correlación entra varios extremos cognossibiles expresada por un acto del entendimiento*<sup>33</sup>. (Гармоничное взаимодействие между различными познавательными началами выражается в акте познания.) Таким образом, *agudeza* понималась как акт познания неведомого с помощью мгновенно действующей интуиции.

Эстетическое познание, утверждал Грасиан, есть познание интуитивное по своей природе. Оно открывает новые возможности освоения действительности. Испанский теоретик был первым, кто объявил, что античная риторика не в состоянии объять все явления искусства и особенности эстетического познания мира<sup>34</sup>. Древние, писал Грасиан в «*Agudeza*» (*Disc. I*), нашли законы, управляющие логическим познанием, они создали и разработали систему силлогизмов, но она непригодна для «острого разума». «Острый разум» древние признавали свойственным только гениям и довольствовались тем, что восхищались его проявлениями, но не определили законов, которым он следует. Если же возможно найти правила силлогизма, то вполне возможно найти их и для «кончетто». Таким образом, Грасиан обосновывал необходимость появления новой системы, ясно понимая свое первенство в отыскании новых начал эстетики. Своими прозрениями и способностью широкого охвата проблем он приблизился к умозрениям и гениальным догадкам Вико.

«Чем труднее познается истина,— пишет Грасиан в трактате об остроумии,— тем приятнее ее постичь. Новое, за которое приходится бороться, представляет для нас наибольший интерес и

приносит наибольшее удовлетворение». В этих словах перед нами предстает Грасиан — человек, в течение всей своей нелегкой жизни мужественно борющийся за свой талант.

Аналогичные идеи развивал и итальянский теоретик «новой поэзии» Эммануэле Тезауро (1592—1675). Для эстетики барокко его трактат «Подзорная труба Аристотеля» столь же важен, как «Поэтическое искусство» Буало для французского классицизма. Как явствует уже из самого заглавия, Тезауро опирался на авторитет Аристотеля. Однако он с еще большей ясностью, чем Грасиан, показал, что следует ссылаться не на «Поэтику» Стагирита, а на его «Риторику». Впрочем, и «Риторика» Аристотеля для него лишь отправной пункт. Античную поэтику Тезауро и Грасиан стремились заменить новой, не догматизируя, а основываясь на богатом опыте уже существующей литературы.

Тезауро настойчиво повторяет, что искусство быстрого разума независимо от логики и логических построений. Мир поэтических созданий, порожденных фантазией, живет своими особыми законами, отличными от законов мышления. Тезауро создал довольно стройное учение об остроумии, «о его корнях, о высшем его роде, а также о главных его ответвлениях и видах».

Важно найти истоки остроумия и показать «почву, его породившую». Цель своего исследования Тезауро видел в том, чтобы «до тонкости определить причины, по которым одни произведения прекрасны, другие же полны недостатков, и показать, почему одни порождают отвращение, а другие вызывают аплодисменты»<sup>35</sup>. Переводя это на язык современной эстетики, мы бы сказали, что итальянский теоретик сеиченто хотел определить содержание категорий прекрасного и отвратительного и сформулировать понятие эстетического идеала своего времени.

Остроумие, создавшее произведения мастеров «нового искусства», Тезауро понимает как одно из проявлений разума. Из двух главных качеств остроумия — прозорливости и многосторонности — Тезауро особенно ценил последнее. Прозорливость проникает в затаенные свойства предметов: «в субстанцию, материю, форму, случайность, качество, причину, эффект, цель, симпатию, подобное, противоположное, одинаковое, высшее, низшее, а также в эмблемы, собственные имена или псевдонимы». Многосторонность же быстро схватывает все эти сущности и их соотношения, она «их связывает и разделяет, увеличивает или уменьшает, выводит одно из другого, распознает одно по намекам другого и с поражающей ловкостью ставит одно на место другого». Тезауро решается сравнить этот процесс с искусством фокусника. Все эти свойства присущи метафоре, которая есть «мать Поэзии, Остроумия, Замыслов, Символов и героических Девизов»<sup>36</sup>.

Люди, наделенные быстрым разумом, кроме «чудесных исключений, обычно несчастливы». И если житейски искушенная прозорливость «ведет людей к важным должностям и благоденствию» — «острота ума отправляет их в богадельни» (а то и на костры и в застенки инквизиции — добавим мы). И тем не менее, продолжает свои рассуждения Тезауро, «многие предпочитают славу Остроумия всем благам Фортуны».

Система быстрого разума и вся поэтика Тезауро держатся на метафоре. В ее высшем символическом значении метафора становится последней целью остроумия, которому приходят на помощь другие риторические фигуры, и прежде всего кончетто — умение сводить несхожее. Пытаясь установить различные виды и роды метафор и найти некую метафорическую иерархию, Тезауро обращается не только к литературе, но и к современному зодчеству. Простое подражание симметрии природных тел неспособно вызвать к жизни гениальные картины или скульптуры. Только те создания заслуживают «титла гениальных», которые являются «плодом острого разума». Это проявление остроумия наблюдается в необычных украшениях на фасадах зданий, в капителях колонн... и Тезауро перечисляет признаки барочного стиля в архитектуре: «капители, изобилующие листьями, фригийские узоры, триглыфы, фризы на колоннах дорического ордена, большие маски, кариатиды...» Он называет их «метафорами из камня, молчаливыми символами, которые способствуют прелести творенья, придавая ему таинственность»<sup>37</sup> Остроумная изощренность архитекторов заставляет саму природу завидовать созданиям их рук.

Таким образом, украшения ведут человека к постижению символической метафоры, но это только первый шаг. Украшения переходят в большую архитектуру, составляют с ней одно неразрывное целое. Атрибуты вооружения эпохи барокко, призванные изумлять и устрашать противника, Тезауро называет «жестокими метафорами человекоубийства».

Вкус эпохи сказывается в любовании автора деталями убранства интерьеров, мелкими украшениями, не связанными непосредственно с зодчеством, фигурной чеканкой на золотых и серебряных вазах, узорным шитьем драпировок, инкрустациями, резьбой по камню, даже формой и узорами блях на сбруе лошадей, если они исполнены рукою мастера.

Тезауро произносит похвалу эмблемам, к которым он причисляет также египетские иероглифы. Эмблемы представляют собой еще одну из ступеней, ведущих к постижению символической метафоры. Эмблемы, имеющие глубокий моральный смысл, надо использовать как воспитательное средство, их следует выставлять всюду, где бывает большое стечение народа: во дворцах, в общественных местах, на галереях и площадях.

Остроумный замысел (кончетто) Тезауро объявляет божественным, так же как и «быстрых разумом» творцов искусства. «Из несуществующего порождают существующее. Остроумие из невещественного творит бытующее, и вот лев становится человеком, орел — городом. Оно сливает женщину с обличьем рыбы и создает сирену как символ ласкательства, соединяет туловище козы со змеей и образует химеру — иероглиф, обозначающий безумие»<sup>38</sup>. Таким образом, Тезауро возводит в систему элементы стиля и образы мастеров сеицентио.

Внешние изображения должны способствовать выражению разнообразных душевных состояний и открывать разуму новые проблемы. Этому служат немые произведения живописцев и скульпторов, затем драма, где эффект выразительности усиливается словом и жестом, картина, сопровождаемая девизом или иным объяснением, и, наконец, пантомима. Жизнь не только сон, считает Тезауро, она — театральное действо. Отсюда проистекает требование в искусстве декоративности, яркости, неожиданности, воздействующих на все чувства человека.

Тезауро стремился построить теорию искусства, которая вела бы к постижению всемирного символа, Божественной Метафоры, восходя по ступеням познания от видимого к осязаемому, от осязаемого к произнесенному слову и музыкальной фразе, от внешнего к сокровенному. Вершиной искусства следует считать звучащее слово, которое Тезауро торжественно называет «поэмой бога». Эта идея восходит к неоплатонику Плотину. Марино, так же как Тезауро, уверял, что слово — поэма и что ангелы говорят только стихами (напомним, что Данте вообще не наделяет ангелов даром речи).

Быстрый разум или гений Тезауро понимает как способность, аналогичную творческой способности бога. Подобно богу, гений творит образы и миры. Не есть ли сам вседержитель — «остроумный оратор», который смеется над людьми и над ангелами, предлагая разные героические предприятия, символы фигур и высочайшие свои кончетто? — вопрошает Тезауро. Гениальность свойственна не только людям, она заложена и в природе. Одаренная гениальными мыслями природа изображает на огромном голубом щите небес символы и остроумные свои тайны. Посвященный в тайны природы постигает ее остроумные замыслы, выраженные в числах, то звучащие, то немые.

Сам господь бог создает мир метафор, аналогий и кончетто, которые представляются непосвященным простыми украшениями, в то время как речь идет о сотворении мира! Эти сравнения, метафоры и кончетто почерпнуты из неисчерпаемых запасов мировой аналогии. Мы видим, таким образом, что метафора Тезауро имеет мало общего со значением этого слова в эпоху Ренессанса. В философии Тезауро качествами бога нередко наде-

ляется природа, вообще его представления гораздо ближе к античному пантеизму и неоплатонизму, чем к средневековому христианству. Нельзя не отметить удивительной идеологической близости Тезауро и Марино. Бог для них — искусный ритор, дирижер, художник, рядом с которым становятся наделенными острым разумом мастера искусств. Человек — природа — бог становятся как бы в один ряд, все они божественны, все они способны к творчеству и наделены гениальностью. Ощущение этого слияния, этого единства, этих взаимных переходов — ибо между богом, природой и человеком исчезают границы — является характерной особенностью философской мысли сеиценти. Из подобных концепций рождалось творчество итальянских маринистов и английских поэтов метафизической школы.

Наиболее последовательно из всех теоретиков барокко Тезауро разработал учение о сходимости несходимого, о метафоре, связывающей силою творческого остроумия предметы или идеи, кажущиеся бесконечно далекими. Метафора «сходное заменяет сходным, но различным по содержанию; содержание это может быть в одних случаях более благородным, в других более низким, в некоторых фразах прекрасным, в иных же безобидным».

В трактате «Моральная философия» Тезауро снова возвращается к проблеме остроумия. Одним из свойств остроумия объявляется иносказание: «Чтобы проявить Остроумие, следует обозначить понятия не просто и прямо, а иносказательно, пользуясь силою вымысла, то есть новым и неожиданным способом. Подобное выражение присуще поэтическим замыслам; они не истинны, однако подражают истине».

Способность соединять важное и забавное, смешное и печальное Тезауро объявляет также одним из главных признаков остроумия: «Ты скажешь, если остроумное противоплагается серьезному и одно вызывает веселость, а другое — меланхолию, как может быть остроумие серьезным и серьезность насмешливой? Как может быть веселость грустной и грусть веселой? На это я отвечу, что не существует явления ни столь серьезного, ни столь грустного, ни столь возвышенного, чтобы оно не могло превратиться в шутку и по форме и по содержанию»<sup>39</sup>

Однако форма выражения и содержание связаны, по мнению Тезауро, неразрывно; когда меняется одно, неизбежно изменяется и другое. Не пустую игру риторическими фигурами, не мастерство ради мастерства, кончетто ради кончетто декларирует автор «Моральной философии». Выбирая систему выражений, писатель должен думать, пригодна ли она для того содержания, для той эмоциональной тональности, которые он хочет передать.

Наряду с этими апологетами нового способа художественного мышления эпоха барокко породила и теоретиков, умеренно от-

носящихся к новому искусству и не одобрявших его чрезвычайностей. Среди них следует упомянуть имена Маттео Перегрини (или Пеллегрини), Сфорца Паллавичини, Даниеле Бартоли.

Перегрини в «Трактате об Остроумии» критиковал крайние проявления барокко. Чрезмерное увлечение проблемой остроумия, ставшее почти модой, сетует он, мало способствует серьезному проникновению в проблему и ее теоретическому обоснованию. Красноречие рискует обратиться в «благородную буффонаду». Действительно, нельзя не признать, что первое впечатление от книг, написанных в стиле остроумия, блистательно и ошеломляюще, но при ближайшем рассмотрении оно значительно тускнеет. Остроумие, по его мнению, не принадлежит к области мысли, но относится или к прекрасному, или к развлекательному. Остроумие, полагал он, является ухищрением внешнего порядка и бывает лишено определенного содержания. Он допускал все же, что существует некое Чудесное Остроумие, представляющее плод художества, а не мыслительной деятельности. Перегрини не пришел, как другие теоретики барокко, к резкому разграничению логического и эстетического, мысли и художественного творчества. Его критика излишеств барокко — перегруженности деталями, чрезмерного изобилия метафор, злоупотребления сравнениями — была справедливой, особенно в отношении эпигонов направления — второстепенных и весьма многочисленных поэтов сеиценто.

Заслуживают внимания и рассуждения Паллавичини о природе поэтического творчества. «В наше время мы знаем, — писал он, — что Торквато Тассо, сочиняя, приходил в такое волнение, что походил на одержимого». Не теория, но вдохновение рождает творения поэта и музыканта. Паллавичини приближался к идее, сформулированной впоследствии Вико, о том, что поэзия является первоначальной формой человеческого сознания (дологической его стадией, как скажет Вико). Но впечатления поэтов, музыкантов, художников, запечатленные в их произведениях, не являются ни истинными, ни ложными. Таким образом, критерии морали непреложимы к искусству, эстетическое и нравственное не тождественны. Для искусства существует лишь один закон: «Чем оно живет, тем совершеннее». Во многих своих идеях Паллавичини обнаруживает близость к эстетике барокко. Единственной целью поэтического произведения является, по его мнению, украшение нашего разума образами, пышными, новыми и чудесными понятиями. Поэзия, бесспорно, должна быть правдоподобна, но правдоподобие ее заключается в живости образов и отлично от исторической истины.

Одним из основных требований, которое Паллавичини предъявлял не только к поэзии, но и к прозе, была музыкальность. Писатель должен заботиться о периодах, кадансах, повторениях.

Метафору Паллавичини определял как «чудесное наблюдение, выраженное в краткой форме». Б. Кроче справедливо полагал, что взгляды на поэзию и искусство Сфорца Паллавичини (особенно изложенные в трактате «О добре») подготовили многие положения идеалистической эстетики XVIII—XIX веков.

Паллавичини развивает теорию о сближении силою быстрого разума предметов и явлений, кажущихся совершенно различными, которую находим у Грасиана и Тезауро<sup>40</sup>. «Тот дар, который мы называем гениальностью, состоит в способности соединять понятия и предметы, кажущиеся несоединимыми, находя в них скрытые реликты дружбы между этими противоположностями, не замечавшееся ранее единство и особое сходство при большом несходстве. Мы замечаем некое звено, некую общность, некую конфедерацию, о которых другие люди никогда не подозревали»<sup>41</sup>. Орудием для нахождения этого скрытого родства и является кончетто — дар быстрого разума.

Один из лучших прозаиков итальянского барокко *Даниеле Бартоли (1608—1685)* в книге «Литератор», после того как он рассмотрел стили разных времен, начиная от античности, уверяет читателя, что забыл или, вернее, умолчал о так называемом «замысловатом стиле»: «Этот стиль в настоящее время используют многие, стяжавшие похвалы быстрого ума»<sup>42</sup>. Кто владеет этим стилем? Конечно, утверждает Бартоли, умы проницательные, творчески одаренные. «Этот стиль, — продолжает он, — удел душ возвышенных, так как, подобно индийской птице, названной райской, он никогда не прикасается ногою к земле, никогда не снижается, но вечно парит в небесах, ясных и великолепных». Только перо, владеющее замысловатым стилем, способно живо выразить то, что оно видит или переживает, полагает Бартоли, ибо наша культура утончилась и мы уже забыли о тех временах, когда люди вместо конфет ели желуди. «Литератор в настоящее время одарен столь утонченным вкусом, что желает не только, чтобы драгоценным был сладостный напиток, который он пьет ушами (ибо уши — уста души), но чтобы и сосуд, в котором ему подносят это питье, и манера наливать его были его достойны». Бартоли считает, что к собственному взгляду на вещи можно прийти, только выслушав разные мнения, в том числе и противников барокко, настаивающих на том, что писать следует правдиво и ясно, стилем, завещанным Квинтилианом. Автор «Литератора» весьма скептически относится к эпигонам барочного стиля. Многие мучаются и фантазируют денно и нощно, пытаются найти остроумные выражения, — иронизирует Бартоли, — другие трудятся в поте лица, но замыслы их оказываются мертворожденными. Труды этих мучеников он уподобляет вещицам из стекла, сработанным при слабом свете светильника, — стоит прикоснуться к ним или просто взглянуть на них, чтобы они разби-

лись вдребезги. Ценность этих непрочных поделок, считает Бартоли, сомнительна.

Многие места трактата Бартоли представляют собой своеобразную критику барокко. Он говорит об авторах, чьи сочинения содержат «предметы увеселяющие и услаждающие», однако напоминают «сновидения больных, быстро переходят из одного состояния в другое, тем самым доказывая, что замыслы эти лишь молнии, лишь зарница быстрого ума. Они возникают, существуют, исчезают почти одновременно, охватывая в одно мгновение пространства от Востока до Запада». Их произведения «подобны хвосту павлина, о котором говорит Тертуллиан, распущенному на солнце, который ослепляет разнообразием красок, но не удобен для движения. И так как многие авторы полагают, что их манера изложения напоминает плетение цветочной гирлянды, нравящейся лишь своей пестротой, они вставляют все, что может, и все, что не может туда войти».

Остроумный замысел, по мнению Бартоли, «должен быть реальным, а не ложным, не беспорядочным, а лишь дерзновенным и, главное, всегда уместным». Быстрый ум не должен принимать кристаллы за алмазы, суждение не должно вталкивать замыслы насильно туда, куда они не могут войти, «подобно тому как варвары Запада, надрезающие кожу на лице, чтобы вставить туда драгоценности, не соображают, что только уродуют себя, а не украшают». Не следует злоупотреблять украшениями и хитроумными мыслями; «ибо в богатстве быстрого разума может таиться бедность силы суждения»<sup>43</sup>.

Критикуя излишества стилистики барокко, Бартоли сам прибежал порой в своей прозе к изысканным выражениям, но соблюдал меру в пользовании метафорами. Он не отрицал некоторых достижений барокко, главным образом идеи быстрого разума, охватывающего мгновенно разнообразные явления и способного открывать в них общее.

Бартоли настаивал на том, что не следует предписывать правил и точно означать границы и пути творчества. Гомера, Колумба и Галилея он хвалит за то новое, что они создали, преступив границы установленного. Быть может, Бартоли боролся с тяжелой эгидой Буало над литературой французского классицизма, когда говорил: «Есть люди, стремящиеся обозначить время и ограничить цель свободному полету гениев, заключая их в тесноту того, что уже найдено, как будто ничего другого и нельзя найти». Этот творческий гений, свободу которого защищает Бартоли, вспыхнет с новой силой в эстетике романтизма, которую отчасти предвосхитила сложная и противоречивая эстетика барокко.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- См.: Tatariewicz W. Estetyka nowożytna. Warszawa, 1967, s. 372—373.
- 2 Об истории этого термина см.: Anceschi L. Rapporto sull' idea del Barocco.— В кн.: Del Barocco ed altre prove. Firenze, 1953.
  - 3 Tatariewicz W. Op. cit., s. 417, 418.
  - 4 Ibid., s. 426.
  - 5 ПМЭМ, т. 2. М., 1964, с. 212.
  - 6 Ларошфуко Ф. де. Максимы. Паскаль Б. Мысли. Лабрюйер. Характеры. М., 1974, с. 118.
  - 7 См. там же.
  - 8 Спиноза Б. Избр. произв. в 2-х т., т. 2. М., 1957, с. 512.
  - 9 См.: Spingarn J. E. A History of Literary Criticism in the Renaissance. 1899, p. 70.
  - 10 Гоббс Т. Избр. произв. в 2-х т., т. 2. М., 1964, с. 86.  
Sokolowska J. Spory o barok, w poszukiwaniu modelu epoki. Warszawa, 1971, s. 297.
  - 12 Bialostocki J. «Barok»; styl, epoka, postawa.— В кн.: Pięc wieków myśli o sztuce. Warszawa, 1959, s. 234.
  - 13 Ibid.
  - 14 См.: Sapegno N. Historia literatury włoskiej w zarysie. Warszawa, 1969, s. 310.
  - 15 Ibid., s. 316—317.
  - 16 См.: Sokolowska J. Op. cit., s. 274 — 275.
  - 17 См.: Weinberg B. A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, v. 1. Chicago, 1961, p. 215—220.
  - 18 Varchi B. Lezioni, Firenze, 1590, s. 580.
  - 19 Capriano G. P. Della Vera Poetica Libro Uno. Venezia, 1555.
  - 20 Lionardi A. Dialogi della inventione poetica. Venezia, 1554, s. 11.
  - 21 Patrizi F. Della Poetica. Ferrara, 1586, p. 91.
  - 22 Ibid., p. 175.
  - 23 Цит. по: Weinberg B. Op. cit., p. 774.
  - 24 Отсюда и до конца параграфа использован текст И. Н. Голенищева-Кутузова, опубликованный в издании: Голенищев-Кутузов И. Н. Барокко и его теоретики.— В кн.: XVIII век в мировом литературном развитии. М., 1969, с. 114—152.
  - 25 Менендес Пидаль Р. Избр. произв. М., 1961, с. 764.
  - 26 ПМЭМ, т. 2. М., 1964, с. 621.
  - 27 Marino G. Dicerie sacre e la strage de gl'innocenti. Torino, 1960, p. 151—152, 332—334.
  - 28 «Samponja». Paris, Pacard, 1620. См.: Idilli favolosi, A cura di G. Balsamo-Crivelli. Torino, 1928.
  - 29 Croce B. Saggi filosofici. I. Problemi di estetica. Bari, 1923, p. 314—316. Кроче посвящает специальную главу проблеме связей Грасиана с итальянскими теоретиками литературы; см.: Unamuno M. Legendo a Baltasar Gracian.— В кн.: Unamuno M. Obras completas, t. 5, Madrid, 1952, p. 1112—1115.

- <sup>30</sup> Borinski K. Baltasar Gracian und die Hoffliteratur in Deutschland. Halle, 1894.
- <sup>31</sup> Mazzeo J. A. Renaissance and Seventeenth Century Studies. New York.—London, 1964, p. 46.
- <sup>32</sup> Лопе де Вега «Новое искусство» и «Новая биография».— В. кн.: *Менендес Пидаль Р.* Избр. произв., с. 694.
- <sup>33</sup> Gracian B. Obras completas. Madrid, 1952, p. CMCLXIII.
- <sup>34</sup> Это отметил Э. Р. Курциус как величайшую заслугу Грасиана. (La littérature européenne et le Moyen âge latin. Paris, 1956, p. 361).
- <sup>35</sup> ПМЭМ, т. 2, с. 625.
- <sup>36</sup> Там же.
- <sup>37</sup> Там же, с. 625—626.
- <sup>38</sup> Цит. по: ПМЭМ, т. 2, с. 625—626.
- <sup>39</sup> Там же, с. 628—630.
- <sup>40</sup> См.: Mazzeo J. A. Renaissance and Seventeenth Century Studies. New York — London, 1964, p. 36—37, 55.
- <sup>41</sup> Pallavicini Sforza. Del Bene, libro III, parte 2. Milano, 1831.
- <sup>42</sup> Здесь и ниже Д. Бартоли цит. по изд.: ПМЭМ, т. 2, с. 631—633.
- <sup>43</sup> Prose scelte di D. Bartoli Ferrarese. Bologna, 1826, p. 177—188. Новое издание — Torino, 1967.

### § 3. Классицизм

Классицизм представляет собой художественное направление, охватывающее в равной мере искусство и литературу на рубеже средних веков и Нового времени. Классицизм есть отражение эпохи абсолютной монархии и дворянско-чиновничьего строя, на котором эта монархия была основана. Обращение к искусству Греции и Рима, что было характерным признаком эпохи Ренессанса, само по себе еще не может быть названо классицизмом, хотя оно уже заключало в себе многие черты этого направления. Классицизм складывался в определенную доктрину там, где бывшая через край общественная энергия эпохи Возрождения ослабевала и наследником этого революционного времени становились монархические династии. Королевская власть укрепляла свое господство над подданными, опираясь на военную силу, сословную иерархию и особую идеологию бюрократического, полицейского порядка.

В истории Франции абсолютная монархия играла двойственную роль. С одной стороны, она, по словам Маркса, выступала в качестве «цивилизующего центра», «основоположника национального единства». Подчинив себе дворянство, королевская власть устанавливала порядок, выгодный для буржуазии и способствующий развитию капитализма. С другой стороны, та же

монархия была страшным тормозом прогресса, поскольку она допускала только движение сверху, подавляя всякий признак самостоятельности во всех классах общества и способствуя жестокой эксплуатации народных масс.

Той же двойственностью отличалась культурная политика абсолютной монархии и ее эстетическая доктрина — классицизм. Для монархических дворов было характерно стремление подчинить все художественные силы централизующей организации. Первые академии возникли в Италии и представляли собой добровольные объединения гуманистически мыслящих людей. Всесильный канцлер Людовика XIII кардинал Ришелье превратил их в орудие абсолютистской власти, создав прежде всего официальный центр в области литературы и языка — Французскую академию. В XVII веке при Людовике XIV, главном представителе европейского абсолютизма, была создана также Академия художеств (1648).

В этих центрах культуры совершалась большая работа по созданию единого литературного языка, освобождению его от провинциальных особенностей и остатков старины, разработке правильной литературной речи, классификации жанров и т. д. Аналогичной деятельностью была занята Академия художеств, объединившая наиболее видных живописцев и теоретиков искусства. В целом вся эта деятельность имела прогрессивное значение.

Тем не менее успехи национальной культуры в рамках официального классицизма были отмечены целым рядом ограничений. Само обращение к античному, главным образом римскому образцу, еще насыщенное живым энтузиазмом в эпоху первых гуманистов, превратилось теперь в мертвое педантство, враждебное подлинно национальной традиции, идущей из глубины народных масс, которые сохранили множество средневековых обычаев, сказаний и мифов далекой старины. С точки зрения теоретиков классицизма, все это подлежало искоренению как остаток варварских времен вместе с наследием готики в архитектуре и наивным реализмом примитивов в живописи. Основной идеей Академии была правильность формы, доведенная до абсолютной чистоты и потому безжизненная. Обязательное раболепство перед троном и зависимость от придворных чинов ставили ощутимые преграды свободному развитию художественного гения.

Классицизм имел много общего с рационалистическим движением в области философии. Во Франции главным представителем рационалистической метафизики был Декарт, сторонник механистического материализма в своих естественнонаучных взглядах и одновременно дуалист, признававший существование особой «нематериальной» субстанции, помимо природы.

Маркс, характеризуя дуализм Декарта, говорит: «Он совершенно отделил свою физику от своей метафизики. В границах его физики материя представляет собой единственную субстанцию, единственное основание бытия и познания»<sup>1</sup>. Неудивительно, что физика Декарта была одним из источников материалистической философии XVIII века. Но в метафизике, то есть учении о бытии, и в теории познания Декарт остался идеалистом. Так, он признает существование бога как бесконечной субстанции в отличие от сотворенных «мыслящей» и «протяженной» субстанций. В теории познания Декарт считал самой достоверной из всех истин факт существования мысли, сознания. Критерий истины он видел в ясности и отчетливости понятий. Исходным пунктом всей его философии было положение: «я мыслю, следовательно, я существую»<sup>2</sup>. Это положение признается философом единственным достоверным исходным пунктом познания, основными средствами которого он считал дедукцию и интуицию.

Являясь основателем рационализма в теории познания и в философии Нового времени, Декарт не создал собственной эстетической теории, но в его письмах есть попытка определить понятие красоты и дать некоторое обоснование принципов классицизма — правильности, ясности, чистоты. При создании своих известных правил рационалистического метода познания Декарт принял в качестве образца математическое знание, — и эта тенденция удивительно совпадала с общей направленностью господствующей идеологии эпохи абсолютизма, стремлением к точной регламентации во всех областях культуры и жизни. Теория страстей Декарта основывалась на представлении о движениях души, связанных с возбуждениями тела внешними раздражителями. Вместе с тем Декарт выдвигал идеал рациональной гармонии, известного порядка в деятельности страстей. На этом принципе основаны и его замечания о роли трагического.

Можно проследить заметную аналогию между рационализмом картезианцев, как называли последователей Декарта, и теорией классической трагедии, театром Корнеля и Расина, но в качестве основы здесь берутся принципы поэтики Аристотеля. Они рационализировались и упрощались в духе математического идеала картезианцев. Так, например, были доведены до педантической точности знаменитые «три единства» (места, времени и действия), хотя в таком виде они вовсе не были известны греческому театру.

«...Несомненно, — писал Маркс к Лассалю, — что три единства, в том виде, в каком их теоретически конструировали французские драматурги при Людовике XIV, основываются на неправильном понимании греческой драмы (и Аристотеля как ее истолкователя). Но, с другой стороны, столь же несомненно, что они понимали греков именно так, как это соответствовало по-

требности их собственного искусства, и потому долго еще придерживались этой так называемой «классической» драмы после того, как Дасье и другие правильно разъяснили им Аристотеля»<sup>3</sup>.

Влияние Декарта стало особенно значительным во второй половине XVII века. Это было посмертное влияние, связанное скорее с общим математическим духом картезианства, чем с отдельными положениями этой философии. Но, несмотря на влияние Декарта, которое после 1660 года даже вызвало появление во Франции картезианской «партии», его учение тогда еще не получило официального признания. Напротив, оно неоднократно подвергалось запрещению, даже имя Декарта нельзя было упоминать в печати. Открытое провозглашение картезианства как основы эстетики относится уже к первой половине XVIII века. Наиболее значительным представителем ее был Андре, автор сочинения «Опыт о прекрасном» (1741).

В поэзии классицизм выдвигал на первый план рациональную разработку темы согласно известным правилам (*l'invention*). В теории эпоха классицизма — это век школьных кодексов поэтического искусства, для которых образцом служило «Послание к Пизонам» Горация. Понятие дисциплины было в центре этих поэтических систем. Наиболее ярким примером является «Поэтическое искусство» Буало (1674) — трактат, изложенный в прекрасных стихах и заключающий в себе много верных, хотя и слишком общих идей. Таково прежде всего обращенное к поэту требование подчинить свое творчество законам разумной мысли.

«Обдумать надо мысль и лишь потом писать.

Пока неясно вам, что вы сказать хотите,

Простых и точных слов напрасно не ищите...»<sup>4</sup>.

Таким образом, *Никола́ Буало (1636—1711)* выдвигал требование первенства содержания в поэтическом искусстве, хотя этот принцип выражен у него в слишком односторонней форме — в форме абстрактного подчинения чувства разуму.

Буало призывал следовать истине, изучать природу, он выступал против всего неестественного, напыщенного. Однако природа в представлении теоретиков классицизма должна быть подвергнута некоторому очищению и даже исправлению в духе большей правильности. Особенно важную роль играл формальный закон выбора тех явлений природы, которые соответствовали цели художника.

В известном смысле Буало также был картезианцем, хотя неправильно было бы рассматривать его эстетику как простой вывод из принципов философии Декарта. Одной из основных характерных черт эстетики Буало являлась чрезвычайно высокая оценка роли разума в искусстве. Разумное начало должно господ-

ствовать над чувством и воображением. Следовать разуму — это значит все подчинить содержанию, смыслу:

«Так пусть же будет смысл всего дороже вам,  
Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам!»<sup>5</sup>.

Но если, с одной стороны, господство содержания над формой Буало понимал слишком отвлеченно, рационалистически, то, с другой стороны, главное для него — это совершенное мастерство, правильный метод, применение формальных средств для того, чтобы наилучшим образом отразить это содержание. Единство формы и содержания понималось большей частью как техническое мастерство, виртуозность. Для классицизма XVII века была неприемлема мысль о том, что совершенство и ясность формы не всегда свидетельствуют с безусловной точностью о глубине содержания, что произведения формально несовершенные нередко бывают обаятельнее в поэтическом отношении, чем виртуозные создания, написанные по всем правилам искусства. Отсюда презрение Буало и всей его школы к наивным произведениям народной поэзии, средневековому искусству и т. д. Это объясняет также отношение Буало к Мольеру, которого он очень ценил, но вместе с тем ставил ему в вину чрезмерную близость к народному театру.

Буало считал, что для достижения идеала в искусстве надо руководствоваться строгими правилами, которые могут быть выведены из некоторых ясных положений. Он не сомневался в том, что существует абсолютная красота и, следовательно, существуют незыблемые понятия о ней.

Буало часто повторял, что поэт должен подражать природе, что мера художественности его произведения есть не что иное, как мера истинности его содержания и правдоподобия его картин. Эти положения, однако, нельзя понимать в смысле позднейшей, более развитой теории реализма. Отождествляя восприятие прекрасного с познанием истины посредством разума, или, во всяком случае, неясно различая эти понятия, Буало считал эстетическое наслаждение и художественное творчество чем-то дополнительным, простым украшением прозы жизни. Образы поэта суть красочная одежда, в которую облачается рациональная идея, отсюда понятно, что сами образы должны быть заманчивы, приятны. Следуя Горацию, Буало выдвигал перед поэтом задачу совместить полезное с приятным, следовать разумной цели и в то же время нравиться.

Излагая в поэтических картинах полезную мысль, поэт должен изображать природу вещей в более привлекательном виде, он должен облагораживать ее. Тем самым будет исполнена высшая функция искусства — нравиться и поучать незаметно для читателя, воспитывать его в моральном духе, увлекая его вообра-

жение. Таким образом, хотя Буало и считал, что поэт должен подражать природе, реализм этот носил отвлеченный характер. Проповедь условности во имя правды — основное противоречие классицизма XVII века.

Теоретическая слабость эстетики классицизма объясняется исторической ограниченностью его общественной основы. Мирозрение Буало не выходило за пределы кругозора абсолютной монархии с ее строго регламентированным государственным устройством, основанным на иерархии сословий. И в эстетической области выдерживался строгий иерархический принцип. Согласно теории Буало, героические деяния и благородные страсти являются достоянием «высоких» жанров. Простые люди не имеют доступа в эту сферу, их обыкновенная жизнь принадлежит более «низким» жанрам. Смешивать то и другое нельзя. С этой точки зрения все виды народного творчества были для Буало за порогом подлинного искусства. Буало не проявлял особого интереса к разнообразным формам художественного творчества других народов, да и французская национальная традиция не представляла для него большой ценности по сравнению с идеалом высокого эстетического развития, извлеченного из опыта греков и римлян.

Деятельность великого французского драматурга XVII века *Пьера Корнеля (1606—1684)* носила характер сознательной реформы драматургического стиля, вытесняющего еще не свободную от хаотической барочной сложности и пестроты драматургию его предшественников Гарнье, Арди и других. Корнель является автором небольших трактатов по теории драмы и критических разборов собственных произведений<sup>6</sup>. Следуя примеру авторов известных поэтических трактатов XVI века Триссино, Скалигера, Паоло Бени, он тоже комментировал «Поэтику» Аристотеля, стараясь вывести из нее формальные законы драмы. Именно стремлением к более «правильному» построению драматического произведения французская классическая трагедия XVII века отличалась от английской драматургии эпохи Шекспира или испанской школы Лопе де Вега или Кальдерона, то есть последних явлений культуры Высокого и умирающего Возрождения. Корнель же во многом не согласился и с Аристотелем, ссылаясь на исторический опыт веков.

Из двух важных принципов трагического сюжета, указанных Аристотелем, — правдоподобия и необходимости — Корнель придавал большое значение последнему, даже в ущерб правдоподобию (в более мелком, обычном смысле слова).

Целью искусства является, по мнению Корнеля, не удовольствие вообще, а удовольствие, получаемое согласно правилам, на основе «законов». На место простого «нравится» приходит необходимое отношение сознания к тому, что оно одобряет. Зритель

должен уйти из театра без всяких противоречий и сомнений. Очищающую роль трагедии, аристотелевский «катарсис» Корнель трактовал как своего рода предупреждение возможных нравственных болезней: понимая причину этих болезней, выставленную напоказ в трагедии, мы можем устранить и следствия. Источником трагического является, с точки зрения Корнеля, чрезвычайное развитие страсти, а урок, извлекаемый зрителем, состоит в понимании необходимости держать свои побуждения в узде. Этому принципу соответствовали обычные конфликты корнелевских трагедий. Некоторые параллели, которые можно провести между взглядами великого французского драматурга и «Трактатом о страстях» Декарта, не лишены основания, хотя непосредственной связи здесь нет.

Общая тенденция классицизма в теории и практике Корнеля совпадала с государственной идеей и культурной политикой Ришелье. Но это совпадение было весьма относительным и условным, ибо при всех своих ограниченных сторонах мировоззрение Корнеля выходило далеко за пределы того, что было необходимо всесильному министру для утверждения монархии. Отсюда неизбежность конфликта между Корнелем и официальной Академией, осудившей лучшее произведение драматурга «Сид» в особом «Мнении французской Академии о трагикомедии «Сид» (1638)<sup>7</sup> Классицизм Корнеля был слишком возвышенным и строгим для писателей-чиновников, толпившихся в передней Ришелье; а с другой стороны, в нем слишком много неукротимой человеческой энергии. Вопреки своим античным симпатиям Корнель ввел в классическую трагедию значительные элементы испанской драмы с ее быстрым развитием действия.

Аналогичные тенденции были присущи классицизму в изобразительном искусстве. Французская Академия художеств была призвана разрабатывать формальные правила виртуозного искусства. Выдающийся художественный критик этого времени Фреар де Шамбре в сочинении «Идея усовершенствования живописи» (1662) утверждал, что ценителями искусства могут быть только «ученые, которые судят о вещах так же, как геометры». Идея усовершенствования живописи противостояла стихийной художественной практике. Всю историю искусств следовало подвергнуть точному анализу, чтобы выяснить наилучшие методы изображения. Знаменитый Роже де Пиль составил даже математическую таблицу достижений каждого живописца.

Французская Академия собиралась на регулярные заседания, где видные художники в присутствии учеников разбирали картины из королевской коллекции Лувра. На этих заседаниях выступал даже всемогущий министр Людовика XIV — Кольбер. Среди художников наибольшим весом пользовался Лебрен. Его анализы картин Пуссена основывались на классификации, по-

добной той, которая выдвинута Фреаром. Все распределялось здесь по категориям замысла, пропорции, цвета, выразительности и композиции. Анализ картин знаменитых художников с точки зрения формальных правил, выражения, рисунка и цвета заключали в себе труды секретаря Академии Тетлена («Свод правил», 1680) и Роже де Пиля («Сравнение художников», 1708).

Согласно этим кодексам искусства, от художника прежде всего требовалось «благородство замысла». Сюжет картины обязательно должен был иметь назидательную ценность. Поэтому особенно высоко ценились всякого рода аллегории, в которых более или менее условно взятые образы жизни непосредственно выражали общие идеи. Самым высоким жанром считался «исторический», куда входили античная мифология, сюжеты из знаменитых литературных произведений, из Библии и т. п. Портрет, пейзаж, сцены реальной жизни считались «малым жанром». В книге «Беседы о жизни и творчестве наиболее замечательных художников старого и нового времени» содержалась точная градация жанров, начиная с исторического и кончая натюрмортом, как самым незначительным.

Что касается выразительности, то она подверглась подробному и точному анализу. Лебреном была разработана целая система правил, основанных на соответствии известных движений лица и жестов определенным душевным состояниям. Главной чертой экспрессии считалось благородство позы, жестов, выражение лица. Все низкое отменялось, как и в поэзии. Только совершенное в природе достойно изображения. Если допускались какие-нибудь контрасты высокого и низкого, то всему было указано свое место. Некоторые реальные, живые черты считались позволительными в изображении второстепенных персонажей, слуг, рядовых воинов, свиты. Пропорции тел должны были соотносываться с античным каноном, и главным достоинством Пуссена в академических разборах оказывалось то, что многие его фигуры непосредственно напоминают те или другие статуи.

В тесной связи с указанными принципами классицизма стояла идея Лебрена о первенстве рисунка над колоритом. По его словам, рисунок это компас живописи. Фелибьен называл рисунок первым и самым важным в живописи.

Понятие о композиции, сложившееся на почве классицизма, носило слишком отвлеченный характер. Группировка фигур и связывающее их движение должны были непосредственно выражать логические части «замысла». Случайность, своеобразие, черты реальной жизни считались пустыми подробностями, отвлекающими от главного — рациональной мысли.

Сама природа с точки зрения классицизма нуждалась в исправлении на античный лад. Под именем античности понималось

в основном наследие римской художественной культуры, почти единственно известное в те времена и более отвечающее идеалам абсолютной монархии, чем греческое искусство.

В общем с точки зрения академической доктрины законы прекрасного носили отвлеченный и формальный характер. Они сводились в конце концов к требованиям простоты, ясности, логического порядка даже вопреки конкретному многообразию живой действительности. Таким образом, исторически полезная роль классицизма состояла в развитии сознательного момента, присутствующего всякому подлинному художественному творчеству, в обосновании роли рационального познания для деятельности художника. Но в силу исторических условий эта тенденция принимает слишком сухой и рассудочный оттенок.

В искусстве классицизма сознательность творчества превращается в механическую целесообразность. Сама идея первенства мысли, содержания переходит в свою противоположность — безжизненный формализм. Если искусство этой эпохи создало непреходящие художественные ценности, то этим оно обязано тому, что правила классицизма не соблюдались с абсолютной точностью и живая жизнь находила себе дорогу в творчество художника.

\* \* \*

Как художественное направление и соответствующая ему теоретическая система классицизм не был исключительно французским явлением. Так, в Германии он начинает складываться в первой половине XVII века и становится существенной вехой поступательного развития немецкого художественного сознания от эпохи Возрождения к эпохе Просвещения.

Теория и практика немецкого классицизма появляются в трудное для Германии время. Особенности общественно-исторического развития Германии, ее экономическая и политическая отсталость, вызванная Тридцатилетней войной (1618—1648), приведшей страну к глубочайшему экономическому и политическому кризису, раздробившей Германию почти на триста микрофеодальных государств, пятьдесят самоуправляющихся городов и большое число еще более мелких владений, — все это нашло свое выражение в области идеологии, художественной теории и практики; наложило своеобразные черты на творчество представителей немецкой культуры XVII века.

Острейшая проблема немецкой культуры XVII века — культурное объединение страны в противовес феодальному сепаратизму — выразилась в необходимости возрождения немецкой культуры на национальной основе. В задачу национального объединения страны входило в свою очередь широкое обращение к

теоретическому опыту других народов, ориентация на более прогрессивные образцы культуры развитых европейских монархических государств, а также обращение к художественным идеалам античности. Для немецкого классицизма, с одной стороны, характерна постановка важнейших теоретических проблем эпохи и пафос в стремлении разрешить их. Но, с другой стороны, отсутствие объективных исторических условий для решения поставленных задач неумолимо делало решение их умозрительно-отвлеченным. Это противоречие наложило отпечаток также и на творчество немецких теоретиков искусства эпохи Просвещения.

Одна из первых попыток создания эстетической теории в Германии первой половины XVII века принадлежит *Мартину Опицу* (1597—1639). Мартин Опиц — реформатор немецкого литературного языка, глава так называемой первой силезской школы поэтов, вдохновитель борьбы за развитие и утверждение немецкого языка в литературе. Он вводит силлабо-тоническую систему в немецкое стихосложение, способствуя этим становлению немецкой поэзии, освобождению ее от латинской оболочки. Современники называли Опица герцогом немецких струн. Своими «Песнями утешения среди бедствий войны» он поддерживал соотечественников во время изнурительной войны, в которую были вовлечены миллионы людей, во времена массовых эпидемий и бедствий, призывая искать опору в высших человеческих ценностях: рассудке, мужестве, добродетели.

Поэтическая школа Опица ориентировалась на лучшие античные и ренессансные (преимущественно неолатинские) образцы, на современную поэзию Италии, Франции и Голландии, что было вызвано желанием поднять немецкую поэзию на более высокую ступень художественного развития.

В 1624 году, за пятьдесят лет до появления во Франции «поэтического искусства» Буало — классической доктрины классицизма, — Опиц публикует «Книгу о немецком стихотворстве», которой закладывает основание немецкого «ученого» классицизма, тесно связанного с принципами гуманистической поэзии XVI века, выступая последователем Ф. Малерба, Ж.-С. Скалигера и П. Ронсара и их традиции создания литературного языка, основанного на «достойных подражания» примерах римской классической литературы.

«Книга о немецком стихотворстве» становится первым программным манифестом немецкого классицизма и фактически определяет характер развития художественной теории и практики Германии XVII и первой половины XVIII века. В своей книге Опиц формулирует основные принципы своей теории. Одно из ведущих требований Опица — следование античным образцам, которые должны служить, по его мнению, идеалом поэтического мастерства. Опиц призывает ввести в немецкую

поэзию торжественный александрийский стих, наиболее способный выразить «величественное» и «достойное» в литературе.

Обращение к античным образцам означало введение в искусство идеала совершенного человека, героя. На практике это выражалось в ограничении сферы поэзии и искусства философско-эстетической проблематикой дидактического характера.

Поэзия, по мнению Опица, главный вид искусства, способный вместить в себя все остальные виды искусства и знаний и наиболее убедительно выразить моральный идеал художника и общества. В духе характерного для классицизма рационализма Опиц провозглашает определяющим принципом искусства разум. Основы красоты он находит в созданной разумом художника картине облагороженной природы.

Важное место в учении Опица занимает «теория подражания», в которой рационалистическая нормативная эстетика объявляется основой художественной практики. Ядро этой теории составляет идея «подражания» природе путем рационалистического конструирования ее идеализированной модели, на основе определенных правил и художественных приемов.

Критерием правдоподобия в концепции Опица выступает соответствие изображенного мира абстрактным идеалам совершенного, прекрасного, классического.

В связи с этим Опиц постулирует познавательную и воспитательную функции искусства. Последней он придает особое значение. Именно поэзии обязаны, по его мнению, древние люди тем, что вышли из состояния дикости и обратились к более высокому и благородному образу жизни. Для него поэзия — школа мудрости и добродетели, и он полагал, что Сократ и Цицерон в большей степени поэты, чем многие современники Опица, приносящие поэзию до степени развлекательной безделушки.

Опиц формулирует основные правила искусства в духе словно иерархических представлений своего времени. В них он видит проявление и норму хорошего вкуса и разумного начала. Сформулированные Опицем правила искусства (требование разграничения видов и жанров искусства, стремление соизмерять художественную форму с содержанием произведения, абсолютизация «благородного», величественного стиля, способного в эстетической сфере поднять и увести немецкого художника и его публику от провинциального захолустья Германии XVII в.) легли в основу первой теории немецкого классицизма. Возникновение классицизма в Германии было связано с задачами национального объединения и восстановления немецкой культуры, развития ее на основе наиболее прогрессивных образцов общеевропейской культуры. Классицизм Опица пропагандировал передовые для своего времени идеи национальной консолидации, патриотизма, героизма и благородства.

Мартин Опиц первый в Германии заложил задолго до появления французской теории классицизма основные принципы классической доктрины. И хотя многие его идеи выражены общо, Опиц выступал в качестве одного из родоначальников немецкой эстетической теории классицизма, сложного и противоречивого культурного явления, развитием и своеобразным преодолением которого становится немецкое Просвещение.

Дальнейшее развитие эстетические идеи в Германии получают в философии выдающегося немецкого мыслителя, представителя нового этапа развития философской мысли в Германии, предтечи просветительской эпохи *Готфрида Вильгельма Лейбница (1646—1716)*. У Лейбница нет специальных работ по проблемам эстетики и искусства, но он привнес в эстетическую, так же как и в философскую, мысль немецкого Просвещения ряд важных идей, оказавших огромное влияние на дальнейшее направление и развитие эстетической теории в Германии.

Общей методологической основой объективно-идеалистической философии Лейбница был рационализм, согласно которому объективные связи и отношения мира по своей структуре тождественны связям логическим, причинно-рациональным и умопостижимым основаниям. Законы мироздания сводились философом к законам логики, выводимым из человеческого сознания. Рационализм Лейбница оказал большое влияние на всю просветительскую мысль Германии и за ее пределами. Мироззрение раннего немецкого Просвещения полностью опирается на рационалистическую философию Лейбница и рассматривает многообразие материального и духовного мира как результат интеллектуальной деятельности.

Философия Лейбница, пронизанная идеей непрерывного развития и совершенствования, привлекала к себе своим общим просветительским оптимизмом. Мысль Лейбница рисовала яркую картину мира, находящегося в постоянном движении, развитии и совершенствовании. Мир, по Лейбницу, — постоянно обновляющийся корабль Тезея, неисчерпаемый в своей содержательности и богатстве явлений, в котором все стремятся к совершенствованию.

Лейбниц во многом преодолевает метафизические представления своего времени. В отличие от Декарта и Спинозы он предлагает описывать действительность в терминах деятельности, изменчивости, активности, утверждает идею взаимосвязи, единство всего существующего. Исключительно важным является преодоление Лейбницем типичного для его времени противопоставления духа и тела как двух самостоятельных субстанций.

Формулируя «закон непрерывности и бесконечно малых величин», согласно которому мир представляет собой бессознательную мысль, где переход к сознанию происходит посредством пер-

цепций — бесконечно малых чувственных восприятий, Лейбниц приходит к выводу о диалектической взаимосвязанности и единстве процесса познания и делает важнейший вывод о принципиальной познаваемости мира.

Решающую роль в дальнейшей разработке важных методологических принципов и эстетических теорий не только немецкого Просвещения, но и эстетических концепций периода немецкого классического идеализма сыграли другие гносеологические положения Лейбница.

Особенно плодотворным оказалось учение Лейбница о видах и способах познания, из которого вытекает представление об особой природе эстетического восприятия в отличие от теоретического познания.

Рассматривая познание как единый процесс перехода от «темного знания к ясному», Лейбниц выделял ряд стадий этого процесса и определял различные виды познания. В «Размышлениях о познании, истине и идеях», опубликованных в 1684 году, Лейбниц говорит о четырех видах познания, качественно отличных друг от друга: «Знание бывает или темным или ясным, ясное в свою очередь бывает смутным или отчетливым, отчетливое — соответственным или несоответственным (адекватным или неадекватным), а соответственное бывает символическим или интуитивным»<sup>8</sup>.

Являясь стадиями одного процесса, эти виды «темного», «смутного», «ясного» и «отчетливого» познания взаимосвязаны промежуточными ступенями, посредством которых «темные» представления переходят в знание более «ясное». В частности, на ступени «смутного» знания такие явления, как цвета, например, сознаются, но интеллектуально не объясняются. Лейбниц относит к этой ступени познания все чувственное познание, противопоставляя его высшему логическому и теоретическому знанию, присущему более высоким ступеням познания.

Разделяя знание предмета и его восприятие, философ характеризует особенности «светотеневых» представлений как таких, посредством которых человек еще не познает, но воспринимает мир как архитектонику чувственных явлений предмета и мира в целом, их форму. Чувство формы — это удовольствие, получаемое от восприятия, оно и служит основой особого рода удовольствия, специфика которого в его бесконечном характере. Созерцание прекрасных вещей приятно само по себе, без всякой выгоды. Эти идеи Лейбница предвосхищают основные положения кантовской эстетики.

В рамках своей гносеологии Лейбниц развивает интересную для эстетической теории мысль о существовании подсознательных явлений и мотивов человеческого поведения — неосознаваемых перцепциях. «Малые побуждения», «бессознательные

страдания», «беспокойство» как основа желания определяют поведение человека, включают его в гармонический порядок природы, законом которой является закон постоянного совершенствования и продвижения к наибольшему благу.

Одним из представителей немецкой культуры переходного от классицизма к Просвещению периода, утверждающего и развивающего эстетические идеи в духе классицизма, является *Иоганн Кристоф Готшед (1700—1766)*, лейпцигский профессор философии и поэзии, журналист, ученик лейбницианца Вольфа.

Готшед излагает свои эстетические взгляды на страницах объемистого «Опыта критического искусства и поэзии для немцев» (1730). В этом трактате он, опираясь на общепризнанные образцы и правила поэзии французского классицизма, предлагает реформу немецкой литературы и театра на классический манер, объявляет канон классицизма обязательным для художественной практики, выступая продолжателем традиции М. Опица.

В 1730-х годах авторитет Готшеда в Германии непререкаем, он, как в течение большей части XVII века Опиц, является законодателем художественной жизни Германии первой половины XVIII века, проповедником теории морально-назидательного искусства. Целям более широкого воспитания и морального просвещения бюргерского читателя служили издаваемые Готшедом по примеру Аддисона и Стиля в Англии моральные еженедельники «Разумные хулиельницы» (1725—1726) и «Честный человек» (1727—1728), в которых обличались человеческие пороки и утверждались образцы хорошего вкуса. Готшеду — человеку широких научных и литературных интересов — присуща активная деятельность по распространению разнообразных знаний, типичная для просветительского рационализма.

Свою теорию разумного в искусстве он строил на основе «образцовой» поэзии. Нормативный характер эстетики Готшеда заключается прежде всего в утверждаемой им непререкаемости значения для практики литературной теории и художественной критики, обязанных опережать художественную практику и определять ее основные задачи. Теория поэзии создает поэзию и должна руководить ею — этот закон классицизма был незыблемой основой его концепции.

Развивая типичную для классицизма теорию подражания «совершенной природе», Готшед считает идеализацию одним из ведущих принципов своей теории. При этом он исходил из необходимости признания единого, вневременного и внепространственного идеала прекрасного, основанного на «разуме» и логике. Его воплощение он видел в образцах и правилах древнего искусства и в полном облагораживающей силы французском искусстве. На вопрос: «Как следует поступить, предполагая написать поэ-

му?» — Готшед предлагал прежде всего избрать достойный и поучительный моральный вывод — положение, составляющее основу произведения, сводя тем самым искусство до уровня иллюстрации нравов и «вечных страстей человека». Так Готшед определяет высшим типом поэтического искусства басню, потому что она наиболее полно решает морально-дидактические и утилитарные задачи поэзии: фабула является основой поучительного морального правила.

В области теории драмы Готшед — сторонник французских классических трагедий, построенных на соблюдении правил трех единств, строгом делении жанров на высокие и низкие, исключении монологов. Эти требования вели к отказу от раскрытия сложных ситуаций и конфликтов, сужали и доводили до уровня одномерности характеры героев. Все это отвечало основным принципам искусства, формулируемым Готшедом в «Критической поэтике»: целостности, последовательности характера и поступков героя, однолинейности образов.

Рост национального самосознания в Германии поставил перед передовыми писателями страны проблему самостоятельного национально самобытного пути развития немецкой культуры. В рамках узкого и догматического национализма классицистической доктрины Готшеда эти проблемы не находили своего решения. Потому естественно появление оппозиции и борьбы против Готшеда, начавшейся в 40-х годах XVIII столетия. Сторонниками такой оппозиции стали швейцарские писатели *Иоганн Якоб Брейтингер (1701—1776)* и *Иоганн Якоб Бодмер (1698—1783)*, которые, в противоположность Готшеду, ориентировались не на аристократическое искусство французского классицизма, а на литературу буржуазной Англии. Началом для принципиального расхождения и полемики между Готшедом и «цюрихцами» стал перевод Бодмером «Потерянного рая» Мильтона. И хотя по своим конечным целям деятельность швейцарских литераторов и критиков во многом не отличалась от просветительской деятельности Готшеда, так как они в основном разделяли рационалистические воззрения, «швейцарцы» на страницах журнала «Разговоры живописцев», а также в специальных трактатах в противовес сухому рационализму Готшеда призывали к широкому использованию в искусстве фантазии и воображения. Они требовали отделить поэзию от философии и науки. В противовес голому рационализму классицистических теорий Бодмер и Брейтингер вносят в немецкую культуру дух английского сенсуализма. Вслед за Локком и Аддисоном они рассматривают воображение как функцию воспроизведения памятью чувственных восприятий внешнего мира. Художественное воображение тем ценнее, чем ближе оно к реальным явлениям внешнего мира, чем ярче и конкретней оно воспроизводит чувственные впечат-

ления. Высоко оценивая роль воображения и фантазии в искусстве, Бодмер и Брейтингер поднимают свой голос за творческую индивидуальность художника. Чувство опять занимает свое место в сфере художественной деятельности.

Так как поэзия, — утверждали «швейцарцы», — порождается не холодным разумом, а взволнованным чувством, энтузиазмом и аффектами, которые являются следствием впечатлений и восприятий внешнего мира, и если сильные чувства говорят языком природы бессознательно, то учиться подражать этому природному языку необходимо у самой природы.

«Швейцарцы» первыми обратились к изучению поэтических памятников немецкого средневековья, народного, крестьянского языка, усматривая в этом источник национальной поэзии и предвещая тем самым волну немецкого романтизма.

Резко расходился с Готшедом в своих теоретических работах и Иоганн Элиас Шлегель (1719—1749). Зачинатель классицистической комедии в Германии, Шлегель выступает против основных положений классицистической трагедии и в противовес общеобязательным нормам классицистов предлагает принцип национальной и локальной характеристики героев. Шлегель усматривал нравственно-воспитательное значение театра в верном и искусном изображении человеческих характеров.

Эстетика немецкого классицизма фактически заложила теоретическую базу для всего дальнейшего развития эстетической мысли эпохи немецкого Просвещения.

Заслуга представителей немецкой культуры на рубеже XVII—XVIII веков в том, что они утвердили на рационалистической основе новое художественное мировоззрение, освобожденное от феодального и церковного догматизма, которое рассматривало служение обществу как пропаганду идей патриотизма, добродетели, значительное место отводя искусству, утверждая его морально-эстетическое и дидактическое значение.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 2, с. 140.

<sup>2</sup> Декарт Р. Избр. произв. М., 1950, с. 282; см. с. 319—544.

<sup>3</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 30, с. 504—505.

<sup>4</sup> Буало. Поэтическое искусство. М., 1957, с. 62.

<sup>5</sup> Там же, с. 57.

<sup>6</sup> См.: Корнель. О драме. Спб., 1885.

<sup>7</sup> См.: История французской литературы, т. 1. М.—Л., 1946, с. 416.

<sup>8</sup> Лейбниц Г.-В. Избр. филос. соч. М., 1890, с. 38.

## ЭСТЕТИКА XVIII ВЕКА. ПРОСВЕЩЕНИЕ



Эстетические теории эпохи Просвещения сформировались в ходе освободительного движения буржуазии XVII—XVIII веков, то есть в период ранних буржуазных революций, и являются частью идеологии и культуры этого времени. В своей борьбе против феодально-абсолютистских порядков буржуазия опиралась на поддержку всей массы народа, ибо, за исключением дворянства и духовенства, в ликвидации феодальных порядков были заинтересованы все слои общества, в особенности крестьяне и ремесленники. Степень участия третьего сословия в антифеодальном движении определяла степень революционности этого движения.

Просветители вовсе не проповедовали насилие как средство уничтожения «неразумных» общественных порядков. Напротив, они полагали, что переустройство отжившей общественной системы должно быть осуществлено лишь путем распространения передовых идей, посредством борьбы с невежеством, обскурантизмом, религиозным дурманом, средневековой схоластикой, с антигуманной феодальной моралью, с искусством и эстетикой, которые отвечали прежде всего запросам верхушечных слоев феодально-абсолютистского государства. Объективно же просветители идейно подготавливали революцию, хотя для этого не всегда были налицо необходимые предпосылки.

Идейно-политическую сущность Просвещения глубоко раскрыли основоположники марксизма-ленинизма. Так, Ф. Энгельс на примере французских просветителей показал, что во Франции это движение явилось прологом революции. В «Святом семействе» отражена исключительно глубокая характеристика англо-французского материализма XVII—XVIII веков и тем самым раскрыто философское содержание идеологии Просвещения. В. И. Ленин в статье «От какого наследства мы отказываемся?» охарактеризовал основные черты Просвещения. Он указал на три момента: «горячая вражда «к крепостному праву

и всем его порождениям»; «защита просвещения, самоуправления, свободы», «отстаивание интересов народных масс, главным образом крестьян», вера в то, что ликвидация крепостничества принесет с собой «общее благосостояние»<sup>1</sup>.

При всей прогрессивности просветители не могли выйти за пределы своей эпохи. Когда буржуазия пришла к власти и утвердился капитализм, выяснилось, что «царство разума» оказалось идеализированным царством буржуазии, «вечная справедливость» нашла воплощение в буржуазном праве, естественное право ограничилось формальным равенством граждан перед законом, а существенным из прав человека стала частная собственность. Просветители, однако, не были защитниками узкокорыстных интересов буржуазии. Их иллюзии относительно того, что они выступают от имени всего страждущего человечества, имели историческое оправдание. Во-первых, просветители еще не могли обнаружить отрицательные стороны капитализма, так как его противоречия пока не выявились с достаточной полнотой; во-вторых, в известной мере они действительно выражали интересы трудового народа.

Заблуждения просветителей заключались прежде всего в том, что в основу нового «разумного» общества они клали частную собственность, полагая, будто на этой основе можно обрести гармонию личных и общественных интересов, которую они выводили не из системы экономических отношений, а из нравственных побуждений «естественного человека», то есть идеализированного буржуа, или «гражданина», добровольно, в силу лишь моральных принципов, как они полагали, поступающего личными интересами ради общего блага. Человек, эта частица общества, у просветителей, как отмечал К. Маркс, выступает в двух планах: как эгоистическое существо, ищущее материальные выгоды, и «как аллегорическое, юридическое лицо», или как «буржуа» и «гражданин». «Реальный человек, — разъяснял Маркс, — признан лишь в образе эгоистического индивида, истинный человек — лишь в образе абстрактного *citoyen*»<sup>2</sup>.

В поисках гармонического общества просветители как раз опираются на «гражданина», на его политическое и нравственное сознание, а вовсе не на того человека, который реально формировался при капитализме. Но гражданин у просветителей — это абстракция, некое должное. Идеалистичность такой интерпретации общественных явлений буржуазного общества очевидна.

По существу, просветители возлагали все надежды на воспитание. Путем морально-политического и эстетического воспитания они пытаются достичь преобразования общества на принципах равенства и справедливости. Они уже достаточно отчетливо осознают тот факт, что существуют противоречия между

частными и общественными интересами, между личными устремлениями и долгом, между личностью и обществом. Разрешить эти противоречия они надеялись в значительной степени благодаря эстетическому воспитанию. Отсюда у них возникло убеждение, что эстетическое начало способно смягчить врожденный эгоизм людей, превратить человека в «гражданина». Идея о высоком воспитательном значении искусства в равной степени характерна для Локка и Гельвеция, Шефтсбери и Винкельмана, Дидро и Лессинга. С точки зрения воспитания «гражданина», нового человека просветители рассматривают основные эстетические понятия: прекрасное, возвышенное, гармония, грация, вкус; в том же духе рассматриваются проблемы сущности и социальных функций искусства, художественного конфликта, характера, правды в искусстве и т. д.

Эстетические теории Просвещения тесно связаны с традициями Возрождения, а на раннем этапе — и классицизма. Правда, принципы последнего переосмысливаются просветителями в свете новых задач. Лейтмотивом эстетических концепций Просвещения является защита искусства высокого гражданского пафоса, принципов реализма и гуманизма.

Философско-эстетические теории Просвещения в разных странах развивались по-разному — в соответствии с особенностями их социально-исторического и культурного развития. Здесь будут рассмотрены концепции Просвещения Англии, Франции, Италии, Испании, Германии и России. Просветительская эстетика США и ряда других стран будет проанализирована в соответствующих разделах настоящего труда.

## § 1. Англия

В XVII—XVIII веках в Англии, передовой тогда капиталистической стране, родине материализма Нового времени, зародились основные идеи эстетики Просвещения.

В предисловии к английскому изданию книги «Развитие социализма от утопии к науке» Энгельс указывает, что борьба европейской буржуазии против феодализма достигла своей высшей точки в трех великих битвах. Первая, протестантская, — это Реформация в Германии в XVI веке. Эта борьба велась в значительной степени под флагом религии. Вторая битва — это Английская буржуазная революция XVII века, закончившаяся компромиссом между буржуазией и дворянством. Третьей битвой была Великая французская революция, когда якобинцы «по-плебейски» расправились с реакционерами и добились уничтожения феодализма.

Пуританизм был в Английской революции XVII века тем идеологическим знаменем, под которым английская буржуазия сражалась с дворянством. Основоположники марксизма отмечали, что английский аристократ, в особенности после так называемого компромисса 1688 года, превращается в «первого буржуа нации». Материализм стал чисто аристократическим течением. Буржуазия же была религиозной. Это обстоятельство объясняется, во-первых, тем, что буржуазия победила под знаменем религии в революции; во-вторых, религия служила ей орудием подавления низших сословий; в-третьих, религия непосредственно использовалась в качестве средства борьбы против материализма. По поводу английского материалистического учения Энгельс замечает: «Вместе с Гоббсом оно выступило на защиту королевской прерогативы и самодержавия и призывало абсолютную монархию к укрощению этого *puer robustus sed malitiosus* (здоровенного и злонравного малюга), то есть народа. Также и у последователей Гоббса — Болингброка, Шефтсбери и пр. — новая действительная форма материализма оставалась аристократическим, эзотерическим учением, и поэтому оно было ненавистно среднему классу не только за то, что являлось религиозной ересью, но и за то, что было связано с антибуржуазным политическим направлением. Вот почему, в противоположность материализму и деизму аристократии, именно протестантские секты, которые доставляли и знамя и бойцов для борьбы против Стюартов, выставляли также главные боевые силы прогрессивного среднего класса и еще сейчас образуют стеновой хребет «великой либеральной партии»<sup>3</sup>

В этих высказываниях Энгельса содержится ключ к пониманию английского Просвещения в целом и английской просветительской эстетики в частности.

Во Франции и Германии XVIII века буржуазная революция была еще впереди. В Англии и революция и школа материалистов-деистов к концу этого периода — уже пройденный этап. Если принять во внимание, что английский буржуа добился признания прежде всего на путях экономической деятельности, то станет ясно, почему английские просветители очень реалистичны и трезвы в оценке имущественных отношений и вообще мало склонны к политическому идеализму. Не случайно также Англия стала родиной политической экономии.

Черты умеренности, склонности к компромиссу, реалистичности в оценке материального фактора, свойственные английскому Просвещению, наложили резкий отпечаток на английскую эстетику того времени и английскую литературу. Кстати, в Англии раньше всех появился реалистический роман. Раньше, чем в других странах, здесь зародилось литературное течение сентиментализма.

Английская просветительная эстетика оказала сильное влияние на немецких теоретиков. Гердер очень высоко отзывался о Шефтсбери. Шиллер находился под сильным влиянием идей английского Просвещения.

Основная особенность эстетики английского Просвещения состоит в том, что она, опираясь на результаты победы буржуазии в революции, исходит из реального человека, из буржуазного человека их времени. Английские эстетики отстаивают сенсуалистические, эмпирические принципы и частично даже проникнуты материализмом. Энгельс, как это явствует из приведенного выше высказывания, квалифицирует Шефтсбери как последователя Гоббса.

Второй особенностью английской эстетической мысли эпохи Просвещения является ее антипуританская направленность. Известно, что пуританское движение отрицательно относилось к искусству, в особенности к театру. По мнению пуритан, театр отвлекает от молитвы, развивает лень и разврат, способствует разорению людей и нарушению дисциплины и т. д. Английские теоретики и моралисты искусства стремятся преодолеть этот примитивный аскетизм пуритан.

Наконец, третья особенность этой эстетики заключается в рассмотрении искусства как путеводаителя к подлинной нравственности. Проблема взаимоотношения искусства и нравственности — одна из центральных для английской эстетики XVIII века.

Эстетические идеи английского Просвещения подготавливаются еще до революции XVII века. В этой связи необходимо кратко остановиться на характеристике эстетических высказываний Бэкона и Гоббса.

*Фрэнсис Бэкон (1561—1626)* явился родоначальником английского материализма Нового времени. Материалистическая философия Бэкона органически связана с успехами естествознания и общим подъемом в области культуры, направлена против религиозно-идеалистического мировоззрения, имеет ярко выраженный антисхоластический характер и теоретически обосновывает пути, ведущие к покорению природы.

Эстетическая теория Бэкона, не лишенная религиозных наслоений, в основном все же направлена против пуританского осуждения искусства. В этом пункте Бэкон сходится во взглядах с гуманистом Сиднеем, который в своем трактате «Защита поэзии» подверг сокрушительной критике памфлет пуританина Госсона «Школа злоупотреблений», где искусство квалифицировалось как занятие безнравственное, ведущее к пороку. В противоположность пуританизму Бэкон доказывает, что поэзия как один из важнейших видов искусства коренится в интеллектуальных способностях человека. Ум, отмечает Бэкон, имеет три

способности: память, воображение и рассудок. На первой способности основывается история, на второй — поэзия, на третьей — философия. Следовательно, поэзия имеет свои корни в природе человеческого ума. Правда, Бэкон ту интеллектуальную способность, на которой покоится поэзия, то есть воображение, склонен иногда считать лишь связующим звеном между памятью и рассудком. Это, однако, не мешает английскому мыслителю отдавать должное поэзии.

Она возвышает ум, дает наслаждение своей гармоничностью и музыкальностью, сообщает событиям возвышенный и героический характер. Поэтам, говорит Бэкон, мы обязаны больше, чем философам, тем, что в своем творчестве они смогли выразить стремления, глубокие чувства людей, дать картины обычаев и пороков людей и т. д. Всячески защищая поэзию от нападок пуритан, Бэкон в то же время ее ставит ниже науки и философии. Мы слишком долго задержались в театре, говорит он, и теперь направимся ко двору ума, куда мы должны приблизиться и войти с большим благовоением и вниманием.

В своих «Опытах и наставлениях» Бэкон посвящает один очерк проблеме прекрасного. Красота для Бэкона — объективное свойство природы. Основным условием красоты является «необычность в пропорциях». «Трудно было бы сказать, — пишет Бэкон, — кто был безумнее, Апеллес или Альбрехт Дюрер, из которых один создавал образы с помощью геометрических пропорций, а другой — беря лучшие черты у разных лиц и составляя из них одно совершенное. Я думаю, что такие портреты никому не доставят удовольствия, кроме художника, который их нарисовал. Не то чтобы я полагал, что художник не может нарисовать лицо более красивое, чем когда-либо существовавшее в реальной жизни; но тогда ему должна прийти на помощь своего рода удача (как к музыканту, создающему арию), а не установленные правила»<sup>4</sup>. Здесь, как видим, Бэкон отходит от ренессансного понимания идеальной красоты.

В своих рассуждениях об архитектуре Бэкон делает главный упор на утилитарной стороне. Поэтому он советует предпочитать удобство перед гармонией, если невозможно сохранить и то и другое<sup>5</sup>.

Различая три вида поэзии — эпическую, драматическую и параболическую, философ отдает предпочтение последней, ибо она подходит для выражения научных истин и воплощения нравственных идеалов. Как видим, Бэкон деятельность поэтического воображения старается подчинить практическим задачам. Это соответствует практической направленности всей философии английского материалиста.

Общефилософские и эстетические идеи Бэкона получили дальнейшее развитие у Томаса Гоббса (1588—1679), которого

Маркс назвал «систематиком бэконовского материализма». Гоббс с беспощадной последовательностью делает все выводы из принципов механистического материализма. Природа, человеческое общество, сам человек и его духовная жизнь рассматриваются философом с точки зрения механики и математики. С точки зрения механистического материализма Гоббс подходит и к решению эстетических проблем.

Вслед за Бэконом Гоббс рассматривает вопрос о фантазии как непременном условии поэтического творчества. Согласно Гоббсу, существует реально только материя и движение. Ощущение это тоже движение, вызванное внешними воздействиями. Это движение мы воспринимаем как образ объекта. Происходит это оттого, что внешнее движение вызывает в нашем организме обратное движение — изнутри наружу. Сохранение ослабленных движений составляет деятельность памяти, которая прежние впечатления соединяет с новыми. Впечатления могут складываться, вычитаться. Благодаря операциям счисления впечатлений создаются образы фантазии. Деятельность фантазии тем динамичнее, чем явнее та цель, к которой она стремится.

Таким образом, поэтическая деятельность, как и всякая духовная деятельность, представляется Гоббсу чисто материальным процессом. Философ стремится снять покров таинственности с процесса эстетической деятельности и мыслит ее как простое движение определенных частиц в организме.

С позиций механистического материализма Гоббс решает и вопрос о прекрасном. «Красота,— говорит он,— есть совокупность тех свойств какого-нибудь предмета, которые дают нам основания ожидать от него блага. О предметах, обнаруживающих сходство с теми предметами, которые нам понравились, мы предполагаем, что они тоже понравятся. Красота есть признак будущего блага. Если мы красоту наблюдаем в действиях, то мы ее называем добродетелью. Если эта красота заключается в форме, то мы ее называем красотой формы. И она нравится в силу одного представления — еще до достижения того блага, предвестником которого она является»<sup>6</sup>.

Из приведенного определения явствует, что Гоббс рассматривает красоту как внутреннее чувство, которое, однако, порождается совокупностью определенных объективных признаков предмета или явления, их формой. Стало быть, объективные признаки не отражаются в виде адекватного образа в сознании человека, а лишь оказывают известное впечатление. Красота — это восприятие вызванного внешними воздействиями внутреннего движения в какой-то части живого организма. Гоббс пытается конкретизировать свои общие положения о прекрасном только путем анализа удовольствий, вызванных чувством слуха и зрения.

Как номиналист Гоббс полагает, что в искусстве может быть изображено лишь единичное.

Обстоятельную разработку эстетические идеи английского Просвещения получают после буржуазной революции XVII века, закончившейся, как известно, компромиссом между буржуазией и дворянством. Идеологом этого компромисса явился Локк.

Джон Локк (1632—1704) специально вопросами эстетики занимался мало и к искусству, в частности к поэзии, относился свысока, даже несколько пренебрежительно. Однако именно он положил начало ряду важнейших эстетических идей английского Просвещения. Для дальнейшего развития английской эстетики решающую роль сыграли следующие теоретико-познавательные положения Локка: 1. Нет врожденных идей, процесс познания возникает в опыте и на основе опыта. 2. Разум человека с самого начала представляет собой «*tabula rasa*» — чистую доску. 3. Нет ничего в разуме, чего не было бы раньше в чувствах. Эти гносеологические принципы Локк кладет в основу анализа ряда эстетических категорий: прекрасное, вкус и др.

Нужно сказать, что эмпирические сенсуалистические идеи Локка наталкивались на классицистические традиции, которые в Англии имели большой вес почти в течение всей первой половины XVIII века. Поп, а позже Рейнольдс — первый в поэзии, второй в живописи — отстаивали рационалистические принципы классицизма.

Представляет известный интерес теория эстетического восприятия Локка. Она вытекает из его концепции человека. Идеальный человек в представлении Локка характеризуется явно «прозаическими» качествами: рассудительностью, самообладанием, расчетливостью, бережливостью, стремлением к накоплению богатства и т. д. Воспитание такого человека, по мнению Локка, не нуждается в искусстве. Исключения составляют танцы, которые «сообщают детям пристойную уверенность и умение держаться и, таким образом, готовят к обществу старших»<sup>7</sup> Что касается других видов искусств, то они, пожалуй, больше приносят вреда, по мнению Локка, чем пользы. В особенности резко отрицательно отзываясь Локк о поэзии: «Мы мало видели, — пишет он, — чтобы кто-либо открыл золотые или серебряные рудники на Парнасе»<sup>8</sup>. У Локка в отношении к искусству очень много от пуританизма. Таким образом, Локк представляет интерес для развития эстетики не своими непосредственными высказываниями о педагогической роли искусства, а своей философской методологией и теорией познания.

Локк, отец «свободомыслия», по словам К. Маркса и Ф. Энгельса является родоначальником идей просвещения, которые получили своеобразную интерпретацию у его последователей Шефтсбери и Болингброка<sup>9</sup>.

*Антони Эшли Купер Шефтсбери (1671—1713)* — выдающийся английский философ и моралист. Его работы, где рассматриваются проблемы этики и эстетики, собраны под общим названием «Характеристика людей, нравов, мнений, времен».

Ф. Энгельс характеризует Шефтсбери как последователя Гоббса, сторонника «новой, действительной формы материализма»<sup>10</sup>. При этом следует заметить, что деизм Шефтсбери причудливо сочетается с идеями и терминологией философии Платона. Это давало повод для некоторых исследователей характеризовать Шефтсбери как философа идеалистического толка. Деизм Шефтсбери проявляется в том, что он отрицает существование бога в духе христианской ортодоксии. Бог Шефтсбери — это сверхличная сила, управляющая миром и не имеющая ничего общего с христианским богом-творцом и вседержителем вселенной. Деизм Шефтсбери проявляется также и в его моральном учении. Согласно его точке зрения, нравственные принципы автономны по отношению к религии и не нуждаются в ее санкциях. Но нравственное начало не только не зависит от религии, но и от всех социальных условий. «Нравственное чувство» рассматривается Шефтсбери как свойственное человеку от рождения и определяющее высшие нравственные ценности и этические категории. Добродетель выступает у Шефтсбери как нечто такое, что доставляет наивысшее наслаждение, наивысшее блаженство. Шефтсбери вводит понятие энтузиазма — это состояние одержимости в античном смысле слова. По его мнению, нелегко отличить божественное вдохновение от энтузиазма. «Ибо вдохновение, — пишет он, — есть действительное ощущение божественного присутствия, а энтузиазм — ложное. Но страсть, которую пробуждает то и другое, — весьма схожа. Ибо когда ум поглощен видением и взор свой обращает или на действительный предмет, или же на простой признак божества, когда видит некое знамение или думает, что видит, и видит нечто такое, что выше человека, — тогда весь ужас его, восторг, смятение, страх, изумление и любая другая страсть безраздельно предаются этому предмету и проявляются во всей своей силе — ему видится нечто обширное, имманентное или, как говорят художники, такое, что за жизнью»<sup>11</sup>. Подобное вдохновение Шефтсбери называет божественным энтузиазмом. Им наделены герои, государственные мужи, ораторы, поэты и даже философы. Чтобы это вдохновение получило верную направленность, нужно, по мнению английского моралиста и эстетика, держаться «благого расположения духа». В таком понимании энтузиазм выступает в качестве стимула в стремлении человека к добродетели. Благодаря энтузиазму гармонизируются противоречия, присущие человеку. Идеалом для Шефтсбери является гармонически развитая личность, то есть личность, сочетающая развитие физическое,

нравственное, интеллектуальное. Образец такого человека он заимствует из античной классики. Этот идеал предполагает, по мнению Шефтсбери, единство истины, добра и красоты. В диалоге «Моралисты» прямо утверждается, что красота и благо (раздел второй) одно и то же. Нет истинного эстетического наслаждения кроме как в добре, нет истинной моральной радости вне прекрасного. Шефтсбери говорит о красоте духа, красоте характеров, красоте чувств, красоте сердца, короче, о внутренней красоте, которая проявляется в чувственно воспринимаемой красоте движений, форм, человеческого поведения, поступков. К понятию нравственной красоты Шефтсбери подходит путем анализа различных форм прекрасного. Первый разряд красоты — это «мертвые формы». «У них есть некий вид, и форма их создана или человеком, или природой, но в них самих нет силы формосозидания, нет ни деятельности, ни разума»<sup>12</sup>. Сюда относится все сделанное человеком (например: дворцы, статуи) и само человеческое тело как материальный феномен. Второй разряд красоты — это «формы, которые созидают формы, такие, у которых, стало быть, есть разумность, действия и творение... Здесь, значит, красота вдвойне. Потому что здесь есть и форма — произведение ума — и сам ум. Первый же вид низок и презренен по сравнению с этим другим, от которого мертвые формы получают свое мерцание и силу красоты. Ибо что же такое простое тело, пусть даже и человеческое и даже очень правильно сложенное, если оно лишено внутренней формы, а ум чудовищен и несовершенен, как у безумного или дикаря?»<sup>13</sup>.

Наконец, «третий порядок красоты, каковой созидает не только те формы, что мы зовем простыми формами, но созидают и сами формосозидующие формы. Мы ведь сами замечательные архитекторы материи и можем безжизненным телам придавать форму и придавать им образ нашими руками, — но то, что устроит самые умы и придает им образ, содержит в себе все красоты, которым придали образ эти умы, — это, рассуждая последовательно, начало, ключ и источник всего прекрасного»<sup>14</sup>.

Данные рассуждения Шефтсбери напоминают нам идеи «Пира» и «Филеба» Платона. Само собой разумеется, что эти идеи Платона интерпретируются Шефтсбери в духе современных ему просветительских идей. Но нас в данном случае интересует не вопрос об отношении английского мыслителя к Платону. Платоновскую теорию о сущности красоты Шефтсбери использует для того, чтобы обосновать тезис о том, что нравственная красота есть наивысшая по сравнению с другими проявлениями прекрасного. Следует при этом заметить, что сам космос мыслится английским философом как прекрасно устроенный, где отдельные диссонансы, нарушения гармонии служат только для более четкого выявления красоты целого. Космодицея Шефтсбери,

напоминающая учение Лейбница о предустановленной гармонии, направлена против пуританского аскетизма и морализаторства.

От оправдания космоса Шефтсбери переходит к оправданию искусства. Он доказывает, что сама по себе красота носит глубоко нравственный характер, что нравственное совершенствование человека осуществляется через созерцание красоты мира и красоты искусства. Правда, моральное чувство, то есть интуитивная способность различать добро и зло, как и внутреннее чувство, дающее возможность отличать красоту от уродства, согласно Шефтсбери, присуще человеку от рождения. Но это только в виде задатков, в виде предрасположения. Внутреннее чувство нуждается в дальнейшем развитии, совершенствовании. Красоту мира, красоту добродетельных поступков, красоту нравственных отношений человек способен постичь, если сам он добрый, если его способности развиты соразмерно. Гармония мира постигается лишь гармонично развитой личностью.

Таким образом, эстетические и этические принципы мыслятся Шефтсбери как находящиеся в органическом единстве по своей глубокой сущности. Лишь на поверхности явлений они относятся к разным сферам, природа же их одна и та же. Поэтому нравственное и эстетическое воспитание идут в одном и том же направлении — формировании всесторонней и гармонически развитой личности.

Искусство отвечает своему назначению лишь постольку, поскольку оно ставит и решает нравственные проблемы, поскольку оно выступает в качестве средства нравственного воспитания человека. В той мере, в какой искусство теряет нравственное значение, оно теряет также и эстетическую ценность. Мысли о нравственном значении искусства и всей эстетической сферы Шефтсбери выразил в поэтической форме. Его диалог «Моралисты» по силе художественной выразительности и пластичности напоминает «Пир» Платона.

Совершенная художественная форма трактатов Шефтсбери способствовала популяризации его идей. Влияние английского моралиста и эстетика испытали Дидро, Гердер, Шиллер, не говоря уже об английских мыслителях и теоретиках искусства. Но, разумеется, дело не в доступности по форме изложения и поэтичности его произведений. Влияние Шефтсбери объясняется тем комплексом нравственно-эстетических идей, которые он развивал. Это идеи свободы, свободомыслия, высокий нравственный пафос, мысль о гармоничном и всестороннем развитии человека, о великом нравственном значении искусства и благотворном влиянии на человека красоты. Разумеется, идеалы Шефтсбери утопичны.

Свободомыслие же подвергалось преследованию. Свобода была привилегией немногих. Однако благородный порыв, возвышенные нравственные принципы, преклонение перед красотой

мира и человека — все это находило отклик в душах выдающихся деятелей культуры эпохи европейского Просвещения.

Развитие, систематизацию и дальнейшее обоснование идеи Шефтсбери получили у Френсиса Хатчесона (1694—1747). Хатчесон с восторгом отзывается о своем учителе. «Рекомендовать всему миру работы лорда Шефтсбери, — писал он в предисловии к своему труду, — совершенно излишняя затея. Их будут высоко ценить все время, пока среди людей сохраняется хоть малейшая способность к размышлению. Правда, можно было бы сказать, что было бы лучше, если бы он воздержался от смешивания со столь благородными свершениями некоторой предубежденности, которую он приобрел в отношении христианства — религии, которая дает нам самое истинное представление (idea) о добродетели и рекомендует любовь к богу и к людям как сущность всякой истинной религии»<sup>15</sup>.

У Хатчесона нет того поэтического воображения, которое свойственно его учителю. Стиль его сухой и прозаичный, но зато он отличается строгостью, научной определенностью и точностью.

Как и Шефтсбери, Хатчесон в качестве предмета анализа берет взаимоотношение нравственных и эстетических понятий. Из его двух трактатов, объединенных под названием «Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели», первый посвящается анализу понятий красоты, порядка, гармонии, целесообразности, второй — рассмотрению проблем добра и зла.

В трактовке категорий эстетики Хатчесон исходит из принципов сенсуализма, хотя в определенном отношении отходит от локковских традиций. Так, способности получать удовольствия от правильных форм, архитектуры, живописи, поэтических произведений он относит к сфере чувств. Эти способности им рассматриваются как «предопределенные», то есть врожденные, хотя термин «врожденные» Хатчесон не употребляет. В этом пункте он явно отклоняется от тезиса Локка о том, что не существует врожденных идей. «Эти предопределенные способности получать удовольствие от каких-либо форм или идей, которые служат объектами наших наблюдений, автор, — пишет Хатчесон, — называет чувствами; чтобы отличить их от тех способностей, которые обычно носят это название, мы будем называть нашу способность воспринимать красоту правильности, порядка, гармонии — внутренним чувством; а той предопределенной способностью получать удовольствие от рассмотрения тех эмоций, действий или характеров мыслящих агентов, которые мы называем добродетельными, он дает название моральное чувство» (с. 47); Хатчесон, таким образом, в качестве исходного пункта в эстетическом анализе берет понятие «внутреннего чувства»,

то есть понятие, которое было основополагающим для Шефтсбери. Хотя внутреннее чувство, равно как и «моральное чувство», рассматриваются как «данные от природы», все же для их развития требуется «просвещение и образование». Таким способом Хатчесон старается согласовать положение о «предопределенности» внутренних и моральных чувств с необходимостью просвещения и образования. Есть еще один момент, который принимал во внимание Хатчесон, оставаясь фактически на позициях врожденности эстетических и нравственных чувств. Если они, эти чувства, действительно даны природой, то как же объяснить существующее реально многообразие, скажем, эстетических вкусов, понятий о красоте и уродстве? Казалось бы, у всех понятие красоты должно быть идентичным. «Среди тех, кто, следуя за г-ном Локком, — пишет Хатчесон, — отбросил необоснованные мнения о врожденных идеях, является самым обычным делом утверждать, что весь наш восторг от красоты и порядка происходит либо от перспективы получения *выгоды*, либо от *обычая*, либо от *образования*, и причина этого только одна — *разнообразии пристрастий* (fancies) в мире; и из этого они делают вывод, что наши *пристрастия* возникают не из какой-либо *естественной способности восприятия*, или *чувства*. И, однако, все признают, что наши *внешние чувства* являются *данными от природы* и что удовольствия и неудовольствия, доставляемые их ощущениями, в действительности предшествуют *обычаю*, *привычке*, *образованию* и перспективе *интереса*, хотя они могут быть увеличены или уменьшены *обычаем* или *образованием* и преодолены *интересом*. Очевидно, что имеется по крайней мере такое же большое разнообразие пристрастий в отношении объектов внешних чувств, как и в отношении объектов *красоты*» (с. 108—109).

Из приведенного высказывания следует, что Хатчесон прямо не выступает против локковского положения о том, что не существует врожденных идей. Однако, весь ход его рассуждений говорит о том, что эстетические и моральные чувства характеризуются им как «данные от природы». Что же касается разногласий в отношении чувства прекрасного, то причиной этому является «ассоциация идей». Этим объясняются, например, такие факты, когда к прекрасным предметам люди начинают питать отвращение и, напротив, питают расположение к предметам, лишенным красоты. Хатчесон приводит примеры подобного рода ассоциаций. Так, красота деревьев, их прохладная тень и способность скрывать от наблюдения сделали рощи и леса обычным убежищем тех, кто любит одиночество, особенно людей религиозных, задумчивых, меланхолических, а также влюбленных. Здесь происходит соединение определенных душевных состояний с внешними предметами.

В общей форме закон ассоциаций и его значение для понимания разноречивых эстетических суждений Хатчесон формулирует следующим образом: «Ассоциации идей делают приятными и восхитительными предметы, которые от природы не обладают свойством доставлять такое удовольствие; и подобным же образом случайное внешнее соединение идей может вызвать отвращение к такой форме, которая сама по себе не содержит ничего неприятного. И это является основанием для многих проявлений необоснованного отвращения к фигурам некоторых животных и к некоторым другим формам. Так, многие люди, у которых есть какие-либо случайные идеи, ассоциируемые со свиньями, змеями всякого рода и некоторыми насекомыми, достаточно красивыми в действительности, относятся к ним с отвращением» (с. 104).

Несмотря на наличие разногласий в эстетических суждениях, объясняемых законом ассоциаций, чувство прекрасного, по Хатчесону, обладает характером всеобщности, так как существуют объективные признаки прекрасного. Он различает красоту абсолютную и относительную. Под абсолютной красотой он понимает такую красоту, которую мы воспринимаем в предметах без сравнения с чем-либо внешним, подражанием или образом которого может служить данный предмет, например, красоту, воспринимаемую в творениях природы, в искусственных формах, фигурах, теоремах. Сравнительная или относительная красота, согласно Хатчесону, — это та красота, которую мы воспринимаем в предметах, обычно считающихся подражаниями или подобиями чего-либо еще.

Разъясняя свое понятие первоизданной, или абсолютной, красоты, Хатчесон пытается найти то качество предмета, которое возбуждает идею прекрасного. Свой анализ он начинает с наиболее простых проявлений, в частности рассматривает красоту в правильных фигурах. В самом общем виде прекрасное в предметах характеризуется сложным соотношением единообразия и разнообразия, «так что в том случае, когда единообразие тел одинаково, красота заключается в разнообразии, а когда разнообразие одинаково, красоту составляет единообразие» (с. 64). Анализируя различные геометрические фигуры и тела, а также явления неживой и живой природы, различные закономерности связи в этих явлениях, пропорции, гармонию, Хатчесон подходит к той мысли, что абсолютная красота базируется на определенной закономерной организации систем, их упорядоченности, мере, их соответствии закону единства многообразия и единообразия. Подобного рода красота имеет место и в научных теориях, теоремах, аксиомах, в сформулированных законах природы.

Хатчесон, решая вопрос об объективности красоты, исходит из той мысли, что чувство красоты порождается определенными

качествами предметов, определенными закономерными связями между ними и внутри них (единство единообразия и разнообразия, пропорция, гармония и т. д.). Основой красоты выступают известные объективные отношения между предметами и внутри них (красота — отношение — мысль, свойственная и Шефтсбери). Однако в этом пункте Хатчесон делает некоторые оговорки, которые вносят известную долю неясности и непоследовательности в его концепцию. Так, он пишет: «...под *абсолютной*, или *первозданной*, красотой понимается не какое-то качество, наличие которого предполагается у предмета, который сам по себе должен быть прекрасным, безотносительно от какого-либо духа, его воспринимающего. Ибо красота, как и другие названия чувственных идей, обозначает собственно только *восприятие* какого-либо духа» (с. 62). Хатчесон ссылается потом на локковское разграничение «первичных» и «вторичных» качеств. Первичные качества присущи самим предметам, вторичные субъективны. Приведенные выше высказывания носят явно субъективистский характер. Но Хатчесон окончательно не встает в этом вопросе на позиции, сформулированные потом Юмом, когда красота выступает как субъективное состояние. Идеи красоты, по Хатчесону, связаны с отношением, а последнее находится в сфере первичных качеств. «Поскольку идеи красоты и гармонии, — разъясняет Хатчесон, — возбуждаются в результате нашего *восприятия* какого-либо *первичного качества* и имеют отношение к *фигуре и времени*, то они действительно могут обладать большей похожестью на предметы, чем эти ощущения, которые представляются не столько какими-либо *образами* предмета, сколько *видоизменениями* воспринимающего духа. И все же если бы не существовало духа, обладающего *чувством* прекрасного для созерцания предметов, я не вижу, как их можно было бы называть *прекрасными*» (с. 62).

В колебаниях Хатчесона между материалистическим и идеалистическим подходом к вопросу об объективных основах красоты просматривается проблема взаимоотношения между объективными свойствами предметов и явлений и сложным процессом субъективного отображения этих свойств человеком.

В отличие от абсолютной относительная, или сравнительная, красота основана на некотором соответствии, или своего рода единстве между оригиналом и копией. Здесь прежде всего имеется в виду искусство. Чтобы получить сравнительную красоту, вовсе не обязательно, чтобы была какая-то красота в оригинале. Имитация будет прекрасной, даже если оригинал был лишен красоты. Абсолютно необходимым в сравнительной красоте является правдоподобие, чтобы мы могли представить себе сходство. Благодаря сходству делаются прекрасными способы художественного изображения — метафоры, сравнения, аллегории.

С точки зрения ассоциативной психологии Хатчесон объясняет язык, изобразительно-выразительные средства различных искусств.

Целый раздел первого трактата Хатчесон отводит проблеме источника красоты. Ее основой, будь то абсолютная или относительная красота, является «единство среди большого разнообразия». Но откуда возникла эта мировая закономерность, воспринимаемая нами как эстетическое качество космоса? На этот вопрос Хатчесон отвечает теми аргументами, которые являются типичными для деизма. «...Вся правильность форм, все комбинации и все сходство во Вселенной,— говорит он,— являются презумпциями замысла...» (с. 97).

Мир уже устроен, и к тому же прекрасно устроен — этот тезис Хатчесона является типичным для идеологии английского Просвещения, выступившего после революции. Этот социальный оптимизм проецируется и на Вселенную.

Таким образом, источником красоты является все мировое устройство — социальное и природное. Воспринимается он непосредственно внутренним чувством как данным от природы. В процессе восприятия мы получаем специфические удовлетворения. «Эта высшая способность восприятия,— пишет Хатчесон,— справедливо называется *чувством* из-за ее сходства с другими чувствами, заключающегося в том, что это удовольствие возникает не из какого-либо *знания* принципов, пропорций, причин или из полезности предмета, а поражает нас сначала идеей красоты, причем самое точное *знание* несколько не увеличивает это удовольствие, доставляемое красотой, хотя оно может добавить сверх него отчетливое интеллектуальное удовольствие из-за перспективы получения *выгоды* или из-за увеличения знаний» (с. 59).

Характеризуя эстетическое удовольствие, Хатчесон далее указывает, что идея красоты и гармонии необходимо и непосредственно приятна нам; в равной мере никакая решимость с нашей стороны, никакая перспектива выгоды или вреда не может изменить красоты или безобразия предмета. Короче говоря, эстетическое чувство в трактовке Хатчесона отличается от познавательного акта, от волевых стремлений, от соображений интереса, выгоды или ущерба, то есть носит в определенном смысле бескорыстный, незаинтересованный, интуитивный характер. Нетрудно заметить, что здесь предвосхищаются некоторые идеи Канта, но эстетика еще не представляет собой автономную область. При всей специфичности эстетическое чувство органически связано с моральным чувством.

Моральное чувство определяется Хатчесоном как способность получать удовольствие от рассмотрения тех эмоций, действий или характеров мыслящих агентов, которые мы называем

добродетельными. Моральное чувство, как и эстетическое чувство, по мнению Хатчесона, дано от природы. Человеческая природа, как он считает, не создана совершенно безразличной в отношении добродетели. *«Создатель природы, — пишет Хатчесон, — вооружил нас для добродетельного поведения почти такими же быстродействующими и могущественными наставлениями, какие мы получили для сохранения своих тел, то есть гораздо лучше, чем, кажется, воображают наши моралисты. Он придал добродетели красивую форму, чтобы побудить нас стремиться к ней, и дал нам сильные эмоции в качестве побудительных причин каждого добродетельного действия»* (с. 47). Как видим, понятие морального чувства прекрасного в действиях и эмоциях целиком заимствовано у Шефтсбери. Наряду с предопределенными способностями человека получать удовольствие от форм, пропорций, гармонии существует еще от природы данная способность получать удовольствие от действий, характеров. Подобно эстетическому, моральное чувство независимо от интереса, выгоды, от эгоистических стремлений, неподкупно, не возбуждается похвалой или обещанием наград, и оно даже не основывается на религии, поскольку последняя обещает вознаграждения за поступки или угрожает карой за нарушения моральных принципов. Как же можно определить истинную побудительную причину добродетели? Хатчесон характеризует ее как *«некую предопределенность нашей природы заботиться о благе других; или некий инстинкт, предшествующий всяким соображениям интереса, который влияет на нас, чтобы мы любили других; точно так же, как моральное чувство... предопределяет нам одобрять те действия, которые вытекают из этой любви, существующей в нас самих и в других. Эта бескорыстная эмоция может показаться странной людям, которым усиленно внушают в проповедях, в школах, в философских системах и беседах, ими направляемых, понятие о себялюбии как единственном побудительном мотиве к действию...»* (с. 158—159). Этой бескорыстной эмоции Хатчесон придает универсальный характер, например, она проявляется в естественной привязанности родителей к детям, в чувстве общительности, благодаря чему образуются товарищества, компании, в благожелательности, сострадании и т. д. Сама наша природа, по его мнению, склоняет нас к дружбе, вере, к взаимному доверию, всеобщей благожелательности. Эту всеобщую благожелательность ко всем людям Хатчесон сравнивает с принципом тяготения как всеобщим законом Вселенной. Вообще моральное чувство имеет решающее значение для всех форм человеческих связей, для всех проявлений человеческой активности. И восприятие красоты, порядка и гармонии остались бы холодными и безрадостными, если бы не было моральных удовольствий,

доставляемых любовью, дружбой и доброжелательностью. Отсюда возникает у Хатчесона концепция моральной красоты человека. Она возникает из действий человека или искренних намерений содействовать общему благу. И внешняя красота людей имеет нравственную основу. «Это какая-то воспринимаемая нравственность, какой-то естественный или воображаемый признак *сопутствующей доброжелатели* придает ей то могущественное очарование, которое стоит выше всех других видов красоты» (с. 224).

Сила воздействия искусства, по Хатчесону, заключается в том, что оно создает яркие образы людей, их поступков, их моральных качеств и тем самым воздействует на внутренний мир человека. И отсюда эпическая поэма или трагедия, согласно Хатчесону, доставляет нам неизмеримо большее удовольствие, чем писания философов, хотя оба имеют целью восхваление добродетели. «Изображение самих действий, если оно сделано *добросовестно, естественно и ярко*, заставит нас восхищаться *добрыми людьми* и ненавидеть *порочных, негуманных, вероломных и жестоких* только благодаря нашему *моральному чувству*, без каких-либо суждений поэта, которые направляли бы наши чувства» (с. 232).

Сама образность поэзии, по мнению Хатчесона, основана на моральном чувстве. Здесь он выделяет просопопею (олицетворение), при помощи которой каждая эмоция превращается в лицо, каждое естественное событие, причина, предмет оживляется моральными эпитетами. Сочетая созерцание моральных обстоятельств или качеств с естественными объектами, мы как бы увеличиваем их красоту или уродство. И мы более сильно воздействуем на слушателя при помощи эмоций, представляя их в качестве одушевленных предметов или лиц. Так, например, качества души становятся лицами: любовь — Венерой или Купидоном; мужество — Марсом; неживые предметы одухотворяются: сталь выступает как безжалостная, стрела и копьё несут смерть и т. д. «При этом способе изображения — этой образности, этом соединении *моральных идей*, — подводит итоги своему рассуждению Хатчесон, — каждый воспринимает больше красоты, чем при самом полном перечислении и самом ярком естественном описании» (с. 233). Хатчесон предпочитает портретному жанру изображение в живописи моральных действий, аффектов и характеров по той причине, что здесь можно шире и глубже художественно воплотить моральные действия, конфликты и качества морального характера. Касаясь изображения человеческих характеров, Хатчесон настаивает на правдивости этих изображений. При этом он считает возможным допустить изображение несовершенных людей, которые встречаются в жизни и являют смешение добра и зла. Наше представление о несовер-

щенных людях более ярко, чем о морально совершенных, которые реально никогда не попадают в поле нашего зрения и о которых, следовательно, мы не можем судить, насколько они соответствуют копии. «И далее,— пишет Хатчесон,— поскольку мы хорошо сознаем свое собственное состояние, нас более глубоко трогают и волнуют *несовершенные герои*, так как в них мы видим изображенными в образах других людей *конфликты* между противоположными устремлениями и *борьбу* аффектов *себялюбия* с аффектами *чести* и *добродетели*, которые мы часто ощущаем в своем собственном сердце» (с. 80). Нетрудно заметить, что Хатчесон здесь опирается на известное рассуждение Аристотеля о человеческих характерах, наиболее подходящих для воплощения в поэзии.

Как отмечалось ранее, Хатчесон не отличается той широтой взглядов, которая была свойственна его учителю Шефтсбери, зато у него налицо некоторые преимущества: строгая научная доказательность, логическая обоснованность его концепции, обстоятельное исследование различных аспектов эстетического (природа, социально-нравственные отношения, искусство), и в особенности обстоятелен Хатчесон в анализе природы этического и эстетического сознания. Единство этического и эстетического рассматривается им как следствие божественного установления: «...так же, как *творец природы*,— пишет он,— определил нам воспринимать при помощи наших *внешних чувств* приятные или неприятные идеи предметов в зависимости от того, полезны они или вредны для наших тел, и воспринимать от *единообразных предметов* удовольствие *красоты* и *гармонии*... подобным же образом он дал нам *моральное чувство*, чтобы направлять наши действия и доставлять нам еще более *благородное наслаждение*» (с. 143—144). Как видим, Хатчесон далек от понимания реальных основ во взаимосвязи этического и эстетического. И не случайно он обращается к творцу, к идее предустановленной гармонии, хотя сама по себе мысль о том, что этическое и эстетическое органически связаны друг с другом, дополняют и обогащают друг друга, является совершенно правильной и может быть охарактеризована как большое научное завоевание не только Шефтсбери и Хатчесона, но и в целом эстетики английского Просвещения. Хатчесон пытается проанализировать механизм этой связи. С этой целью он обращается к ассоциативной психологии. Между естественными формами красоты, между красотой отдельных форм, связей и нравственными качествами устанавливаются определенные отношения по ассоциации, и вследствие этого сами по себе эстетические явления приобретают нравственные значения. При этом Хатчесон делает упор на решающем значении нравственного чувства, именно оно является основой внешней красоты человека, его поступков, действий и

характера. Само эстетическое наслаждение от восприятия искусства также имеет основой моральное чувство.

Концепции Шефтсбери — Хатчесона страдают тем существенным недостатком, что здесь происходит или отождествление этического и эстетического, или же их чисто внешнее соединение через посредство закона ассоциации идей. В последнем случае этическое и эстетическое выступают как совершенно разнородные области. Момент отождествления названных принципов ярче выражен у Шефтсбери, который ограничивается простым постулированием своего тезиса. Хатчесон делает попытку более конкретного анализа той связи, которая существует между моралью и сферой эстетического. Здесь он пытается провести сперва разграничение с тем, чтобы потом объединить эстетическое и этическое. Это объединение он себе мыслит на основе морального чувства в соответствии с законом ассоциации идей. Но в таком случае это объединение оказывается чисто внешним, формальным. Хатчесон не выводит никаких нравственных принципов, не углубляется в анализ социального содержания объективных основ красоты, поэтому он вынужден прибегать к закону ассоциаций идей.

Гораздо глубже ставится им вопрос о связи между искусством и нравственностью. Здесь Хатчесон показывает, что через создание определенных персонажей раскрываются этические проблемы эпохи, а вместе с тем оказывается влияние на внутренний мир людей, на их нравственную жизнь. Здесь Хатчесон в некотором смысле предвывает идеи Дидро, Лессинга и в особенности Гегеля. Серьезным недостатком теоретических построений Шефтсбери — Хатчесона является то, что оба английских мыслителя явно абсолютизируют принципы общительности, альтруизма, доброжелательности, социальной гармонии. Прекраснодушные рефлексии Шефтсбери — Хатчесона возвышенны, но не отражают реальной ситуации эпохи.

По сравнению с Шефтсбери и Хатчесоном противоположной точки зрения на проблемы эстетики и морали придерживается *Бернард Мандевиль (1670—1733)*, автор «Басни о пчелах» (1705). Он был лишь одним годом старше Шефтсбери, и его главное произведение вышло раньше главных трудов Шефтсбери. Однако речь идет не о хронологии. Указанные мыслители продолжают различные течения английского Просвещения. По поводу «Басни о пчелах» Мандевилля Маркс писал: «Он доказывает, что в современном обществе пороки необходимы и полезны. Это отнюдь не было апологией современного общества»<sup>16</sup>.

Мандевиль выступил с резкой критикой тех представителей, согласно которым существует данная природой предрасположенность человека к добру и красоте. «То, что делает человека

общественным животным, — пишет Мандевиль, — заключается не в его общительности, не в добродушии, жалостливости, приветливости, не в других приятных и привлекательных свойствах; самыми необходимыми качествами, делающими человека приспособленным к жизни в самых больших и, по мнению всего света, самых счастливых, самых процветающих обществах, являются его наиболее низменные и отвратительные свойства»<sup>17</sup> В своей басне Мандевиль говорит, что обман, роскошь и тщеславие должны существовать, поскольку мы от них получаем выгоду. Человек, по его мнению, является исключительно своекорыстным существом, упрямым и хитрым созданием. Следующее высказывание Мандевилья цитирует Карл Маркс в «Теории прибавочной стоимости»: «То, что мы называем в этом мире злом, как моральным, так и физическим, является тем великим принципом, который делает нас социальными существами, — является прочной основой, животворящей силой и опорой всех профессий и занятий без исключения; здесь должны мы искать истинный источник всех искусств и наук; и в тот самый момент, когда зло перестало бы существовать, общество должно было бы прийти в упадок, если не разрушиться совсем»<sup>18</sup>. Мандевиль все время старается доказать, что ни благоприятные качества и добрые чувства, данные человеку от природы, ни истинные добродетели, которые он может приобрести при помощи разума и самоотречения, не являются основой общества. По адресу тех, которые хотели бы возродить золотой век, Мандевиль саркастически замечает, что они должны быть готовыми не только стать честными, но и питаться желудями<sup>19</sup>

Эти рассуждения Мандевилья многими были восприняты как апология порока. Но сам он во введении к исследованию о моральной добродетели говорит, что люди так мало себя понимают по той простой причине, что большинство авторов предпочитают учить их тому, какими они должны быть, и едва ли дают себе вообще труд задуматься над тем, чтобы сказать людям, какими они являются в действительности. Маркс высоко ценил стремление Мандевилья раскрыть реальные общества. По словам Маркса, «Мандевиль был, разумеется, бесконечно смелее и честнее проникнутых филистерским духом апологетов буржуазного общества»<sup>20</sup>.

Мандевиль продолжает линию Гоббса и Локка как в трактовке эстетических, так и этических понятий. Добро и красота, по его мнению, являются фикциями. Показав относительность эстетических и этических оценок, Мандевиль делает следующее заключение: «К чему я стремился до сих пор, это доказать, что *pulchrum et honestum*, превосходство и истинная ценность вещей, чаще всего непостоянны и переменчивы, меняются в зависимости от изменений моды и обычаев; что, следовательно, за-

ключения, выводимые из их определенности, ничего не выражают и что благородные понятия относительно природной доброты человека вредны, поскольку они вводят в заблуждение и являются просто химерическими»<sup>21</sup>. Погоня за «красотой» и «честностью», по мнению Мандевиля, не намного лучше охоты за химерами. Для доказательства своей точки зрения Мандевиль приводит множество примеров из эстетических оценок произведений искусства и природы, из области нравственных суждений, где царит обычно разногласие, определяемая модой и обычаями.

Собственно эстетические высказывания Мандевиля не многочисленны. Мандевиль правильно охватывает слабые стороны тех английских просветителей, которые идеализировали нравственные отношения буржуазного общества, были слепы к порокам этого общества, оперировали метафизическими, этическими и эстетическими понятиями. Но сам Мандевиль остается в границах того общества, которое он критикует. Раскрывая противоречия и теневые стороны буржуазного общества, он и универсализирует их, и увековечивает, поскольку их основу видит в неизменной человеческой природе.

Мандевиль особенно интересен как критик буржуазного лицемерия, ханжества, социально-психологических и этических основ капитализма. Раскрывая пороки буржуазного общества как мыслитель и моралист, Мандевиль, с одной стороны, указывал на важность этической проблематики для художественного воплощения, с другой стороны, ориентировал искусство на объективно правдивое раскрытие нравственных противоречий капитализма, чем способствовал утверждению реализма в английском искусстве XVIII века. Он способствовал раскрытию метафизической сущности буржуазных понятий о красоте, эле, добре, идеале и т. д. Этим он как бы расчищал путь к научному анализу важнейших этических и эстетических понятий.

В формировании эстетики английского Просвещения известную роль сыграл Джозеф Аддисон (1672—1719), который совместно с Ричардом Стилом издавал сатирико-нравоучительные журналы «Болтун», «Зритель» и др. Историки английской литературы отмечают его заслуги в подготовке английского реалистического романа XVIII века. В журнале «Зритель» Аддисон в форме писем и небольших статей сформулировал некоторые эстетические идеи, характерные для английского Просвещения. В данном случае мы имеем дело не с теоретическими трактатами в строгом смысле слова, а со свободными рассуждениями на различные эстетические темы. Аддисон — типичный представитель тех слоев английской буржуазии, которые были убежденными сторонниками компромисса, установившегося в английском обществе после 1688 года. В доверительной форме он обра-

щается к так называемому среднему классу, даже как-то стремится подделаться под вкусы и к уровню английского обывателя. Он пишет об остроумии, о жанре трагедии, об эпосе и о природе гениальности, об ораторском искусстве и о многом другом, но больше всего уделяет внимания проблеме вкуса. Речь идет не только о художественном вкусе, хотя это занимает главное место в его размышлениях. Он затрагивает и проблемы моды, иронизирует над крайностями в одежде, щегольством, пропагандирует простоту, скромность в поведении, в быту и в общении. Эстетический фактор у него носит подчиненный характер. Главное — нравственное совершенствование, формирование духовного облика человека. «Музыка, архитектура, живопись,— так же как поэзия и ораторское искусство,— пишет он,— должны выводить свои законы и правила не из принципов самих искусств, а из общего мнения и вкуса людей; или, другими словами, не вкус должен подчиняться искусству, а искусство — вкусу»<sup>22</sup>.

Художественный вкус в узком смысле слова Аддисон трактует с учетом как природных задатков, так и воспитания. Он вводит понятие «силы воображения», что близко к понятию «внутреннего чувства» Шефтсбери и Хатчесона. В связи с этим понятием он рассматривает категории прекрасного и величественного. Понятие прекрасного трактуется Аддисоном в духе античных традиций: его основой принимаются симметричность, пропорциональность, согласованность и др. Красота искусства заключается, по его мнению, в значительности содержания, естественности развития действия и характеров, искренности передаваемых переживаний героев, значительности идей. Здесь, бесспорно, чувствуется классицистическая ориентация английского эссеиста, писателя и теоретика искусства. Аддисон затрудняется объяснить, почему величественное, прекрасное оказывает на нас эстетическое воздействие. И тогда он обращается к творцу. Это обстоятельство симптоматично: оно говорит о том, что Аддисон отнюдь не стремится к смелой философской постановке вопроса о природе эстетического — он старается подчеркнуть, что находится на уровне его читателей, о доверии которых он явно печется.

Аддисон отражает воззрения наиболее умеренной части английского Просвещения, и его эстетические размышления не отличаются особой глубиной.

Известный интерес представляют эстетические взгляды философа-агностика *Давида Юма (1711—1776)*, опубликовавшего ряд работ: «О норме вкуса», «О трагедии», «Об утонченности вкуса и аффекта» и др. Некоторыми сторонами своего учения Юм был близок просветителям (скептическое отношение к понятию божественной субстанции, деизм, критика доказательств бытия бога и т. д.). Но Юм — агностик с тенденцией к субъективному

идеализму. В этом пункте начинается его разрыв с просвещением. Философия Юма идет по линии эмпиризма и сенсуализма, но в их агностическом и субъективно-идеалистическом истолковании. Юм, как и другие английские эстетики, исключает сферу эстетического из познавательной деятельности человека. Область эстетического — это область чувства. Для решения ряда эстетических проблем он прибегает к очень важным для его философии понятиям, таким, как ассоциации, «привычка». Агностическая позиция Юма наиболее четко проявляется в таких понятиях эстетики, как прекрасное, уродливое, вкус. Так, в трактате «Скептик» он пишет: «Мы можем продолжать наше наблюдение и прийти к выводу, что в том случае, когда дух действует сам по себе и, порицая одно и одобряя другое, называет один объект уродливым и гнусным, а другой — прекрасным и привлекательным, все эти качества в действительности принадлежат вовсе не самим объектам, а исключительно чувствам этого порицающего или восхваляющего духа. Вам никогда не убедить человека, который не привык к итальянской музыке и слух которого неспособен освоиться с ее сложностью, что она лучше шотландской мелодии. Вы не сможете выдвинуть ни одного аргумента, кроме ссылки на свой вкус. Что же касается вашего противника, то его вкус явится для него самым решающим аргументом в этом деле. Если вы умны, то каждый из вас допустит, что вы оба правы. И, имея в виду множество других случаев подобного расхождения во вкусах, вы оба придете к выводу, что и красота и ценности полностью относительны и состоят в том приятном чувствовании, которое порождается объектом в том или ином духе в соответствии со структурой и устройством последнего»<sup>23</sup> С точки зрения Юма, красота существует только в воспринимающем сознании. Из всего хода рассуждений Юма следует, что прекрасное не имеет определенной объективной основы. Это утверждение носит ярко выраженный агностический характер. В трактате «О норме вкуса» довольно четко проводится агностическая позиция с явным уклоном к субъективному идеализму. «Прекрасное, — пишет Юм, — не есть качество, существующее в самих вещах; оно существует исключительно в духе, созерцающем их, и дух каждого человека усматривает иную красоту. Один может видеть безобразное даже в том, в чем другой чувствует прекрасное, и каждый должен придерживаться своего чувствования, не навязывая его другим» (с. 306—307).

Отрицает ли начисто Юм существование объективной основы прекрасного? Если бы он это отрицал, то выступал бы как законченный субъективный идеалист. Юм — агностик, и все, что он утверждает, — это то, что мы не знаем, какова эта основа красоты. «При всем разнообразии и причудах вкусов, — пишет он, —

существуют определенные общие принципы одобрения и порицания, влияние которых внимательный глаз может проследить во всех действиях духа. Некоторые отдельные формы или качества, проистекающие от первоначальной внутренней структуры, рассчитаны на то, чтобы нравиться, другие, наоборот, на то, чтобы вызывать недовольство; и, если они не производят эффекта в том или ином отдельном случае, это объясняется явным изъяном или несовершенством воспринимающего органа» (с. 310).

Из приведенного высказывания Юма видно, что он не исключает существование формы или качеств, проистекающих из внутренней структуры объекта и являющихся основами красоты. Однако он не анализирует эти основы, не выявляет их. Таким образом, «субстанция красоты» как бы размывается агностицизмом и скептицизмом. Пафос своего исследования Юм направляет на анализ субъективных условий восприятия красоты. Однако это не означает, что он полностью отказывается от внешних объектов, которые и должны вызывать соответствующую эстетическую реакцию. В этом пункте рассуждения Юма в силу его агностических установок приобретают нечеткий и противоречивый характер.

В трактате «О человеческой природе» Юм пишет: «Относительно всех других телесных преимуществ мы можем вообще заметить, что все полезное, красивое или выдающееся в нас самих является предметом нашей гордости, а все противоположное — предметом униженности. Но очевидно, что все полезное, красивое или выдающееся сходно друг с другом лишь в том, что каждое из этих качеств производит особое удовольствие, и ни в чем ином. Таким образом, удовольствие вместе с отношением к нашему я и должно быть причиной аффекта.

Если и можно еще спрашивать, не является ли красота чем-то реальным и отличным от способности вызывать удовольствие, то уже совершенно бесспорно, что удивление есть не что иное, как удовольствие, вызываемое новизной, и что поэтому оно является, собственно говоря, не качеством, присущим какому-либо предмету, но исключительно аффектом, или впечатлением, переживаемым душой» (с. 329).

Как уже отмечалось, Юм не определяет конкретно основу красоты, которая порождает соответствующее чувство. Из различных высказываний Юма проступает мысль о том, что такого рода основой является целесообразность. Прекрасное — это переживание, возникающее на основе восприятия полезного и целесообразного, хотя эта целесообразность не осознается в отчетливой форме. Дело в том, что Юм принимает целесообразность как широко обобщенный принцип, и поэтому не случайно он подчеркивает свою удаленность от узко утилитаристского толкова-

ния прекрасного. То, что Юм допускает существование некоей неознаваемой отчетливо, объективной основы красоты, тесно связано с его попытками определить «стандарт вкуса». В поисках «стандарта вкуса» Юм вступает в противоречие с ранее высказанным им положением о том, что о вкусах не спорят. Такое противоречие вытекает из общегносеологической установки философа — его агностицизма. Каким же образом он мыслит себе «стандарт» вкуса, «определенные общие принципы одобрения и порицания»? Проводя сравнения между отдельными видами и степенями прекрасного, сопоставляя их и размышляя над этим, человек обогащается опытом, усвершенствуется посредством сравнения, развивает свое чувство и, следовательно, развивается эстетический вкус. Результатом этого появляется тот утонченный вкус, который может входить в качестве элемента в норму вкуса. «Только человека, обладающего здравым смыслом, сочетающимся с тонким чувством, обогащенного опытом, усвершенствованным посредством сравнения, и свободного от всяких предрассудков, — говорит Юм, — можно назвать таким ценным критиком, а суждение, вынесенное на основе единства взглядов таких критиков, в любом случае будет истинной нормой вкуса и прекрасного» (с. 319). Юм задает самому себе такие справедливые вопросы: по каким признакам узнать этих критиков и где найти их? И на эти вопросы сам Юм ответить бессилён. Итогом всех его рассуждений являются два вывода. Первый — это то, что не у всех людей вкус одинаков. И второй — это то, что существуют некоторые личности, которые должны быть признаны всем человечеством в качестве людей, имеющих перед другими преимущества. В своих попытках найти норму вкуса Юм обращается к человеческой природе, при этом он не предлагает никакого объективного критерия.

Свои старания установить норму вкуса Юм соединяет с идеей, с фактом существования разногласия в эстетических суждениях. Существуют два источника, которые приводят к тому, что суждения об эстетических объектах часто оказываются не только различными, но и прямо противоположными. Следуя за Хатчесоном, Юм полагает, что этими источниками являются, с одной стороны, различия в склонностях отдельных людей, с другой — «нравы и мнения» времени и страны.

Нравы и мнения века, то есть вся обширная область нравственных отношений, представлений и понятий, согласно Юму, находятся в живой и постоянной связи со всей сферой эстетической практики и художественных ценностей. Так, эстетические вкусы в значительной степени в своих многообразных проявлениях зависят от нравственного климата. В свою очередь искусство оказывает огромное влияние на нравственную жизнь общества. А в трактате «О совершенствовании в искусствах» Юм высту-

пают против тех суровых моралистов, которые осуждают искусство и усматривают в нем разновидность роскоши, а также основу упадка нравственности и морального разложения. Юм указывает на то, что искусство благотворно влияет на частную и общественную жизнь людей. «По мере совершенствования искусств,— пишет он,— люди становятся более общительными. Когда они обогатились научными знаниями и научились вести беседы, они уже не могут довольствоваться одиночеством или жить в отдалении от своих сограждан... Люди стекаются в города с целью получить знания и передавать [их другим], показать свой ум и воспитанность, умение вести беседу или [выразить] свой вкус в жизни, нарядах и убранстве... Совершенствуясь от полученных научных знаний и свободных искусств, люди неизбежно станут более человечными вследствие самой привычки взаимного общения, принимая друг друга и доставляя друг другу взаимное удовольствие. Таким образом, предприимчивость, знания и гуманность связаны вместе неразрывной цепью» (с. 385). Искусство, таким образом, в широком смысле слова способствует смягчению нравов, широкому распространению гуманности, развитию человеческой активности. «Изгоните из общества искусства,— пишет Юм,— и вы лишите людей деятельности и удовольствий, оставляя вместо них только праздность, и [этим] вы убьете даже и вкус к последней; ведь праздность бывает приятна лишь тогда, когда она наступает после трудов и восстанавливает душевные силы, утраченные вследствие чрезмерного усердия и усталости» (с. 384).

Механизм связи между искусством и нравственностью, этическим и эстетическим раскрывается в трактате «О трагедии». Этот анализ концентрируется вокруг понятия эстетического удовольствия. Оно кажется удивительным, поскольку проистекает часто от картин, изображающих скорбь, ужас, тревогу и другие сами по себе неприятные душевные состояния и события. Парадокс заключается в том, что чем сильнее люди волнуются, созерцая такого рода состояния и события, тем больше они получают удовольствия. Как это объяснить?

Юм пользуется здесь очень важным для его концепции понятием симпатии. Симпатия — это сопереживание и сочувствие. Оно близко, если не синонимично «всеобщей благожелательности» Хатчесона. Юм считал, что вымышленность трагедии не только ослабляет или уменьшает скорбь, но и порождает новые чувства. Но вымышленность это только одна из сторон сценического действия, поскольку сами эти вымышленные действия ассоциируются с аналогичными реальными связями, отношениями, конфликтами людей, вследствие чего у созерцающего развитие трагических событий пробуждается чувство сострадания, участия, симпатии к изображаемым людям, вовлеченным

в трагические коллизии. С точки зрения Юма, основу эстетического переживания составляет нравственное чувство, в данном случае альтруизм. Сценическое действие Юм рассматривает как явление противоречивое, это и плод поэтической фантазии, и вместе с тем указание на действительные события человеческой жизни. На этой диалектике и покоится эстетическое переживание, причем основу этого диалектического противоречия составляет нравственное чувство — альтруизм, симпатия. Поскольку Юм за основу эстетического переживания принимает нравственные чувства, постольку он выступает как продолжатель традиций английского Просвещения (Шефтсбери, Хатчесона). Но он пытается, как это имело место и у Хатчесона, подчеркнуть значение и эстетического принципа, то есть показать, что между этическим и эстетическим имеется внутреннее единство, что понятия они могут быть только в этом органическом единстве. В этом отношении представляет большой интерес сопоставление Юмом произведений искусства с философскими теориями, теологическими системами. «Абстрактные философские теории и глубокие теологические системы,— пишет он,— господствовали в течение одного века; в последующий период они были повсеместно разбиты, их абсурдность была доказана; другие теории и системы заняли их место; последние были в свою очередь вытеснены их преемниками; и, как показал опыт, ничто так не подвержено случаю и моде, как эти мнимые решения науки. Не то происходит, когда мы имеем дело с прекрасными произведениями поэзии и прозы. Правдивые выражения аффектов и характера, несомненно, в короткий срок завоевывают всеобщее признание, которое и сохраняют за собой навсегда» (с. 320). Юм явно абсолютизирует художественное познание. А между тем развитие художественного познания также включает в себе элементы относительности, хотя эта относительность проявляется не так открыто, как в науке. Юм продолжает традиции английского Просвещения, когда подчеркивает важность искусства в воспитании нравственных воззрений и чувств. Занятия изящными искусствами, согласно Юму, развивают нашу способность выносить суждения о различных явлениях жизни. Изящные искусства формируют и культивируют наши эмоции, наши аффекты. «Ничто так не совершенствует характер,— пишет он,— как изучение прекрасного в поэзии, красноречии, музыке или живописи. Эти искусства придают чувствованиям определенное изящество... они пробуждают нежные, приятные эмоции. Они отвлекают дух от суеты всяческих дел и корыстных устремлений, влекут к размышлениям, располагают к покою и вызывают приятную меланхолию, которая из всех состояний духа больше всего подходит для любви и дружбы» (с. 345).

Юм — сын своего времени, идеолог своего класса. Та утонченность эстетического вкуса, за которую он ратует, оказывается привилегией немногих рафинированных натур, и проповедуемые альтруизм и симпатия оказываются утопичными в условиях буржуазного общества.

При всех недостатках эстетическая концепция Юма содержит в себе положительные моменты. Заслуживают внимания его мысли о воздействии искусства на духовный мир человека. Представляют большой интерес поиски Юмом тех структур, в которых осуществляется соприкосновение этических и эстетических начал. У Юма были некоторые симпатии к эстетике классицизма. Он даже пытается ее обосновать с позиций ассоциативной психологии. Но в целом его эстетическая концепция имеет тенденцию к защите принципов реализма эпохи английского Просвещения.

Идеи Юма получили определенную интерпретацию у *Адама Смита (1723—1790)*, известного в основном как автора знаменитого труда — «Исследования о природе и причинах богатства народов». А. Смит изучал нравственную философию под руководством Хатчесона. В качестве профессора в Эдинбурге читал лекции по риторике и литературе. Смит поддерживал дружеские связи с Юмом и испытал влияние его идей в области литературы, красноречия, этики и эстетики. К эстетическим проблемам Смит пришел через посредство занятий литературой, красноречием и философией нравственности. Он воспринял у Юма понятия «привычки», ассоциации идей и др.

Эстетические воззрения Смита изложены в пятой части его книги «Теория нравственных чувств или опыт исследования о законах, управляющих суждениями, естественно составляемыми нами, сначала о поступках прочих людей, а затем о наших собственных» (1759). Первая глава посвящена анализу влияния обычая и моды на наши понятия о прекрасном и безобразном. Смит отмечает, что различные причины оказывают существенное влияние на моральные чувства людей. Подтверждением этого факта является наличие противоречивых мнений относительно того, что достойно похвалы, а что порицания. В этом легко убедиться, если мы начнем изучать мнения, господствовавшие в различные эпохи и у различных народов. С точки зрения Смита, основными причинами, влияющими на моральные чувства и моральные суждения, являются обычай и мода. Внимательное изучение роли последних в формировании мнений людей приводит автора к выводу, что обычай и мода также «распространяют свою власть на наши суждения о прекрасном во всех его проявлениях» (с. 397). В соответствии с законом ассоциации, когда мы часто видим вместе два предмета, наше воображение, подчеркивает Смит, приобретает привычку легко пере-

носиться от одного предмета к другому, и, если появляется первый, мы ожидаем, что должен последовать и второй. Своей взаимной гармонией они как бы напоминают нам друг и о друге. Вне связи с обычаем их единство не создавало бы подлинной красоты. Но когда обычай связывает их вместе, мы чувствуем неуместность их разделения. В качестве примера Смит приводит рассуждение о мужской одежде, когда она кажется нам неполной, если ей недостает даже самого незначительного украшения, которое обычно прилагается к одежде. Особым родом обычая является мода. Ее Смит определяет следующим образом: «Мода составляет не то, чему следуют все люди; но то, чему следуют лица, занимающие высокое положение или имеющие высокую репутацию» (с. 398). Определенная форма поведения, одежды связывается с понятиями общественного престижа и общественного положения. Здесь Смит прав в том отношении, что господствующий класс выступает господствующим не только в области экономики и политики, но и в установлении господствующего образа жизни и формирования моды: «Во всем мире признают,— пишет он,— что одежда и мебель находятся всецело во власти обычая и моды. Однако влияние этих условий (principles) ни в какой степени не ограничивается этой узкой областью, оно распространяется и на другие области [проявления] вкуса, на музыку, поэзию, архитектуру. Что касается до одежды и домашней обстановки, то мода на них постоянно меняется...» (с. 398). Смит проводит различие между изящными искусствами и эстетикой обыденной жизни. Изящные искусства долговечнее, произведения архитектуры живут века, прекрасная мелодия передается многим последующим поколениям, великая поэма может сохраниться на вечные времена. Соответственно сохраняют свою жизненность многие столетия особенности вкуса и стиля. Однако Смит оспаривает доктрины классицизма, согласно которым различные формы проявления красоты имеют абсолютную ценность во все времена. Выдающиеся художники в зависимости от обстоятельств вносят определенные изменения в различные виды искусства, вводят новую форму в область литературы, музыки или архитектуры. Обычай и мода распространяют свою власть не только на произведения искусства. Они также влияют и на наши суждения о красоте природных объектов. Насколько могут быть разнообразны и противоположны формы, которые считаются прекрасными в разных вещах, восклицает Смит. Так, соразмерность, которой мы восхищаемся, видя ее в одном животном, совершенно различна с соразмерностью, которая нам нравится в других. Каждый класс вещей имеет свою структуру и свою собственную красоту, совершенно отличную от структуры и красоты других классов вещей.

Сопоставляя класс и особь, Смит указывает, что последняя

должна носить усредненный характер, и только в этом случае она воспринимается как прекрасная, поскольку в этом случае она несет в себе наибольшее сходство с большинством особей, принадлежащих этому классу. Напротив, уродливые особи всегда являются необычными и странными. Они имеют наименьшее сходство с чертами того класса, к которому они принадлежат. Свои мысли Смит формулирует следующим образом: «Красота каждого рода, хотя в одном смысле и представляет наиболее редкое [явление], поскольку немногие индивидуумы точно попадают в эту среднюю форму, все же в другом отношении является наиболее обычным явлением, так как все [формы], отклоняющиеся от нее, имеют с ней больше сходства, нежели друг с другом» (с. 403).

Смит, таким образом, пытается указать, с одной стороны, на то, что красота предметов, явлений, живых существ имеет основу в их структуре. С другой стороны, он хорошо понимает, что эти определенные структуры и формы у разных народов и в разное время могут расцениваться то как прекрасные, то как уродливые. И в то же время он не упускает случая лишний раз напомнить о своем несогласии с тем, что будто наше чувство красоты основано только на обычае. «Утилитарность любой формы, ее пригодность к полезной цели, для которой она предназначалась,— подчеркивает он,— явно вызывает наше одобрение и независимо от обычая делает ее приятной» (с. 404). Смит обращает внимание на то, что основным признаком красоты является целесообразность. В этом отношении он высказывает свое мнение более четко и определенно, чем Юм. При этом понятию целесообразности он придает еще и этический оттенок, то есть указывает, что она, целесообразность, может носить характер нравственного действия.

Настойчиво подчеркивая мысль о том, что основа красоты заключается в структуре вещей, явлений, он в то же время с такой же настойчивостью отмечает влияние обычая на характер эстетических суждений. «Редко встречается столь прекрасная внешняя форма, которая могла бы нравиться, [даже] если она абсолютно противоречит обычаю и не похожа на форму, которой мы привыкли пользоваться в данном роде вещей; или столь безобразная [форма], которая не могла быть приятной, если бы ее постоянно не поддерживал обычай и мы бы не привыкли встречать ее в каждом отдельном индивидууме такого рода» (с. 405).

Вторую главу пятого раздела Смит посвящает рассмотрению влияния обычая и моды на моральные чувства. Подобно Шефтсбери, Хатчесону, Юму, Смит не только сближает, но часто идентифицирует эстетические и нравственные принципы. Так, нравственные поступки он характеризует то как прекрасные,

то как безобразные. И лишь красота внешней формы им рассматривается автономно. Красота в более глубоком ее содержании мыслится им лишь на основе высоких нравственных характеристик и качеств. Нравственные отношения и нравственные качества мыслятся как главные и наиболее существенные. В жизни людей они менее зависят от обычая и моды в сравнении, например, с представлениями и суждениями о прекрасном. Нет формы внешних предметов, какой бы нелепой и фантастичной она ни была, указывает Смит, с которой обычай не примирил бы нас, а мода не сделала бы даже приятной. Но с такими чертами характера и поведения, какие проявляли Нерон и Клавдий, нас не примирит никакой обычай, никакая мода не способна сделать их приятными. Принципы воображения, от которых зависит наше чувство прекрасного, по своей природе очень тонки и деликатны. Их легко изменить привычкой и воспитанием. Напротив, чувства морального одобрения и порицания основываются на самых сильных страстях человеческой природы. Их можно в какой-то степени подавить, но полностью извратить их невозможно. Общее направление в развитии эстетической культуры подчинено задачам нравственного развития общества. В отличие от Хатчесона, Юма Смит не анализирует подробно художественные структуры в плане выявления механизма связи между искусством и нравственностью. Правда, в связи с рассмотрением трагедии Смит касается ее влияния на нравственность. Этот вопрос рассматривается Смитом в связи с анализом подражательной природы искусств. В этом отношении представляет большой интерес рассмотрение музыки и изобразительного искусства. Так, характеризуя концерт инструментальной музыки, Смит пишет: «В созерцании того огромного многообразия приятных и мелодичных звуков, аранжированных и собранных как по совпадению, так и по их последовательности в столь законченную и стройную систему, ум поистине получает не только очень большое чувственное, но и очень возвышенное интеллектуальное наслаждение, [до некоторой степени сходное с тем, что дает восприятие какой-то огромной системы], [существующей] в любой другой области познания» (с. 460). Воздействие инструментальной музыки Смит сравнивает с воздействием, которое называется выразительностью в живописи. Выразительность в живописи всегда возникает в результате мысли о том, что, хотя ясно и отчетливо изложено в рисунке и красках картины, однако совершенно отлично от этого рисунка и красок. «Это воздействие,— пишет Смит,— возникает иногда от сочувствия, иногда от антипатии и отвращения к эмоциям, чувствам и страстям, о которых говорит выражение лица, поступок, вид и поведение изображаемых людей» (с. 461). Следовательно, изобразительные искусства оказывают воздействие на человека

через посредство созданных образов. Музыкальное же искусство (речь идет об инструментальной музыке) ничего определенного и ясного не предлагает, что отличалось бы от мелодии и гармонии. По мнению Смита, мелодия и гармония ничего не символизируют, ничего не репрезентируют, а воздействуют непосредственно как таковые. Большая заслуга Смита заключается в том, что, в отличие от Хатчесона и Юма, он рассмотрел характер воздействия на человека изобразительного искусства и в особенности музыки (особое внимание Смит уделил инструментальной музыке).

Смит внес определенный вклад в развитие эстетической мысли Просвещения. При этом охватил и такие виды искусства, которые не очень часто анализировались, как, например, музыка. В основном эстетика Просвещения опиралась на театр, художественную литературу, поэзию.

Значительный вклад в развитие английской эстетики XVIII века внес *Эдмунд Бёрк* (1729—1797). Сенсуалистические и материалистические тенденции в английской эстетике XVIII века наиболее ярко обнаружили в книге Бёрка «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757). Бёрк всецело исходит из сенсуалистических принципов Локка в анализе эстетического сознания. Все природные способности человека, занимающиеся внешними объектами, он разделяет на чувства, воображение и способность суждения. Высшие чувства, по Бёрку, возникают из опыта. Он полагает, что поскольку структура органов чувств почти или совсем одинакова у всех людей, то и способ восприятия у всех людей одинаков или имеет лишь незначительные отклонения. То, что представляется светом одному глазу, то будет представляться светом и другому; то, что кажется сладким одному нёбу, будет казаться сладким и для другого; подобным образом мы заключаем относительно большого и малого, твердого и мягкого, горячего и холодного, шероховатого и гладкого и вообще о всех естественных качествах и свойствах тел. Таким образом, Бёрк обнаруживает некоторые общие закономерности восприятия, усматривая их основу в физиологии органов чувств. Эта закономерность распространяется и на эстетические восприятия. «Удовольствия, получаемые при помощи внешних чувств, зрения и даже вкуса — этого самого неопределенного из всех внешних чувств, — пишет он, — одинаковы для всех людей, высокого и низкого звания, ученых и неученых»<sup>24</sup>.

На этой основе Бёрк в дальнейшем развивает ярко выраженную демократическую концепцию эстетического вкуса. Поскольку в основе суждений вкуса лежат определенные объективные закономерности, то о вкусах можно спорить. «Когда говорят, что о вкусах не спорят, — развивает свою мысль Бёрк, — это озна-

чает только то, что никто не может точно ответить, какое наслаждение или страдание получит некий данный человек от вкуса некоего данного предмета. Об этом действительно нельзя спорить; но мы можем спорить, и притом с достаточным основанием, по поводу вещей, которые по своей природе приятны или неприятны человеческим чувствам»<sup>25</sup>.

Все отклонения от единообразия ощущений имеют свою основу в телесных расстройствах, привычках и предрассудках. Как уже упоминалось, Бёрк наряду со способностью ощущения рассматривает еще способность воображения и способность суждения. С помощью воображения осуществляется свободное комбинирование картин, форм, фигур и порядок их расположения. Те удовольствия, которые получаются от воображения, также отличаются единообразием. Через посредство способности суждения образуются сложные чувства: любовь, печаль, радость, гнев, страх. Таким образом, эстетические суждения, хотя имеют своей первоначальной основой ощущения, являются, однако, продуктом всех трех способностей человека, то есть ощущения, воображения и способности суждения. Таковы исходные пункты эстетической концепции, которые Бёрк изложил в вводной части своего труда «О вкусе».

В первой части «Исследования» анализируются основные эстетические понятия: возвышенное и прекрасное. У Бёрка они выступают как соответствующие чувства, но он также пытается раскрыть объективную основу чувств. Согласно Бёрку, у человека есть два фундаментальных стремления: одно есть стремление к самосохранению, другое — к обществу. Первое является основой возвышенного, второе — прекрасного.

Шум водопада, завывание бури, раскаты грома, чрезмерное проявление силы, большие пространства, большой интенсивности свет и цвет, а также некоторые противоположные состояния — темнота, мрак, пустота — действуют на человека устрашающе, вызывают чувство робости, поскольку они угрожают ему, затрагивают его чувства самосохранения. Если эта угроза человеческому существованию не является непосредственной, то она может доставлять известное удовольствие, хотя и покоится на чувстве страха. Все, что так или иначе способно вызвать представление о страдании или опасности, то есть то, что так или иначе ужасно, или относится к ужасным предметам, или действует подобно ужасу, — все это является источником возвышенного, производит сильнейшее волнение, которое вообще способна испытывать душа. Правда, когда опасность или страдание слишком приближаются к нам, они становятся неспособными дать какие-нибудь наслаждения и просто ужасны. Но на некотором отдалении и с некоторыми модификациями они могут быть и бывают источниками эстетического переживания. В объяснении

чувства возвышенного Бёрк идет по пути чисто физиологических и психологических исследований.

Чувство красоты Бёрк связывает с понятием общественных качеств. Все, что возбуждает любовь, симпатии, все, что побуждает к подражанию, — все это есть прекрасное и относится к области человеческих отношений. Однако красота есть и в мире физических предметов и явлений. Здесь нам доставляют удовольствие определенные тона, цвета и формы, характеризующиеся мягкостью, нежным строением, чистым изяществом, что так или иначе пробуждает у нас симпатию, любовь. Бёрк в третьей части своего трактата доказывает, что ни пропорциональность, ни целесообразность, ни полезность, ни совершенство не являются основой прекрасного. Следует отметить, что эти положения Бёрка позже были восприняты Кантом. Каковы же тогда объективные признаки красоты предметов и явлений? Таких признаков он насчитывает семь: сравнительно небольшой размер, гладкость, разнообразие в направлении частей, но эти части не должны находиться под углом друг к другу; нежное сложение, чистая, светлая, но не резкая и блестящая окраска; если что-нибудь должно быть окрашено ярко, то такая краска должна сочетаться с другими, чтобы она резко не выделялась. Как видим, Бёрк отождествляет красоту то с величиной предметов, то с расположением их составных частей, то с характером поверхности, то с окраской, и «законы красоты» не выпадают из поля его зрения. Точка зрения Бёрка на прекрасное отличается от точки зрения Юма и Смита. Но есть нечто общее у Бёрка с ними: у него чувство прекрасного тоже связано с социальными отношениями, то есть в конечном отношении, с нравственными. Правда, возвышенное обращено к субъекту, к его единичному бытию. Но оно может порождаться и порождается страхом, который вызывается социальными явлениями, например, страхом перед сильными мира сего. Что касается прекрасного, то оно, как уже отмечалось, в субъективном плане полностью основывается на чувстве общительности, симпатии. Бёрк исходит из того, что человек — существо, обладающее общественными качествами, поэтому полное и абсолютное одиночество приносит ему величайшее страдание и чувство страха. Благодаря тому, что чувство красоты связано с симпатией, поэзия, живопись и другие изящные искусства обладают способностью воздействовать на человека. Таким образом, чувство прекрасного, будучи связано с чувством симпатии, являющимся моральным понятием, способствует объединению людей, способствует формированию социально-нравственных качеств. В конечном счете, и чувство возвышенного, связанное с изображением бедствий, несчастий, в свою очередь тоже способствует формированию нравственных качеств личности. Бёрк говорит, что предметы, которые не-

приятно потрясли бы нас в действительности, могут явиться источником высших наслаждений, будучи представленными в трагедии или в каком-либо подобном изображении.

Бёрк специально рассматривает вопрос о воздействии трагедии. Это воздействие основано на чувстве симпатии и будет тем сильнее, чем больше представление будет приближаться к действительности и будет заставлять нас забывать о вымысле. Но какого бы рода ни было это воздействие, оно никогда не сможет соперничать с воздействием реального события. Зрители оставят в одно мгновение представление самой возвышенной трагедии, как только узнают, что в тот самый момент на соседней площади состоится публичная казнь. Бёрк таким способом ориентирует искусство на правдивое изображение. Но он не проводит того различия, которое существует между реальными событиями и действиями и их художественным воплощением. В этом плане проблему взаимоотношения искусства и реальности Юм понимал глубже. Для него события, характеры, поступки, которые изображаются искусством, рассматриваются как не тождественные реальности и вместе с тем не противопоставленные ей. Такую же мысль мы встретим у Дидро, который считал, что сцена на улице и ее театральное воплощение — и отличные друг от друга вещи и имеющие в то же время какое-то сходство.

Бёрк хорошо понимает, что существует определенная связь между искусством и нравственностью, между этическим и эстетическим, и в этом пункте он сходится во мнении с другими выдающимися английскими просветителями. Но в то же время трактовка основных эстетических понятий у него получает порой явно физиологический характер. Так, при характеристике чувства возвышенного он касается чисто физиологических процессов, которые происходят в человеческом теле, например, очищение сосудов от засорения; так же и о прекрасном рассуждает Бёрк, указывая на «сокращения, разряжение» и «расслабления волокон тела». Этот уклон в сторону физиологизма и психологизма отметил в свое время еще Кант. В «Критике способности суждения» он писал: «Вести психологические наблюдения (как это делал Бёрк в своем сочинении о прекрасном и возвышенном), стало быть, собирать материал для будущих подлежащих объединению в систему эмпирических правил не желая, однако, понять эти правила, — такова, вероятно, единственно истинная обязанность эмпирической психологии, которая вряд ли сможет когда-либо притязать на звание философской науки»<sup>26</sup>.

Проблема связи эстетического и этического гораздо обстоятельнее рассматривается у Генри Хоума (1696—1782), автора известной трехтомной книги «Основания критики». Как и Бёрк,

он продолжает сенсуалистические эмпирические традиции Локка. Он отрицает наличие врожденных идей. Все идеи возникают из опыта. Содержание опыта определяется различием чувств: зрения, слуха (это высшие чувства); осязания, вкуса и обоняния (низшие чувства). Высшие чувства связывают ощущения с мышлением. Этот связующий момент между ощущением и мышлением образует сферу эстетических восприятий. Таким образом, область эстетического — это область человеческих чувств. Исходя из такой точки зрения, Хоум определяет основные эстетические понятия — прекрасное и возвышенное.

Предметы, производящие приятные впечатления, называются прекрасными; неприятные — уродливыми. Следует заметить, что Хоум принимает локковское деление качеств на первичные и вторичные. Поэтому красота определяется как структурой субъекта, так и воспринимаемого объекта. Хоум говорит о двух типах красоты. Один из них характеризуется тем, что красота присуща самим предметам, рассматриваемым отдельно, безотносительно к какому-либо предмету. Другой тип красоты — относительная красота, ибо она основана на соотношении разных предметов. Первый род красоты постигается через ощущения. Так, чтобы воспринять красоту раскинувшего свои ветви дуба или быстро текущей реки, требуется лишь простое видение. Восприятие относительной красоты предполагает понимание и размышление. Глядя на прекрасный инструмент или на прекрасную машину, мы постигаем их красоту лишь в том случае, когда нам становятся ясны их назначение и полезность. Древняя готическая башня, сама по себе не обладающая красотой, покажется нам прекрасной, как только мы примем во внимание, что она предназначалась для защиты от врагов. Точно так же жилой дом прекрасен, если он удобен, то есть отвечает своему назначению.

Рассматривая свойства предметов, которые делают их прекрасными, Хоум указывает на единообразие, упорядоченность, пропорциональность, простоту, целесообразность. Хоум вслед за Бёрком вводит понятие красоты движения, то есть понятие грации. Далее Хоум развивает концепцию возвышенного. Интересно отметить, что он называет в качестве примеров возвышенного египетские пирамиды и собор Святого Петра в Риме, что позже повторил Кант. Чувство возвышенного связано с величиной предмета в экстенсивном или в интенсивном плане. Как и другие английские просветители, Хоум указывает на то, что эстетические чувства способствуют формированию и развитию общественных связей. «...Внешняя красота, больше бросающаяся в глаза, — пишет Хоум, — в значительно большей мере способствует их образованию и, во всяком случае, состязается с духовными свойствами, побуждая людей к общению, взаимно-

му благоволению, а следовательно, и ко взаимной помощи и поддержке, составляющей жизнь общества»<sup>27</sup> Хоум утверждает, что изящные искусства теснейшим образом связаны друг с другом.

Искусство смягчает и гармонизирует характер человека, способствует воспитанию чувства долга. Под влиянием искусства происходит формирование нравственных качеств личности и нравственного поведения. Чувства формы, порядка, соразмерности формируются как бы параллельно с нравственными свойствами индивида, происходит процесс социализации личности. Под влиянием изящных искусств человек становится общественным существом. Эти идеи Хоума получили особенно широкое распространение среди эстетиков немецкого Просвещения. Как критик эстетики классицизма, как сторонник принципа правдивости и естественности в искусстве, как мыслитель, подчеркнувший воспитательное значение искусства, Хоум вызвал интерес у крупнейших эстетиков Германии — Лессинга, Гердера, Шиллера и Канта.

К числу выдающихся художников и теоретиков искусства относится Уильям Хогарт (1697—1764). Свои эстетические взгляды он изложил в книге «Анализ красоты» (1753) — ярком документе английского Просвещения. Как художник и как теоретик Хогарт выступил против тех эстетических принципов, которые пропагандировала и защищала Королевская академия. Имеются в виду каноны классицизма. Он решительный противник этих канонов. На первый план он выдвинул природу вместо «затертых, избитых сюжетов Библии или нелепых историй о языческих богах». Хогарт, таким образом, пересматривает не только принципы творчества, но, что самое главное, содержание изобразительного искусства. Он за то, чтобы в этом искусстве нашла отражение сама жизнь, современные события, конфликты, характеры, заимствованные из современной действительности. В своей эстетической работе он не выделяет специально объектом анализа проблему взаимоотношения искусства и нравственности. Но всем содержанием своего творчества, всеми своими теоретическими изысканиями он прямо или косвенно затрагивает эту проблему. Своеобразие позиции Хогарта заключается в том, что он чувствует слабые места той концепции, которая отстаивалась почти всеми английскими просветителями и сущность которой заключалась или в смешении, или в отождествлении, или в недостаточном отождествлении эстетических и этических принципов. В предисловии своей книги он говорит о том, что за последнее время появилось много трактатов, посвященных анализу категории прекрасного, и при этом отмечает, что «джентльмены», написавшие эти трактаты, вынуждены были часто «внезапно свертывать на общую протоптанную стезю рас-

суждений о нравственной красоте для того, чтобы выпутаться из трудностей, с которыми они, как оказалось, встретились»<sup>28</sup>.

Хогарт, таким образом, стремится найти те отличительные признаки, которые отграничивают эстетическое понятие от этического. Основным признаком красоты Хогарт считал гармоническое сочетание единства и многообразия. Примером такого гармонического сочетания единства и многообразия он считал волнистую змеевидную линию, которая, как ему казалось, представляет наивысшую степень красоты и привлекательности. Что касается области практической, то здесь Хогарт указывал на целесообразность как на существенный признак красоты. Хогарт оказал сильнейшее влияние на развитие английского реалистического искусства. Заметно его влияние также и на эстетическую мысль Англии, в частности следует указать на Бёрка, в эстетической концепции которого мы чувствуем влияние Хогарта.

Заслуга Хогарта заключается в том, что он первый из английских эстетиков поставил проблему об относительной самостоятельности эстетических принципов. Мы уже не говорим о том, что Хогарт всей своей деятельностью способствовал утверждению принципов реализма в английском искусстве.

Основатель «Шотландской школы» *Томас Рид (1710—1796)* попытался раскритиковать субъективизм и скептицизм, которые имели место у Юма. Эту критику он ведет с позиций «здорового смысла», полагая, что познание основывается на непосредственных восприятиях. Но поскольку Рид отклоняет принцип сенсуализма, то этим самым он закрывает себе путь к правильному решению вопроса и снова, незаметно для себя, приходит к выводам, близким к юмизму. Концепция Рида исследована лишь с точки зрения методологии. Сами по себе его рассуждения о вкусе и прекрасном не являются особенно оригинальными.

Известный интерес представляют размышления по проблемам эстетики *Александра Джерарда (1728—1795)*, британского философа и теолога. Им написано теоретическое исследование «Опыт о вкусе» (1759). «Тонкий вкус, — пишет Джерард, — не является ни исключительно природным даром, ни результатом воздействия искусства. Он берет свое начало в определенных врожденных способностях духа, но эти способности не могут достичь полного совершенства, если им не оказывать помощь, должным образом их развивая»<sup>29</sup> Так начинается названный трактат. Мы видим, что Джерард опирается на исследования предшественников. Затем он раскрывает понятие вкуса, или, как он выражается, сводит вкус «к своим простым принципам». Здесь он пользуется характерным для английской эстетики этого времени понятием «внутреннего чувства». Сюда он относит чувства новизны, возвышенности, прекрасного, гармонии, на-

смешки, добродетели. Главным образом здесь идет речь об основных эстетических категориях, хотя сюда включаются и другие понятия, которые получают эстетическое значение лишь в определенном контексте. Эстетическая концепция Джерарда тесно связана с эстетическими теориями Хатчесона, Аддисона, Шефтсбери. Она также включает в себя исследования, посвященные взаимоотношению этического и эстетического, искусства и нравственности. Джерард уделяет известное внимание выявлению роли искусства в формировании нового типа личности, который складывался в Англии после «славной революции».

Появление трактата о вкусе лишний раз свидетельствует о том, что эстетика английского Просвещения большое внимание отводила проблемам нравственного воспитания.

Таким образом, эстетика английского Просвещения отражает стремления и интересы английского буржуа, победившего в революции. Отсюда ее оптимистический тон, умеренность, трезвость в оценке реально-материальных факторов, склонность к эмпиризму-сенсуализму. Этим она способствовала утверждению реалистического искусства. В этом источник ее влияния на французскую и немецкую эстетическую мысль.

Английская эстетика Просвещения не заметила ряд существенных проблем художественной практики. Например, явно просмотрела она появление реалистического романа (Дефо, Свифт, Фильдинг). На высоте оказались лишь сами писатели. Так, Фильдинг в многочисленных отступлениях своего романа «Том Джонс» развивает очень глубокие мысли относительно романа как новой категории искусств.

При всех недостатках английская эстетика эпохи Просвещения сыграла положительную роль. Она послужила отправным пунктом для эстетики французского и немецкого Просвещения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 2, с. 519.

<sup>2</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 1, с. 405.

<sup>3</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 22, с. 311.

<sup>4</sup> См.: Бэкон Ф. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1972, с. 450.

<sup>5</sup> Там же, с. 452.

<sup>6</sup> Гоббс Т. Избр. соч. М.—Л., 1926, с. 182.

<sup>7</sup> Локк Дж. Пед. соч. М., 1939, с. 106.

<sup>8</sup> Там же, с. 196.

<sup>9</sup> См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 7, с. 220.

<sup>0</sup> Там же, т. 22, с. 311.

- 11 *Шефтсбери*. Эстетические опыты. М., 1975, 269.
- 12 Там же, с. 214.
- 13 Там же.
- 14 Там же, с. 215.
- 15 *Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А.* Эстетика. М., 1973, с. 50. Далее ссылки на страницы этого издания даются в тексте.
- 16 *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 2, с. 146.
- 17 *Мандевиль Б.* Басня о пчелах. М., 1974, с. 45.
- 18 Цит. по: *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 26 (1), 394—395.
- 19 См.: *Мандевиль Б.* Басня о пчелах, с. 62.
- 20 *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 26 (1), с. 395.
- 21 *Мандевиль Б.* Басня о пчелах, с. 306—307.
- 22 Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М., 1982, с. 82.
- 23 *Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А.* Эстетика, с. 330. Далее ссылки на страницы этого издания в тексте.
- 24 *Бёрк Э.* Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979, с. 52.
- 25 ПМЭП, т. 2, с. 95.
- 26 *Кант И.* Соч. в 6-ти т., т. 5. М., 1966, с. 144.
- 27 *Хоум Г.* Основания критики. М., 1977, с. 157.
- 28 *Хогарт У.* Анализ красоты. М., 1958, с. 122.
- 29 Из истории английской эстетической мысли XVIII века, 232.

## § 2. Франция

Эстетическая мысль во Франции в XVIII веке складывалась и развивалась под определяющим влиянием тех общественных процессов, которые привели к Великой французской революции 1789—1794 годов. Эти процессы заключались в быстром развитии все более крепнущего демократического «третьего сословия», в обострении противоречий между интересами широких народных масс и феодально-бюрократического государства, в идейно-духовном и общественно-политическом разложении абсолютной монархии, в формировании новой, материалистической и атеистической, революционно-демократической идеологии, призванной помочь преобразованию общества на началах науки и разума. «...В ту пору, когда писали просветители XVIII века...— отмечал В. И. Ленин,— все общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками»<sup>1</sup>.

Активное наступление демократических сил на феодализм требовало борьбы и с его идеологическим оплотом — с религией и церковью, с теологией и остатками средневековой схоластики, с многообразными проявлениями дворянско-монархического мировоззрения, в том числе и в эстетике. Взгляды на искусство,

вырабатывающиеся просветителями, составляли часть идеологии, подготовившей и вдохновившей французскую буржуазную революцию.

Правда, сами мыслители, создававшие новую идеологию — Вольтер, Руссо и Дидро, Д'Аламбер, Монтескье и Гельвеций, — еще не были революционерами в социально-политическом смысле этого слова. Многие из них оставались сторонниками просвещенного абсолютизма и надеялись на коренные преобразования общества «сверху». Но вместе с тем они добивались не отдельных частных привилегий для буржуазии в рамках сословной монархии, а народной свободы в целом. И потому дворянское вольнодумство нередко перерастало у них в подлинный демократизм, а объективное содержание просветительской идеологии толкало на революционные выводы, которые и сделали из них впоследствии деятели, непосредственно свершившие революцию.

Характеризуя просветительское движение, Ф. Энгельс писал: «Великие люди, которые во Франции просвещали головы для приближавшейся революции, сами выступали крайне революционно. Никаких внешних авторитетов какого бы то ни было рода они не признавали. Религия, понимание природы, общество, государственный строй — все было подвергнуто самой беспощадной критике; все должно было предстать перед судом разума и либо оправдать свое существование, либо отказаться от него. Мыслящий рассудок стал единственным мерилom всего существующего»<sup>2</sup>.

Дальнейший ход истории показал, что действительным содержанием просветительского «царства разума» было идеализированное царство буржуазии. Но мыслители того времени не могли видеть его противоречий, которые находились еще в зачаточном состоянии. Их идеология складывалась под влиянием основного, ведущего противоречия эпохи: между массами народа и феодальными сословиями, монархическим государством. Поэтому она имела демократический характер. В силу же классовой недифференцированности этого демократизма в просветительской идеологии определяющее значение приобрели такие понятия, как человек вообще, гражданин как таковой, естественное право, естественная природа человека и т. п.

Революционное движение во Франции было исторически первым, не имевшим никакого религиозного знамени, которое прикрывало бы его действительную сущность. Оно решительно отбросило всякого рода иллюзии и предрассудки, вуалирующие подлинные цели. Тем самым оно приобрело открыто политический характер.

Политика стала играть определяющую роль в развитии общественной мысли, влиять на постановку и разрешение философских, нравственных и эстетических проблем. Соединившись с

атеизмом, философия неизбежно пришла к материализму. Мораль приобрела отчетливо выраженную антиаристократическую направленность. Развитие эстетики сопровождалось острой критикой придворного искусства и защищавших его догм дворянского классицизма, а также с обоснованием реалистического творчества, прямо участвующего в современной политической борьбе.

Эстетические идеи французских просветителей во многом определялись процессами, которые происходили в искусстве того времени. От «Поэтического искусства» Буало, наиболее полно выразившего теорию классицизма, до «Критических размышлений» Дюбо, возвестивших о первых веяниях просветительских идей, прошло почти полвека. Вместе с вырождавшейся абсолютной монархией одряхлел дворянский классицизм, из литературы исчезла большая общественная проблематика, характерная для трагедий Корнеля и Расина, комедий Мольера. Барокко в изобразительном искусстве, ранее нередко объединявшееся с классицизмом, стало перерастать в рококо; величественный и пышный стиль сменился утонченно-камерным, жеманно-манерным.

Под влиянием развития «третьего сословия», демократических масс во всех видах искусства возникли реалистические тенденции, пробивавшие себе дорогу в борьбе с эпигонским классицизмом, с искусством рококо и другими разветвлениями аристократического художественного творчества. Эти тенденции составили не только фон, но и питательную среду для новой системы взглядов в просветительской эстетике.

Одновременно с ее созреванием в литературе происходило развитие жанров «плутовского» романа, философской и нравоучительной повести. В драматургии господствующее значение приобрел жанр «серьезной комедии» (иначе — «мещанской», «слезной» или «сентиментальной» драмы). В театре возникал новый стиль актерской игры, чуждый классицистской ходульности и выпренности, апеллирующий к естественности и простоте. Живопись отказывалась от классицистской аллегоричности и мифологичности, в ней появлялись новые герои из повседневной действительности, воспевалась жизнь низших классов. В музыке на смену придворной «серьезной опере» приходит бытовая комическая опера, выражавшая идеалы широких демократических слоев; в вокальное и инструментальное творчество широко проникает народная песня; массовые жанры оказывают влияние на симфонические и оперные произведения.

В противовес рассудочности классицизма новые реалистические тенденции выступают под флагом чувства, сердечности, естественности и простоты в человеческих отношениях и в жизни вообще. Трогательность, чувствительность искусства нередко специально подчеркиваются. Поэтому, хотя сущность новых те-

чений была реалистической, они получили позднее название *сентиментализма*. Под ним подразумевается ранний просветительский реализм, предшествовавший буржуазной революции и во многом подготовивший ее (романы Руссо и Прево, драмы Дидро, оперы Гретри, живопись Грёза и многое другое).

Впоследствии, в годы свершения революции и после нее, вновь в изобразительном искусстве возродился классицизм (творчество Давида), но уже на совершенно иной социальной основе (не дворянско-монархической, а демократической). Формой классицистских трагедий пользовался также один из зачателей Просвещения — Вольтер, но он насыщал их антидворянскими и антиклерикальными идеями, проповедовал моральное равенство людей и другие просветительские взгляды. В целом же искусство, питавшее просветительскую эстетику, имело антиклассицистскую направленность и характеризовалось прежде всего демократическими идеями и реалистическими тенденциями (например, в живописи — Шарден, Латур, Верне и другие).

Все это ставило определенные проблемы перед эстетикой. Она была направлена на защиту и обоснование нового, демократического и реалистического искусства. При этом она не ограничивалась сферой отвлеченных вопросов и развивалась не в одних лишь философских трактатах, а прямо вторгалась в жизнь, сближаясь с публицистикой и художественной критикой. Общие проблемы, относящиеся к сущности и назначению искусства, просветители решали в свете актуальных творческих вопросов сегодняшнего дня, подчиняя это решение защите и обоснованию новых, прогрессивных художественных тенденций. Тем самым их сочинения не только составили этап в развитии эстетической мысли, но в ряде областей обозначили возникновение искусствоведения и художественной критики в современном смысле слова.

Огромную роль в сплочении передовых деятелей и в развитии просветительской идеологии сыграла «Энциклопедия», подготовка которой с конца 40-х годов возглавлялась Дидро и Д'Аламбером. Здесь сотрудничали Вольтер и Руссо, Гольбах и Гельвеций и многие другие передовые мыслители. Издание «Энциклопедии» встречало огромные трудности и не раз прерывалось по произволу королевских чиновников. Но, несмотря на вмешательство властей и препоны цензуры, энциклопедистам все-таки удавалось провести свои взгляды (порою прибегая к их вуалированию и к «эзопову языку»). Они превратили «Энциклопедию» в свод новых понятий и прогрессивных взглядов на природу и общество. Наряду со статьями по философии и религии в «Энциклопедии» печатались также статьи по эстетике и искусству, освещавшие коренные вопросы с новых позиций (статьи Вольтера вошли потом в его отдельно изданный «Философский словарь», а статьи Руссо — в «Музыкальный словарь»).

Вольтер, Руссо, Дидро и другие немало занимались критико-публицистической деятельностью. Сотрудничая в газетах и журналах, выпуская памфлеты и фельетоны, они вступали в острые дискуссии по поводу новейших явлений литературы и театра, музыки и изобразительного искусства. Они утверждали свои эстетические идеи в полемике, рожденной общественно-политической и художественной борьбой.

В международном распространении просветительских идей немалую роль сыграл журнал «Литературная, философская и критическая корреспонденция» Фридриха-Мельхиора Гримма, который рассылался высокопоставленным подписчикам во многие европейские страны (в частности, прусскому королю Фридриху II, польскому королю Сигизмунду и русской царице Екатерине II). В нем сотрудничал Дидро, опубликовавший здесь свои знаменитые «Салоны».

Эстетика просветителей в основном была материалистической. Она складывалась под сильным влиянием английского сенсуализма, а затем материалистической философии самих просветителей. Правда, материализм их был созерцательно-механический, а потому непоследовательный. Ему не хватало подлинной диалектики (несмотря на отдельные диалектические догадки), он сочетался с идеализмом «вверху», то есть с абсолютизацией роли сознания в движении исторической жизни. Тем не менее он помогал обоснованию реалистических тенденций в эстетике.

Эти тенденции выразились прежде всего в новой трактовке *теории подражания*. Данная теория, как известно, ведет свое происхождение со времен античности. Большую роль она играла также в эстетике Возрождения, по-своему была взята на вооружение и классицизмом. Сущность теории подражания состоит в утверждении сходства, подобия художественного изображения и реальности. Эта теория имеет реалистический характер, и, как правило, она развивалась во взаимосвязи с материалистическим мировоззрением и с большим, правдивым искусством.

Представители классицизма внесли в эту теорию характерный штрих: для них искусство есть не просто подражание действительности, а подражание изящной или прекрасной природе. В этой «поправке» сказался идеализирующий характер как искусства классицизма, так и обосновывающей его эстетики.

Просветители отбросили эту «поправку». Немецкие просветители (Лессинг) впоследствии выступили с прямой ее критикой. Французские просветители прямой полемики по этому вопросу не вели, но вместе с тем они и не определяли искусство, подобно классицистам, как подражание прекрасной природе. Говоря об искусстве как о подражании, они имели в виду то, что мы теперь называем отображением действительности, природы, реальности вообще. Их взгляд на подражание был гораздо шире,

чем у сторонников классицизма. Объектом искусства для них оказывалась не одна лишь прекрасная, изящная или идеализированная натура, а вся действительность. В этой широте взгляда на мир в сравнении с предшествующими этапами, безусловно, проявилась революционная и реалистическая тенденция просветительской эстетики.

Н. Г. Чернышевский, касаясь термина «подражание», справедливо отмечал, что он «не был удачен, стесняя круг понятия и пробуждая мысль о подделке под внешнюю форму, а не о передаче внутреннего содержания»<sup>3</sup> Тем не менее термин этот ориентировал художников на верность действительности, что в тех конкретно-исторических условиях было необычайно важно в борьбе как с религиозным пониманием искусства в духе божественного откровения, так и с идеализирующими и рационалистическими тенденциями дворянского классицизма.

В эстетике просветителей теория подражания дополнялась утверждением преобразующей силы искусства, призванного воспитывать добродетель, исправлять и облагораживать нравы. Эта мысль красной нитью проходит через сочинения всех просветителей, писавших об искусстве, но лишь у самых выдающихся из них (по сути дела даже у одного Дидро) делается попытка связать общественное значение искусства с природой и характером подражания. В большинстве же случаев два основополагающих принципа эстетики — подражание и воспитание нравов — остаются разобщенными, независимыми друг от друга.

Новое мировоззрение, соответствующее буржуазной демократии, начало формироваться после смерти Людовика XIV (1715) в привычной атмосфере светского вольнодумства. И потому у первых просветителей оно еще не имело радикального оттенка.

Это характерно, например, для системы воззрений первого французского просветителя аббата *Жана Батиста Дюбо* (1670—1742). Его трактат «Критические размышления о поэзии и живописи» (1719) опирался на сенсуалистическую теорию, обнаруживая зависимость от английских мыслителей. Просветительское начало выражалось здесь в том, что истоки искусства усматривались не в разуме, а в *воображении и чувстве*. Коренься в чувственной сфере, искусство призвано развивать и воспитывать ее.

Воздействие искусства, по Дюбо, основано на том, что «подражания способны породить в душе страсть, схожую с той, которую мог бы вызвать воспроизводимый предмет»<sup>4</sup>. Такая постановка вопроса обнаруживает содержательный характер эстетики Дюбо, для которого воздействие искусства неотрывно от предмета изображения. Вместе с тем Дюбо отдает себе отчет в том, что переживание, вызываемое искусством, все-таки отлично от

переживания, вызываемого реальным предметом, указывая, что предмет, изображенный в искусстве, не способен причинить нам те подлинные страдания и огорчения, которые может причинить реальный предмет. И потому, например, безобразное, выступая лишь в качестве подражания реальному безобразному, но не как оно само, доставляет не отвращение, а художественное наслаждение.

Большое место Дюбо уделяет сравнению живописи и поэзии, различая их не только по средствам подражания, но и по сюжетам, наиболее благоприятным для каждого из этих искусств. Такая постановка вопроса предвосхищает Лессинга. Развивая эти положения, Дюбо всюду выступает против утверждения, «будто искусство воспроизведения интересует нас больше, нежели сам его сюжет»<sup>5</sup>. Дюбо важно прежде всего, что воспроизводит искусство, и лишь во вторую очередь — как оно воспроизводит. В этом акценте заключена внутренняя полемика с эпигонским дворянским классицизмом, с безжизненным академизмом, для которого технические правила искусства в то время уже стали важнее содержания. «Хорошо написанная картина, прекрасная по композиции и стилю поэма часто бывают холодными и скучными произведениями. Для того, чтобы какое-нибудь произведение нас трогало, нужно, чтобы тонкость рисунка, правдивость колорита в картине и богатство ритмов и рифм в стихотворении придавали бы жизнь образам, которые сами по себе могут нас привлекать и волновать»<sup>6</sup>.

С этой точки зрения Дюбо подробно разбирает искусство трагедии, эпической поэзии, живописи и музыки. Он подчеркивает значение традиции, большое внимание уделяет античному искусству. Дюбо видит гениальность художника не в искусности исполнения, а в способности волновать, пробуждать посредством подражания глубокие чувства.

Касаясь вопросов развития художественного творчества, Дюбо решающее значение придавал природе, климату, географической среде, в чем он предвосхитил Монтескье. Наряду с этим Дюбо подчеркивал роль «моральных причин» в развитии искусства, подразумевая под ними зарождавшиеся просветительские идеи.

Одной из проблем, широко разрабатывавшихся в эстетике французского Просвещения, была проблема эстетического вкуса. На французских мыслителей в этом вопросе оказали влияние представители английского сенсуализма: Хоум, Шефтсбери, Хатчесон и другие. Проблема вкуса была для них проблемой совершенства эстетического восприятия, определения красоты, проявления гармонии разума и чувства в природе человека. Такое же значение имела она и у французских мыслителей, которые, однако, разработали ее более подробно и в ряде случаев

связали с вопросом о воспитательном, облагораживающем значении искусства и с его общественной ролью.

Вопросов вкуса касался уже Дюбо, рассматривая вкус как содержательную категорию и ставя его выше знания технических приемов и правил. Шарль Луи Монтескье (1689—1755) написал специальный трактат «Опыт о вкусе в произведениях природы и искусства». Основы вкуса он видел в природных данных человека и рассматривал вкус как «способность чутко и быстро определить меру удовольствия, доставляемого людям тем или иным предметом»<sup>7</sup> Источник этого удовольствия лежит, по Монтескье, в объективных свойствах предметов, воздействующих на наше восприятие. В этой связи Монтескье рассматривает порядок и разнообразие, симметрию и контрасты, гармонию и пропорциональность, а также другие соотношения в объективном мире, порождающие чувство удовольствия. Здесь предвосхищается идея отношений как основы прекрасного, позднее выдвинутая Дидро.

Связывая красоту и вкус с чувственным удовольствием, которое доставляют воздействующие на нас предметы, Монтескье вместе с тем различает удовольствие, как мы сказали бы сейчас, потребительское и удовольствие эстетическое, то есть пользу и красоту. Он пишет: «Испытывая удовольствие при виде полезного для нас предмета, мы называем его хорошим; когда же нам доставляет удовольствие созерцание предмета, лишенного непосредственной полезности, мы называем его прекрасным»<sup>8</sup>.

Подобное разграничение пользы и красоты впоследствии было развито Кантом. Разумеется, Монтескье не прав, разрывая красоту и пользу, но сама попытка выяснения их специфики имела в эстетике плодотворное значение.

В своих сочинениях, посвященных общественным вопросам (из которых главное — «О духе законов», 1748), Монтескье мало касается искусства. Но все же он высказывает мысль о влиянии на искусство природных условий, географической среды и о воздействии искусства на нравы людей. В этой связи он рассматривает ту роль, которую музыка играла в жизни античного общества, подчеркивая ее воздействие на душу человека.

Вопросы вкуса были развиты также в сочинениях Жана Лерона Д'Аламбера (1717—1783). Он определял вкус как «способность устанавливать, что именно в художественном произведении должно нравиться чувствительным душам или оскорблять их»<sup>9</sup> Чувственное удовольствие основа восприятия искусства. Но задачи искусства к нему не сводятся, ибо художественное произведение воздействует также на воображение и разум.

Если Монтескье исследовал с позиций сенсуализма зрительное восприятие прекрасного, то Д'Аламбер аналогичную работу

проделал по отношению к музыке. Опираясь на учение о гармонии французского композитора и теоретика Рамо и применив также свои математические познания, Д'Аламбер написал ряд работ по музыкальной гармонии, где, в частности, обосновал консонантность терции и принцип терцового строения аккордов.

Это отвечало музыкальной практике того времени, от которой сильно отставало развитие теории. Гомофонная музыка, основанная на терцовом строении аккордов, давно уже приобрела всеобщее распространение. Между тем в теории встречались еще отзвуки средневековых воззрений, считавших интервал терции диссонансом. Усилиями Рамо и Д'Аламбера с пережитками этих воззрений было покончено. Устремленность к единству теории и практики типична для просветительской эстетики.

Вопросы вкуса приобрели большое значение в сочинениях видного философа-сенсуалиста *Этьена Кондильяка (1715—1780)*. Выводя вслед за Локком все знания из ощущения, он распространял этот принцип и на область прекрасного. Рассматривая прекрасное как удовольствие, доставляемое ощущениями, Кондильяк вместе с тем, в отличие от Монтескье, связывал его с идеей пользы или блага.

Как и все просветители, Кондильяк считал искусство подражанием природе. Но оригинальным моментом в его теории является выведение искусства из потребности общения между людьми. У Кондильяка мы находим зародыш того, что ныне принято называть учением о коммуникативной функции искусства. Во взгляде на искусство как на средство общения сказалась популярная в XVIII веке идея договорных отношений как источника всех общественных установлений. Искусство, по Кондильяку, такая же условность, возникшая в результате всеобщей договоренности и вытекающая из потребности общения, как и все общественные институты.

Если Монтескье исходил из опыта пластических искусств, а Д'Аламбер разрабатывал вопросы музыкальной гармонии, то Кондильяк больше всего занимался языком в его отношении к поэзии и музыке. Проводя аналогию между искусством и языком, как средствами общения, Кондильяк выводил из речи происхождение поэзии и музыки, которые как бы содержатся в речи в скрытом виде и первоначально слиты, но постепенно обособляются друг от друга и приобретают самостоятельность.

В сочинениях *Клода Адриана Гельвеция (1715—1771)* вкус рассматривается как одно из проявлений человеческого ума (разума), который имеет определяющее значение во всех сферах жизни. Гельвеций пытался выйти за пределы порочного круга во взаимоотношении вкус—искусство и найти их общую основу во внешнем мире. Проследившая зависимость человеческого сознания от исторической жизни народов, Гельвеций определяющее

значение придавал климату, географической среде, из которой он выводил обычаи и формы правления. Эту зависимость Гельвеций распространял и на область вкуса, красоты, искусства. Он подчеркивал относительность вкуса у разных народов (что нравится одному, не нравится другому).

Достоинство различных искусств, по Гельвецию, «зависит главным образом от точности, с которой в них изображаются пороки, добродетели, страсти, нравы, смешные стороны какого-либо народа»<sup>10</sup>. Гениальность художника выражается в правдивости и стиле изображения. А живет на протяжении многих веков искусство потому, что способно возбуждать общественный интерес.

Сенсуалистическое направление во французской эстетике XVIII века не могло разрешить противоречие между признанием относительности вкуса в разные времена и у разных народов и стремлением к выведению его внеисторических норм, основанных на представлении о неизменности природы человека. Не увенчались успехом и попытки заложить с позиций сенсуализма основы теории отдельных видов художественного творчества. Хотя в этой области было накоплено немало ценных наблюдений, но отсутствие глубокой связи с художественной практикой, равно как и метафизическо-созерцательный характер материализма, не позволили создать целостное учение.

В исследовании закономерностей эстетического восприятия работы французских сенсуалистов XVIII века заставляют вспомнить о позднейших течениях позитивистской, экспериментально-психологической эстетики XIX века. Но они выгодно отличаются от последней тем, что никогда не сводили вкус к психофизиологическим реакциям и в его исследовании исходили из общей концепции человека и общества, не обособляя искусство от воззрений и нравов, от воздействия на человека окружающей его среды.

От Дюбо ведет начало не только сенсуалистическая линия во французской эстетике, но и разработка творческих проблем, непосредственно связанных с современной художественной практикой. Значительное развитие получила эта тенденция в воззрениях *Франсуа Мари Аруэ Вольтера (1694—1778)*. Его взгляды имели большой общественный резонанс и оказали существенное влияние на многих мыслителей.

Прожив долгую жизнь, Вольтер эволюционировал в своих воззрениях от первоначального дворянского вольнодумства к более радикальной идеологии. На него оказали влияние взгляды его младших современников Руссо и Дидро, с которыми он сотрудничал в «Энциклопедии».

Вольтер был деистом. Вся жизнь воюя с католической церковью и религиозными предрассудками, призывая «раздавить

гадину», под которой он разумел церковь, он в то же время признавал бога как первопричину сущего и моральное начало, сдерживающее проявление диких нравов («если бы бога не было, его надо было бы выдумать»). Антиклерикальная направленность его воззрений отразилась и в эстетике. Вольтер издевался над всяческим мракобесием и рассматривал искусство как средство просвещения умов.

Вольтер определял вкус как способность чувствовать прекрасное и судить о нем. Он различал вкус здоровый и извращенный. Это различие восприняли затем Руссо и Дидро. Здоровый вкус выражается в стремлении к естественности и простоте, извращенный — в напыщенности и жеманстве. В такой постановке вопроса сказалась антидворянская направленность мысли Вольтера и защита им новых явлений в искусстве. Задача искусства — подражать природе «с наибольшей достоверностью, выразительностью и изяществом»<sup>11</sup>.

Но Вольтер не призывал, подобно Руссо, «назад к природе». Наоборот, он восхвалял цивилизацию и ее плоды, хотя критиковал церковь и деспотизм и далек был от идеализации существующего. Остро и едко полемизировал Вольтер с теорией «предустановленной гармонии» Лейбница, высмеивая опиравшийся на нее наивный и плоский оптимизм, показывая безбрежность царящего в мире зла. В эстетике это означало, что красота и уродство в равной мере коренятся в природе вещей и потому заслуживают внимания искусства.

Искусство, по Вольтеру, основано на подражании природе, но вместе с тем оно «зависит от воображения не меньше, чем от природы»<sup>12</sup>. Вольтер допускает вымысел, но не противоречащий правде. Примером этого могут служить его собственные философские повести.

Искусство выражает дух, обычаи, вкусы народа. Поэтому творчество одного народа определенной эпохи не всегда понятно другим народам и эпохам.

Относительность наших представлений о прекрасном подчеркивали все просветители. Вольтер делает отсюда практический вывод, что надо остерегаться ложных определений, отвергающих красоту, «которая нам непонятна или еще не успела сделаться нам близкой благодаря привычке»<sup>13</sup>. В тех конкретно-исторических условиях этот вывод помогал отвергать нападки классицистских догматиков на новое искусство.

Так как природа бесконечно разнообразна, то и подражающее ей искусство не подчиняется строгим правилам. Защищавший в начале своего творческого пути классицистские «три единства» в драматургии, Вольтер далее все более склонялся к их критике, допуская смешение на сцене трагического и комического. Именно в борьбе с классицистскими догмами, с рассудоч-

ными правилами, сковывающими творчество, родился его всемирно знаменитый афоризм: «все жанры хороши, кроме скучного»<sup>14</sup>.

Принципиально иначе, чем классицисты, ставил Вольтер вопрос и о подражании древним в искусстве, близко подходя к диалектическому пониманию соотношения традиций и новаторства. «Мы должны восхищаться тем, что было у древних безусловно прекрасного; мы должны применяться к тому, что было красивого в их языке и нравах, но следовать им слепо во всем было бы большим заблуждением... Нужно писать такими же верными красками, как писали древние, но не следует писать того же самого. <...> Будем восхищаться древними, но не станем допускать, чтобы наше восхищение превратилось в слепой предрассудок»<sup>15</sup>. Восхищаясь древними, нельзя закрывать «глаза на красоты, которые природа расточает вокруг нас»<sup>16</sup>.

Вольтер колебался между признанием изменчивости вкусов и допущением абстрактных норм прекрасного. Будучи сам выдающимся писателем, поэтом и драматургом, он не мог, подобно сенсуалистам, свести эти нормы к общечеловеческим законам восприятия внешней формы предметов.

Колебания Вольтера отразились, в частности, в его оценке Шекспира, которого он считал «гениальным варваром». Вольтер восхищался правдивостью и силой творчества великого английского драматурга и вместе с тем осуждал его за... дурной вкус и незнание правил: «У Шекспира был гений мощный и плодотворный, натуральный и возвышенный, но у него не было ни малейшей искры хорошего вкуса и ни малейшего знания правил»<sup>17</sup>.

Эстетика Вольтера была столь же двойственной, как и все его мировоззрение, явившееся переходной ступенью от раннего к зрелому Просвещению. Вместе с тем она отразила изменения, которые происходили в искусстве его времени, в том числе в его собственном творчестве.

Иного рода двойственностью были проникнуты взгляды Шарля Баттё (1713—1780), отразившие своеобразное переплетение тенденций дворянского и демократического искусства. Баттё был скорее пропагандистом и популяризатором просветительской эстетики, нежели ее основополагающим автором. Он прославился своим трактатом «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746), в котором, в отличие от всех других просветителей, пытался дать систематическое изложение вопросов эстетики. Это свидетельствовало о восприятии им английских и немецких традиций. Трактат получил известность и был переведен на многие языки.

«Единым принципом», с позиций которого Баттё стремился рассматривать все искусства, был принцип подражания. Но в

его формулировке Баттё обнаруживает зависимость от дворянской эстетики. Предметом подражания всех искусств Баттё считает прекрасную, изящную (*belle*) природу: «искусство есть подражание прекрасной природе»<sup>18</sup>. В этом сказался эклектизм эстетики Баттё. В понимании изящной природы его взгляды были связаны не столько с принципами классицизма, сколько рококо. Вместе с тем просветительская направленность их выразилась в выдвижении перед искусством задачи трогать, волновать, воздействовать на сердце. Для Баттё характерен просветительский культ чувствительности, обнаруживающий связь с искусством сентиментализма.

Подчеркивая эмоциональное значение искусства, Баттё не сводит подражание к передаче одной лишь внешней формы предметов. Искусство в равной мере зависит и от природы и от вкуса, который в свою очередь зависит от познания.

«Вкус в искусстве то же самое, что интеллект в науке. <...> Истина есть цель наук. Цель искусства — благо и красота»<sup>19</sup>. В подобных утверждениях Баттё предвосхищает те параллели между эстетикой и теорией познания, которые легли в основу почти одновременно появившейся в Германии концепции Баумгартена.

Нащупывая диалектику общего и отдельного, Баттё выдвинул оригинальное утверждение, что существует лишь один хороший вкус, поскольку единственным объектом его является природа. Вместе с тем в частном возможны различные вкусы, не выходящие за пределы хорошего, а выделяющие разные стороны единого предмета.

Баттё также разрабатывал с позиций теории подражания систему искусств, различая их по средствам подражания. Он успешно применял этот принцип к литературе, живописи, театру. Но трактовка с этих позиций архитектуры, музыки, танца имела у него несколько механический оттенок.

В отличие от всех других просветлений Баттё в первую очередь не публицист, а систематик. Его занимает не столько судьба современного искусства, сколько теория как таковая. Поэтому он в большей мере опирается на традицию разработки эстетических категорий в прошлые эпохи. Но в теории его нет открытий, рожденных движением самого искусства, общественной жизни и философии своего времени.

Самым радикальным мыслителем среди французских просветителей был *Жан Жак Руссо (1712—1778)*. Он наиболее ярко и последовательно выразил идеологические устремления демократических слоев общества. Мировоззрение Руссо оказало огромное влияние на деятелей французской буржуазной революции и на последующее развитие эстетики.

Для системы воззрений Руссо характерны критика социальной несправедливости, культ природы и чувства, антирациона-

лизм, призыв к естественности и простоте. Так понимаемый «руссоизм» находит отклик в идеях романтиков, а также в деятельности некоторых представителей искусства более позднего периода. Например, Л. Толстой восхищался Руссо и говорил о плодотворности многих его идей.

Руссо был не только мыслителем и публицистом, но также писателем и композитором, автором романов «Эмиль» и «Новая Элоиза», лирических романсов и оперы «Деревенский колдун». Значительное внимание уделял он музыкальной критике.

Появление в 1750 году диссертации Руссо на тему «Способствовало ли развитие наук и искусств очищению нравов?», предложенной на конкурс академией в Дижоне, было подобно взрыву. В то время как достигшая своего апогея и клонящаяся к упадку абсолютная монархия во Франции упивалась пышностью и великолепием своего образа жизни, в то время как к подножию ее склонялись все высшие достижения «наук и искусств» и, казалось, нет предела могуществу богом данной власти, скромный и неприметный сын часового мастера из Женевы доказательно и в блестящем литературном изложении дал отрицательный ответ на вопрос, ранее не вызывавший никаких сомнений.

Он доказал, что при всем блеске современной цивилизации «люди поставлены в такие условия, когда их совместная жизнь невозможна без того, чтобы остерегаться друг друга, чтобы вытеснять друг друга, обманывать, предавать, разорять один другого»<sup>20</sup>. И это ведет к падению нравов. «Нет больше искренней дружбы; нет истинного уважения; нет заслуженного доверия. Подозрения, мрачные страхи, холодность, осторожность, ненависть, предательство будут вечно таиться под однообразным и обманчивым покрывалом вежливости, под этой хваленой учтивостью, которой мы обязаны нашему просвещенному веку. У нас не хвалятся своими достоинствами, но унижают достоинства других. У нас не наносят грубых оскорблений своим врагам, но умеют ловко оклеветать их. Национальная вражда угасает, но с нею гаснет и любовь к отечеству. Невежество, достойное презрения, сменяется опасным скептицизмом» (с. 69). Вывод: «Наши души развратились в той мере, в какой наши науки и искусства приблизились к совершенству» (с. 70).

Под искусствами Руссо подразумевает прежде всего ремесла и, следовательно, говорит об обратном отношении, возникающем в развитии науки и техники (обеспечивающих блага цивилизации), с одной стороны, и нравственности (возвращающейся к утонченной дикости), — с другой. Но под искусствами Руссо подразумевает также и «изящные искусства». Какое отношение имеют они к этим процессам? В условиях глубокого противоречия между прогрессом цивилизации и падением нравственности они, согласно взглядам Руссо, «украшают гирляндами цветов

железные цепи, сковывающие людей, заглушают присущее людям сознание исконной свободы... заставляют их любить свое рабство, превращая их в то, что называется цивилизованными народами» (с. 67).

Так впервые в истории социальной и эстетической мысли было сформулировано то, что позднее получило название «отчуждения»: достижения цивилизации оказываются чуждыми развитию человечности, вступают в конфликт с гуманизмом. И перед искусством возникает дилемма: либо примкнуть к цивилизации и тем самым превратиться в «гирлянды цветов», украшающие «железные цепи», либо отказаться от завоеваний цивилизации и вернуться к элементарной простоте.

Этот второй путь Руссо освещает в связи со своим решением коренной общественной проблемы. В качестве антитезы испорченному и извращенному дворянско-монархическому обществу он выдвигает идеал «естественного человека», призывает вернуться назад к природе, ибо «природа создала человека счастливым и добрым, но общество искажает его и делает несчастным. Род людской был мудрее и счастливее в своем первоначальном состоянии; и по мере того как человечество отдаляется от этого состояния, оно делается слепым, несчастным и злым» (с. 111).

Правда, Руссо не верит, что можно реально вернуться к былым временам, отказавшись от завоеваний истории и благ цивилизации. «Человеческая природа не идет вспять, и людям не вернуться к временам невинности и равенства, раз от них удалившись» (с. 112). Однако он выдвигает такое возвращение в качестве идеала.

Объективный смысл этого идеала заключался в подготовке буржуазной революции, сметающей дворянско-абсолютистское общество и устанавливающей господство «простых людей», третьего сословия. Хотя сам Руссо этого революционного вывода не сделал, его сделали последователи и ученики великого мыслителя, реально свершавшие эту революцию.

Свой идеал естественного, природного человека Руссо распространял и на сферу эстетических отношений, искусства. Он считал, что искусство, порожденное цивилизацией и воплощающее ее свойства, порочно и вредно. «...Искусства обязаны своим происхождением нашим порокам» (с. 75).

В знаменитом письме к Д'Аламберу о зрелищах Руссо доказывал, что искусство требует неоправданных затрат времени, денег, труда; оно вытесняет пристрастие к полезной деятельности, воспитывает разнеженность, изображает и пропагандирует пороки. У народа неиспорченного и добродетельного его следовало бы заменить праздничными зрелищами и увеселениями, самодеятельными кружками, певческими обществами и танцевальными вечеринками, спортивными играми и состязаниями и т. п. Там

же, где народ уже испорчен и извращен, а потому неспособен удовлетвориться простодушным самодеятельным творчеством, искусство можно сохранить как неизбежное зло, постаравшись, однако, направить его на пропаганду добродетели, чтобы воспрепятствовать безнравственности, порожденной самим же искусством, «перераста в разбой» (с. 161).

Подобно тому как, критикуя общественное неравенство, Руссо предлагал не уничтожить собственность, а уравнивать ее, так и, критикуя аристократическое искусство, он стремился не истребить художественную деятельность вообще, а превратить ее в самодеятельность ремесленников и крестьян — мелких буржуа. «Цивилизованное» же искусство, хотя оно и порождает пороки, надо направить на торможение производимого им зла, чтобы плуты не превратились в бандитов, а испорченность в разбой.

Критика аристократического искусства у Руссо была прогрессивной по своему социально-историческому содержанию, ибо она открывала пути для развития демократического, реалистического искусства предреволюционной эпохи. Но она имела и негативные моменты. Руссо склонялся к отрицанию искусства вообще, то есть призывал к примитивным, отсталым формам его, к замене профессиональной художественной деятельности самодеятельностью.

Значительную роль сыграл Руссо в развитии музыкальной эстетики.

В романе «Новая Элоиза» он высмеивал придворную аристократическую оперу за ее неестественность, сценические нелепости, надуманность и ходульность. Эта критика велась с позиций демократического искусства.

В 1752 году в связи с гастролями во Франции итальянской оперы-буфф, показавшей бытовую комическую оперу Перголези «Служанка-госпожа», в Париже возникла знаменитая «война буффонов», всколыхнувшая всю художественную общественность. Началась острая полемика, порою переходившая в журнальную перебранку между сторонниками аристократического и демократического искусства.

Эстетическая ориентация сторонников серьезной оперы («лирической трагедии») и комической оперы (бытового жанра) была связана с борьбой двух общественных лагерей того времени. Классицистским формам противопоставлялись реалистические, условности — правдоподобие, театральной фальши — естественность и простота. Руссо возглавил эту полемику, в которой приняли участие также Дидро, Д'Аламбер, Гримм, решительно выступив в защиту новых тенденций.

Руссо возглавлял музыкальный отдел в «Энциклопедии» и составил свой собственный музыкальный словарь. В противовес Рамо и Д'Аламберу, которые видели основу музыки в гармонии,

Руссо отстаивал первенствующее значение мелодии, считая ее «языком страстей». Понятия простоты, естественности, выразительности музыки являются определяющим критерием ее оценки в статьях Руссо.

Руссо близко подошел к обоснованию интонационной природы музыки. Он выводил ее происхождение из языка и проводил аналогию между выразительностью мелодии и интонации человеческой речи.

Музыка «подчеркнутыми и, так сказать, говорящими интонациями выражает все страсти, рисует все образы, передает все предметы, подчиняет всю природу своему искусному подражанию и доводит до сердца человека чувства, способные его взволновать»<sup>21</sup>. «Мелодия, гармония, темы, выбор инструментов и голосов — все сие суть элементы музыкального языка, и мелодия, благодаря своему непосредственному соотношению с грамматическим и разговорным акцентом, придает определенность всем остальным. Таким образом, как в инструментальной музыке, так и в вокальной, основы выразительности должны выводиться именно из мелодии»<sup>22</sup>.

Аналогичных взглядов на музыку придерживались также Кондильяк и Дидро, на которых Руссо, видимо, в данном отношении оказал влияние.

Среди всех просветителей Руссо наиболее остро и развернуто поставил социологические вопросы искусства. Его демократизм помог вскрыть противоречия развития искусства в классовом обществе, выявить неведомые ранее эстетике коллизии общественного и художественного прогресса. Руссо последовательно и страстно защищал искусство, понятное и близкое народу. Его идеи, в том числе и эстетические, впоследствии с воодушевлением были восприняты якобинцами, которые руководствовались ими в практических мероприятиях революционного правительства в области искусства.

Самым глубоким, талантливым и разносторонним представителем эстетики французского Просвещения является *Дени Дидро* (1713—1784). Он был крупным философом, сделавшим значительный вклад в разработку материалистической теории познания, писателем, оставившим ряд интересных романов, повестей и драматических пьес, эстетиком и художественным критиком.

Подходя к искусству с общефилософских позиций, Дидро вместе с тем опирался на практику современного художественного творчества. Его интересовала не отвлеченная систематика как таковая, а теоретическое решение актуальных творческих проблем развития искусства. Но подобно тому как общественные вопросы решались просветителями на основе свойств человеческой природы вообще, так и в решении творческих проблем современного искусства Дидро стремился исходить из при-

роды искусства вообще, разрабатывая тем самым в критике вопросы эстетики. Дидро посвящает свои сочинения вопросам драматургии, театра, изобразительного искусства и музыки, во всех областях обнаруживая равную заинтересованность и осведомленность.

Просветительская теория подражания в эстетике Дидро получила наиболее полное обоснование и раскрытие. Для него искусство не просто подражание, но *подражание естественной природе*, то есть жизни, не испорченной и не извращенной искусственными и противоестественными общественными установлениями феодально-абсолютистского государства. Понятие естественности отождествляется в эстетике Дидро с понятиями правды, добра, красоты, и в этом значении становится основным критерием для оценки искусства.

Трактовка понятия подражания, таким образом, отражала у Дидро идеалы демократии и в скрытом виде содержала указание на героев, достойных подражания, — на простых людей «третьего сословия», которые отныне пришли в искусство, в том числе и в творчество самого Дидро, уже не в качестве комических и «низких» персонажей (как было в классицизме), а в качестве положительных героев, олицетворяющих общечеловеческие добродетели.

Из понятия подражания вытекало, далее, понятие *правды*, которое именно у Дидро было поставлено во главу угла и разработано подробнее, чем у других просветителей.

«Чем более совершенно подражание и чем более оно соответствует первоначальному образцу, тем более оно нас удовлетворяет», — заявлял Дидро<sup>23</sup>. Это соответствие Дидро в ряде случаев понимал внешне, в духе максимально точного воспроизведения натуры. Он уподоблял искусство зеркалу и писал, что художественное совершенство «заключается в столь точном воспроизведении какого-нибудь действия, что зритель, пребывая в некоем обмане, воображает, будто присутствует при самом этом действии» (3, с. 347).

В понимании подражания как внешнего уподобления изображения изображаемому сказались черты механицизма, свойственные материализму Дидро, и отразились также некоторые свойства просветительского искусства, реализм которого порою скользил по поверхности вещей и обнаруживал натуралистические тенденции. Но понятие правды у Дидро к сказанному не сводится, иначе он не был бы великим мыслителем.

Дидро неоднократно отмечает, что простое сходство образа с действительностью, будучи условием существования искусства, вместе с тем само по себе еще недостаточно для силы его воздействия. «Назовем ли мы искусством сноровку, позволяющую хорошо писать руки и ноги, нос, рот, лицо, целую фигуру, даже так,

чтобы они казались выступающими из полотна? Примем ли мы первоначальное умение подражать натуре за подлинное подражание ей, или будем рассматривать произведения художника в связи с их истинной целью, истинным смыслом?» — такой вопрос задает Дидро, подразумевая, что истинные цель и смысл искусства не сводятся к простой сноровке воспроизведения. Этот истинный смысл определяется тем, что не одним лишь глазам «говорит живопись как искусство», но «обращается она к сердцу, чарует разум, трогает сердце при посредстве зрения» (6, с. 325).

Развивая просветительскую теорию подражания, Дидро выдвигает понятие более широкое, чем понятие подражания, а именно: понятие *соответствия* образа и действительности, соответствия, выходящего за пределы простого внешнего сходства. Данное понятие не предлагается вместо или взамен понятия подражания, оно лишь существует наряду с ним и употребляется в качестве его синонима. Но вместе с тем оно свидетельствует об углублении просветительской трактовки подражания.

Выход подражания за пределы простого сходства определяется, по Дидро, обобщающей силой искусства, его способностью концентрированно выражать явления действительности, воплощать идеи. В эстетике Дидро тем самым преобладающей оказывается антинатуралистическая тенденция, его эстетика является теорией *реализма* в искусстве.

«...Перенесите на сцену свой обычный тон, простыне<sup>7</sup> выражения... естественные жесты, — развивает Дидро ту же концепцию применительно к театру, — и увидите, какое это будет бедное и жалкое зрелище». Искусство не копирует единичные явления, а создает образы, имеющие значение художественного обобщения. «Чиновник Бийяр — тартюф, аббат Гризель — тартюф, но не Тартюф. Финансист Туанар был скупцом, но он не был Скупцом. Скупец и Тартюф были созданы по образцу Туанаров и Гризелей всего мира, это их наиболее общие и примечательные черты, но отнюдь не точный портрет...» (5, с. 578, 596).

Тем самым искусство оказывается не просто воссозданной, повторенной реальностью, но художественным образом этой реальности. Его образы в равной мере воплощают и конкретное и общее, они типичны и потому правдивы. «Поразмыслите над тем, что в театре называют *быть правдивым*. Значит ли это вести себя на сцене как в жизни? Нисколько. Правдивость в таком понимании превратилась бы в пошлость. Что же такое театральная правдивость? Это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую еще возвеличенному актером» (5, с. 580).

Под идеальным образом Дидро подразумевает обобщенный, типический образ. Умение создавать его требует не только на-

блюдательности, но и воображения, вымысла. «Воображение — это способность вызывать образы» (5, с. 370). Без него, например, «речь сводится к механической привычке применять так или иначе соединенные звуки» (5, с. 372), то есть к повторению уже существующего и известного. Исходя из этого, Дидро стремился показать «сходство правды и вымысла», доказывающее несводимость правды к простому воспроизведению внешних сторон явлений и предметов.

Дидро иллюстрирует свою мысль, прибегая к традиционному сравнению деятельности историка и поэта. Поэт, как и историк, не вправе искажать действительность. Но историк описывает то, что было, поэт — то, что могло или должно быть. Различая правдивое, правдоподобное и возможное, Дидро следует за Аристотелем, который впервые применил эти категории. Он вводит эти категории в широкую систему воззрений на сущность подражания, на естественность, правду, типичность в искусстве.

Дидро дал наиболее глубокую в просветительской эстетике трактовку подражания и правды в искусстве потому, что он близко подошел к раскрытию диалектики реального и идеального, объективного и субъективного начал в художественном творчестве. Он утверждал, что «правда природы — основа правдоподобия искусства» (6, с. 574). Но вместе с тем эта натура освещается в искусстве своеобразным «солнцем». При этом «солнце» художника, освещающее изображение природы и придающее ему смысл, — «не то, что сияет на небесах» (6, с. 553). Оно светит изнутри, заключено в душе, в сознании художника, совпадает с его мировоззрением.

Если в приведенных суждениях соотношение объективного и субъективного выражено Дидро в виде метафорического образа (солнце души, освещающее правду природы), то в ряде работ он дает этому вопросу научную трактовку. Так, в конце своего сочинения «О драматической поэзии» Дидро показал, что эстетические оценки субъективны и относительны, они зависят от различия индивидов, от их жизненного опыта и взглядов.

Это положение было известно всем просветителям, начиная с Дюбо. Но если сенсуалисты пытались преодолеть субъективизм эстетического восприятия, опираясь на общечеловеческие нормы восприятия формальных отношений (гармонии, ритма, симметрии и т. д.), то Дидро, отдав дань этой традиции в своей ранней статье «Прекрасное» (1751), написанной для Энциклопедии, далее предлагает более глубокое решение.

Дидро считает, что для преодоления субъективизма эстетических оценок необходим некий идеальный образец, каковым является созданный воображением образ человека, наделенного всеми мыслимыми совершенствами. Этот идеальный образ, являющийся нам единство истины, добра и красоты, однако, не реален.

И потому он может быть критерием оценки явлений действительности, но не предметом художественного изображения. Соответственно и искусство должно не идеализировать действительность (что делал классицизм), но изображать реальное в свете идеала.

Идеал искусству необходим, ибо без него оно сводится к внешнему подражанию единичным фактам. Но без жизненной правды он в искусстве фальшив и призрачен. Поэтому идеал корректируется действительностью, и их взаимодействие обеспечивает живость изображения. «Изучение страстей, нравов, характеров, обычаев научит живописателя людей изменять свой образ (Дидро имеет в виду идеальный образ, «призрак», — В.В.) и превращать его из человека вообще в человека доброго или злого, спокойного или разгневанного» (5, с. 436).

Итак, искусство изображает реальность, не механически копируя ее, а в свете обобщенного образа, складывающегося в голове художника и придающего изображаемому типичные черты. Именно поэтому правда в искусстве приобретает действенное значение, и искусство становится способным воспитывать людей. Искусство должно учить любить добродетель и ненавидеть порок (5, с. 350). Оно призвано «внушать добродетель и служить улучшению нравов» — такие утверждения рассыпаны в сочинениях Дидро на каждом шагу. «Художники, — взывал он, — если вы ревнуете о славе творений ваших, вот вам мой совет: придерживайтесь чистых сюжетов. Все, что проповедует человеку порок, обречено на уничтожение, и тем неизбежнее оно, чем творение совершеннее» (6, с. 550, 392).

В том, что Дидро связывал действенное, воспитательное значение искусства с правдивостью и типичностью подражания, — его большая заслуга. Но все-таки внутренняя связь правды и общественного назначения, объективного и субъективного, познавательного и действенного в искусстве раскрыта им скорее в виде отдельных догадок, нежели развернутой теории. В этом ему помешала ограниченность не только созерцательно-механистического материализма, но и художественной практики его времени. До подлинных глубин реализма, дающего обобщающую концепцию эпохи, это искусство еще поднималось очень редко, в исключительных случаях (как в «Свадьбе Фигаро» Бомарше или в «Племяннике Рамо» самого Дидро). Чаще же оно сводилось к бытописанию и отвлеченному морализированию, которые взаимно дополняли друг друга. Поэтому и Дидро, в целом будучи в своей эстетике реалистом, в отдельных случаях допускал крен в сторону внешнего понимания подражания или же склонялся к нравоучительной проповеди.

Вытекающая из просветительского мировоззрения концепция сущности искусства наложила у Дидро отпечаток и на решение

всех других эстетических проблем, в том числе *проблемы прекрасного*. В упомянутой выше статье для Энциклопедии Дидро находился еще под сильным влиянием английской сенсуалистической эстетики. Но даже здесь он решает этот вопрос глубже, чем другие сенсуалисты.

Ценной, в частности, была у него мысль, что прекрасное не является особым веществом или отдельным предметом. А если так, то его нельзя усмотреть ни в чем ином, кроме как в отношениях: «восприятие отношений есть основа прекрасного»<sup>24</sup>. Этими отношениями являются все те же порядок, пропорциональность, симметрия, гармония и т. п., которые со времен Аристотеля были известны эстетике и в которых сенсуализм усматривал объективную основу прекрасного, противостоящую относительности вкусов.

Таким образом, Дидро здесь мало оригинален. Но в различии «реально прекрасного» и «воспринимаемого прекрасного» (прекрасного для нас) в его рассуждениях возникает зачаток диалектики объективного и субъективного. Выясняя происхождение различных человеческих мнений о прекрасном, Дидро устанавливает их зависимость от условий восприятия и от особенностей воспринимающего субъекта.

Более глубокую трактовку получило понятие прекрасного в зрелых сочинениях Дидро. В «Салоне 1767 года» содержится следующее рассуждение: «...эту крутую скалу зовете вы прекрасной; хмурый лес, покрывающий ее, зовете вы прекрасным; поток, убегающий пеной свой берег и перекрывающий гальки, зовете вы прекрасным; определение «прекрасный» вы прилагаете, я заметил, к человеку и к животному, к растению, к камню, и рыбам, и птицам, к металлам. Однако согласитесь же, что нет физического качества, общего всем этим творениям. Откуда же появился этот общий атрибут?» (6, с. 349).

Отвечая на этот вопрос, Дидро уже не обращается к сенсуалистически истолкованным отношениям, а говорит, что понятие прекрасного «порождается одинаковыми идеями или чувствами, вызываемыми в вашей душе совершенно различными физическими качествами» (6, с. 350). Об источнике этой одинаковости он умалчивает. Более того, может показаться даже, что Дидро сползает здесь на позиции субъективизма.

Но мысль его становится понятнее, когда он иллюстрирует ее примером искусства. «Лишите звук всякой побочной нравственной идеи и вы лишите его красоты. Удержите какой-нибудь образ на поверхности глаза так, чтобы полученное впечатление не коснулось ни разума, ни сердца вашего, и в этом впечатлении не будет ничего прекрасного. Есть еще и иное отличие: предмет в природе и тот же предмет в искусстве или в подражании. Безжалостный пожар, в огне которого гибнут все... ввергает вас в

отчаяние... Пусть покажут вам на полотне подобное бедствие, и ваш взор с удовольствием остановится на нем» (6, с. 350).

Иначе говоря, чувственное впечатление само по себе не способно быть прекрасным. Оно становится таковым лишь тогда, когда выражает идею, затрагивает разум и сердце. В этом случае (как в искусстве) даже ужасное предстает в качестве прекрасного.

Большое внимание уделил Дидро прекрасному в искусстве, которое он рассматривал в свете общего понимания природы художественного творчества. «Красота в искусстве имеет то же основание, что истина в философии. Что такое истина? Соответствие наших суждений созданиям природы. Что такое подражательная красота? Соответствие образа предмету» (5, с. 168).

Взаимосвязь красоты и правды в искусстве Дидро подчеркивал неоднократно. Правдивость содержания и простота выражения — вот чем определяется красота художественного произведения. «Простота — одно из главных качеств красоты» (6, с. 587) «...Как прекрасна простота! Как плохо мы поступили, удалившись от нее» (5, с. 377).

Простота, по Дидро, не исключает оригинальность, но исключает манерность, против которой Дидро выступает столь же часто и решительно, сколь ратовал он за естественность и простоту. В «Салон 1767 года» он включил статью «О манере и манерности», где впервые в эстетике дал разграничение этих понятий.

Манера для художника естественна и органична, является следствием его индивидуальности. Манерность же — порок, выражающий испорченность и упадок нравов, делающий искусство фальшивым и лицемерным. Раскрывая своеобразие индивидуальной манеры Шардена и Грёза, Латура и Верне, Дидро олицетворением манерности считал жеманное искусство Буше. «Буше — лицемер из лицемеров», — писал он (6, с. 590). «У этого художника есть все, кроме правды» (6, с. 41).

Очевидно и здесь теоретическая трактовка содержания эстетических понятий определялась антиаристократической направленностью идеологии просветителей, их отрицанием дворянского искусства и утверждением раннего буржуазного реализма. И снова возникало прославление естественности как высшего критерия оценки содержания и формы, правдивости и красоты, естественности как воплощения не испорченного феодально-абсолютистскими отношениями человека вообще.

«Без естественности нет подлинной красоты. Естественность — это чрезвычайное сходство подражаемого с образцом, сопутствующее великой легкостью выполнения; это вода, зачерпнутая из ручейка и брошенная на полотно» (6, с. 590).

Решение общих проблем эстетики Дидро конкретизировал применительно к теории и практике отдельных видов искусства.

Он выступил теоретиком драматургии и театра, живописи и музыки, а также пронизательным художественным критиком, умевшим верно оценивать явления современной художественной жизни и влиять на ее развитие.

Рассматривая все искусства как подражание естественной природе, Дидро различал их по средствам этого подражания. Поэзия подражает словами, музыка — звуками, живопись — красками и т. д. «У каждого искусства есть свои преимущества; они, мне кажется, подобны чувствам. Все чувства сводятся к осязанию, искусства — к подражанию. Но каждое чувство осязает, и каждое искусство подражает свойственным ему образом» (5, с. 175). Поэтому «каждое художество имеет свои преимущества. Когда живопись пойдет в наступление на поэзию, на ее поле, живописи придется отступить; но она окажется сильнее, если поэзии вздумается напасть на нее в области, принадлежащей живописи» (6, с. 320).

Различая искусства по средствам подражания, Дидро не ставил своей задачей создать стройную классификацию искусств. Однако в разработку с передовых общественных позиций теории конкретных видов искусства Дидро внес очень значительный вклад.

Его взгляды на драматургию изложены в «Беседах о «Побочном сыне» (1757) и в сочинении «О драматической поэзии» (1758). Обращает внимание прежде всего антиклассицистская направленность суждений Дидро. Он, правда, не отрицает возможность применения в драме «трех единств», но выступает против их обязательности и превращения в догму. Он борется также против классицистской схематизации характеров, считая, что ныне на место драматургии характеров должна прийти на сцену драматургия положений.

По мнению Дидро, необходимо «заменить, может быть во всех жанрах, характеры общественными положениями людей» (5, с. 174). «Общественное положение! — восклицает Дидро. — Сколько можно извлечь из него важных эпизодов, сколько проявлений публичных и домашних отношений, неведомой жизненной правды, новых ситуаций!» (5, с. 174).

В стремлении сделать не отвлеченные характеры, а конкретные общественные положения предметом драматургии сказывалась непосредственно-политическая направленность воззрений Дидро. Симптоматичным является уже само стремление выйти за пределы узко понимаемого характера и найти опору для драмы в более широкой общественной основе.

Отвергая классицистические формы трагедии и комедии, Дидро обосновывает в качестве главенствующего новый жанр, который он называет «бытовой, буржуазной или мещанской трагедией» (5, с. 127, 160), или, иначе, «серьезным жанром», и т. п.

(5, с. 143). Это «средний жанр», занимающий промежуточное положение между трагедией и комедией, — драматические пьесы из жизни людей «третьего сословия», показывающие повседневный быт и прославляющие буржуазные добродетели.

Дидро останавливается на вопросах сочинения и техники драматических произведений, всюду проводя мысль о содержательности подлинного искусства, черпающего свои образы из жизни естественной и ограниченной, чуждого надуманности, вычурности и схематизма. Дидро касается также вопросов сценического воплощения драматургии, то есть вопросов *театра*, в особенности творчества актера. Здесь наиболее интересен его «Парадокс об актере» (1773), где яснее всего выявилась антинатуралистическая направленность эстетики Дидро и где мыслитель ближе всего подошел к раскрытию диалектики художественного творчества.

В «Парадоксе об актере» Дидро выступает против классицистской выпренности, ходульности, неестественности актерской игры, за уже знакомую нам триаду — правда, естественность, простота. Но вместе с тем он резко подчеркивает несовпадение сценической правды, естественности, простоты с натуральным поведением и реальными чувствами актера в жизни. Дидро выступает против того, что на театре называется «игрой нутром», то есть против чрезмерной чувствительности, не контролируемой разумом, против эмоциональной возбудимости и стихийности, которые подменяют подлинное творчество.

Чувствительный актер играет неровно, его успехи и неудачи в равной мере имеют характер случайности. Поэтому Дидро требует от актера рассудочности и самоконтроля, которые должны вытекать из общих представлений об образе, о смысле роли. Парадокс состоит в своего рода «обратном соотношении» между чувствительностью и рассудком, которое является условием достижения правдивости актерской игры: «Крайняя чувствительность порождает посредственных актеров; посредственная чувствительность порождает толпы скверных актеров; полное отсутствие чувствительности создает величайших актеров» (5, с. 577).

Можно подумать, что Дидро здесь возвращается к классицистскому рационализму и схематизму. Но это не так. Он лишь против плоского, натуралистического правдоподобия, за подлинную, глубокую правду, создающую идеальные образы. Вспомним еще раз его слова: «Поразмыслите над тем, что в театре называют *быть правдивым*. Значит ли это вести себя на сцене как в жизни? Нисколько. Правдивость в таком понимании превратилась бы в пошлость. Что же такое театральная правдивость? Это соответствие действий, речи, лица, голоса, движения, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую еще возвеличенному актером» (5, с. 580).

В вопросах творчества актера Дидро является теоретиком того типа игры, который мы, по современной терминологии, называем «искусством представления», противопоставляя ему в качестве подлинно реалистического «искусство переживания». Последнее (по учению Станиславского) состоит в подлинности актерского переживания и поведения на сцене. Но подлинность эта является не стихийной, а сознательной, в результате чего переживания и поведение актера оказываются подчиненными идее пьесы, сверхзадаче спектакля и воплощают их.

В «Парадоксе об актере» отчетливо обнаруживаются классовые корни эстетики Дидро. Он сравнивает спектакль с обществом и выводит необходимость подчинения чувства рассудку на сцене из необходимости подчинения личных интересов общественным в жизни. «Спектакль подобен хорошо организованному обществу, где каждый жертвует своими правами для блага всех и всего целого. Кто же лучше определит меру этой жертвы? Энтузиаст? Фанатик? Конечно, нет. В обществе — это будет справедливый человек, на сцене — актер с холодной головой» (5, с. 583).

Справедливый человек для Дидро — гражданин, а справедливое общество — демократическая республика. В ней, в отличие от абсолютной монархии, где люди порабощены, каждый является свободным частным индивидом, человеком вообще и вместе с тем гражданином.

И в общественно-политических представлениях Дидро, и в самом просветительском искусстве частный быт и абстрактная гражданственность внешне противостояли друг другу, не образуя целостного единства. Отсюда — возможность их взаимного «отчуждения», которая реализовалась уже позднее, в XIX веке; отсюда же непоследовательность в эстетике, не могущей до конца разрешить противоречие между общим и индивидуальным, рассудочным и эмоциональным, выступающей одновременно и против схематизации и против стихийности, но нередко колеблющейся между тем и другим и не всегда могущей найти правильные реалистические пути для искусства. Здесь сказалась ограниченность созерцательного материализма французских просветителей, которому не хватило исторической диалектики, развившейся позже и на другой почве.

Дидро был знатоком *изобразительного искусства*, внимательно следившим за его развитием. Его «Салоны» представляют собой обзоры парижских выставок с 1759 по 1881 год. Это блестящие в литературном отношении эссе, являющиеся одним из первых, и притом выдающихся, образцов художественной критики. Разбор и оценка конкретных произведений перемежаются в них с портретами художников и эстетическими рассуждениями, а порою они включают в себя законченные теоретические исследо-

вания — «Опыт о живописи» (1765), «О манере и манерности» (1767).

Дидро выступает против театральности и фальши классицистских мифологических и исторических картин, против изнеженности и манерности искусства рококо. Он защищает и пропагандирует картины Шардена и Грёза как образцы правдивости и моральной значительности творчества, восхищается верностью портретов Латура, чувствительностью пейзажей Верне и Гюбера Робера.

«Живопись, — пишет Дидро, — это искусство общаться с душой посредством глаз. Если впечатление не проникает дальше глаза, художник сделал лишь самую малую часть положенного ему пути» (6, с. 184).

Разрабатывая конкретные и специальные вопросы теории изобразительного искусства — композиции, цвета, рисунка, — Дидро подходит к их решению с теми же общими критериями правды, естественности, простоты, что и во всех других случаях. Так, рассуждая о композиции, он выступает против схематизма и нарочитой геометризации изображения, направляя свои стрелы в адрес академизма и классицизма. Но в такой же мере Дидро отвергает анархию и произвол композиционных построений, видя критерий их художественности в естественности, простоте и соответствии природе.

В своих сочинениях Дидро затрагивает также вопросы *музыки и танцевального искусства*. Здесь он оказывается более слабым, что объясняется, однако, отнюдь не недостатком его личной компетенции в данных искусствах, а тем, что, будучи более условными, нежели драматургия, живопись, театр, они труднее поддавались трактовке с позиций созерцательного материализма, принимавшего иногда механистический оттенок. Поэтому в рассуждениях о музыке и танце Дидро придерживается чисто подражательной трактовки этих видов художественного творчества.

Вместе с тем Дидро и в данных областях высказал ряд глубоких идей, связанных с обоснованием реалистической природы искусства.

Трактуя музыку как подражание действительности, он спрашивает: «...Что служит образцом для композитора или певца?» И отвечает: «Речь, если это образец живой и мыслящий, шум, если это образец неодушевленный» (4, с. 166). Он дает следующее определение: «Пение — это подражание путем звуков, расположенных по определенной шкале, изобретенной искусством, или, если вам угодно, внушенной самой природой, — подражание с помощью голоса либо музыкального инструмента естественным шумам и проявлениям страстей» (там же).

Здесь содержится зародыш интонационной теории музыки, то есть понимание музыки как обособившейся от речи и развитой

интонации человеческого голоса. Такое понимание было свойственно также Руссо.

Поскольку в основе музыки лежит интонация, то в опере, чтобы быть правдивым, композитор должен исходить при сочинении мелодии из декламации текста: «Декламацию музыкант должен себе представить и написать» (5, с. 177). Например, «состояние Клитемнестры должно исторгнуть из ее груди вопль природы, и композитор может передать его со всеми его тончайшими оттенками» (5, с. 176).

Оркестр же, поддерживая певца, должен иллюстрировать отдельные слова текста, а также вызывать представления, связанные с движением и звучанием явлений природы. Инструментальная музыка, по Дидро, базируется на вокальной и исходит из нее.

Как и Руссо, Дидро немало сделал для поддержки и обоснования нового жанра бытовой комической оперы. Этот жанр соответствовал его понятию «серьезной комедии», в которой Дидро видел олицетворение прогрессивных тенденций на театре.

Если в трактовке музыки Дидро исходил из подражания интонациям человеческой речи, то в трактовке танца он исходил из подражания выразительным движениям человеческого тела. «Танец ждет еще своего гения. Он плох повсюду, ибо едва ли кому приходит в голову, что этот жанр подражательный. Танец относится к пантомиме, как поэзия — к прозе или, вернее, как простая декламация — к пению. Это размеренная пантомима» (5, с. 169 — 170).

Дидро считал, что танец может составить основу целого балетного спектакля. При этом спектакля не дивертисментно-развлекательного, какие шли при королевском дворе, а бытового, сентиментального, нравоучительного, аналогично «серьезной комедии» и комической опере. Дидро даже сочинил либретто такого спектакля. Это либретто показывает, что Дидро мыслил балет как спектакль, основанный на воспроизведении танцев, бытующих в жизни и развертывающихся по ходу чисто драматического сюжета. Тем самым Дидро предвосхитил балетную реформу Новерра, совершенную в конце XVIII века на основе принципов просветительской эстетики.

Как видим, в творчестве Дидро эти принципы достигли наиболее глубокого и развернутого выражения. Дидро обобщил и подвел итог исканиям других просветителей, развив вместе с тем новые взгляды на искусство, и воплотил их с наибольшей полнотой.

Но развитие просветительской эстетики с его деятельностью не заканчивается. Последним представителем французского Просвещения был *Мари Жан Антуан Никола Кондорсе (1743—1794)*. Он — единственный из славной плеяды просветителей, который не только дожил до буржуазной революции 1789 года,

вдохновленной и подготовленной просветительской идеологией, но и был ее участником, членом Законодательного собрания. За близость к жирондистам якобинский Конвент приговорил его к смертной казни. Заключенный в тюрьму, Кондорсе покончил жизнь самоубийством.

Основное сочинение Кондорсе «Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума» (1795). Здесь историческое развитие человечества рассматривается как прогресс разума, при этом прогресс понимается как прямолинейное восходящее поступательное движение. В истории, согласно взглядам Кондорсе, происходит постепенное освобождение людей от невежества, предрассудков и социальной несправедливости. Искусство участвует в этом процессе, помогая просвещению и торжеству разума.

Поступательное развитие общества должно увенчаться царством всеобщей свободы, равенства и братства. Сочинение Кондорсе проникнуто пафосом веры в возможность общечеловеческого счастья, достижению которого должно служить и искусство.

Кондорсе устанавливал зависимость развития искусства от географической среды, климата, нравов и обычаев, форм правления, характера религии и воззрений. Отсюда же он выводил различия эстетических вкусов и оценок, которые наблюдаются в разные времена у разных народов. Кондорсе обобщил в данном отношении то, что ранее говорили Монтескье, Гельвеций и другие просветители.

Назначение искусства Кондорсе видел в смягчении и улучшении нравов, в воспитании добродетели. Общественную свободу он считал условием расцвета художественного творчества, а в деспотизме видел силу, сковывающую его. Открытое слияние эстетической теории и политики, характерное для эпохи Просвещения, у Кондорсе выступает с наибольшей очевидностью.

Французские просветители сделали значительный вклад в разработку материалистической эстетики. Они по-новому, более глубоко, чем их предшественники, разработали теорию подражания как теорию реализма в искусстве, дав на этой основе трактовку понятий художественной правды и типического художественного образа. Вопрос о действительности искусства они связали с борьбой за мораль и мировоззрение демократических народных масс, выступающих против извращенности, противоестественности, гнилости абсолютной монархии.

В просветительской эстетике впервые было раскрыто противоречие общественного и художественного прогресса (наиболее полно у Руссо) и на этой основе дана критика искусства отживающего дворянского общества. Обосновывая новый, демократический реализм, просветители дали соответствующую трактовку различных видов искусства (литературы, драмы, театра, живо-

писи, музыки), много сделав для раскрытия их специфической природы.

В разработке проблем эстетического восприятия французские просветители критически переработали наследие английского сенсуализма. Они разрабатывали теорию вкуса, стремясь найти его объективную основу, и теорию прекрасного, связывая красоту искусства с идеалами демократического и реалистического искусства (Дидро).

Большой заслугой просветителей было соединение эстетики и художественной критики. Их эстетика не имела отвлеченно академического характера. Она была подчинена борьбе с отживающей художественной культурой абсолютной монархии и потому вся направлена к практике, развиваясь в единстве с критикой.

Историческая ограниченность французских просветителей состояла главным образом в созерцательном характере их материализма, нередко дополнявшегося идеализмом «сверху» (в трактовке вопросов общественного развития) и, как правило, лишено исторической диалектики. Это накладывало на отдельные суждения просветителей отпечаток механицизма. Но не эти ограниченные черты играют в эстетике французских просветителей главенствующую роль. Ее значение определяется вкладом ее представителей в более глубокое, чем ранее, понимание реалистической природы искусства, что позволило открыть элементы объективной истины, имеющие непреходящее значение.

На эстетику французских просветителей впоследствии опирались русские революционные демократы и теоретики реализма XIX века в других странах. Многие ее положения близки марксистско-ленинской эстетике, помогая в борьбе за реалистическое искусство сегодня.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 2, с. 520.

<sup>2</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 16.

<sup>3</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 2. М., 1949, с. 80.

<sup>4</sup> Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи. М., 1976, с. 44.

<sup>5</sup> Там же, с. 63.

<sup>6</sup> Там же, с. 275.

<sup>7</sup> Монтескье Ш. Избр. произв. М., 1955, 738.

<sup>8</sup> Там же, с. 737.

<sup>9</sup> ПМЭМ, т. 2, с. 301.

<sup>10</sup> Там же, с. 350.

Там же, с. 287.

<sup>12</sup> Там же, с. 295.

<sup>13</sup> *Вольтер*. Избр. страницы. Спб., 1913, с. 166.

<sup>14</sup> Там же, с. 176.

<sup>15</sup> Там же, с. 172.

<sup>16</sup> Там же, с. 173.

<sup>17</sup> Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. 2. М., 1955, с. 297.

<sup>18</sup> ПМЭМ, т. 2, с. 386.

<sup>19</sup> Там же, с. 383.

<sup>20</sup> Жан-Жак Руссо об искусстве. Л.—М., 1959, 95. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>21</sup> Материалы и документы по истории музыки, т. 2. М., 1934, с. 9.

<sup>22</sup> Там же, с. 30—31.

<sup>23</sup> *Дидро Д.* Собр. соч. в 10-ти т., т. 6. М.—Л., 1935—1947, с. 213. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.

<sup>24</sup> *Дидро Д.* Избр. произв. М., 1961, с. 382.

### § 3. Германия

Эстетика Просвещения в Германии непосредственно предшествовала небывалому подъему эстетической мысли в системах немецкой классической философии. Однако XVIII век в Германии не был временем политического и социального расцвета. Напротив, это было время промышленного застоя и общекультурного упадка. По словам Энгельса, «только отечественная литература подавала надежду на лучшее будущее. Эта позорная в политическом и социальном отношении эпоха была в то же время великой эпохой немецкой литературы»<sup>1</sup>. И Энгельс напоминает, что в середине XVIII столетия родились все великие умы Германии: Гете, Шиллер, Кант, Фихте, позже Гегель. «Каждое из выдающихся произведений этой эпохи,— подчеркивает Энгельс,— проникнуто духом вызова, возмущения против всего тогдашнего немецкого общества»<sup>2</sup>.

Чем же объяснить, что «эта позорная в политическом и социальном отношении эпоха» выдвинула выдающихся писателей, философов и теоретиков искусства? Объясняется это следующим: во-первых, тем, что социальное движение крестьян, ремесленников и городской бедноты во второй половине XVIII века приняло довольно широкий размах. Оно прежде всего и послужило мощным толчком для развития прогрессивной общественной мысли в Германии. Во-вторых, духовный подъем объясняется влиянием французской революции, которая, по словам Энгельса, «точно молния ударила в этот хаос, называемый Германией». Не случайно вся немецкая литература, философия и

эстетика того времени находились под сильным воздействием идей революции.

В борьбе с феодализмом французская буржуазия выковала сильнейшее идеологическое оружие, но, придя к власти, стала постепенно терять интерес к тем идеям, которые она выработала и использовала в антифеодальной борьбе. Поскольку в Германии проблема демократических преобразований не была решена ни во второй половине XVIII, ни в начале XIX века, то немецкие мыслители не утратили интереса к идеологии Просвещения, напротив, они широко использовали теоретический опыт других народов, и в этом следует усматривать третью причину высокого духовного подъема в Германии. Наконец, к началу деятельности крупнейших немецких мыслителей накопился богатый фактический материал в различных областях конкретного знания, который они сумели творчески использовать.

Как отмечал К. Маркс, немецкая философия является немецкой теорией французской революции. Общественную основу этого факта он видел в том, что «со времени реформации немецкое развитие приняло совершенно мелкобуржуазный характер»<sup>3</sup>. Вместе с тем не следует забывать о специфически немецких чертах этой теории, которые хорошо понимали и сами немецкие мыслители. Так, касаясь французской революции и ее влияния на немецкую философию, Гегель не без юмора говорил, что «в Германии заинтересовал, привлек на свою сторону сознание тот же самый принцип, но он получил лишь теоретическое развитие; у нас гуляют всякого рода беспокойные мысли — в голове и на голове; однако при этом немецкая голова чаще всего оставляет спокойно ночной колпак на себе и оперирует лишь в своих пределах»<sup>4</sup>.

Зачинателем немецкой эстетики Просвещения является Александр Готлиб Баумгартен (1714 — 1762). Он впервые ввел в научный обиход термин «эстетика» и определил место эстетики в системе философских наук.

По своим общефилософским воззрениям Баумгартен непосредственно примыкает к Христиану Вольфу, который, правда, в своей философской системе вопросы эстетики не рассматривал. Баумгартен сделал попытку восполнить этот пробел. При этом он исходил не только из философских предпосылок своего учителя, но и опирался в своих исследованиях на эстетические идеи древних и новых авторов — Горация, Квинтилиана, Цицерона, Хатчесона, Дюбо и других. Позиция самого Баумгартена несет на себе известный отпечаток эклектизма.

Гносеологическая система Баумгартена распадается на два раздела: эстетику и логику. Первая представляет собой теорию «низшего», чувственного познания, вторая — высшего, «интеллектуального». Для обозначения низшего знания он и избирает

термин «эстетика», что одновременно трактуется как ощущение, чувство, и познание. Следовательно, если логика является наукой об интеллектуальных познаниях, то есть законах и формах мышления, то эстетика — наукой о чувственном познании. Соответственно существуют два вида суждений: «логические» и «сенситивные» (чувственные). Первые покоятся на отчетливых представлениях, вторые — на смутных. Те, которые покоятся на ясных представлениях, он называет суждениями разума, а основывающиеся на смутных представлениях — суждениями вкуса.

Суждения разума дают нам истину, суждения вкуса — прекрасное. Объективной основой суждения разума и суждения вкуса является совершенство, то есть соответствие предметов своему понятию. Баумгартен вводит еще новое понятие, характеризуя сознание человека, а именно — волю. Здесь он всецело опирается на психологию XVIII века. Воля также специфическим образом, то есть в форме желания, осваивает совершенство.

Таким образом, одна и та же сущность осваивается тремя различными способами: чувствами, разумом и волей. Соответственно совершенство осваивается как истина (разум), как прекрасное (чувство) и как добро (воля).

Определяя прекрасное как совершенство, познанное чувственно, он добавляет, что здесь имеет значение и совершенство самого познания. Этим самым подчеркивается субъективная сторона прекрасного.

Из этих рассуждений следует, что у истины, красоты и добра одно содержание — совершенство, — но познается оно различными человеческими способностями.

Здесь немецкий эстетик следует английской традиции, органически связывая эстетические, моральные и теоретико-познавательные категории. Пытаясь конкретизировать понятие об основах красоты, Баумгартен указывает на гармонию частей и целого. Эта идея восходит к античной традиции, особенно нового здесь он ничего не прибавляет.

Баумгартен опирается на лейбницианскую концепцию космоса как наилучшего из возможных миров, представляющего собой поэтому наивысшее воплощение совершенства. Как продукт совершеннейшей деятельности божества наш мир есть прообраз для всего, что может оцениваться как прекрасное. Поэтому высшей задачей художника является подражание природе. Чем дальше отходит искусство от природы, тем менее правдивым и совершенным оно становится.

Большое место в эстетике Баумгартена занимают всякого рода технические советы поэтам. Баумгартен коллекционирует многочисленные «правила» для творчества, заимствованные им по большей части из Цицерона, Горация, Квинтилиана и других.

Восторженный ученик Баумгартена *Георг Фридрих Мейер*

(1718 — 1777) в своем трехтомном труде «Основы всех наук об изящном» (Галле, 1748 — 1750) систематизировал взгляды своего учителя не на латинском, а на немецком языке (двухтомная «Эстетика» Баумгартена была написана на латинском языке), чем в некоторой степени способствовал популяризации концепции Баумгартена. При этом Мейер опубликовал свой труд раньше, чем вышла «Эстетика» Баумгартена (с теорией Баумгартена он ознакомился по ранним работам). У Мейера эстетические воззрения Баумгартена были изложены так, что еще резче выступали их слабые стороны.

Среди других учеников Баумгартена (Эшенбург, Эберхард, Зульцер, Мориц) самым популярным был Моисей Мендельсон (1729 — 1786), самостоятельно изучавший древние и новые языки и философию, расширивший и углубивший свои знания благодаря общению с Лессингом и Николаи, он был активным участником философско-эстетических дискуссий второй половины XVIII столетия. Им написан ряд эстетических трактатов, в том числе наиболее известный — «Об основных положениях изящных искусств и наук» (в первом варианте вышел в 1757 г., во втором — в 1761 г.). Следуя Баумгартену, Мендельсон определяет красоту как «постигнутое чувствами совершенство», причем это познание совершенства покоится на смутных представлениях. В этом ограниченность эстетического принципа.

Творец, по мнению Мендельсона, не получает удовольствия от прекрасного, ибо он есть проявление человеческой ограниченности. Ведь прекрасное покоится на чувственном постижении единства в многообразии, а бог не предпочитает красоту уродству, поскольку эти категории не имеют значения для конечной цели его творения. Создавая мир, бог стремился только к совершенству, а не к прекрасному. Поэтому чувство красоты по отношению к логическому познанию вещей есть выражение человеческой ограниченности и покоится на бессилии человека. Совершенство мира преломляется в чувствах человека и становится красотой, подобно тому как чистый свет становится окрашенным, только пройдя через материальную среду и преломившись в ней.

Как видим, Мендельсон не отождествляет совершенство и красоту и подчеркивает, что красота есть чисто человеческий феномен. Здесь у Мендельсона намечается как бы гуманистическая трактовка проблемы прекрасного. Вместе с тем, указывая на удовольствие, сопровождающее восприятие красоты, Мендельсон делает робкие шаги в сторону отхода от чисто гносеологической интерпретации прекрасного.

Мендельсон делает и попытку разграничить природную красоту и прекрасное в искусстве. По его представлениям, в природе царит совершенство или единство в многообразии. Поскольку оно может быть постигнуто чувством, постольку и является основой

прекрасного. Но прекрасное не есть цель природы. Целью же искусства является красота. По Мендельсону, в искусстве может быть прекрасным даже то, что в действительности не является ни добрым, ни красивым. Отсюда возникает необходимость изучения закономерностей восприятия и создания красоты в искусстве. Мендельсон уже не требует, как это делал Баумгартен, от искусства наиболее точного воспроизведения природы, ибо восприятие прекрасного в искусстве выше тех восприятий, которые мы получаем, созерцая природу. Такой тезис о превосходстве искусства над природой не только есть следствие общих идеалистических установок Мендельсона: здесь ясно обнаруживаются и чисто просветительские тенденции мыслителя в понимании общественного назначения искусства. По его мнению, искусство посредством украшений и чувственной наглядности делает моральные истины не только более живыми и доступными, но и привлекательными. Он с большой энергией подчеркивает воспитательное значение искусства и требует использовать поэзию, скульптуру, живопись в благородных целях как орудие нравственного совершенствования человека. Разумеется, Мендельсон еще далек от демократической концепции Лессинга, но он находится на пути к ней. В своей эстетической теории Мендельсон затрагивает целый ряд других вопросов (о возвышенном, о взаимоотношении между различными видами искусств, о грации), но тут он менее оригинален.

Нужно отметить, что ряд положений Мендельсона предвзряет эстетическую концепцию Канта, и он в какой-то мере выступает в качестве соединительного звена между Баумгартеном и последующими мыслителями.

Огромное влияние на развитие эстетической мысли оказал *Иоганн Иоахим Винкельман (1717 — 1768)*, популярность которого к концу XVIII столетия распространилась далеко за пределы Германии.

Главное произведение Винкельмана «История искусства древности» вышло в свет в 1764 году и вскоре стало предметом живейших дискуссий, так как Винкельман поставил ряд важных и острых теоретических проблем.

В этом произведении, а также в ряде других работ Винкельман развивает свои эстетические идеи. Прежде всего он выступает перед нами как восторженный поклонник античного искусства. Существует только одно подлинное искусство, искусство древних эллинов. Всякий, кто хочет стать великим в каком-нибудь искусстве, должен черпать вдохновение и заимствовать образцы из богатейших источников древнегреческого искусства.

«Единственный путь для нас сделаться великими и, если можно, даже неподражаемыми — это подражание древним», — писал Винкельман в своем эстетическом трактате «Мысли по по-

воду подражания греческим произведениям в живописи и в скульптуре»<sup>5</sup>

По этому пути, говорит он, шли Микеланджело, Рафаэль, Пуссен. Знатоки и подражатели греческих произведений, говорит Винкельман, находили в их мастерских творениях «не только прекраснейшую натуру, но и больше чем натуру, а именно, некую идеальную ее красоту, которая, как учит нас один древний толкователь Платона, создается из образов, набросанных разумом»<sup>6</sup>.

Сущность искусства Винкельман усматривал в подражании природе. Но подражание прекрасному в природе может быть либо направлено на какой-либо единичный предмет, либо собирает воедино наблюдения над целым рядом единичных предметов. В первом случае получается похожая копия, портрет, во втором — идеальное изображение. Первый путь — это путь к голландским формам, второй — к обобщающей красоте греков. Второй путь Винкельман считает самым плодотворным. Здесь художник выступает не в роли копииста, а настоящего творца, ибо, прежде чем создавать изображение, он составляет общее понятие о красоте и следует затем ее прообразу. В этом свете становится ясным следующее высказывание Винкельмана: «Кисть, которой работает художник, следует предварительно пропитать разумом»<sup>7</sup>

Итак, отправной точкой во всех эстетических построениях для Винкельмана является «обобщающая красота». Последняя представляется ему как некий прообраз, «творимая только разумом духовная природа»<sup>8</sup>. Идеальная красота, по Винкельману, превосходит обычные формы материи, преодолевает их ограниченность. Вот как он формулирует свое понятие красоты: «Красоту можно сравнить с самой чистой водой, черпаемой из источника: чем меньше в ней вкуса, тем она здоровее, потому что она очищена от всех посторонних примесей. Поскольку состояние блаженства, то есть отсутствие страдания и наслаждение удовлетворением, приобретается в природе без усилий и дорога к нему наиболее пряма и может быть пройдена без труда, так же точно и понятие о высшей красоте кажется вещью самой простой, самой легкой, не требующей ни философского знания человека, ни изучения душевных страстей и их внешнего проявления. Но так как, по словам Эпикура, в человеческой природе нет среднего положения между страданием и наслаждением, а страсти подобно ветрам гонят по морю жизни наш корабль, подобно ветрам, которые наполняют паруса поэта и поднимают художника, — то и чистая красота не может быть единственным предметом нашего изучения: нам надо придать ей положение действия и страстей, то есть то, что в искусстве мы понимаем под выражением»<sup>9</sup>

В дальнейшем Винкельман стремится конкретизировать свое понимание красоты. В этой связи он ставит вопрос об идеале

человека. Такой идеал он находит в Древней Греции. Свое художественное воплощение этот идеал нашел в Филоктете Софокла и скульптурной группе «Лаокоон». Лаокоон испытывает жесточайшие страдания, но боль эта не проявляется ни в лице, ни в позе героя: он мужественно, стоически-невозмутимо переносит ее. На примере Лаокоона Винкельман делает вывод, что подобно тому, как морская глубина вечно спокойна, как бы ни бушевала поверхность, так и выражение в греческих фигурах обнаруживает, несмотря на все страсти, великую и уравновешенную душу. Величие древнего человека Винкельман усматривает в его стоической невозмутимости, в том, что он одерживает внутреннюю победу над страданием и насилием, проистекающими из внешнего мира. Таким образом, идеал для Винкельмана — это человек стойкий, великий в своей невозмутимости и терпении, способный героическими усилиями духа преодолевать те страдания, которые обрушиваются на него извне.

В свете такой трактовки идеала человека становится понятным, почему Винкельман считает общей и главной отличительной чертой греческих шедевров «благородную простоту и спокойное величие»<sup>10</sup>. Принцип «благородной простоты и спокойного величия» Винкельман противопоставляет помпезности, вычурности и ложному величию придворного искусства классицизма, а также не в меру экспрессивного, перегруженного внешними украшениями искусства барокко.

Канон красоты Винкельмана базируется на «созерцательном покое» греческих богов и героев. Правда, Винкельман говорит о выражении и действии как моментах прекрасного, но в них же он видит и угрозу красоте. Во избежание этой опасности, по его мнению, древние мастера скорее отклонялись от истины, чем от красоты. Стало быть, красота у Винкельмана стоит выше истины и выражения. Винкельман видит возможность конфликта между красотой и истиной (действительностью, выражением, действием), и хотя он и указывает на диалектическое взаимоотношение красоты и выражения, тем не менее значение выражения им недооценивается.

В соответствии с общей постановкой проблемы красоты решаются Винкельманом отдельные частные вопросы эстетики. Так, он явно отдает предпочтение пластическим искусствам, поскольку они якобы по своей природе решают скорее художественные задачи красоты, чем выражения. На первый план он ставит контур, рисунок, объявляя колорит, цвет чем-то второстепенным. Пластичность и художественность Винкельманом идентифицируются, по его мнению, им можно научиться лишь у греков. Идею он ставит выше чувств.

Расцвет пластических искусств в Древней Греции Винкельман ставит в связь с политической свободой. Он указывает, что

Фидий и другие крупные античные мастера создали свои выдающиеся произведения не только благодаря таланту, прилежанию, счастливому влиянию нравов и климата, но прежде всего благодаря чувству свободы, которая всегда возвышает душу и внушает ей великие идеи, благодаря общественному признанию, а не наградам меценатов. Эти положения Винкельмана вскоре станут основой революционно-демократических концепций искусства (Георг Форстер), будут приняты такими теоретиками искусства, как Гегель, Гете и другие.

Симптоматично, что Винкельман ориентируется на древнегреческие образцы, а не на римские. Все его симпатии на стороне демократических Афин. Здесь Винкельман явно выступает против классицизма XVII века, опиравшегося по большей части на искусство императорского Рима. Уже сам этот факт примечателен, ибо он характеризует Винкельмана как человека демократических убеждений. Все его рассуждения по поводу красоты, а также идеализация им древнегреческой демократии проникнуты страстной тоской по свободному отечеству. Возвеличивая античную демократию, Винкельман тем самым осуждает феодальные порядки Германии, подавляющие и разрушающие человеческую личность. Он твердо убежден, что идеал красоты человека имеет своей почвой демократический строй и что красота расцветает только там, где есть свобода. Образец прекрасного человека Винкельман видит в прошлом, в эллинской классике, ибо только там он нашел такое искусство, которое боролось за развитие всего благородного и прекрасного в человеке. В этой связи понятна его борьба против придворного искусства и против меценатства. Основной причиной расцвета античного искусства Винкельман считал политическую свободу демократических Афин, поскольку прекрасным может быть только свободный человек.

Пламенная мечта Винкельмана о целостной героической и прекрасной человеческой личности, о свободной отчизне, о великом искусстве проникнута антифеодальными устремлениями и подлинным гуманизмом. Винкельман был одним из первых немецких теоретиков искусства, выразившим с неподдельным пафосом негодование по поводу гнусных порядков феодальной Германии, и не случайно Леесинг, Форстер, Гердер, Гете так восторженно воспринимали его идеи.

Вместе с тем нужно отметить, что влияние идей Винкельмана не ограничилось рамками Германии. Ведь, по существу, он сформулировал ту программу, которая спустя несколько десятилетий создает полотна Давида и пламенную «Марсельезу» Руже де Лилия. Винкельман положил начало буржуазно-революционному классицизму последнего десятилетия XVIII века, тому классицизму преданий об античной демократии, в которой борцы

за буржуазное общество «нашли идеалы и художественные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удерживать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии»<sup>11</sup>.

Эстетический идеал Винкельмана, однако, характеризуется внутренней противоречивостью. С одной стороны, в нем содержится страстный протест против уродств феодального общества, против тех условий, которые разрушают личность и препятствуют развитию искусства большого эстетического пафоса и гражданского содержания. С другой стороны, этот идеал отличается чертами созерцательности, пассивности. Положительный человек Винкельмана не борец, не деятельное существо, а стоик, мужественно преодолевающий все муки и страдания, проистекающие из внешнего мира. Идеальный герой Винкельмана только внутренне преодолевает насилие и гнет, лишь в духе он достигает полной свободы. Стоическая невозмутимость этого героя делает его пассивным, неспособным на решительное действие, склонным к примирению с существующим порядком вещей. Вследствие этого идеал красоты Винкельмана оказывается оторванным от жизни и утопичным. Сама категория прекрасного трактуется Винкельманом в высшей степени абстрактно. С этим связана у него и проповедь аллегоричности в изображении гражданских доблестей. Ориентация только на общетипическую красоту приводит его порой к отходу от жизненной правды, к отрыву идеала от действительности, к затушевыванию реальных противоречий.

Теоретические положения Винкельмана вызвали оживленную дискуссию во второй половине XVIII столетия. Одним из первых критиков Винкельмана был *Готхольд Эфраим Лессинг* (1729—1781), который является одним из основоположников немецкой эстетики, литературной критики и теории литературы. По разносторонности интересов и учености, по глубине постановки философско-эстетических проблем, по той страстности, с которой он отстаивал свои принципы, по ясности политической программы Лессинг стоит в одном ряду с Дидро, русскими революционными демократами и революционными демократами других стран.

Своеобразие Лессинга как просветителя состоит в том, что он, в отличие от своих единомышленников, стоял за демократические методы разрушения феодальных отношений. В разностороннем творчестве Лессинга, который выше всего ценил независимость и свободу мысли, нашли страстное выражение думы и чаяния немецкого народа. Он был первым немецким писателем и теоретиком искусства, который поставил вопрос о народности искусства.

Борьбу за реализм в искусстве Лессинг начал в «Письмах о новейшей литературе» (1759 — 1765). Основной удар он здесь наносит немецкому классицизму. В условиях немецких карликовых государств классицизм не мог играть такой прогрессивной роли, какую сыграл французский классицизм XVII века. Этим отчасти объясняются резкие нападки Лессинга на классициста Готтшеда, в творчестве которого он видел лишь апологию абсолютистских порядков в Германии. С такой резкой оценкой Готтшеда мы сейчас не можем согласиться. На самом деле Готтшед сыграл важную роль в развитии немецкой литературы.

Разработке принципов реализма посвящено теоретическое исследование Лессинга «Лаокоон» (1766), составившее эпоху в развитии немецкой классической эстетики. На первый взгляд может показаться, что здесь ведется чисто академическая полемика по вопросу о границах между живописью и поэзией. В действительности же в «Лаокооне» затрагиваются не только самые острые вопросы формирующего буржуазного искусства, но и проблемы, связанные с выяснением путей дальнейшего развития Германии.

Лессинг прежде всего выражает свое несогласие с концепцией красоты Винкельмана, который объявлял спокойствие наиболее подходящим качеством для красоты. Истинное царство свободы, по Винкельману, может быть обретено путем возвышения над материей, путем полного отрешения от всех страстей и чувственных стремлений. Объявляя «теоретический покой» идеалом жизни, Винкельман тем самым зовет, хотел он этого или нет, к покорности и смирению, внутренней духовной сосредоточенности, где будто бы и пребывает царство подлинной свободы. В такой интерпретации свобода, разумеется, приобретает иллюзорный характер. Против этого и выступает Лессинг. Винкельман, анализируя скульптурную группу Лаокоона, пытается найти в ней выражение стоической невозмутимости и атараксии. Торжество духа над телесными страданиями — вот, по его мнению, сущность греческого мирозерцания. Ссылаясь на примеры, заимствованные из античного искусства, Лессинг доказывает, что греки никогда «не стыдились человеческой слабости». Он решительно выступает против стоической концепции морали. Стоицизм, по мнению Лессинга, есть умонастроение рабов. Грек был чувствителен и знал страх, свободно выражал свои страдания и свои человеческие слабости, «но ни одна не могла удержать его от выполнения дела чести или долга»<sup>12</sup>.

Отвергая стоицизм как этическую основу человеческого поведения, Лессинг вместе с тем объявляет все стоическое не сценичным, ибо оно может вызвать только холодное чувство удивления. «Герои на сцене, — говорит Лессинг, — должны обнаруживать свои чувства, выражать открыто свои страдания и не мешать

проявлению естественных наклонностей. Искусственность и принужденность героев трагедии оставляют нас холодными, и забияки на котурнах могут возбудить в нас одно только удивление»<sup>13</sup>.

Нужно отметить, что Лессинг выступает не только против утопического характера винкельмановской красоты. Его образ нового человека, как и у Вильгельмана, в значительной мере возникает на основе восприятия героического величия эллинской классики, но как сторонник радикальных способов борьбы с феодальными отношениями Лессинг осуждает черты и тенденции созерцательности, которые имеют место в эстетике Винкельмана.

Расхождение между Винкельманом и Лессингом, таким образом, есть расхождение между различными течениями внутри идеологии Просвещения. Если Винкельман занимает умеренно буржуазную позицию, то Лессинг выступает как сторонник активного и решительного действия.

Принципиально иным было и отношение Лессинга к классицизму XVII века. В лице классицистов XVII века и их эпигонов Лессинг видит апологетов абсолютизма и поэтому ведет с ними борьбу как с открытыми противниками. Тут он не щадит не только Корнеля и Расина, но и Вольтера.

В классицизме Лессинг усматривает наиболее резкое проявление стоически-рабского сознания. Феодально-абсолютистская эстетика обрекала человека на полную пассивность и покорность, подавляла все индивидуальное в личности, парализовала всякое проявление любого рода человеческих страстей и чувств, даже естественное выражение боли. Отсюда ориентация только на общее, на разум, долг и полный отказ от индивидуального, от всего, что так или иначе относится к области эмоций.

Такая морально-эстетическая концепция человека вела к тому, что пластические искусства предпочитались всем другим или по крайней мере отдавалось предпочтение пластическому способу трактовки жизненного материала (выдвижение на первый план рисунка в живописи, рассудка в поэзии и театре и т. д.). В связи с этим эпигоны классицизма вроде Спенса, графа Кайлюса и других выдвинули догму о том, что поэзия есть «говорящая живопись». При этом они ссылались на Горация, который впервые высказал эту мысль.

Путем отождествления поэзии с живописью классицисты крайне суживали возможности первой. Они настаивали на том, что искусство вообще должно отказаться от воспроизведения индивидуального, от показа антагонизмов, от выражения чувств и замкнуться в узкий круг пластически прекрасного. Сцены борения страстей, движение, уродливое, жизненные конфликты, по существу, выносились классицистами за пределы искусства.

В противоположность этой концепции Лессинг отстаивает мысль о том, что «искусство в новейшее время чрезвычайно расширило свои границы. Оно подражает теперь, как обыкновенно говорится, всей видимой природе, в которой красота составляет лишь малую часть. Истина и выразительность являются его главным законом, и так же, как сама природа часто приносит красоту в жертву высшим целям, так и художник должен подчинять ее основному устремлению и не пытаться воплощать ее в большей мере, чем это позволяют правда и выразительность»<sup>14</sup>.

Требование расширения возможностей искусства в плане наиболее глубокого отражения в нем различных аспектов действительности вытекает из той концепции человека, которую разработал Лессинг в борьбе с классицизмом и теорией Винкельмана.

Идеалом Лессинга является, как и у Винкельмана тоже, Филоктет Софокла, но трактовка другая. На пути к Трое греки высадили на о. Лемносе раненого Филоктета. Он страдает от укуса змеи, голода, одиночества, и тем не менее страдания исторгают у него только крик. «Нравственное величие древних греков, — говорит Лессинг, — проявлялось настолько же в неизменной любви к своим друзьям, как и в непреклонной ненависти к врагам. Филоктет сохраняет это величие во всех своих страданиях»<sup>15</sup>. Страдания Филоктета не делают его настолько слабодушным, чтобы он решился простить своим врагам и позволил им использовать себя для их своекорыстных целей. «Стоны его, — продолжает Лессинг, — стоны человека, а действия — действия героя... который и не изнежен и не бесчувствен, а является или тем или другим, смотря по тому, уступает ли он требованиям природы или подчиняется голосу своих убеждений и долга»<sup>16</sup>.

Как видим, Лессинг ставит проблему гармонического сочетания чувства и долга, личных и гражданских интересов. Тут он полностью разделяет точку зрения, характерную для всех просветителей.

Поскольку искусство должно воспроизводить эту гармонию личных и общественных интересов, оно не может ограничиться только показом облагороженной, статичной, абстрактно-обобщенной природы, то есть показом лишь гражданского в человеке. Его задача не в меньшей мере заключается также и в выявлении человеческого в герое, то есть в изображении индивидуально неповторимого движения и даже противоречия. Выполнение первой задачи — область пластических искусств, реализация второй — сфера поэзии. В пластике сосредоточены специфические особенности античного искусства, в поэзии — отличительные черты нового искусства.

Как видим, сущность вопроса о границах между живописью и поэзией вовсе не сводится к чисто формальному сопоставлению

различных видов искусства. Устанавливая границы между поэзией и живописью, Лессинг прежде всего стремится теоретически опровергнуть философско-эстетические принципы классицизма с его ориентацией на абстрактно-логический способ типизации. Это, полагает Лессинг, область живописи, то есть всех пластических искусств. Но нельзя законы пластических искусств распространять и на поэзию. Лессинг, таким образом, защищает право на существование нового искусства, получившего наиболее рельефное выражение в поэзии, где имеют силу уже новые закономерности.

В этом плане решается вопрос о том, почему в скульптурной группе Лаокоон изображен не кричащим, а стонущим. Художник здесь стремился показать высшую красоту, связанную с преодолением телесной боли. Если бы Лаокоон был изображен кричащим, то это исказило бы его лицо и сделало его уродливым.

Стало быть, скульптор, изображая Лаокоона стонущим, а не кричащим, поступал так не потому, что полагал, будто страдание несовместимо с величием души (Филоктет не перестает быть нравственно величественным оттого, что выражает свои страдания), а следовал законам пластических искусств. В чем же сущность законов пластических искусств? Чтобы ответить на этот вопрос, Лессинг осуществляет обстоятельный анализ поэзии и живописи.

Сущность пластических искусств, по мнению Лессинга, заключается в том, что они ограничиваются изображением законченного и завершенного действия. Художник берет из вечно изменяющейся действительности только один момент. При этом он должен избрать момент, который не выражает ничего такого, что мыслится как преходящее. Все зафиксированные «преходящие мгновения» приобретают благодаря продолжению их бытия в искусстве такой противоестественный вид, что с каждым новым взглядом впечатление от них ослабляется и наконец весь предмет начинает нам внушать отвращение или страх. Например, Ламетри велел выгравировать себя наподобие Демокрита, смеющимся. Но смех этот — кажущийся: если в портрет взглядеться пристальнее, то мы увидим, что улыбка превратилась в гримасу.

Художник Конти из «Эмилии Галотти» так формулирует закон пластики: «Искусство должно изображать так, как замыслила образец пластическая природа,— если только она существует,— без увядания, неизбежного при сопротивлении материи, без разрушений, наносимых временем»<sup>17</sup>

Отображая действительность, пластика использует тела и краски, воспроизводящие пространство. Ее предметом, таким образом, являются тела с их видимыми свойствами. Поскольку

материальная красота является результатом согласованного сочетания разнообразных частей, которые сразу могут быть схвачены одним взглядом, то она может быть изображена только в пластических искусствах. Так как пластические искусства могут изобразить только один момент действия, то искусство живописца состоит в том, чтобы выбрать такой момент, из которого становились бы понятными предыдущее и последующее. Само же действие лежит вне рамок пластики.

В силу отмеченных свойств живописи в ней не находит места передача динамики во времени, пластика воспроизводит предметы и явления в состоянии их тихой гармонии, торжества над сопротивлением материального, без «разрушения», наносимого временем. Это и есть материальная красота, главный предмет пластических искусств.

Поэзия же имеет свои особые закономерности. В качестве средств и приемов в своем подражании действительности она пользуется членораздельными звуками, воспринимающимися во времени. Предметом поэзии являются действия. Изображение тел здесь осуществляется косвенно, при помощи действий. Так, например, описывается щит у Гомера. Гомер описывает щит не как готовую вещь, но как вещь создаваемую, превращая существующее в пространстве в раскрывающееся во времени, и тем самым из скучного живописания предмета создает оживленную картину действия. Перечислять же читателю одну за другой детали или вещи, которые в действительности нужно увидеть сразу, по мнению Лессинга, означает вторжение в сферу живописца.

Отсюда Лессинг делает вывод, что поэт должен совершенно отказаться от изображения телесной красоты, ибо он в состоянии показывать ее элементы лишь один за другим. Есть два пути, позволяющие поэту передать материальную красоту: или передать удовольствие, влечение, любовь и восторг, которые вызывает у него эта красота, тем самым будет изображена сама вещественная красота, или превратить красоту в грацию, поскольку последняя представляет собой красоту в движении. Изображение же материальной красоты как красоты поэту недоступно. Не случайно, отмечает Лессинг, Гомер не дает пространственных описаний красоты, ограничиваясь такими краткими характеристиками, как «Нерей прекрасен», «Елена обладает божественной красотой». Поэзия, таким образом, уступает живописи в яркости и красочности изображения видимого мира. Зато она превосходит пластические искусства в других отношениях. Живопись, например, может передать главным образом существенное, всеобщее. Пластический образ Венеры воплощает лишь идею любви. Большого скульптор неспособен выразить. Поэт же в состоянии воплотить не только ее сущность, но и ин-

дивидуальные, случайные черты (у поэта она пылает гневом и яростью и т. д.). При этом индивидуальные и случайные черты вовсе не затушевывают существенного и необходимого в изображаемом характере, а, напротив, делают существенное и необходимое более выпуклым.

Поскольку в живописи уродливое дается сразу во всей своей полноте, вследствие чего оно действует на нас точно так же, как в природе, то его изображение в пластических искусствах недопустимо. Поэт же может рисовать отрицательные черты. Так, Гомер довольно подробно описывает наружность безобразного Терсита. То же встречается и у Шекспира («Ричард III»). Стало быть, поэт может изобразить всякого рода коллизии, борьбу, антагонизмы безобразные, то есть отобразить действительность в более широком объеме.

Поэт, далее, может передать явления в их временном состоянии. На основании сказанного Лессинг делает такой вывод: «Так как поэту открыта для подражания вся безграничная область совершенства, то внешняя, наружная оболочка, при наличии которой совершенство становится в ваянии красотой, может быть для него разве лишь одним из ничтожнейших средств пробуждения в нас интереса к его образам»<sup>18</sup>.

Лессинг полагает, что всякое искусство способно воспроизвести правду. Однако объем и способ ее воспроизведения в разных видах искусства различны. В отличие от классицистической эстетики, имевшей тенденцию смешивать границы различных видов искусств, Лессинг настаивает на проведении строгой демаркационной линии между ними. Все его рассуждения преследуют одну цель — доказать, что поэзия в большей степени способна изобразить мировые связи, временные состояния, развитые действия, нравы, обычаи, страсти, чем изобразительные искусства.

На чем же основывается превосходство поэзии в сравнении с пластическими искусствами? Почему же живопись — «младшая сестра» поэзии? Этот важный пункт требует разъяснений.

Прежде всего нужно еще раз припомнить, что Лессинг сторонник активного действия. Поэтому красоту он склонен видеть не в созерцательном покое, а в борьбе, деятельности и страстном выступлении против несправедливости и зла. Прекрасный человек для него не тот, кто стоически переносит страдания, а тот, кто протестует, сражается и побеждает. Все это пластические искусства неспособны выразить в надлежащей степени.

Лессинг выдвигает еще и чисто теоретическое соображение. Дело в том, что пластические искусства воспроизводят видимый материальный мир, пользуясь при этом материальными средствами (камнем, бронзой, красками и т. д.). Чувственно воспринимаемая действительность, воспроизводимая через посред-

ство пластики, представляется вследствие этого как некое косное начало, лишенное движения и жизненности, свободное от внутренних противоречий и борьбы.

В отличие от пластических искусств поэзия сосредоточивается не на телесном мире, а на духовном, где царит движение, борение, страсть, антагонизмы, жизнь. Так складываются у Лессинга зачатки идеалистической диалектики, которые получают завершение у Гегеля. Последний, как известно, на иерархической лестнице искусств отводил поэзии высшую ступень.

Таким образом, апология поэзии у Лессинга связана с его стремлением отстоять в искусстве, и прежде всего в литературе, принципы реалистического метода.

Сама попытка установить границы между искусствами заслуживает серьезного внимания и изучения, тем более, что Лессинг ищет объективную основу этого деления. Однако современники рассматривали «Лаокоон» прежде всего как знамя борьбы за реализм, а не как узкоспециальное искусствоведческое исследование.

Дальнейшую разработку проблем реализма Лессинг осуществил в знаменитой «Гамбургской драматургии» (1767—1769). Лессинг пытался создать национальный театр. «Гамбургская драматургия» представляет собой собрание рецензий на постановки Гамбургского театра.

В этом произведении Лессинг на примере анализа драматургии разрабатывает общие вопросы искусства.

В полном согласии с духом Просвещения он определяет задачи искусства: художник должен «научить нас, что мы должны делать и чего не делать; ознакомить нас с истинною сущностью добра и зла, приличного и смешного; показать нам красоту первого во всех его сочетаниях и следствиях... и... наоборот, безобразии последнего»<sup>19</sup> Театр, по его мнению, должен быть «школою нравственности». «Все виды поэзии,— говорит он в другом месте,— должны исправлять нас» (с. 285).

В свете этих высказываний становится понятным, почему Лессинг уделяет такое большое внимание именно театру. Театр рассматривается теоретиками искусства XVIII века как наиболее подходящая и действенная форма искусства для пропаганды просветительских идей. Поэтому Лессинг ставит вопрос о создании нового театра, коренным образом отличающегося от театра классицизма. Любопытно, что создание нового искусства Лессинг понимает как восстановление в первоначальной чистоте принципов античного искусства, искаженных, ложно истолкованных «французами», то есть классицистами. Лессинг, следовательно, выступает лишь против ложного толкования античного наследия, а не против античности как таковой. «Поэтика» Аристотеля для него столь же непогрешима, как «Элементы» Эвкли-

да. «Что касается трагедии, учение о которой время пощадило почти вполне, я надеюсь,— пишет Лессинг,— неопровержимо доказать, что она не может отступить ни на шаг от пути, указанного Аристотелем, и если будет удаляться от него, то в той же мере удалится от своего совершенства» (с. 369).

С точки зрения «правильно» понятой античности Лессинг самым резким образом выступает против французского классицизма. Своими противниками, говорит он, я избрал «французских писак, а между ними в особенности г. Вольтера». По своей идейной направленности Вольтер был близок Лессингу, но французский просветитель не мог освободиться от симпатий к художественному методу классицистов, хотя по идейному содержанию он далек от них. За эту непоследовательность и критикует его Лессинг. Однако главные удары немецкий просветитель наносит Корнелю, Расину и Буало как предствителям феодально-абсолютистской эстетики. Имея в виду требование Буало ориентироваться на двор, Лессинг пишет: «Я уже давно держу того мнения, что двор вовсе не такое место, где поэт может изучать природу. Если же пышность и этикет обращают людей в машины, то дело поэта опять превратить эти машины в людей» (с. 228).

Как видим, здесь идет речь не только о критике эстетических канонов классицизма, но прежде всего о критике абсолютистских порядков вообще, как порядков, уродующих человека.

Лессинг решительно требует демократизации театра. Основным героем драмы должен стать обыкновенный, рядовой человек. Здесь Лессинг полностью соглашается с драматургическими принципами Дидро, которого он очень высоко ценил и которому во многом следовал.

Лессинг решительно выступает против сословной ограниченности театра. «Имена принцев и героев,— пишет Лессинг,— могут придать пьесе пышность и величие, но нисколько не способствуют ее трогательности. Несчастья тех людей, положение которых очень близко к нашему, весьма естественно, всего сильнее действуют на нашу душу, и если мы сочувствуем королям, то просто как людям, а не как королям» (с. 56).

Основным требованием Лессинга к театру является требование правдивости. «Не может,— говорит он,— быть великим то, что неправдиво» (с. 118). С этой точки зрения он осуждает неестественность, напыщенность, аффектацию театра классицизма, неправдоподобие его характеров, выпренность и манерность языка классицистической трагедии, ложное величие ее конфликтов и ситуаций. В этой связи он отвергает «тиранические правила» знаменитых трех единств, которым рабски следовали классицисты. По мнению Лессинга, французы здесь исказили Аристотеля.

Лессинг смело отмечает нивелирующие тенденции искусства классицизма и призывает к естественности. Классицисты дали мертвые схемы, тощие олицетворения добродетелей и принципов. Живые люди у них превратились в постоянные скелеты пороков и добродетелей.

Большая заслуга Лессинга состоит в том, что он сумел по достоинству оценить Шекспира, которого он наряду с древними писателями — Гомером, Софоклом и Эврипидом — противопоставляет классицистам.

Что означает правдивость в толковании Лессинга? Есть ли это простое копирование природы? На последний вопрос Лессинг дает отрицательный ответ. «Сочинять и подражать, имея в виду определенную цель, — говорит он, — это деятельность, отличающая гения от маленьких художников, которые сочиняют лишь затем, чтобы сочинять, подражают затем, чтобы подражать» (с. 133). Если искусство свести к простому подражанию, то оно «становится не выше того, которое на гипсе хочет изобразить разноцветные жилки мрамора» (с. 256). Для Лессинга правдивость не сводится ни к фактической, ни к исторической достоверности. «Ведь драматический поэт, — говорит Лессинг, — не историк.

Историческая истина для него не цель, а лишь средство, ведущее к цели» (с. 45—46). Он даже допускает исторический анархизм, в фактах, обстоятельствах места и времени — во всем этом поэт может отступать от исторической истины. «Во всем, что не относится до характеров, — пишет Лессинг, — он может отступать, насколько хочет. Только характеры священы для него; придать им больше силы, представить их в более ярком свете — вот все, что он может прибавить от себя».

Свое понимание художественной правды Лессинг сформулировал особенно отчетливо в следующем высказывании: «В театре нам следует узнавать не то, что сделал тот или другой человек, но что сделает каждый человек с известным характером при известных данных условиях. Цель трагедии гораздо более философская, чем цель истории» (с. 92, 76).

Из приведенных высказываний четко вырисовывается концепция просветительского реализма, как она изложена Лессингом. Здесь несущественно, что Лессинг почти дословно воспроизводит «Поэтику» Аристотеля. Важно то, что в приведенных высказываниях с предельной ясностью выявляется специфика реализма эпохи Просвещения. А эта особенность состоит в следующем: Лессинг полагает, что истина и правда не в истории, не в индивидуализации. Следовательно, реализм базируется не на верности фактам, а на типовой логике характеров. «Мы, — говорит Лессинг, — смотрим на факты как на нечто случайное,

как на нечто такое, что может быть общим для нескольких лиц...» (с. 130).

В этой концепции реализма бросается в глаза отсутствие исторического подхода к изобразительным явлениям, игнорирование конкретных условий национальной специфики. Лессинг исходит из просветительской абстракции «человек вообще». Из такого понимания природы человека и вытекает логический реализм, предусматривающий прежде всего правдоподобное развитие страстей и их согласие с характерами и «естественным ходом вещей». Из сказанного следует, что основным недостатком реализма Просвещения является игнорирование исторической конкретности. В этом состоит отличие просветительского реализма от буржуазного реализма XIX века (Бальзак, Стендаль и другие). Лессинг, таким образом, не смог выйти за границы, поставленные ему эпохой, и разделил общие недостатки, свойственные всему Просвещению, несмотря на то, что он принадлежал к числу самых выдающихся мыслителей XVIII века.

Есть один пункт, в котором Лессинг попытался преодолеть метафизичность просветительской теории реализма. Рассматривая трагический и комический характеры, Лессинг отмечает, что Аристотель требовал всеобщности как в том, так и в другом. В этом пункте Лессинг полностью соглашается со Стагиритом. Но при этом он замечает, что всеобщность характера может пониматься в двояком смысле. «В первом значении,— говорит Лессинг,— общим характером называется такой, в котором собирают воедино все черты, замеченные у нескольких или у всех индивидуумов. Короче, это насыщенный характер, скорее олицетворенная идея характера, чем охарактеризованная личность. Но в другом значении общим характером называется такой, в котором взят известный разрез, средняя пропорция всего того, что замечено у многих или у всех индивидуумов. Короче — это обыкновенный характер, но не потому, что обыкновенен самый характер, а потому, что обыкновенна степень, мера его». Поскольку трагический характер может быть общим в обоих смыслах, тогда возникает вопрос, касающийся всякого характера: «Каким образом может он вместе быть и насыщенным и обыкновенным?» (с. 344).

Лессинг, таким образом, ставит вопрос о том, что характер может быть одновременно и типическим и индивидуальным. Речь идет, следовательно, о диалектике общего и особенного в художественном образе. Величие Лессинга состоит в том, что он во всей остроте поставил эту проблему. «Напомню здесь моим читателям,— пишет он,— что в этих листках вовсе не имелось в виду излагать систему драмы. Поэтому я не обещал разрешать всех тех затруднений, какие встречаю... Здесь я хочу дать только fermenta cogitationis [закваску мышления]» (с. 344).

Лессинг, как видим, догадывается о диалектической природе указанной проблемы, решение которой он видит в поисках некоего равновесия между идеалом и действительностью, между обобщением и эмпирическим многообразием, между индивидуальным и типичным, но сам он не смог выйти за пределы привычного метафизического способа мышления эпохи Просвещения. Вслед за Аристотелем Лессинг полагает, что герой трагедии не должен быть ни добродетельным человеком, ни совершенным злодеем.

Из этой предпосылки Лессинг исходит при написании «Эмилии Галотти». Эмилия гибнет не только в силу того, что она становится жертвой деспотического произвола, но и потому, что сама она недостаточно добродетельна. Она просит своего отца убить ее, так как не верит в силу своей воли, не верит в то, что может противостоять соблазну. И отец направляет свой нож не против тирана, а против своей дочери. Обращаясь к принцу, он говорит: «...буду ждать вас пред лицом судии, который будет судить всех нас».

Такая концепция трагического, бесспорно, отражает слабость бюргерского протеста в условиях Германии второй половины XVIII века.

Объективная историческая ограниченность Лессинга проявляется в том, что он не поднялся до материалистического мировоззрения. По меткому выражению Меринга, «Лессинг остановился на пороге материализма». Здесь немецкий просветитель уступает Дидро. И тем не менее Лессинг был самым прогрессивным писателем и теоретиком искусства Германии второй половины XVIII века.

Еще при жизни Лессинга в Германии оформляется литературное движение, получившее название «Бури и натиска». Это течение представляет собой немецкий вариант английской «литературы чувств» (Томсон, Юнг, Стерн) и руссизма. Буржуазное литературоведение часто пытается подчеркнуть самобытный, «чисто немецкий» характер этого движения и решительно противопоставляет его Просвещению. Действительно, «штюрмеры» восставали против материализма и рационализма просветителей (например, Гаман). Они выдвигают культ гениальной личности, восстают против всякой дисциплины и всякого порядка, космополитизму просветителей противопоставляют национальную самобытность. Они выдвигают и целый ряд других требований, которые идут вразрез с устремлениями просветителей. Не случайно Лессинг отрицательно относился к анархическому бунтарству «штюрмеров».

Несмотря на все это, нет оснований противопоставлять их Просвещению. Каким бы туманным ни был их протест, как бы ни были расплывчаты пункты их программ, все же это был бунт против феодального убожества Германии, в известной степени прояв-

ление недоверия к уже складывающимся капиталистическим отношениям, противоречивый характер которых они могли наблюдать если не на материале немецкой истории, то по крайней мере на материале истории других стран.

«Буря и натиск» — крайне пестрое, сложное и противоречивое идеологическое явление. Оно скоро распалось, но известную роль в духовной жизни Германии все же сыграло. К этому движению примыкали молодые Гете и Шиллер.

*Иоганн Георг Гаман (1730 — 1788)* один из первых зачинателей движения «Бури и натиска».

Гаман выступил с резкой критикой рационализма ранних просветителей. Культу разума просветителей он решительно противопоставил чувство, системе различных правил и канонов в искусстве — необузданную личность гения. Произвол и фантазия — вот настоящие основы поэтического искусства. Гаман ориентировал художников и писателей на выражение чувств и переживаний народа. Настоящие образы поэтического искусства Гаман видел в народной поэзии и псалмах. Из писателей он считал образцовыми Гомера и Шекспира. Как религиозный мыслитель Гаман защищал консервативные идеи. И в этом пункте он пошел назад по сравнению с просветителями раннего периода.

Высокая оценка народного творчества, подчеркивание роли фантазии и непосредственного чувства в поэтическом творчестве, борьба за утверждение самобытной личности художника, некоторые диалектические прозрения, например учение о совпадении противоположностей, были высоко оценены Гердером, Гете и Гегелем. Гаман оказал сильное влияние на писателей «Бури и натиска».

Наиболее видным теоретиком «штюрмеров» был *Иоганн Готфрид Гердер (1744 — 1803)*. Человек универсального образования, он не только превосходно знал историю литературы и искусства, древнюю и новую философию, но был и в курсе естественно-научных знаний своего времени.

Не обладая твердостью революционно-демократических убеждений Лессинга, Гердер тем не менее, как и его старший коллега, страстно ненавидел феодальные порядки Германии и всю жизнь боролся с феодальной идеологией, со схоластикой. Как и Лессинг, он причислял себя к Спинозистам. Под конец жизни он выступил с резкой критикой своего учителя Канта по вопросам теории познания и эстетики. Полемизируя с Кантом, он, например, заявлял: «Бытие есть основа всякого познания. Бытие связывает всякое суждение рассудка; никакого правила разума нельзя мыслить вне бытия»<sup>20</sup>.

В другом месте он говорит: «Наше мышление возникло из и через посредство ощущения» (21, S. 170). Религию Гердер называл «вредным, смертоносным опиумом для души» (6, S. 99).

Можно привести большое число атеистических и материалистических высказываний Гердера. Вместе с тем необходимо отметить, что от самого понятия «бог» он все же не отказывается. Внимательно вчитываясь в те его произведения, где он критикует Канта, мы убеждаемся, что критикует он кенигсбергского мыслителя скорее с объективно-идеалистических, чем с последовательно материалистических позиций. Поэтому получается, что отдельные высказывания Гердера звучат материалистически, а общая концепция вырисовывается как объективно-идеалистическая. Философское мировоззрение Гердера противоречиво.

Большой заслугой Гердера является то, что он первый из немецких мыслителей подробнейшим образом останавливается на характеристике исторической роли народа. В этом свете он и решает проблемы эстетики. В своих трудах: «Очерки о новейшей немецкой литературе» (1766—1767), «Критические роши» (1769), «Об Оссиане и песнях древних народов» (1773), «О Шекспире» (1770) и др. Гердер выдвигает принцип исторического подхода к явлениям искусства. Он доказывает, что поэзия — продукт деятельности не отдельных «утонченных и развитых натур», а целых народов. В поэзии каждого народа отражаются его нравы, обычаи, условия труда и быта. Каждое явление искусства может быть понято только при изучении тех условий, в которых оно возникло. У каждого народа, говорит он, есть свои поэты, равные Гомеру. «Разве возможно сочинить и петь в наши дни «Илиаду»? Разве возможно писать, как писали Эсхил, Софокл, Платон!»<sup>21</sup>.

Гердер считает народное творчество неистощимым источником возникновения всякой поэзии. Поэтому он собирает песни гренландцев, татар, шотландцев, испанцев, итальянцев, французов, эстонцев. Он говорит о свежести, смелости, выразительности народных песен. Он рекомендует прислушаться к «голосам народов» и призывает собирать народные песни. Гердер при этом подчеркивает, что истинный вкус формируется не при дворе меценатов, не в высшем обществе, а в народе. Только народ является носителем подлинно здорового вкуса.

Гердер призывает к изучению национального своеобразия искусства. Он обращает внимание на необходимость изучения немецкой старины.

Большая заслуга Гердера состоит в том, что он поставил вопрос о необходимости приблизить вопросы теории искусства к народу. В своей эстетической концепции Гердер отразил подъем народно-освободительного движения, которое имело место не только в Германии второй половины XVIII века, но и в других странах (Франции, России и др.).

Теория происхождения языка, выдвинутая Гердером, также носит демократический характер. Язык, по Гердеру, — не дар бо-

жий, а имеет естественное происхождение. Он — достояние народа. Особенности языка определяются совокупностью исторических условий. Поэтому нет необходимости, например, гекзаметр или другие размеры античной поэзии культивировать в немецкой литературе. Каждый язык имеет свои особенности, и нельзя навязывать отличительные черты одного языка языкам других народов.

По Гердеру, на развитие искусства и языка оказывают влияние не только общественные, но и природные условия. Так, он подчеркивает значение географической среды. При всей ограниченности этой точки зрения нельзя не отметить как положительный факт поиски естественной основы для явлений культуры.

Применяя метод исторического анализа искусства, Гердер приходит к довольно определенному выводу, что правила трех единств вполне приемлемы для греческой драмы, но совершенно не применимы для драматургии Нового времени. В связи с этим он высоко ценит Шекспира за его реализм и свободу от всякой регламентации. Характерно, что при анализе творчества Шекспира Гердер опять-таки исходит из учета тех условий, в которых жил и творил великий английский драматург.

С легкой руки Гердера, Шекспир превратился в знамя драматургии штюрмеров.

Гердер в своей эстетике отстаивает реалистические принципы, это сказывается прежде всего в его понимании красоты. «Причина красоты, — говорит он, — должна необходимо находиться в живой природе». Красоту он определяет как «просвещение, форму, чувственное выражение совершенства» (8, S. 48, 56).

Искусство рассматривается им как воспроизведение действительности. Из такого понимания сущности искусства он делает выводы относительно художественной правды. «Чем точнее мы подмечаем правду, чем живее ее мы чувствуем, — пишет Гердер, — тем больше мы и воспроизводим правду, которую мы можем созерцать в образе или в восприятиях и тонах» (19, S. 532).

Гердер ставит далее вопрос о специфике искусства, об особенностях художественного обобщения. Художник, говорит Гердер, является «слугой природы». Однако это вовсе не означает, что он ее рабски копирует. Художник изображает не то, что лежит на поверхности, а «совершенство». Термин «совершенство» он употребляет в смысле «закономерность». Закономерность же, или, по терминологии Гердера, «совершенство», достигается путем обобщения. Нужно сказать, что Гердер близко подходит к пониманию диалектики общего и особенного. Так, он говорит: «Всякое всеобщее существует только в особенном, и только из особенного возникает всеобщее» (8, S. 56). В связи с этим он

неоднократно отмечает, что человек не есть «схоластический абстракт». Художник поэтому должен не только раскрывать закономерное и общее в человеческом характере, но и неповторимо индивидуальное.

Нет никакого сомнения, что на такие глубокие выводы Гердера натолкнула художественная практика великих мастеров Возрождения, в особенности творчество Сервантеса и Шекспира, которых Гердер великолепно знал и очень высоко ценил, а также практика современного ему искусства.

Исключительно глубоким произведением Гердера является его «Каллигона» (1800). Здесь Гердер отчасти систематизирует те идеи, которые им были высказаны уже раньше, но большинство положений им развивается впервые.

«Каллигона» относится к тому периоду, когда разразившаяся революция во Франции крайне обострила эстетические споры и между немецкими теоретиками. Гердер, как большинство прогрессивных мыслителей того времени, восторженно приветствовал события французской революции и дольше всех оставался верен ее идеалам. Нет поэтому ничего удивительного в том, что он до конца жизни отстаивал гуманистические традиции классической немецкой эстетики. Не случайно он выступил против реакционно-мистических тенденций романтиков, которые развивали Ваккенродер, Тик и другие. С гуманистических позиций он выступил и против эстетики Канта, построившего свою теорию на «неэмпирическом» человеке.

Основной пафос всех эстетических трактатов Гердера составляет стремление создать новую национальную культуру. Поэтому свои теоретические изыскания он подчиняет разрешению практических задач. Он не мыслит себе искусство, оторванное от жизни. Поэтому при всей противоречивости своего философского мировоззрения в эстетике он обнаруживает стремление к материалистическому решению основных проблем искусства. Это проявляется в его гуманистическом оптимизме, вере в народ, в стремлении реабилитировать посюсторонний мир, в решительном отклонении религиозных тезисов романтиков.

По Гердеру, жизнь народа — источник происхождения и цель искусства. Эстетика поэтому должна обосновывать свои суждения, изучая историю народа, его мышление, чувства и действия.

В связи с этим Гердер рассматривает творческий процесс как одну из форм познавательной деятельности человека, прекрасное как «существенную форму сущности». В полном согласии с традициями немецкой классической эстетики Гердер ищет основы красоты не в субъекте, а в объекте. Определяя красоту как «форму», «проявление» сущности, он в то же время решительно выступает против отрыва формы от содержания. «Форма без содержания, — говорит он, — есть пустой горшок, обломок. Всему

органическому сообщает форму дух, оживляющий его» (22, S. 298, 193).

Гердер много внимания уделяет вопросу единства формы и содержания. Отчасти это связано с его интересом к проблеме национальных особенностей искусства, отчасти это служит ему средством доказательства важнейшего положения реалистической эстетики, положения о том, что художественный образ есть единство сущности и индивидуальной определенности.

Красота и идеал, по Гердеру, полагают источником своего возникновения жизнь, которая выше искусства. Идеал он определяет как «чистую идею о вещи, идею, которая возникает из внутренней природы вещи, очищенной от всего несущественного и необлагороженного» (22, S. 292). О том, что Гердер под красотой понимал форму жизни, видно из следующего его высказывания: «Собственно говоря, красота человеческого тела состоит в форме здоровой жизни» (8, S. 56).

Красота, по Гердеру, всегда что-нибудь выражает и соответствует какой-нибудь цели. Здесь он решительно не согласен с Кантом. Кант отрывал красоту от понятия и пользы. Гердер, напротив, указывает на связь между ними. «В основе всего прекрасного, — пишет Гердер, — лежит истина, всякая красота должна вести к истине и добру» (30, S. 79).

В «Каллигоне» Гердер излагает свои воззрения на различные виды искусств, в особенности отводится много похвал по адресу музыки.

Рассматривает он также проблему возвышенного, источник которого он ищет в объективной действительности, в жизни, а не в субъекте, как это делал Кант.

Демократические тенденции эстетики немецкого Просвещения получили наиболее яркое выражение у *Иоганна Георга Адама Форстера* (1754 — 1794). Форстер — это один из величайших и благороднейших людей Германии XVIII века. По универсальности своих интересов, по широте и оригинальности мысли, по литературному дарованию он не уступает ни Лессингу, ни Гердеру, ни Гете, а по радикализму своих политических убеждений превосходит их. Форстер прошел сложный путь идейных исканий, в последние годы жизни он стал революционным демократом якобинского толка, а по своим философским воззрениям вплотную подошел к материализму и атеизму. Накануне французской революции в письме к Якоби он отмечает: «Мне кажется, что на свете пишут слишком много, а действуют слишком мало». А когда Рейнский немецкий конвент собрался в Майнце, Форстер был избран вице-президентом и играл в нем довольно большую роль. Таким образом, Форстер не только был якобинцем по убеждениям, но и принимал активное участие в деятельности «немецких якобинцев».

Как и все просветители, Форстер считал, что искусство имеет своей целью пропаганду передовых идей. «Каждое произведение,— пишет он,— должно быть поучительным; оно должно обогащать нас новыми сочетаниями идей, будить в нас чувство прекрасного, упражнять, изощрять, укреплять наши духовные силы, показать нам в ярком и живом изображении понятия действительного в образах возможного»<sup>22</sup>.

Вопрос об отношении искусства к действительности решается Форстером в материалистическом духе. «Природа и история,— говорит он,— вот неиссякаемые источники, из которых черпает поэт; но его внутреннее чувство формирует эти представления и дает им новую жизнь как изображениям возможного»<sup>23</sup>.

Отстаивая материалистический тезис о том, что искусство есть воспроизведение жизни, Форстер вместе с тем подчеркивает, что природа «облагораживается чистым огнем поэзии», а не просто копируется. В «очищении» природы решающую роль играет воображение.

Форстер был одним из первых немецких теоретиков, выступивших с идеей революционно-демократического толкования античности. Теории Винкельмана — Лессинга он придал ярко выраженный плебейско-якобинский характер. В этом плане заслуживает внимания его статья в защиту «Богов Греции» Шиллера. «Греция,— говорит Форстер в этой статье,— была для нашего духа больше, чем матерью и кормилицей»<sup>24</sup>.

Свое преклонение перед античностью Форстер выразил в статье «Искусство и современность» (1789). Греция, по Форстеру, страна красоты, меры и образец демократической общественной жизни. Искусство в таких условиях достигло исключительных успехов потому, что оно обращалось к народу, а не служило забавой для своекорыстных меценатов, и воспевало гражданские добродетели, чувство патриотизма и общественного долга. Форстер далее указывает, что при деспотических порядках и господстве христианского спиритуализма искусство чахнет. Он считает, что феодализм и его опора — христианская религия — враждебны искусству, красоте и гармоническому развитию человека.

Эллинофильство Форстера представляет собой форму выражения его революционно-демократических убеждений. В античных преданиях Форстер черпает образцы своего революционно-демократического гуманизма.

Он считал, что античность возродить нельзя. Для него Греция — «кормилица», но он считает неправильным «требование всю жизнь оставаться в обществе своей кормилицы», всегда смиренно внимать ее сказаниям и никогда не сомневаться в ее непогрешимости<sup>25</sup>. В этом отношении он был более реалистичен, чем якобинцы, пытавшиеся построить жизнь по античному образцу.

Георг Форстер оказал сильнейшее влияние на молодого Гегеля. Под влиянием Форстера находился и молодой Фридрих Шлегель.

К сожалению, теоретическое наследие Форстера еще не достаточно изучено. Буржуазные историки литературы и эстетики, как правило, о нем не упоминают.

Учение Форстера представляет собой кульминационный пункт немецкого Просвещения. Из буржуазно-освободительного движения Форстер сделал самые радикальные выводы, какие можно было сделать в Германии конца XVIII века, он указал, что истинный путь борьбы — непосредственное практическое действие. В этом его громадная заслуга как человека, публициста, писателя и ученого.

Эстетика немецкого Просвещения, достигшая высокого расцвета в творчестве Винкельмана, Лессинга, Гердера и Форстера, составляет один из важнейших этапов в развитии мировой эстетической мысли. Немецкие просветители подходили к эстетической проблематике в свете решения больших задач экономического социального и культурного преобразования Германии. Искусство, его место в общественной жизни, его роль в формировании нового типа личности, критерий его оценки с точки зрения великих проблем эпохи — вот те главные направления эстетических исследований, которые характерны для немецких просветителей. И сущность немецкого просветительства выявили основные эстетические проблемы, которые имели решающее значение для развития художественной культуры Германии XVIII века.

В эстетике немецкого Просвещения сформулированы некоторые положения диалектического подхода к литературе и искусству; идея историзма, национального своеобразия — противоречивого развития эстетической культуры. В конечном счете немецкие просветители подготовили почву для дальнейшей глубокой разработки эстетических проблем Кантом, Шеллингом, Гете, Шиллером, Гегелем.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 2, 561—562.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 182.

<sup>4</sup> Гегель. Соч., т. 11. М.—Л., 1935, с. 417.

<sup>5</sup> Винкельман И.-И. Избр. произв. и письма. М.—Л., 1935, 86.

<sup>6</sup> Там же, с. 88.

<sup>7</sup> Там же, с. 133.

- <sup>8</sup> Там же, с. 94.
- <sup>9</sup> Винкельман И.-И. История искусства древности. М., 1933, 133—134.
- <sup>10</sup> Винкельман И.-И. Избр. произв. и письма, с. 107.  
Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 8, с. 120.
- <sup>11</sup> Лессинг Г.-Э. Избр. произв. М., 1953, с. 390.
- <sup>12</sup> Там же, с. 406.
- <sup>13</sup> Там же, с. 396—397.
- <sup>14</sup> Там же, с. 405.
- <sup>15</sup> Там же, с. 407.
- <sup>16</sup> Там же, с. 110.
- <sup>17</sup> Там же, с. 400.
- <sup>18</sup> Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия. М.—Л., 1936, с. 133. Далее ссылки на это издание даны в тексте.
- <sup>19</sup> Herders. Sämmtliche Werke. Bd 1—33. Berlin, 1877—1917. Bd 21, S. 62—63. Далее ссылки на это издание даются в тексте.
- <sup>20</sup> Гердер И.-Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977, с. 447.
- <sup>21</sup> Немецкие демократы XVIII века. М., 1956, с. 231.
- <sup>22</sup> Там же, с. 230.
- <sup>23</sup> Там же, с. 229.
- <sup>24</sup> Там же.

#### § 4. Италия. Испания

В XVIII веке сохранялась политическая раздробленность Италии. В результате войны за испанское наследство (1701—1714) испанское господство на полуострове сменилось австрийским, но войны между испанскими Бурбонами и австрийскими Габсбургами не прекращались в течение всей первой половины века. По условиям Ахенского мирного договора (1748) Юг Италии стал независимым Королевством обеих Сицилий (Неаполь и Сицилия), Север (Ломбардия и Тоскана) остался в сфере австрийского влияния. Развитие капиталистических отношений во второй половине века сопровождала политика просвещенного абсолютизма, проводившаяся в той или иной мере правителями большинства итальянских государств (кроме Папской области и Генуи). В конце века Великая французская революция и французское завоевание сделали Италию участницей бурных событий, приведших к перестройке всего уклада общественной жизни и изменивших политическую карту страны.

На культуре этого периода еще продолжали сказываться последствия контрреформации, но постепенно складывалось резко отрицательное отношение к искусству барокко и ко всему культурному наследию эпохи феодальной реакции. В связи с этим распространялись нормы вкуса, ориентированные на француз-

ский классицизм. Однако крупнейшими деятелями искусства руководило осознанное стремление опираться на национальную традицию. Итальянская литература XVIII века представлена именами Пьетро Метастазियो, поэта-сатирика Дж. Парини, В. Альфьери, крупнейшего поэта и драматурга последней четверти века. С театром эпохи Просвещения связана деятельность К. Гольдони и его противника К. Гоцци. В музыке вторая половина века отмечена расцветом оперы-буфф (Дж.-Б. Перголези, Д. Чимароза), из художников наиболее известны Дж.-Б. Тьеполо, Дж.-А. Каналетто, Ф. Гварди; из скульпторов — А. Канова.

Для итальянской философии и художественной критики конца XVII — начала XVIII в. характерно сосуществование различных, иногда взаимоисключающих тенденций, уживавшихся зачастую во взглядах одного и того же ученого. Нежелание уступить пальму первенства в науках и искусствах другим европейским странам соседствовало с увлечением новейшей философией, идеи которой питали еще живую традицию возрожденческой мысли. Реформаторские устремления были ограничены борьбой с дурным вкусом (а им теперь считалось барочное иносказание и «алмазные россыпи остроумия»), в связи с чем ключевой для итальянской эстетики стала проблема обоснования «хорошего вкуса». Лишь во второй половине века движение за обновление охватило широкие слои деятелей культуры, пока же просветительские умонастроения лишь подспудно пробивали себе дорогу, выступая подчас в самых неожиданных обличьях: в эрудиции и борьбе за чистоту языка «аркадских пастухов», в витиеватых, не понятых современниками построениях Вико.

Один из основателей литературной академии «Аркадия», автор трактата «О сущности поэзии» (1708) *Джан Винченцо Гравина* (1664—1718), был последователем неаполитанского картезианца Грегорио Калопрезе. Основная задача эстетики Гравина — обоснование права вымысла на существование.

Новизна здесь не столько в самом способе обоснования (он использовал античное понятие «правдоподобного»), сколько в осознании необходимости строить теорию искусства на прочном философском фундаменте. Ход его рассуждений таков: истинное суждение подразумевает полное представление о предмете суждения, «в то время как ложное имеет о нем либо частичное представление, либо вообще никакого не имеет»<sup>1</sup>. Истинность или ложность образа предмета, созданного фантазией, выясняется путем сравнения его с действительно существующим предметом. Но поэзия (а «поэтическое» у Гравина — принцип, объединяющий все искусства) дает нам основание верить в вымысел, не интересуясь, действительно ли так происходили на самом деле описанные события, и это основание — правдоподобие, понятие

как внутренняя логика произведения: «...ошибка проистекает не из воображения предмета, в действительности не существующего, но причина ее в отсутствии идеи, которая могла бы снять вопрос, существует ли в действительности вещь, представленная в продукте воображения»<sup>2</sup>. Это, так сказать, способ существования поэтической истины, а смысл искусства Гравина, в согласии со всей классицистической эстетикой, видит в том, что на правдоподобном удобно учить истинному — поучать, развлекая.

Лодовико Антонио Муратори (1672—1750), другой видный деятель «Аркадии», также считал поэзию «дочерью моральной философии». Его основное сочинение — «О совершенной итальянской поэзии» (1706). В то же время он утверждал в противовес господствующим классицистическим догмам, что ближайшая, непосредственная и основная цель поэтов — «услаждение», а сопутствующая — «приносить пользу, поучая», и что «можно иной раз лишь благодаря услаждению добиться звания хорошего поэта», в то время как невозможно стать поэтом ни плохим, ни хорошим, имея в виду только полезное. Таким образом, гедонистическая функция искусства выступает в его теории на первый план, хотя все симпатии самого теоретика на стороне морализаторского искусства.

В духе эстетики классицизма Муратори пишет о двух истинах: необходимой (*vero necessario*) и вероятной (*vero credibile*). Обоснование последней несколько отличается от того, которое предлагал Гравина. По Муратори, многие образы, кажущиеся неправдоподобными интеллекту, истинны для фантазии, так как правдоподобие им придают чувства и страсти. Лишь аффекты делают правдоподобными риторические фигуры, которые есть не что иное, «как естественный язык пробужденных в нас страстей, и без этого душевного возбуждения они показались бы невероятными и недостойными похвалы». О том значении, которое Муратори придавал воображению, свидетельствует написанный им трактат «О силе человеческой фантазии».

Фантазии здесь отводится роль посредника между чувствами и интеллектом (разумной душой). С помощью этой «материальной способности» (*Potenza Materiale*) осуществляется связь души и тела, она материальна в том смысле, что дает материал, организуемый затем духом, повелителем пассивной материи. По сути речь идет не столько о способностях души, сколько о соотношении двух субстанций — телесной и духовной; точка их схождения лежит в воображении, это как бы экран, на котором разум высвечивает образы. Без участия разума невозможны ни бред, ни сновидения. Впрочем, Муратори довольно осторожен в попытке на свой манер объяснить контакт духовного и материального и предпочитает иногда признать науку неспособной на данном этапе дать исчерпывающее объяснение некоторых

явлений. Да и то, что многим мыслителям представляется необходимой и окончательной истиной, оказывается потом лишь более или менее удачной гипотезой. Муратори пишет об этом в главе «О фантазии философов», утверждая вероятностный, предположительный характер знания: «...никакая система, никакое Мнение не могут подвести нас к Очевидности Истины (*Certezza della Veritas*), и если иной раз наш Интеллект удовлетворяется видимостью Истины, то он поступает подобно нищему, который одевается и питается как может, но не как хотел бы»<sup>3</sup>

Итак, разум, по представлению ученого, это чисто духовная способность мыслить, судить, абстрагировать и т. д., он его называет «нематериальным двигателем», воображение — тот слой, где данные внешних чувств превращаются в образы.

Муратори считает, что людей, имеющих отношение к наукам и искусствам, можно разделить на четыре категории. У одних и фантазия бедна и интеллект не слишком силен, такие люди полезны в науке как эрудиты, составители словарей, справочников и т. п., хотя «все их знание сводится к умению воспроизводить сказанное другими»; вторые обладают богатой фантазией, но недостаточным интеллектом, это «поверхностные дарования» (здесь Муратори употребляет термин *ingegno*, что отчетливо показывает сдвиг в понимании этого термина); у третьих силе ума сопутствует бедность воображения, это суровые мыслители, малоразговорчивые и необщительные, чаще математики, впрочем, и среди них попадаются люди обаятельные, жизнерадостные и даже превосходные поэты; наконец, четвертые получили от природы оба дара и «счастлив тот, кто умеет мудро и основательно рассуждать о различных вещах и в то же время украшать свои рассуждения... цветами изящного стиля, рожденными богатой и живой фантазией». Но избыток украшений — тоже порок, красота должна быть естественной, и хотя фантазия имеет для художника и поэта первостепенное значение, не менее важно, чтобы разум руководил художником и произведение могло послужить воспитанию народа. Поэтому те поэты, которые занимаются только прекраснословием, это «деревья со множеством веток и листьев, лишенные плодов»<sup>4</sup>.

Большое внимание итальянская критика уделяла проблемам национального театра, задаче его возрождения, полагая, что зрелище трагедии, построенной по правилам хорошего вкуса, было бы наиболее эффективным средством воспитания народа.

Можно отметить, таким образом, что итальянская эстетика начала XVIII века складывалась во взаимодействии нескольких идеологических установок: отрицания барочной культуры и стремления восстановить традиции ренессансной научной мысли; влияния европейской философии, в первую очередь картезианства, которое разбавлялось неоплатонизмом; стремления проти-

вопоставить нормам французского классицизма национальную традицию. Оформившаяся система эстетических взглядов была в основе своей классицистической, поэзия в этой системе считалась дочерью моральной философии, а поэт давал «тело понятиям». Но совмещение и переосмысление различных тенденций развития философской мысли избавило итальянскую эстетику от крайностей эстетики классицизма; итальянская эстетика этого периода была далека от регламентаризма. На трудах Гравины и Муратори удобно проследить особенности формирования и функционирования итальянского теоретического классицизма. Новый стиль мышления требует ясного и четкого доказательства истины, интересен не путь к ней, а результат, не спор, а конечный вывод. Наука — суровый поиск окончательной и неопровержимой правды. Эта правда поможет перевоспитать людей, сделать их более разумными. Так постепенно складывался инвариант просветительского сознания. Однако необходимой антитезой этих идей остаются барочные представления о воображении как о важном двигателе поэзии, но двигателе неразумном, иррациональном, приближающем человека к животному. Способность к творчеству продолжает связываться с *ingegno*, фантазией и воображением. Но коль скоро приоритет в глазах эпохи безусловно принадлежал *ratio*, то искусство должно было проверяться разумом, а поэзия — быть дочерью моральной философии.

Тем не менее в среде итальянских «классицистов», выросших в художественной атмосфере импровизационного творчества барочных мастеров, окруженных их бесчисленными произведениями живописи и архитектуры, нередко раздавались возражения против классицистического нормативизма.

Весьма показательна в этом плане позиция одного из наиболее талантливых «аркадских пастухов» поэта Пьетро Метастазіо. Приемный сын одного из основателей «Аркадии» Гравины он, хотя и был последователем классицистической теории искусства, но уже своим творчеством размывал ее основы, способствуя формированию «устремлений предромантизма»<sup>5</sup>. В своем сочинении «Краткое изложение поэтического искусства Аристотеля» он находит смелость заявить: «...если бы все новые драматические каноны должны были соблюдаться, то за очень редким исключением почти ни одно из наиболее значительных исторических или легендарных событий не могло бы быть перенесено на сцену театра, не утратив при этом самых интересных и самых необходимых подробностей, без которых ему не хватает привлекательности и правдивости...»<sup>6</sup>.

Выдающейся фигурой в истории европейской культуры конца XVII — первой половины XVIII века был итальянец *Джамбаттиста Вико (1668—1744)*. Благодаря оригинальной, неожиданной для его эпохи постановке ключевых философских вопросов

неаполитанский ученый открыл и предугадал многое из того, что стало содержанием философии лишь в XIX и XX веках<sup>7</sup>

Главное произведение Вико «Основания новой науки об общей природе наций» впервые было опубликовано в 1725 г. Речь в нем идет именно об эстетических проблемах, ибо художественному освоению мира философ отводит ведущую роль в эволюции человеческого сознания. По Вико, эта специфическая форма познания оказывается первой в истории культуры, она порождает мироощущение первобытных людей, которое мыслитель называет «поэтическим».

Проецируя сложившееся позже взаимоотношение различных аспектов человеческой деятельности на первобытную эпоху, Вико пишет о «поэтической морали», «поэтическом праве», «поэтической логике». Все стороны жизни первобытного человека определены его «поэтическим» мироощущением, поэтому проблемы собственно эстетики оказываются у Вико тесно связанными с вопросами истории, философии, права и т. п. и, следовательно, уяснение его эстетических взглядов невозможно без предварительного знакомства с некоторыми общими положениями его учения.

Придерживаясь строго «геометрического метода», Вико, прежде чем приступить к изложению своей «Науки», устанавливает некоторые исходные положения, которые он называет аксиомами. В качестве первой и основной аксиомы приводится следующая: «Человек вследствие бесконечной природы человеческого ума делает самого себя правилом Вселенной там, где ум теряется от незнания»<sup>8</sup>. Эта общая аксиома разъясняется частной: «Если люди не знают естественных причин, создающих вещи, и не могут их объяснить подобными им вещами, то они приписывают им свою собственную природу; так, например, в простонародье говорят, что магнит влюблен в железо» (с. 83). Но ведь подобное выражение, замечает Вико, есть не что иное, как троп — фигура поэтической речи; а коль скоро первые люди, еще полузвери, не знали и не могли знать «естественных причин вещей», то они, делая себя правилом вселенной, одушевляли мир, создавали «поэтический» язык. Не умея осмыслить природу, они подражали ей, а так как поэзия есть «не что иное, как подражание», и «самый возвышенный труд Поэзии — это придавать вещам бесчувственным чувство и страсть», то первые люди оказываются поэтами, причем не просто поэтами, но поэтами-теологами, поскольку каждый создаваемый ими троп не воспринимается как перенос, а обладает «всем своим подлинным значением», то есть является одушевленным существом — богом, которому они поклоняются. В результате такой естественной теогонии весь мир оказывается населенным богами, и первый и главный из них — Юпитер — огромное небо, разящее молниями, от

которого в страхе пытался спрятаться человек; «таким образом, именно страх создал в мире Богов» (с. 88, 84, 136).

Вико приводит еще одно доказательство в пользу того, что первые люди должны были быть по природе «возвышенными поэтами»: поэтическим их сознание было по необходимости, так как определялось примитивным уровнем развития человека, не способного еще к рефлексии и ориентировавшегося в мире с помощью чувств. «...Они были целиком погружены в чувства, возбуждены страстями, погребены в телах». Поэтическая же способность дается природой, ей не надо и нельзя научиться. «Во всякой деятельности люди, не склонные к ней по природе, добиваются ее упорным изучением мастерства, но в Поэзии совершенно невозможно добиться чего-нибудь посредством мастерства тому, кто не склонен к ней по природе» (с. 134, 88).

Неспособные оперировать абстрактными понятиями люди века богов — первого века в истории цивилизации — создавали воспринимаемые чувствами «поэтические характеры». Это были, по мысли Вико, «фантастические роды, или Универсалии», создаваемые людьми, чтобы сводить к ним как к определенным образцам все остальные виды. Созданные однажды поэтические характеры становятся надежными ориентирами, универсальными образцами, существующими на правах «поэтической истины», которая может и не совпадать с истинной исторической. Отсюда выводится «важное для поэтической теории соображение: истинным полководцем оказывается, например, Готфрид, изображенный Торквато Тассо, а все полководцы, не соответствующие решительно во всем Готфриду, — не настоящие Полководцы». Однако универсальность поэтических характеров отнюдь не аналогична принципу универсальности философских сентенций в науке, «творимых рефлексией и рассудком, поэтому последние тем больше приближаются к Истине, чем больше они возвышаются до Универсалий», поэтические же сентенции, созданные страстями и чувствами, «тем достовернее, чем больше они приближаются к частному» (с. 86—87, 88).

Поэтические характеры составляют сущность мифов. В мифах заложены «как в зародыше» зачатки всех искусств и наук: «этими Мифами посредством человеческих чувств нации написали в сознании Основы Мира Наук, который впоследствии посредством рассуждений и максим был разъяснен индивидуальной рефлексией Ученых. <...> Поэты-Геологи были чувством, а философы интеллектом Человеческой Мудрости». Вико называет мифы «историями древних цивилизаций», так как «единообразные Идеи, зародившиеся у целых народов, не знающих друг о друге, должны иметь общее основание истины» (с. 340, 76).

Учение о мифе — основа эстетических взглядов Вико. Анализируя процесс развития человеческого сознания, он установ-

ливаает связи между мифотворчеством первобытных народов и современным ему искусством. От первобытного синкретизма, нашедшего наиболее полное воплощение в мифе, человечество пришло к разграничению двух способов освоения действительности: художественного и научного. Вико выделяет две стороны этого процесса: с одной стороны, развитый ум человека получил возможность оперировать абстрактными понятиями и, таким образом, поэтические характеры перестали быть необходимостью; с другой — сфера художественного становится более узкой, современный человек уже не обладает такой могучей фантазией и столь сильным воображением: «нам самой природой закрыт доступ в неукротимое Воображение первых людей». Опровергая представление о «недостижимой мудрости древних», мыслитель утверждает недостижимость их поэзии. Если для первобытного «художника» Юпитером было небо — огромное одушевленное тело, если он создал «первый божественный Миф, более величественный, чем все другие, когда-либо изобретавшиеся», то позже «огромные фантастические образы уменьшились и были приняты за маленькие знаки». Юпитера легко несет летящий орел, Нептун (первоначально — олицетворение моря) плывет в хрупкой раковине, а Кибела (Земля) сидит на льве. Так постепенно складывается современное искусство и рождаются тропы, причем Вико несколько раз подчеркивает, что тропы не были «хитроумными изобретениями писателей», а сложились естественным образом и «при своем возникновении обладали всем своим подлинным значением». Лишь позже, в связи с формированием абстрактных понятий, они стали восприниматься как переносы, так «каждая метафора оказывается маленьким мифом» (с. 134, 145, 146).

Вико определял тропы следующим образом. Метафора — самый употребительный и самый блестящий троп, ибо именно она дает «вещам бесчувственным чувство и страсть» (с. 146). Метонимия зародилась в связи с неспособностью абстрагировать форму и качество от субъекта. Позже появляется синекдоха, требующая соотнесения части и целого, частного и общего. И последней возникает ирония. По Вико, это также троп, он «образован ложью, которая силою рефлексии надевает на себя маску истины» (с. 149). Вико, в соответствии со своей системой, различал тропы, «обладающие подлинным значением», то есть принадлежащие языку древних поэтов-теологов, и собственно тропы — переносы, ставшие возможными в связи с образованием абстрактных понятий, служащих для «прямого» обозначения вещи, и входящие в арсенал художественных средств нового искусства.

Вико выделяет три века цивилизации — век богов, век героев и век людей, которые явились последовательными этапами смены господствующих форм познания. Первая форма — это художест-

венное (поэтическое) мышление, очеловечивающее природу и создающее поэтический характер — основу мифа. В процессе исторического развития (от века героев к веку людей) ведущим средством познания становится научно-рационалистическое мышление, оперирующее отвлеченными понятиями. Поэтические характеры теряют свое подлинное значение, оказываются переносами. Возникает новое искусство.

Оценка теоретического наследия Вико связана с двумя опасностями: модернизацией учения великого итальянца в духе современного философского мышления и, напротив, растворением действительно оригинального ядра его теории в контексте современной ему культуры.

Одна крайность — модернизация утверждений, созвучных современности, влечет за собой другую — упреки в непоследовательности. Конечно, взгляды неаполитанского мыслителя не свободны от противоречий, но говорить о них можно, лишь выявив их рациональную основу. Заслуга Вико не в том, что он применил «геометрический метод» к истории, и даже не в постулировании специфики различных исторических форм сознания. Положительным ядром его системы стало переосмысление (вслед за Гоббсом) схоластической формулы, гласящей, что в боге «знать и делать — одно и то же» (*verum et factum converuntur* — истинное и сделанное обратимы) и превращение данного принципа в обоснование возможности человеческого познания: человек может познать то, что он сделал сам совместно с другими людьми и в той мере, в которой люди сами сотворили свою историю, рассказав о ней в мифах. «Ведь Мир Наций был, безусловно, сделан людьми... а где творящий вещи сам же о них и рассказывает, там получается наиболее достоверная история» (с. 118).

Рассказанные людьми мифы и «простонародная мудрость» (т. е. живой народный язык) оказываются источником знаний — «тайной мудрости философов». Таким образом, основным методом Вико становятся толкования текстов древнейших сказаний и этимологические изыскания.

Анализируя обширный мифологический и языковой материал, Вико строит историю и логику культуры, ставит проблему смены ее форм и места художественного творчества в человеческой деятельности. Учение Вико представляет собой первую попытку осмысления истории культуры как саморазвивающегося процесса, осуществляющегося в коллективном действии людей и потому объяснимого.

Новизна «Новой науки» в том, что ее автор, связав в один концептуальный узел созидательное действие, знание и общение, показал их взаимообусловленность и тем самым заглянул в далекое будущее философской мысли.

Все более входивший в свои права век Просвещения выдвигал на первый план социально-преобразовательные задачи, целью становилось практическое действие. Эстетическая проблематика отступала перед вопросами права, морали, конкретными задачами политической борьбы. Философу — «изобретателю систем» противопоставлялся философ — «апостол истины»<sup>9</sup> Несправедливо было бы тем не менее приписывать итальянским просветителям пренебрежительное отношение к искусству и невнимание к художественной жизни. Антисозерцательный характер их мировоззрения превращал эстетику в критику, а умозрительная реконструкция человеческой души сменилась осознанием цельности живой личности. Замечательно это выразил Беккариа: «...мораль, политика, изящные искусства, то есть науки о добром, полезном и прекрасном, гораздо теснее связаны между собой и имеют гораздо больше общих оснований, чем кому-либо может показаться; эти науки восходят к одной-единственной и первоначальной — к науке о человеке...»<sup>10</sup>.

На этом фоне туманные теологические рассуждения Вико (о божественном провидении, доказательство истинности христианской религии) казались анахронизмом. Расходилась с просветительской идеологией и основная посылка Вико, говорящая о непознаваемости созданного богом мира природы: «Всякого, кто об этом подумает, должно удивить, как все философы совершенно серьезно пытались изучать Науку о Мире Природы, который был сделан Богом и который поэтому он один может познать, и пренебрегали размышлением о Мире Наций, то есть о Мире Гражданственности, который был создан людьми и Наука о котором поэтому может быть доступна людям» (с. 108). Для Вико естествознание не могло стать подлинной наукой, и потому его система не соответствовала духу времени.

Начало второй половины XVIII века — расцвет итальянского Просвещения. В Неаполе в 1757 году выходит «Рассуждение об истинной цели искусств и наук» *Антонио Дженовези (1712—1769)*. Истинная цель искусств и наук — «приносить пользу человечеству». «Разум бесполезен, если он не стал практикой и реальностью»<sup>11</sup>. Преобразование жизни общества в соответствии с открытыми естественными законами — в формулировке и попытках решения этой задачи итальянские просветители вполне сознательно опирались на французских энциклопедистов.

Дженовези был сторонником просвещенного абсолютизма: «Людовик XIV и Петр Первый понимали, что величие и счастье монарха неотделимо от благосостояния их подданных»<sup>12</sup>. У Вико *verum* и *factum* сходились в теории, просветители же сделали попытку совместить их на практике, философия стала проектом действия, направленного на благо общества, должна была обосновать это действие. «Наши действия порождаются

нашей природой», «первое основание моральных наук — это человеческая природа; второе — отношения окружающих нас вещей; третье — законы этих отношений» (5, р. 270—271). Человеческая природа считалась единством интеллекта, сердца и тела. В сердце, по мнению Дженовези, действуют две силы: центробежная (порождающая альтруизм) и центростремительная (эгоизм). Природа человека не считалась неизменной: на нее следовало воздействовать с помощью воспитания, на этом пути и могли принести наибольшую пользу обществу искусства.

Свидетельством неослабевающего интереса просветителей к эстетическим проблемам является трактат *Чезаре Беккариа (1738—1794) «Исследование о природе стиля» (1770)*. Беккариа поддерживает традицию, которая стремится «связать изучение изящных искусств с новым способом философствования» (3, р. 126), а также сделать понятие вкуса философским. Беккариа считает, что вкус есть «не что иное, как искусство направлять наше внимание на некоторые идеи, оценивая их как приятные и неприятные; тогда как истинная логика — это искусство направлять наше внимание на те же идеи, но уже различая их как сходные и несходные, адекватные и ложные» (ibid.). Свои рассуждения о вкусе Беккариа подкрепляет ссылками на французские источники. Собственной задачей Беккариа считает разработку теории стиля. Чтобы иметь твердую основу подобной теории, ученый начинает с рассмотрения вопросов происхождения языка. Источником языка были «естественные выкрики, выражающие впечатления от различных объектов и наиболее простые подражания то ли с помощью жеста, то ли с помощью артикулированного звука качествам этих объектов» (3, р. 137). Беккариа полагает, что «некое представление об объекте должно предшествовать употреблению знака, естественного или искусственного, который его выражает». Это представление толкуется им как некая «чувственная идея». Характер языка определяется соотношением между «идеями» (то есть «чувственными» наглядными представлениями) и знаком (то есть способом выражения идеи). Языки бывают трех типов: язык первого типа — это язык первобытных народов, в нем много идей и мало слов-знаков, последние слабо связаны между собой; в языках второго типа равному числу идей соответствует равное число слов, непосредственно соотносящихся и пропорционально связанных между собой. В языках третьего типа слов больше, чем идей, и слова теснее связаны между собой, чем с тем, что они обозначают. Последний тип языка сравнивается с арифметикой, где «действительно выпадают из поля зрения перечисляемые вещи» и операции производятся с абстрактными числами по жестким правилам «грамматики». Этот тип языка распространен у современных цивилизованных наций (ibid.).

У Беккариа эти мысли обосновывают требование чистоты стиля, ясности и полноты изложения, «содержательности» словоупотребления. Это было новое «просветительское» отношение к слову, о котором Де Санктис писал: «Тайны стиля искали в психологии, в изучении чувств и впечатлений; таковы были основы «Трактата о стиле» Беккариа. На смену пустому ученому и искусственному механизму, щекотавшему ухо, так называемому классическому стилю, ставшему отныне тяжелой и скучной фразеологией, пришла иная, естественная манера письма, живая, неровная, прерывистая, полная движения, подражающая разговорному языку. Типом прежнего стиля был трактат, типом нового — газета»<sup>13</sup>. Де Санктис прав, связывая «естественность» нового стиля с ориентацией на схемы разговорного языка.

Поэтический дар, по мнению Беккариа, заключается в способности «одушевлять всякую речь неким чувством, придавать ей очевидность ощущения», соотносить в уме «всю грамматику и словарь языка, на котором они говорят, с чувственными идеями» (3, р. 147). Этот дар не должен, однако, использоваться во вред истине: правда может быть «украшена, но не затемнена... идолами фантазии и воображения» (3, р. 148).

Иной исторический контекст сообщал высказываниям, в общем совпадавшим с представлениями аркадийцев о сущности и цели поэзии, новый смысл: теперь уже «очищенный» от украшения сеиченто, латинизированный стиль в свою очередь воспринимается как искусственный. Новому поколению просветителей реформы «пастушков» кажутся несерьезной забавой, к ним относятся в лучшем случае снисходительно. Таковы, например, суждения известного критика Джузеппе Баретти о Муратори: «Знаменитый Муратори, человек довольно эрудированный, но как поэт — нуль; он сочинил книгу «О совершенной поэзии», которую с равным правом мог бы назвать «О несовершеннейшей поэзии» или «О совершенной псевдопоэзии»<sup>14</sup>. Джузеппе Баретти славился резкостью оценок и откровенностью высказываний. Основанный им журнал «Литературный бич» был запрещен властями на двадцать шестом номере. Еще в 1753 году он написал по-английски «Рассуждение об итальянской поэзии», где спорил с Вольтером по поводу оценки итальянской литературы. Полемика была продолжена в сочинении «Речь о Шекспире и господине де Вольтере» (1776). Ратуя за свободу творчества, Баретти, в частности, пишет о принципе единства места: «Необходимо ли большее усилие воображения для того, чтобы перемещаться из страны в страну, чем неизменно в течение пяти действий пребывать в Риме, зная, что ты находишься в Париже?»<sup>15</sup>

Яркой страницей в истории итальянского Просвещения стала жизнь *Франческо Марио Пагано (1748—1799)*. По мнению кле-

рикалов, «его представления о религии и морали те же, что и у современных безбожников: Руссо, Буланже и автора «Системы природы» (имеется в виду Гольбах.— А. П.) (5, р. 808). Кроме определил взгляды Пагано как «любопытную смесь некоторых идей Вико с современным ему сенсуализмом»<sup>16</sup>. Действительно, в объявлении о предстоящей публикации «Этюдод о политике», основного труда ученого, говорилось, что «здесь читатель найдет идеи бессмертного Вико, поднятые до уровня современного философского мышления» (5, р. 796). Как и для большинства представителей Просвещения, эстетическая проблематика была для Пагано составной частью науки о человеке и обществе, главенствующим разделом которой было право. Знаменателен тот факт, что если в первом издании «Этюдод» вопросам художественного творчества было отведено значительное место, то во втором (1791—1792) они совсем отошли на задний план.

Теория художественного творчества Пагано несколько упрощает учение Вико о поэтических характерах. Разделяя популярные в конце века идеи, ученый пишет о том, что «язык страстей имеет бесконечное число форм и способов выражения. Но, чтобы вызвать эмоциональную реакцию, выдуманное действие должно быть организовано по тем же законам, что и реальное» (5, р. 874). Как и Вико, Пагано полагает, что с развитием абстрагирующей способности интеллекта ослабляется способность к поэтическому творчеству: «Пришли философы — стало мало поэтов» (*ibid.*).

«Рассуждение о философии вкуса» (1785) *Мелькиорре Чезаротти* (1730—1808), известного историка, автора итальянского перевода «Поэм Оссиана» и «Опыта о философии языков в применении к итальянскому языку», — это уже несомненное свидетельство сдвига художественных вкусов в сторону романтизма. Сочинение адресовано аркадийцам и содержит высокую оценку их деятельности, но речь в нем идет о невозможности установить правила для гения, следующего законам внутреннего, а не внешнего опыта. Итальянской литературе, считал Чезаротти, повезло в том смысле, что ее патриархи (Данте и Петрарка) не должны были оглядываться в своем творчестве на великих поэтов прошлого<sup>17</sup>.

Существенным моментом культурной жизни Италии во второй половине XVIII века стала также деятельность изгнанных из Испании членов общества Иисуса, среди которых были крупные ученые (Эксимено, падре Андрес). Их учения вместе с трудами Э. Артеаги, тоже испанца по происхождению, традиционно составляют раздел истории испанской эстетики<sup>18</sup>, однако их сочинения оказали прямое влияние и на развитие итальянской эстетической мысли, особенно в области теории музыкальной драмы.

Внимание к проблемам театра в Италии не ослабевало в течение всего XVIII века. Полемика велась в европейских масштабах между сторонниками английского и испанского театра, с одной стороны, и французской классицистической драмы — с другой. Когда Тирабоски и Беттинелли высказали взгляды, суть которых сводилась к тому, что причиной упадка итальянского театра и поэзии было проникновение дурного вкуса испанского театра, опальные иезуиты выступили с серьезной критикой классицистической теории драмы. Падре Андрес в своем труде «История всемирной литературы» одним из первых выявил сходство эстетических принципов английского и испанского театра. Антонио Эксимено считал, что правила единств «подрезают крылья гению» и что «совершенство и красота драматического произведения заключается в естественном и совершенном воспроизведении запутанных событий в жизни людей, порожденных разнообразием и противоречивостью человеческих страстей»<sup>19</sup> Эксимено высоко оценил поэзию воспитанника Гравины Пьетро Метастазियो, произведения которого во многом определили самобытный характер итальянской драматургии, и утверждал, что «новыми и различными путями достигаются вершины любого искусства, и созидающий гений всегда вырабатывает сам себе совершенно новый стиль»<sup>20</sup>. Наиболее значительную роль в истории итальянской эстетики сыграло сочинение Артеаги «О переворотах в итальянском музыкальном театре», опубликованное в 1783 году. Этот труд заложил основы теории музыкальной драмы. Опера, по мысли ученого, стала гармоническим сочетанием многих искусств: поэзии и музыки, живописи и архитектуры, пантомимы и танца.

Век итальянского Просвещения внес свой важный вклад в историю развития эстетической мысли. Конец XVII века стал началом процесса переосмысления и переоценки всего культурного наследия периода контрреформации и барокко. Этот пересмотр был не только следствием влияния европейской философии, в первую очередь французской, но закономерной стадией развития итальянской культуры, так как в течение XVI—XVII веков (самые мрачные времена господства реакции в Италии) не прекращалось то движение за новую науку, начало которому было положено эпохой Возрождения.

Эстетические взгляды итальянских просветителей второй половины века были в основном типичными для эпохи Просвещения, то есть осознанно становились частью программы преобразования общества. Как правило, итальянские просветители ориентировались на нормы и вкусы французского Просвещения. В ряде вопросов конкретного искусствознания для них были типичны суждения, свидетельствующие о формировании нового романтического понимания природы искусства.

\* \* \*

Культура Испании XVIII столетия также не остается чуждой новым веяниям, распространяющимся в Европе.

В годы правления Филиппа V (1701—1746), первого испанского короля династии Бурбонов, создаются Королевская Академия языка (1714), Медицинская Академия (1734), Академия Истории (1738). При Фердинанде VI (1746—1759) открыта Академия изящных искусств Сан Фернандо (1752). Просвещенный монарх Карл III (1759—1788) окружает себя образованными, ориентирующимися на европейский опыт людьми (П. Аранда, Х.-М. Флоридабланка, П. Кампоманес, граф де Пеньяфлорида, М. Рода-и-Аррьета, Ф. Кабаррус и другие), чьи реформаторские устремления находят воплощение в «Обществах друзей страны». Общества эти призваны были реорганизовать экономику и систему образования, приблизив последнюю к практическим нуждам и освободив от схоластического балласта. Первое из таких обществ появилось в 1746 году в стране басков и было возглавлено графом де Пеньяфлорида. В него входили последователь Монтескье Ибаньес де ла Рентерия, ученик Руссо Х.-М. Агирре, литератор-энциклопедист Ф.-М. де Саманьего и другие сторонники новых идей.

Испанский абсолютизм в XVIII веке стремился ограничить экономическую мощь церкви. Соперничество между монархической властью и церковью, с одной стороны, между «просвещенными» церковными деятелями и реакционным большинством духовенства — с другой, давало переменные результаты. Прогресс наук и распространение вольномыслия повсеместно вызывали реакцию церковной ортодоксии. В Испании, где сторонники новых форм общественной жизни составляли незначительное меньшинство и, в отличие от своих единомышленников в других европейских странах, проявляли умеренность и робость, реакция противников Просвещения, врагов разума и философии, была особенно яростной. Разделять передовые идеи эпохи значило рисковать положением и свободой.

Тем не менее сближение испанской экономической, социальной, философской мысли с новыми европейскими учениями, философией рационализма и сенсуализма, идеями энциклопедистов шло на протяжении почти всего столетия. Образцом для испанских просветителей во многих сферах стала Франция. «Париж — центр наук и искусств, изящной словесности, учености, изысканности и хорошего вкуса»<sup>21</sup>. Такая точка зрения разделялась многими.

Первым из «европеистов», воплотившим испанское просветительство в его слабостях и силе, был *Бенито Херонимо Фейхоо-и-Монтенегро* (1676—1764), профессор университета в Овьедо, блестящий эссеист, посвятивший различным вопросам науки во-

семь томов опытов под общим названием «Универсальный критический театр» (1726—1739) и пять томов «Ученых писем» (1742—1760). Фейхоо обладал большой культурой, недогматическим складом ума и энциклопедическим диапазоном интересов. Он неустанно пропагандировал науки, призывая развивать их на основе опыта и разума.

Занимаясь естественнонаучными, историческими, филологическими и другими вопросами, ученый из Овьедо проявил интерес и к проблемам эстетики. Им посвящены две его статьи, вошедшие в шестой том «Критического театра» (1733): «Основание вкуса» («Razón del gusto») и «Нечто» («El no sé qué»).

В статье «Основание вкуса» Фейхоо не разделяет вкус соответственно объекту на физический и художественный, как это делает Вольтер, и не связывает его с моралью, как поступил Шефтсбери. В его понимании вкус к пище и вкус к музыке однородны, сферой же вкуса он признает только то, что вызывает наслаждение: добронравное и полезное поставлены за пределы оценки вкуса.

Аксиома «о вкусах не спорят», по мнению ученого, не совсем справедлива. Вместе с тем часто лишены смысла и обвинения в плохом вкусе, которые одни люди бросают другим. Говорить о плохом вкусе на основании нарушения добронравия или пользы нельзя, ибо и тот, кто съест куропатку в день поста, и тот, кто употребит свои деньги на бесполезный, но красивый предмет, испытают наслаждение, а именно в этом акте наслаждения вкус и заключается. Точно так же неверно осуждать вкусы одного народа, признавая лучшими вкусы другого, потому что в каждом случае речь идет о чем-то определенном, что вызывает наслаждение, и, следовательно, для данного народа хорошем<sup>2 2</sup>.

О вкусах, продолжает Фейхоо, можно спорить, но только при определенных условиях и выяснив прежде, что влияет на вкусовую оценку. Одним из факторов, определяющих ее, является темперамент. Различием темпераментов обусловлено различие склонностей, последнее влечет за собой различие вкусов. Другим фактором, влияющим на вкусовую оценку, является, по Фейхоо, настрой (*aprehensión*). Так, отсутствие у субъекта привычки к восприятию каких-либо свойств объекта приводит к первоначальному неприятию последнего, хотя в дальнейшем отношение это может измениться. И наоборот, частое соприкосновение с объектами одного и того же рода может вызвать пресыщение и отвращение к ним (р. 52—53). Кроме того, существует разница в природных задатках у тех или иных людей. Обладатели более тонкого слуха, обоняния и т. д. получают наслаждение от музыки или аромата большее, нежели те, у кого соответствующие органы чувств развиты слабо (р. 55). Таковы относительные, связанные с субъектом оценки причины вкуса.

Напрашивается вопрос: при обстоятельствах, когда один субъект проявляет склонность к одному объекту, а другой — к другому, и при условии, что объекты совершенны каждый в своем роде, можно ли говорить, что обе вкусовые оценки равны? Нет. Критерием совершенства вкуса служит сам объект оценки. Так, скрипка совершеннее флейты, наслаждение, доставляемое ею, а следовательно, и вкус, наслаждающийся ею, тоже будет совершеннее. По существу, добавляет автор, только рассматривая вкус с точки зрения объекта, можно устанавливать его абсолютное значение, потому что в восприятии человеком различных объектов всегда вмешиваются случайные факторы, связанные именно с субъектом.

Таким образом Фейхоо приходит к выводу, что вкус не является чем-то произвольным и необъяснимым. Есть определенные причины, вызывающие ту или иную оценку. Градацию вкусов можно установить, только исходя из свойств объектов восприятия. Оценки же, обусловленные свойствами субъекта, всегда носят относительный характер. В тех случаях, когда причины вкусовой оценки кроются во врожденных качествах человека (темперамент, задатки), нет смысла оспаривать его оценки — он не может изменить свой вкус. Но если причины чисто внешние — отсутствие привычки, оглядка на мнение других и т. д., — вкус поддается изменению, и в таком случае есть смысл спорить и убеждать.

Другая статья Фейхоо, «Нечто», посвящена тому неуловимому, не поддающемуся определению качеству в объектах, которое занимало многих мыслителей XVII—XVIII веков, а еще раньше воспевалось поэтами (Данте, Петраркой, Х. де Хаурегги и другими). Это «не знаю что» («je ne sais quoi», «пон со че») рассматривается Фейхоо как эстетический феномен, распространяющийся и на природу и на искусства: архитектуру, музыку, живопись, поэзию.

Объясняя природу этого феномена, Фейхоо начинает с анализа объектов эстетического восприятия, каковые классифицирует на простые и сложные. К простым относятся чистые цвета, части зданий, отдельные элементы танца, музыки. Из них составляются сложные. Иногда простые сами по себе обладают красотой, в других случаях красота складывается из их сочетания. Она состоит в приятном расположении элементов, их пропорциональном соответствии. У простого объекта пропорциональность измеряется относительно субъекта, а у сложного соотносятся части между собою и целое с воспринимающим. То, что один и тот же объект нравится одним и не нравится другим, вызвано свойствами органов восприятия субъектов (р. 61).

По отношению к нравящемуся объекту следует задать два вопроса: что в нем нравится и почему он нравится. Так, в голосе

может нравиться его индивидуальное звучание. Это и будет то «нечто», что кажется непонятным. Но голос может нравиться и потому, что он особым образом поставлен, что им особым образом управляют, и тогда речь должна идти о соотношенности элементов и о соответствии качеств объекта с органами восприятия. Но бывают случаи, когда объекту недостает одной из пропорций, и все-таки он поражает и восхищает, будто в нем есть «нечто». Это «нечто», как полагает эстетик, «есть некое соответствие частей, отличное от общепризнанного» (р. 62). Привыкнув сводить красоту к одной или немногим комбинациям, исходя из сложившихся представлений, люди таким образом часто оказываются перед таинственным «нечто». Так, глядя на здание, в той или иной степени не соответствующее установленным правилам, случается испытывать большее наслаждение, нежели перед зданием, возведенным по всем известным правилам. Значит ли это, что зодчий был несведущ в правилах? Нет, считает ученый, он действовал по правилу, которое было в его голове, но не вошло еще в учебники (р. 63). То же в музыке: существующую систему правил считают завершенной, что на самом деле неверно. Пусть композиторы без таланта считают произведения гениев ересью, высший судия — слух, и если слуху музыка приятна, то она красива, если же она красива, то не может быть против правил вообще, а лишь против ограниченных или плохо понятных.

Называя себя «свободным гражданином литературной республики», Фейхоо в отношении к нормативным теориям искусства относился равнодушно. «Можно быть уверенными, что умы, педантично связывающие себя общепринятыми правилами, не дотянутся даже до благоразумной посредственности. Ни для одного искусства люди не произвели еще и никогда не могли произвести столько предписаний, чтобы в совокупности они заключали все, что вмещает искусство. Причина, очевидно, в том, что сочетания случаев и положений, требующих либо новых предписаний, либо различных изменений и ограничений в уже существующих, бесконечны...»<sup>23</sup>. Характерно полемичен заголовок одного из «писем» (2-й том), посвященного ораторскому искусству: «Красноречие — это Природа, а не Искусство». Испанский ученый, отрицая теорию трех стилей, защищает принцип свободы стиля и провозглашает главным принципом словесного творчества естественность.

Художественная практика в Испании первой половины XVIII столетия развивалась еще под знаком эстетики минувшего века, и требования «хорошего вкуса» не утвердились даже в академических кругах. В литературе этого периода господствовали эпигоны барокко. Шеститомный словарь испанского языка (1726—1739) — главное детище Королевской Академии — был

составлен по самым разнообразным источникам, причем в борьбе с «экспансией» французского языка академики-пуристы во многих случаях опирались на авторитет барочных авторов. Но первый шаг к реформе национальной словесности, вызвавший резонанс и повлекший за собой длительную полемику, был сделан уже в конце 30-х годов. Инициатором обновления эстетических принципов национальной литературы выступил *Игнасио де Лусан (1704—1754)*, теоретик, получивший образование в Италии и впитавший многие идеи века Просвещения.

«Поэтика» Лусана, одна из первых в Европе включавшая общеэстетическую главу «О красоте вообще и о красоте поэзии и истины», делилась на четыре части: о происхождении, развитии и сущности поэзии; о пользе и наслаждении, доставляемом ею; о драматической поэзии; об эпической поэзии.

Определение красоты — «сияние истины, которая, освещая нашу душу и изгоняя из нее тьму невежества, наполняет ее нежнейшей радостью»<sup>24</sup> — автор заимствует у одного из ранних теоретиков итальянского Просвещения, Л.-П. Муратори. Следуя преимущественно за итальянским филологом, он отходит от него лишь в вопросе об источниках поэтического наслаждения, которыми у Муратори являются добро, истина и красота. Здесь Лусан возвращается к Горацию, у которого наслаждение вызывают красота и сладость:

«Мало стихам одной красоты: пусть сладостны будут.

Душу людскую послушно любым увлекая волненьем»<sup>25</sup>. Красота услаждает ум, сладость волнует сердце.

Красота хотя и не тождественна истине, должна опираться на нее или на правдоподобие, потому что неправдоподобие противно разуму и не может казаться прекрасным. Для Лусан-теоретика правдоподобное включает не только возможное, но и то, что, опровергнутое наукой, принимается народным мнением или было правдоподобно в прошлом, так как все это обладает силой воздействия и увлекает.

У Муратори Лусан почерпнул разделение подражания в поэзии на подражание всеобщему и особенному, признание родства поэзии с моралью, теорию совершенствования или очищения природы, различение образов трех родов, определение остроумия и поэтической фантазии и другие идеи. Пользовался автор «Поэтики» и сочинениями других итальянских теоретиков, старых (П. Веттори, П. Бени, А. Минтурно) и новых (Дж.-В. Гравины, Дж. Дж. Орси, Дж. М. Крешимбене, Ф. С. Куадрио). Как предполагает М. Менендес Пелайо, на теорию эпического героя Лусана оказал влияние Вико<sup>26</sup>.

Картезианец, сторонник искусства, основанного на рационалистических началах, Лусан более всего протестов вызвал своими оценками национальной литературы XVII века, суровой крити-

кой авторов, составивших гордость Испании. Подобно итальянским классицистам, он хвалит поэтов Возрождения, отдавая пальму первенства Гарсиласо де ла Вега, и с одобрением отзываясь о Луисе де Ульоа, братьях Архенсола, Луисе де Леон и др., но осуждает поэзию и драму предшествовавшего века. Последняя виновна в нарушении трех единств — Лусан их чтит как заповеди, — неправдоподобии характеров и фабул, допущении хронологических, географических, исторических неточностей, надуманности ситуаций, выпренности языка, экстравагантности метафор и, наконец, дурном влиянии на нравы. Особенно резкими были оценки в «Поэтике» театра Лопе де Вега, чье «Новое искусство сочинять комедии» Лусан счел единственным оригинальным отечественным словом в области теории драмы и с раздражением назвал «искусством комедий против правил лучших учителей»<sup>27</sup>. Жесткость критериев, примененных в третьей части «Поэтики», противоречит даже общим положениям, сформулированным во второй. Так, теоретически допуская правдоподобие, освященное народным мнением, в конкретном анализе Лусан порицает то, что объявлял правомерным. Трагикомедия, по мнению Лусана, «чудовище», не имеющее права на существование.

В литературных салонах и кружках, которые стали появляться к середине века и непременным членом которых становился Лусан, находились и противники и сторонники его поэтики. Так, в салоне герцогини де Лемос, созданном по французскому образцу и получившем симптоматичное наименование «Академия хорошего вкуса», поэт Х.-А. Порсель поставил под сомнение целесообразность поэтики: «Поэтика есть не более, чем мнение, поэзия же — создание гения, и за исключением некоторых общих правил и рассудка, которым обладает всякий здравомыслящий, поэт не должен принимать никакого закона, кроме того, который дает ему его гений... Напрасно утомляются учителя искусства, предписывая те или другие особые правила. <...> все это значит тиранить свободную мысль человека, которая у каждого согласна силе его гения, дерзости языка, теории, что была с ранних лет ему привита, страстям, что им владеют, и многим другим вещам...»<sup>28</sup>. Но к той же Академии принадлежали безоговорочные сторонники Лусана: Блас А. Насарре (1689—1751), Агустин де Монтиано (1697—1764) и Луис Хосе де Веласкес. Первый в своем кратком очерке истории испанского театра, второй — в «Речах об испанских трагедиях», последний — в «Происхождении кастильской поэзии» соперничали с Лусаном в критике театра Лопе и Кальдерона.

В дальнейшем позиции неоклассицизма становились все прочнее. Он достиг безраздельного господства к концу века и в известной мере продолжал влиять на характер литературы первых трех десятилетий следующего столетия.

Однако творчество крупнейших авторов последней трети XVIII века — Хосе Кадальсо (1741—1782), Хуана Мелендеса Вальдеса (1754—1817), Никасио Альвареса де Сьенфуэгос (1764—1809) — было уже отмечено в той или иной степени чертами предромантического искусства<sup>29</sup>. Но новое течение не получило теоретического подкрепления и не породило манифестов. Правда, в 1787 году в Мадриде увидела свет поэтика, в которой подчеркивалось (не без влияния Ш. Батте) значение чувства и воображения в поэзии, утверждались, хотя и непоследовательно, право и необходимость изучать прежде всего «сердце человека, дух века, в котором он живет»<sup>30</sup>, и подвергалась сомнению польза от чтения древних поэтов и изучения «Поэтики» Аристотеля. Но неизвестный автор трактата, назвавшийся «Другом истины», навлек на себя только насмешки.

После смерти немецкого художника Антона Рафаэля Менгса, работавшего в Испании, вышло собрание его работ по живописи, подготовленное дипломатом и меценатом *Хосе Николасом де Асарой (1730—1803)*. К текстам Менгса он приложил и свои «Наблюдения над красотой»<sup>31</sup>.

По мнению Асары, теоретики еще не создали сколько-нибудь убедительной концепции прекрасного. Он иронизирует по поводу объяснений красоты, дававшихся Платоном, Августином, Вольфом, И.-М. Андре, Хатчесоном. Красоты нет без человеческого разума. Человек находит ее в тех объектах, в которых совершенное соединилось с приятным, ибо приятное воспринимается чувством, дух судит о совершенном, а разум, объемлющий и чувство и дух, наслаждается красотой. Для Асары вкус связан с областью чувств и стоит ниже восприятия красоты, доступного лишь разуму. С точки зрения чувств вкусы одинаковы, но не таковы они в свете разума, который и разделяет их на хороший и дурной, правильный и испорченный<sup>32</sup>.

Большое место в своем трактате Асара отводит проблеме выражения как искусства делать понятными внутренние аффекты и моральные ситуации. Экспрессивность у него, как и у Лессинга, с чьим сочинением о границах живописи и поэзии он был знаком, подчинена законам красоты. Он не смешивает в духе сенсуализма приятное с прекрасным, утверждая, что приятное не есть прекрасное, хотя прекрасное приятно. Асара не считал, что иллюзия сходства или правды есть источник наслаждения в искусстве: если некрасив оригинал, то некрасива и копия, сколь бы похожей на оригинал она ни была<sup>33</sup>.

Несмотря на некоторые расхождения с Менгсом в теории, Асара полностью согласен с немецким художником в оценках европейских школ и художников. Восхищаясь посредственными картинами последнего, он осуждает Веласкеса, фламандцев и Микеланджело.

Испанская музыкальная культура XVIII века находилась под сильным влиянием Италии. О проникновении новых идей в теорию музыки свидетельствовал трактат «О происхождении и правилах музыки с изложением истории ее развития, упадка и обновления» (на итал. языке — Рим, 1774; на исп. — Мадрид, 1796) *Антонио Эксимено (1729—1808)*, последователя сенсуализма Кондильяка. Полемизируя с прославленным итальянским музыковедом Д. Мартини, Эксимено боролся с пифагорейскими традициями трактовки музыки и с сенсуалистических позиций утверждал экспрессивность и способность пробуждать душевные порывы в качестве главных ее ценностей.

Высшим достижением испанской эстетики XVIII века стал трактат Эстебана де Артеаги об идеальной красоте, написанный на том теоретическом уровне, которого достигла европейская эстетика ко времени его появления, то есть к концу 80-х годов.

*Эстебан де Артеага (1747—1798)*, уроженец Сеговии, юношей вступивший в иезуитский орден и в 1767 году изгнанный со всеми иезуитами из Испании, попал сначала на Корсику (где в 1769 году вышел из ордена), потом в Болонью, оттуда в 1784 году переехал в Венецию, затем несколько лет прожил в Риме и Флоренции, откуда политические обстоятельства заставили его выехать во Францию, где он и умер.

В Болонье Артеага получил университетское образование и написал первое обширное теоретическое исследование «О переломах в итальянском музыкальном театре» (1783), которое вызвало живой отклик современников и продолжало высоко цениться в XIX веке.

Уже в этом сочинении Артеага употребляет одно из основных понятий своего будущего трактата, понятие идеальной красоты. «Сравнивая между собой красоты различных авторов, наций и веков, он (человек со вкусом.— В. Г.) в уме составляет себе образ прекрасного идеала и, прилагая его к различным творениям, пользуется им как нитью Ариадны для того, чтобы проникнуть в лабиринт вкуса...»<sup>34</sup>. Находясь в рамках неоклассицистических представлений, он проявляет здесь также широту в литературных оценках, как в будущем постарается сгладить резкость оценок своего друга Асары, маэстро Менгса, Винкельмана и других — в живописи. Человек со вкусом, пишет он, отличаясь беспристрастностью и справедливостью в своих суждениях, «испытывает возвышенные чувства вместе с Софоклом, Метастазиио и Расином, содрогается вместе с Кребиллионом и Вольтером, восхищается Шекспиром, Кальдероном и Лопе де Вега, не подражая им, предпочитает Мольера комикам всех времен...»<sup>35</sup>.

«Философские исследования идеальной красоты как цели всех подражательных искусств», изданные в Мадриде в 1789

году, будучи выражением оригинальных идей испанского эстетика, основывались на неоплатонических и аристотелевских взглядах.

В трактате Артеаги сказались его философские вкусы, давний интерес к психологии (со времен занятий медициной в Болонском университете) и основательное знакомство с эстетическими теориями своего века.

Близкими себе по духу Артеага признавал Вольтера, Монтескье, Ч. Беккариа, Пиатолли и совершенно не принимал чистой метафизики, схоластики, теологии. Настоящим, полезным и единственно правильным методом философии в поисках истины он считал тот, что исходит из опыта, наблюдения, сопоставления, расчета и анализа. Ориентируясь на Френсиса Бэкона, Локка и Кондильяка, Артеага склонялся к эмпиризму и сенсуализму. Следствием этого было особое внимание в его эстетической системе к области чувств.

Первую половину своего трактата Артеага посвятил принципу подражания и связанным с ним проблемам: чем отличается подражание от копирования; что является предметом подражания, какие типы подражания соответствуют каждому из искусств; прекрасная природа как объект подражательных искусств. Вторая половина содержит определение идеальной красоты, рассмотрение идеала в различных искусствах и в моральной сфере, в той мере, в какой она является объектом подражательных искусств; изучение причин, склоняющих человека к идеальной красоте; рассуждение о преимуществах подражания идеальному над рабским подражанием; опровержение мнений, отрицающих идеальную красоту.

Во вступлении к книге Артеага замечает, что, в отличие от идей о чувственных вещах, достаточно ясных и точных, абстрактные понятия всегда туманны и их значение зависит от тех, кто их создал, от способностей, склада ума, предварительных идей, послуживших основанием для рассуждения. И так как идея красоты принадлежит ко второму классу, то бесполезно начинать с ее определения. Отнеся определение идеальной красоты вперед, эстетик решает начать с подражания, которое рассматривает как общую цель всех искусств, и ставит ближайшую задачу: установить истинный смысл понятий «прекрасная природа» и «природа как объект подражания». Все его эстетическое исследование ведется вокруг двух категорий: подражания и идеальной красоты.

Подражание, рассуждает автор трактата, не есть то же, что копия. Копия рабски воспроизводит индивидуальную природу как с ее совершенствами, так и с недостатками. Подражание очищает природу от несовершенства посредством идеальной красоты, которая в общем виде может быть определена как

«архетип или мыслимая модель совершенства, рождающаяся в душе человека в результате сравнения и объединения совершенств различных объектов»<sup>36</sup>. Но идеальная красота в искусстве отличается от идеальной красоты вообще, и ей дается в трактате свое определение: «мыслимая модель совершенства, прилагаемая художником к произведениям искусства, когда под совершенством понимается все, что, став объектом подражания искусств, способно вызвать с достаточной явственностью образ, идею или чувство, которое каждое из искусств предполагает согласно своей цели и своим средствам»<sup>37</sup>.

Если в своих общих чертах теория идеальной красоты принадлежала не Артеаге, то в этом пункте он проявил самостоятельность, придя благодаря своему определению идеальной красоты к оригинальным выводам. Различая «прекрасную природу» и «природу как объект подражания», идеальную красоту вообще и идеальную красоту в искусствах, исследователь подготавливает читателя к принятию положения о правомерности подражания безобразному и дурному в искусстве.

По утверждению Ш. Баттё, объектом подражания искусств является красота и добро. М. Мендельсон полагал, что характер и сущность искусств состоят в чувственном выражении совершенства. Артеага возражает им, ссылаясь на примеры из живописи, скульптуры, литературы, где присутствует безобразное и морально низкое ничуть не в ущерб искусству. Красота в искусстве, полагает он, это не красота объекта, а прекрасное исполнение, представление предмета. В этом выводе Артеага идет и дальше Лессинга, которому принадлежат более умеренные соображения: «Именно потому, что в воспроизведении поэта безобразное ослабляется... именно потому и может оно найти место в поэзии...»<sup>38</sup>. «Живопись как искусство подражательное может, конечно, изображать безобразное, но, с другой стороны, живопись как изящное искусство не должна изображать его»<sup>39</sup>.

Следствием вышеназванного вывода становится у Артеаги и попытка преодолеть тот разрыв, который эстетики санкционировали между «натуралистическим» и «идеалистическим» искусством. Испанский эстетик пытается примирить их, замечая, что «всякий натуралист — идеалист в исполнении, как всякий идеалист обязательно должен быть натуралистом, будучи связан с материей подражания»<sup>40</sup>.

В целом работа Артеаги не свободна от противоречий. К ним приводило само сочетание неоклассической теории идеальной красоты с элементами сенсуалистического философского подхода.

Трактат Артеаги стоял уже на пороге романтической эстетики. Сам автор рассматривал его (о чем говорится в заключительной

части) как введение к большому пятичастному исследованию, своеобразной эстетической энциклопедии, в которой он собирался изучить «причины, как внутренние, так и внешние, вызывающие совершенствование, просто изменение или ослабление в области выражения во всех подражательных искусствах, изыскивая эти причины в природных способностях человека и в неоспоримых принципах философии»<sup>41</sup>. Но план этот остался несуществленным.

Расширение в XVIII столетии культурных контактов с европейскими странами, прежде всего с Францией и Англией, как в XV — XVIII веках — с Италией, плодотворно сказалось на развитии испанской культуры и наук, в том числе — эстетики века Просвещения.

### ПРИМЕЧАНИЯ

- Gravina G. V. Prose di G. V. Gravina. Firenze, 1857, p. 7.
- <sup>2</sup> Ibid.
- <sup>3</sup> Fubini M. Dal Muratori al Baretti. Studia sulla critica e sulla cultura del Settecento. Bari, 1954, p. 15.
- <sup>4</sup> Ibid., p. 137, 127, 130, 131.
- <sup>5</sup> ПМЭМ, т. 2, с. 651.
- <sup>6</sup> Там же, с. 654.
- <sup>7</sup> См.: Кисель М. А. Джамбаттиста Вико. М., 1980.
- <sup>8</sup> Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций, с. 73. Далее ссылки на страницы этого издания — в тексте.
- <sup>9</sup> Де Санктис Фр. История итальянской литературы, т. 2. М., 1963, с. 410.
- <sup>10</sup> Illuministi italiani. (La letteratura italiana. Storia e testi. Vol. 46), т. 3. Milano — Napoli, 1958, p. 124—125.
- <sup>11</sup> Gatti E. Storia della filosofia italiana, vol. 2, 3. Torino, 1966, p. 969.
- <sup>12</sup> Illuministi italiani, т. 5, p. 99. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.
- <sup>13</sup> Де Санктис Фр. История итальянской литературы, т. 2, с. 449.
- <sup>14</sup> Цит. по: Fubini M. Op cit. p. 12.
- <sup>15</sup> ПМЭМ, т. 2, с. 662.
- <sup>16</sup> Groce V. Estetica come scienza dell'espressione linguistica generale. Teoria e storia. Roma — Bari, 1973.  
Cesarotti M. Saggio sulla filosofia del gusto.— In: Cento sonetti. Milano, 1830, p. 247.
- <sup>18</sup> Резник В. Г. Развитие эстетической мысли в Испании во второй половине XVIII — первой половине XIX в. Лекции по истории эстетики, кн. 2. Л., 1974, с. 143—147.
- <sup>19</sup> Menéndez Pelayo M. Historia de las ideas estéticas en España, т. 3 (siglo XVIII), vol. 1. Madrid, 1886, p. 128.

- <sup>20</sup> Ibid., p. 131.
- <sup>21</sup> Luzán I. de. *Memorias literarias de Paris (1751)*. Цит. по кн.: Menéndez Pelayo M. *Historia de las ideas estéticas en España*, t. 3. Buenos Aires, 1943, p. 238.
- <sup>22</sup> Feijoo B. J. *Razón del gusto*.—En: Feijoo B. J. *Discursos y cartas*. Zaragoza, 1965, p. 51. Далее ссылки на это издание — в тексте.
- <sup>23</sup> Feijoo B. J. *Introducción de voces nuevas*. Ibid., p. 78.
- <sup>24</sup> Luzán I. de. *Poética*. Цит. по кн.: Menéndez Pelayo M. *Op. cit.*, p. 119.
- <sup>25</sup> Цит. по кн.: *Античные теории языка и стиля*. М.—Л., 1936, с. 198.
- <sup>26</sup> Menéndez Pelayo M. *Op. cit.*, p. 232.
- <sup>27</sup> Цит. по кн.: Makowiecka G. *Luzán y su Poética*. Barcelona, 1973, p. 96.
- <sup>28</sup> Porcel J. A. *Juicio Lunático*. (Actas de la Academia del Buen Gusto.) — Цит. по кн.: Makowiecka G. *Op. cit.*, p. 221.
- <sup>29</sup> В последние годы века пробудился также интерес к готическому искусству. См. об этом: Azcárate J. M. de. *La valoración del gótico en la estética del siglo XVIII*.—En: *El padre Feijoo y su siglo*. Oviedo, 1966, t. 2, p. 525—549.
- <sup>30</sup> Philoaltheias N. *Reflexiones sobre la poesia*.—En: Cano J. L. *Heterodoxos y prerrománticos*. Madrid, 1974, p. 263.
- <sup>31</sup> *Obras de D. Antonio R. Mengs*. Madrid — Parmá, 1780.
- <sup>32</sup> См.: Menéndez Pelayo M. *Op. cit.*, p. 149.
- <sup>33</sup> Ibid.
- <sup>34</sup> *Артеага Э. Перевороты итальянского музыкального театра*.—В кн.: *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков*. М., 1971, с. 146.
- <sup>35</sup> Там же.
- <sup>36</sup> *Артеага Е. de. La belleza ideal*. Madrid, Espasa Calpe, 1955, p. 55.
- <sup>37</sup> Ibid.
- <sup>38</sup> *Лессинг Г Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии*. М., 1957, с. 258—259.
- <sup>39</sup> Там же, с. 264—265.
- <sup>40</sup> *Артеага Е. de. La belleza ideal*, p. 56.
- <sup>41</sup> Ibid., p. 159.

## § 5. Россия

Эстетическая мысль в России XVIII столетия как аспект общественного сознания развивается на пути преодоления теологических концепций Средневековья, становления мировоззренческих представлений Нового времени, формирования просветительского типа философского и художественного мышления.

Хронологические рамки процессов, протекающих в эстетическом сознании эпохи, не совпадают с границами столетия. Переходный момент в становлении эстетики Нового времени датируется второй половиной XVII — первой четвертью XVIII века,

когда эстетическая теория первоначально обособляется из богословских и художественных текстов.

Движение эстетической мысли переходного времени обнаруживается в изменении представлений о содержании и функциях категории «красота». Теологический тезис «красота как бытие», формулирующий представление о свечении ирреального в вещах и явлениях мира, утрачивает свою универсальность, подвергается переосмыслению. В художественной теории второй половины XVII века постепенно утверждается мысль о земной сущности красоты как проявлении жизни: иконописный образ трактуется как отражение «живого и пребывающего или бывшего некогда»<sup>1</sup>.

В этот период зарождения капиталистических отношений, становления абсолютистского государства, развития интенсивных политических и торговых отношений со странами Европы этической и эстетической ценностью в глазах современников становится общественная активность, действие. Все формы искусства — литература, монументальная живопись, книжная миниатюра, рождающийся русский театр — фиксируют повышенную активность и динамизм своих героев<sup>2</sup>. «Красота как деяние» и «красота как строительство» — эти тезисы определяют направление эстетической мысли переходной эпохи, причем необходимость действенного отношения к государственному, общественному «строительству» все активнее утверждается к началу XVIII столетия.

Конец XVII — первая четверть XVIII века — эпоха петровских преобразований и реформ, решительно завершившая поворот России на капиталистический путь социально-политического и культурного развития. Радикальные реформы правительственных учреждений, армии и флота, строительство новой столицы, реорганизация общественной жизни всех сословий, рождение новых явлений культуры требовали своего осознания и утверждения в искусстве и эстетической теории. В соответствии с потребностями времени получили новое содержание архитектура и театр, литература и живопись, проповедничество и музыка. Пропаганда нового мироотношения требовала масштабных форм идеологического воздействия. Эту задачу решали триумфальные массовые празднества — «всенародные торжествования», посвященные победам русского оружия и другим знаменательным событиям государственной жизни. В театрализованное синтетическое действо «торжествований» включались все виды искусства, они сопровождались фейерверками и иллюминациями, постройкой триумфальных ворот и других декоративных сооружений.

Сложные зрелищные композиции нуждались в пояснениях. В начале века появляется ряд переводных и отечественных из-

даний, которые служили пособием для художников и для «смотрельщиков», объясняли смысл наиболее употребительных эмблем, символов и аллегорий. Среди них такие издания, как «Торжественные врата, вводящие в храм бессмертия Славы» (1703), «Символы и эмблемата», книга, напечатанная по-русски в Амстердаме (1705), «Преславное торжество освободителя Ливонии» (1704) и «Политиколепная апофеозис» (1709), принадлежащие перу одного из сочинителей торжественных ритуалов Иосифа Туробойского. Разновидностью этого жанра трактатов-изъяснений стали так называемые «конклюзии» — гравюрные листы с текстами, посвященные высоким особам, политическим событиям, торжественным публичным актам<sup>3</sup>. Эти сопровождения самостоятельного теоретического значения не имеют, они выполняют пока лишь служебную функцию, остаются составной частью синтетического действия.

Сложность и многозначность аллегорических композиций, панегиричность, барочный динамизм определяют стилистику публицистических форм искусства петровского времени. Вместе с тем в первой четверти века все определеннее проявляются черты иного стиля — рабочая деловитость, напряженный и организованный ритм строительства государства, рациональность и простота. Этот стилистический слой утверждается в подчеркнутом лаконизме петровских указов и деловых бумаг, в различного рода практических руководствах по строительству зданий, кораблей, каналов, в «Механиках» и «Арифметиках», количество которых возрастает год от года. В простоте «голландских» построек Петербурга, в демократическом строе быта царя, в реалистичности живописных портретов И. Никитина и А. Матвеева, в литературных жанрах, тяготеющих к документальности, утверждается стилистика реалистического характера.

Взаимодействие стилевых потоков в русской культуре петровского времени было на редкость противоречивым. В теоретических работах этого времени прослеживается стремление определить «правила», регламентировать формы общественной жизни. Эта тенденция является основополагающей в «Духовном регламенте». Здесь утверждалась внесловная ценность человека, важнейшее качество которого — верность гражданскому долгу. Новый мировоззренческий принцип — «мудрого человека свойство есть отменять мнения»<sup>4</sup> — законодательно отменял средневековое убеждение в том, что древнее — самое истинное, а ненарушимость канона — залог совершенства.

Особенностью культурного развития России в первой четверти века стала демократизация общественно-политической и научно-теоретической мысли. В обсуждение проблем государственного строительства и деятельного отношения к миру вовлекаются представители различных слоев общества. Уникален

документ эпохи — «Книга о скудости и богатстве...», написанная «простецом», «землепашцем» Иваном Посошковым. Автор видит свою задачу в изложении принципов справедливого государственного устройства на основе равенства всех сословий перед законом. Искусства и художества он решительно включает в систему государственного «стройства», понимая их функцию попросветительски: создание практических «прибытков» и воспитание сограждан. Чтобы выполнять свою функцию, искусства и художества в России нуждаются в скорейшем устройении. «Художества» он понимает широко, как ремесла, требующие специальных знаний и высокого умения, и предлагает ряд практических мер по упорядочению и развитию мастерских и фабрик. Он полагает, что нужно, о художественных делах гражданский устав учинить<sup>5</sup>, тогда русские художники смогут не только догнать в мастерстве иноземцев, но и превзойти их. Увлеченный идеей регламентации и «стройства», Посошков настаивает на немедленном издании достаточного количества пособий — таблиц для художников с требованием точно соблюдать установленные правила в рисунке и живописи лиц, фигур, добиваться ответственности художников за подготовку учеников. Так, казалось ему, можно вернуть высокое качество иконописи, которая, по общему мнению, клонилась к упадку.

Со смертью Петра I в России миновало время стремительных преобразований. Однако процессы формирования новой культуры и просветительского мировоззрения продолжают развиваться и в условиях неустойчивости правительственной власти, борьбы в верхах между родовитым боярством и теми, кто выдвинулся в Петровскую эпоху благодаря своим личным качествам, в условиях борьбы между консерваторами и сторонниками новых форм общественной жизни.

Направленность эстетической теории тех лет определяла группа писателей, философов, общественных деятелей, которую Ф. Прокопович назвал «ученой дружиной». Организационно эта группа не была оформлена, однако общность мировоззренческих позиций, отразившаяся в теоретических высказываниях, в художественном и научном творчестве, позволяет видеть в них представителей своего рода школы, образовавшей один из истоков культуры русского Просвещения. Будучи объективными идеалистами, исходя из убеждения в «тварности» мира, они склонялись к деизму, признавая самостоятельность и самоценность земных законов, управляющих нравственной природой людей и их отношениями в обществе. В общественно-политических воззрениях они опирались на учение о «естественном законе» и, хотя полагали лучшим устройством монархическое государство, управляемое просвещенным и деятельным государем, разделяли прогрессивное убеждение в том, что

политическая власть должна соответствовать особенностям народного характера.

Эстетические представления теоретиков «ученой дружины» опирались на учение о сущности человеческой природы: этот вопрос оказался во второй четверти столетия в центре внимания ранних русских просветителей. В зависимости от того, как решалась эта проблема, намечались подходы ко всем остальным мировоззренческим вопросам: о возможностях разума и направлении познания, о «причинах», управляющих судьбами людей и народов, о характере отношения человека к миру, о его творческих способностях. Учение о человеке имело богатую традицию в русской богословской литературе, поэтому, прежде чем предлагать собственное решение, русские предпросветители должны были определить отношение к традиции, найти философское обоснование самой возможности рассмотрения человеческой природы как таковой, а не в качестве отраженного (далекого и несовершенного) подобия ирреальной сущности.

*Феофан Прокопович (1681—1736)* — священник по сану, просветитель по убеждениям, сподвижник Петра I и один из образованнейших людей своего времени, сыграл своеобразную роль «моста» между средневековой традицией истолкования человека и представлениями о нем в формирующейся мировоззренческой системе Просвещения. В трактате «Богословское учение о состоянии неповрежденного человека...» он ссылается на мнение Аристотеля о том, что «благо» человека — в физическом здоровье, способности к рассуждению, памяти, в удовлетворении духовных и физических нужд. Однако, в отличие от греческого философа, Феофан Прокопович ставит разум на первое место.

Совершенный человек (каким был Адам в раю) «был разумом превосходит, и волею непорочен, и здравием одарен телесным, под именем которого расположение и красоту разуметь должно»<sup>6</sup>, при этом Прокопович утверждал, что и современный человек не утратил первородного совершенства.

Отступая от богословской традиции, которая определяла «внутреннее» как духовно-нравственное, Прокопович следует античным представлениям о гармонии души и тела, относя физическую красоту к «внутреннему благу». Это положение он обосновал так: физическое «благополучие справедливо называется внутренним, ибо хоть оно состоит из благ вне нас сущих, однако к пользе нашей принадлежащих». Примечательно противоречие: с одной стороны, телесная красота — «благо вне нас сущее», то есть вне духовно-нравственной природы (богословская мысль), с другой — красота физическая есть «польза» (просветительский критерий), определяющая внутреннее благо, а следовательно, часть духовно-нравственного со-

вершенства. Так внешнее, телесное оказывается включенным в представление о человеческой сущности.

Физическая красота — «человеческого... естества совершенство, а не сверхъестественное украшение»<sup>7</sup> Это важная и перспективная для эстетической теории просветителей мысль: и понимание здесь и обоснование тезиса о красоте как выражении сущности вещи (эстетический знак ее соответствия земной функции); и понимание человека как единства физической и нравственной природы. Реабилитируя телесную природу, признанный христианской доктриной «сосуд греха», Прокопович идет еще далее в своих расхождениях с богословской концепцией человека, заявляя, что и страсти человеческие сами по себе не греховны, они человеку естественно приданы в единую его пользу. Вообще он убежден, что пороки современных людей проистекают от внешних неблагоприятных обстоятельств, «от мира», а не от прирожденной склонности ко злу. Этот вывод также просветительский: на нем основывается утверждение возможностей общественного нравственного воспитания.

При этом в своем «естественном благе», в возможности совершенствования, все люди равны, а потому и все достойны «почитания» — рабы и свободные, без различия возраста и пола, нации и «фортуны». Однако по рождению каждый оказывается связанным с тем или иным сословием, значит — «всякий чин от бога есть». Так в концепции «естественного» совершенного человека понадобился Феофану бог, чтобы обосновать законность социального неравенства.

Главная цель человека — следовать долгу, определенному рождением: «всяк рассуждай, чего звание твое требует от тебя и делом исполняй требование его». Это и есть самое «богоугодное» дело, прямой путь к самосовершенствованию. Судья, который проводит день в молитвах, — грешен, ибо не исполняет своего гражданского долга. «Лучше бы тебе не ведать имени твоего, нежели дела твоего»<sup>8</sup>, — убежденно заявлял Прокопович.

Мера нравственного совершенства определяется деяниями на пользу общества. Тот же критерий Прокопович использует в своих суждениях об иконописи. Пользуясь светской терминологией, он говорит, что иконы суть «великих дел бога» «знамения и трофеи». Так, икона богородицы — к нам «нисхождения божия дело», Христа — «искупления дело», изображения святых — «победы добродетелей над страстями дело»<sup>9</sup> (курсив мой. — А. В.). Иконы всегда были делом человеческих рук, уже первые из них «имели подобие плотское, лица человеческие». В своей речи об иконописании Прокопович обходит молчанием вопрос о «святости» икон, не настаивает на традиционном богослов-

ском тезисе о том, что они — средство постижения «божественного», «красота и благолепие» церковное.

Прокопович подробно останавливается на содержании понятия «образ», обосновывая свои представления о совершенном человеке и предмете изображения в иконописи. Он приходит к выводу об отражающей природе образа, в котором запечатлевается подобие земным вещам и явлениям.

Стефан Яворский (1658—1722), «местоблюститель патриаршего престола», проповедник старой школы, консерватор по убеждениям, написал книгу «Камень веры», полемически направленную против основных положений Прокоповича в его учении о человеке. Он утверждает традиционное богословское положение о том, что «самораствленно в праотцах наших естество человеческое» и от природы «ко злу преклонно»<sup>10</sup>. Еретической объявляется идея верховной власти разума, «разум бо кичит, а истина господня пребывает веки». Яростные нападки вызывает и мысль Феофана о физической красоте как условии «внутреннего благосостояния» человека.

Понятие «образ» относится к фундаментальным положениям теологической теории искусства, поэтому здесь полемика становится особенно острой. Яворский предлагает различать два вида образов-подобий: «Иные бо суть от естества, иные же от художества»<sup>11</sup>. В образах первого рода содержатся условно обозначенные символические смыслы, это образы-знаки; вторые изображают то, что «действительно было перед очами». Иконопись относится ко второму роду образов и, будучи рукотворной, не отражает ирреальных смыслов и «сил душевных». Яворский, несомненно, отступает от ортодоксальной христианской трактовки иконописи, противоречит тезису о «святости» икон, который выдвигал первоначально.

Феофилакт Лопатинский, другой противник Ф. Прокоповича, еще более последователен в утверждении новой концепции образа. Он показывает, что изначально иконописание было «человеческого художества погрешению подлежащее ухищрение»<sup>12</sup> и в нем не следует искать подтверждения церковных догматов. «Отречение» церкви от иконописи, конечно, было вынужденным: решительное обращение к светским сюжетам, распространение техники масляной живописи, все большая «живость» и достоверность изображений, все более тесные связи с запросами общества — эти процессы, начавшиеся во второй половине XVII века, осознавались эстетической теорией в первой трети XVIII столетия. Иконопись становится теперь лишь одним, далеко не первостепенным, жанром живописи.

Художественно-эстетические взгляды Ф. Прокоповича сформулированы в двух его трактатах — «Поэтика» (1705) и «Риторика» (1706—1707), в которых автор, отказываясь от

средневековой схоластики, опирается на теоретические положения Аристотеля и Горация, использует выводы европейских теоретиков-гуманистов (Скалигера, Види). Главным содержанием поэзии он провозглашает человека в его поступках и страстях, утверждает дидактическую роль художественного творчества. Прокопович первым в России начал обсуждение содержания важнейших художественно-эстетических категорий — подражания и вымысла, — связывая их с определением природы поэзии.

Прокопович вел борьбу со средневековыми эстетическими положениями как бы изнутри традиционного учения о человеке и искусстве; его соратники по «ученой дружине» пользовались светским оружием художественной литературы.

*Антиох Дмитриевич Кантемир (1708—1744)*, сатирик и философ, ратует за распространение научных знаний, считает своим гражданским долгом способствовать этому процессу. «Мы до сих пор недостаточны в книгах философских, потому и в речах, которые требуются к изъяснению тех наук»<sup>13</sup>. Поэтому его сатиры, лирические стихи, переводы и оригинальные поэтические произведения неизменно снабжались пространными примечаниями-комментариями автора, которые зачастую превышали объем комментируемого текста. Здесь содержатся разнообразные сведения по истории, политике, философии, астрономии, теории искусства, юриспруденции, педагогике, медицине. Он объясняет и вводит в обращение целый ряд философских терминов, многие из которых вошли в понятийный аппарат эстетической науки. Естественным началом всех вещей он называет «натуру», которая обладает силой «рождать, сохранять и производить все действия всякого одушевленного и неодушевленного тела»<sup>14</sup>. Слово «философия» он переводит как «любомудрие» и определяет его так: «основательное и ясное знание дел естественных и преестественных, которое достается прилежным рассуждением и исследованием о тех делах»<sup>15</sup>. Предложенные Кантемиром толкования носят материалистический характер, хотя и ограничены деистическими представлениями. Он первым в России начал разговор о чувственном познании как «образе разумения», как первоначальном моменте в формировании идей-понятий.

Определяя просветительский идеал совершенного человека, Кантемир утверждает, что высшая этико-эстетическая ценность — мудрость, более того, она является силой, движущей историю общества. Под именем мудрости он понимает «все науки и художества, наипаче же нравоучение»<sup>16</sup>.

Просветительскую мысль Прокоповича о единстве физической и духовной природы человека, о возможностях разума и свободной воли Кантемир дополнил утверждением познаватель-

ных способностей чувства, творческой фантазии. Примечательны параллели, возникающие в сознании Кантемира, размышляющего о природе и месте человека среди ее созданий, о его творческих способностях: мироздание — художественное произведение; сила, сотворившая мир, — творческий гений художника. Эти размышления содержатся в его «Письмах о природе и человеке», представляющих собой вольный перевод трактата Фенелона «О существовании бога».

В суждениях Кантемира обнаруживаются черты переходности: он несвободен от средневековых представлений, развивая тезис: «бог — первый художник». Однако характер и трактовка аналогий с искусством, увлеченность красотой природы и физическим совершенством человека, убеждение в познаваемости «всеобщих истин» и в неограниченных возможностях разума и творческих сил человека — качества просветительского мировоззрения. Значение вклада Кантемира в становление отечественной эстетической мысли — в начальном приуготовлении терминологического инструментария, в том, что он первым в России заговорил на языке философии Нового времени, поставил перед соотечественниками проблемы, волновавшие европейских (английских и французских) просветителей: о «предустановленной гармонии», о «резоне» — вкусе, об эмоциональной природе памяти и роли воображения в творчестве. Можно сказать, что он не только «связал поэзию с жизнью» (В. Г. Белинский), но и философию с искусством.

Своеобразным вкладом в подготовительную работу отечественной эстетической мысли были труды историка, общественного деятеля и философа *Василия Никитича Татищева* (1686—1750). В предисловии к своей фундаментальной «Истории Российской» он утверждал, что просвещение (развитие письменности, книгопечатания, наук и художеств) является главной силой, движущей историю народов. Для отечественной эстетической теории важны его размышления по вопросам гносеологии. В трактате «Разговор о пользе наук и училищ» (1733) он обращается к теории познания, причем, в отличие от Кантемира, писавшего о чувственном познании, Татищева интересует рациональный способ получения истины, к тому же в его рассуждениях о природе познавательных способностей ощущается знакомство с трудами Бэкона и Локка. Он рассматривает закономерности утверждения и развития образов-понятий, которые трактует как «фантазии», «видения». «Просвещение разума» (то есть движение познания) обеспечивается свойствами памяти, которая сохраняет однажды усвоенные «мысленные воображения». Память пассивна, она имеет дело только с «голыми воображения дел, которые приемлет и хранит»<sup>17</sup> Однако на ней основываются «тройкие воображения»: нечеткие образы —

отпечатки вещей и явлений — на втором этапе обогащаются связями друг с другом, проявляется «поятность смысла»; третья ступень мыслительных операций — «поятность суждений», которая достигается в результате оценки представившегося понятия, осознания его истинности и значения. Есть люди, разум которых обладает развитой «поятностью суждений»: они обладают «острым смыслом» и способны «на стихотворство и шутки, в ремеслах же, особливо к механике, и всяким хитрым вымыслам в разговорах приятны, и на догадки или на скорые отповеди способны»<sup>18</sup>. Речь, без сомнения, идет о творческих способностях, хотя Татищев и не видит различий между способностями к искусству или механике.

Размышляя о закономерностях формирования образов-понятий, Татищев приходит к выводу о возможности и необходимости воспитывать познавательные и творческие способности. Принципы классификации наук и художеств, предложенные Татищевым, основываются на идее общественного воспитания. Предложенный принцип классификации он определил как «разделение моральное», в зависимости от меры полезности наук и художеств в нравственном воспитании. С точки зрения «пользы» существуют науки «нужные, полезные, щегольские (или увеселительные), любопытные (или тщетные)», а также — «вредительные». Дополнительный принцип внутривидовой классификации — сфера воспитательного воздействия. В этой связи он различает науки «душевные и телесные» (в зависимости от того, душе или телу они полезны). Так, среди «нужных» наук к «телесным» относятся: речение, экономия, медицина, законоучение, а к «душевным» — логика и богословие. К «полезным» Татищев причисляет такие науки и художества, которые «общей и собственной пользе принадлежат»: это красноречие, числение, механика, здесь же архитектура, рядом с нею — история, ботаника, анатомия, физика и химия. «Щегольские» науки способствуют развитию «телесных» качеств, они также нужны и полезны. К этому разделу относятся науки и художества, знание которых необходимо в обществе: стихотворство, музыка («по-русски — скоморошество»), танцевание («или плясание»), вольтижирование («или на лошадь садиться»). Здесь же оказывается рисование («знаменованье») и живопись, которые «по случаю могут полезны и нужны быть». Что же касается наук «любопытных или тщетных», то они «в истине оскудевают и пользы не приносят» (алхимия, астрология, хиромантия), а «волхование и чернокнижество» — «вредительные» науки<sup>19</sup>.

Теоретики раннего русского Просвещения трудились в условиях жестокой политической реакции. В России времен Анны Иоанновны не существовало мыслящего общества, не было пуб-

лики, к которой мог бы обратиться философ, не могло быть речи ни о теоретической полемике, ни о свободе суждений. Труды Ф. Прокоповича, написанные, как правило, на труднодоступной латыни, были переведены и напечатаны лишь во второй половине столетия; трактат Татищева опубликован через сорок лет после написания; Кантемир большую часть жизни провел при дипломатических миссиях во Франции и Англии, и в России почти не были известны его философские идеи. В таких условиях сам факт существования и развития философско-эстетической мысли в России — явление удивительное: это не только закономерное развитие общественного сознания, направление которого определилось в Петровскую эпоху, но и дело личного подвига, прозорливости и образованности мыслящих людей России.

Для последующего становления эстетической теории в России второй четверти XVIII века было плодотворным установление своеобразия эстетического и художественного путей познания.

*Григорий Николаевич Теплов (1717—1779)* в трактате «Знания, касающиеся вообще до философии для пользы тех, кои о сей материи чужестранных книг читать не могут» (1751) утверждал, что познание развивается тремя способами. Первый из них — «исторический» — сводится к констатации и описанию различных фактов и явлений. «Познание историческое, — пишет он, — помощью чувств получается». Это самый первый «градус разума»<sup>20</sup>. Второй способ — «математический» — исследует количественные стороны явлений, «наиболее еще разум просвещает и всякие искомые правды в совершенство приводит». «Познание философское» предполагает постижение «бесконечного множества вещей в их между собою согласии и связаниях». Существует и еще один особый способ — «художественный», который является одновременно и историческим и философским. «Поэтические искусства» (литература, живопись, скульптура) являются источниками исторического познания, реализуя и сохраняя для потомков образы памяти. Роль «художественного способа» двойка: самостоятельно на основе чувственного познания открывать общие закономерности, философские истины и приуготовлять разум к дальнейшей познавательной деятельности.

Размышляя над соотношением художественного и научного путей познания, русские теоретики первой половины века решали эту проблему неоднозначно. Ф. Прокопович утверждал первичность искусства, поскольку «философия либо рождена, либо вскормлена поэзией», именно поэты первыми «поведали о тайнах природы и о наблюдениях над движением небесных светил»<sup>21</sup>. В. К. Тредиаковский, отмечая неразрывность связей

научного и художественного творчества, также полагал, что поэзия была «первейшей философией»<sup>22</sup>. Г. Н. Теплов существенно уточнил проблему, показав общность объекта познания (философия и поэзия рассматривают причины и взаимосвязи явлений) и различие способов (чувственный опыт для искусства, размышление — для философии).

Г. Н. Теплов подчеркивал, что философия во всяком искусстве надобна<sup>23</sup>, и в этой связи ввел термин «*философия стихотворческая*», понимая ее широко — как теорию художественного творчества вообще.

Под словом «поэзия» понимают в то время и особую способность к художественному творчеству и его результат, поэтому вопрос о происхождении поэзии решается в двух аспектах: происхождение поэтического дара и происхождение искусства вообще. При этом в связи с решением вопроса о генезисе поэтической способности неизбежно возникала проблема содержания художественного образа, а попытки разобраться в «причинах» возникновения искусства с необходимостью приводили к размышлениям о его состоянии в прошлом, к выяснению законов исторического движения и общественного функционирования искусства.

Предлагая различные толкования происхождения потребности в творчестве (божий дар или природная склонность к подражанию и игре), русские теоретики единодушно утверждали миметическую природу искусства, хотя трактовка понятия «подражание» у различных авторов неоднозначна. Если Кантемир в художественном произведении видел своеобразный аналог мироздания, уподобляя творческую волю и разум художника созидательной силе природы (бога), то Прокопович полагал, что «выдумывать или изображать — означает подражать той вещи... подобие которой изображается. Отсюда и образ именуется изображением»<sup>24</sup>. В его понимании «подражание» соотносится с конкретным способом создания художественного произведения и состоит в том, чтобы «вымышлять правдоподобное», представить, «как оно могло или должно было произойти»<sup>25</sup> описываемое событие.

Аналогичная формула прозвучала и у Третьяковского, причем оба русских теоретика ссылаются на Аристотеля: «Задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости»<sup>26</sup>. При этом поэт стремится раскрыть смысл описываемого события, его интерес и значение для людей.

Характеры и действия людей, по мысли Прокоповича, определяются как следствия «природных свойств рода, состояния, должности или звания»<sup>27</sup>. Индивидуальные склонности, особенности темперамента и поведения служат лишь для убедительно-

сти изображения общечеловеческих качеств; характер трактуется как рационально организованная схема, заданная поэтическим вымыслом, задачей продемонстрировать общезначимые истины. Такое понимание специфики художественного образа свойственно классицизму, который в эти годы утверждался в русском искусстве и литературе.

В эстетической теории *Василия Кирилловича Тредиаковского (1703—1768)* подражание трактуется как вымысел, но таких дел и ситуаций, которые соответствуют действительности: «Творить по пиитически, есть подражать подобием вещей возможных, истинных образу»<sup>28</sup>. Художник должен знать жизнь, пристально всматриваться в явления живой действительности. «Я при этом советую искусному подражателю,— наставляет Тредиаковский поэта, цитируя «Послание к Пизонам» Горация,— взирать на образ жития и нравов, и оттуда получать живые речи»<sup>29</sup> Тредиаковский теоретически обосновывал реалистические тенденции в искусстве середины XVIII века, которые не противоречат классицизму, а развиваются рядом с ним в русле просветительского типа творчества.

Мысль об историческом движении искусства как процесса становления и совершенствования его видов и жанров, направляемом потребностями общества, все более утверждалась в отечественной «философии стихотворческой». Так, по мнению Г. Н. Теплова, из «первого ряда искусств» (рисование, пение), которые родились вследствие природной склонности к подражанию и удовольствиям, произошли скульптура (каменосечное искусство), архитектура, живопись и инструментальная музыка. На пути все большего приближения «к натуре» и в результате слияния первоначальных искусств появились стихотворство и театр.

В трудах Тредиаковского наиболее определенно обнаруживается тенденция к историзму в объяснении происхождения, классификации и функций искусства. Он развивал мысль о взаимосвязи художественного творчества с обстоятельствами жизни общества и в трактате «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» предпринял попытку изложить существующие представления. Искусство всегда было орудием политической борьбы, доказывает Тредиаковский, церковь использовала поэзию в своих целях, поскольку необычное, ритмически организованное слово как бы подтверждало «избранность» духовенства, «превеликое во всех мнение об их просвещении разума»<sup>30</sup>. Рассуждая о судьбах комедии, он показывает, как менялись ее содержание и форма в зависимости от исторического момента, от политической ситуации в стране.

Обращаясь к истории русской национальной поэзии, в трактате «О древнем, среднем и новом стихотворении российском»

(1755) Трелиаковский прослеживает в ней четыре основных периода. Первый — дохристианский — характеризуется «языческим» стихосложением (тоническое, без рифм); такой способ доньше сохранился в фольклоре. «Сие точно есть первородное и природное наше»<sup>31</sup>, — полагает теоретик. Второй период датируется X—XVI веками, когда чуждая музыкальному строю русской речи латино-греческая проза господствовала в богослужении и литературе. В XVII веке утверждается «средний способ слагания стихов» (силлабический), который популяризовала Киевская духовная академия, им в совершенстве владел Симеон Полоцкий.

Автор напоминает об опубликованном им в 1735 году «Новом и кратком способе к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий», благодаря которому в русской поэзии утверждается новое стихосложение, использующее самые внутренние свойства, стиху нашему приличные<sup>32</sup>. Исторический подход к изучению явлений художественной культуры, предложенный Трелиаковским, существенно обогатил методологию русской эстетической теории.

Русские теоретики, обращавшиеся к проблемам «философии стихотворческой», в 1750-х годах задумывались не только о своеобразии, возможностях и способах художественного познания, но и о специфике восприятия искусства. Много внимания этим вопросам уделял Г. Н. Теплов, который показал, что, обращаясь к художественному созданию, мало «разуметь красоту речи», недостаточно «веселиться высокостью разума», необходимо еще присовокупить «знание и науку», которыми руководствовался художник. Зрителя удивляет умение живописца представить «натуру или страсть человеческую», однако подлинное наслаждение получает только тот, кто умеет видеть «растворение красок, смелость кисти живописной, соединение теней со светом, регулярную пропорцию в рисовании, изображенное удаление и близость объектов в своей перспективе... двойственное увеселение чувствует»<sup>33</sup>. «Удвоение» удовольствия объясняется двуединым процессом постижения замысла: единством чувственного и рационального познания.

Таким образом, во второй четверти XVIII века коллективными усилиями многих авторов наметился достаточно полный круг художественно-эстетических проблем, связанных с трактовкой поэтического дарования, спецификой творческого процесса и природой образа, закономерностей восприятия искусства, его общественного функционирования и исторического движения.

*Михаил Васильевич Ломоносов (1711—1765)*, выдающийся русский ученый, поэт, художник и философ, наиболее полно выразил характер эстетических представлений своего времени.

Его работы содержат первоначальный итог накопленных предшественниками и современниками наблюдений, импульс для будущего развития эстетической теории в России.

Ломоносов активно утверждает просветительскую формулу — «красота как познание»: «Толь великую приносит учение пользу! Толь светлыми лучами просвещает человеческий разум! Толь приятно есть красоты его наслаждение! Желал бы я вас ввести в великолепный храм сего человеческого благополучия!» («Слово о пользе химии») <sup>34</sup>.

Не менее ценит поэт-философ другой источник эстетических эмоций — красоту окружающего мира. «Сады, гульбы, пиры», «геройские лица» воинов и «нежная краса девиц» вызывают радостное волнение, становятся предметом искусства. («Письмо о пользе Стекла») <sup>35</sup>

В художественно-эстетических суждениях Ломоносова искусство предстает как ряд художественных созданий, умножающих красоту мира и служащих пользе общества, как особый способ постижения действительности и как мощное средство воспитания чувств и разума. Наблюдать и философски осмысливать увиденное, открывать причины чувств и поступков — так понимает Ломоносов задачу поэта. «Должно самым искусством чрез рачительное наблюдение и философское остроумие высмотреть, от каких представлений и идей каждая страсть возбуждается, и изведать... всю глубину сердец человеческих» <sup>36</sup>.

Ломоносов полагал, что рационально-логический способ познания и утверждения истины более результативен, чем эмоциональный, поэтому ставил науку выше искусства. Ценность художественного произведения определяется общественной значимостью основной мысли, «великостью» темы. Поэтому в жанровой системе Ломоносова первое место принадлежит оде.

Поэтический дар, с точки зрения Ломоносова, заключается в прирожденной способности к образному ассоциативному мышлению — «быстрейшей силе совоображения». Эту способность необходимо совершенствовать; Ломоносов убежден, что образному мышлению не только можно, но и должно обучать. В 1748 году он издал первую книгу «Краткого руководства к красноречию» (риторику). Он понимал поэзию как науку и сосредоточил внимание на том, чтобы определить оптимальные возможности художественного воздействия на чувства и разум современников. Важнейшее условие успеха — нравственные качества самого «ритора»; поэт должен быть неподдельно «страстен» к тому, что описывает, быть искренним патриотом своего отечества, воодушевленным идеей гражданского долга. Автору нужно обстоятельно знать тех, к кому он обращается: учитывать возраст, пол, настроение, образ мыслей своих слушателей.

В учении о «возбуждении страстей» Ломоносов приближает к пониманию сущности категорий эстетического отношения. Важнейшая в его системе — возвышенное. Примечательно его рассуждение о комическом как о «представлении таких вещей, которые прекословие (противоречие.— А. В.) в себе заключают, то есть которые в натуре быть не могут и нравам и обыкновениям человеческим... и общему понятию странны кажутся»<sup>37</sup>

Первым из русских просветителей Ломоносов назвал критерием ценности научного и художественного творчества «народную пользу». Он полагал, что значительность созданий искусства определяется тем, насколько успешно решается главная задача — утверждение «славы всего народа».

Ломоносов мыслил историю национальной культуры как единый поток-процесс, в котором новое питается старым, отчетливо ощущал преемственность культуры Нового времени, ее связь с языковыми и поэтическими традициями Древней Руси. Ратуя за формирование национального стиля в живописи, он предлагал Академии художеств «с имеющихся в церквах изображений... снять точные копии», чтобы сохранить и показать «в других государствах российские древности и тщание предков наших»<sup>38</sup>, а более всего — чтобы дать образцы начинающим художникам.

В трактате «О пользе книг церковных в российском языке» (1757—1758) представлена «теория трех штилей». «Три рода речений», существующих во всенародной языковой практике, — результат многовекового культурно-исторического процесса. «Три штиля» — высокий, средний и низкий — соответствуют трем сферам бытия эстетического, трем стилистическим потокам в общественной жизни, искусстве, языке, сложившимся в России к середине XVIII века. Для становления эстетической теории учение Ломоносова о «трех штилях» имеет важнейшее методологическое значение, поскольку основывается на анализе современной ему языковой культуры, основных эстетических стилевых тенденций, запечатлевшихся в народной речи. Теория жанров, предложенная Ломоносовым, — ряд практических рекомендаций для художественного творчества, выведенных в результате теоретического осмысления языковой практики народа.

В 1760-х — начале 1770-х годов вопросы теории искусства активно обсуждаются на страницах периодических изданий. Одной из основных проблем «философии стихотворческой» в эти годы становится отношение искусства к природе.

Природа — образец и источник искусства, таково общее убеждение, однако вопрос о том, какие стороны действительности воссоздаются в образах искусства, оказывается спорным. Спектр суждений развертывается между крайними позициями: «искус-

ство выше природы» и «искусство неизмеримо ниже природы». Художнику надлежит избирать «самые лучшие части природы, дабы из того составить превосходнейшее целое, которое самой природы было бы совершеннее, не выходя, однако, из естественного состояния»<sup>39</sup>, — убежденно утверждает теоретик-классицист. Речь идет о необходимости строгого отбора явлений действительности с точки зрения их соответствия идеалу, существующему в сознании художника, «исправлять» природу, создавая совершенное творение.

Самобытное мнение об отношении искусства к действительности высказано в трактате «О пользе, славе и проч. художеств» Д. А. Голицыным, который полагал, что «натура вся прекрасна»<sup>40</sup>, и художник умеет видеть ее красоту даже в самом обыденном. Однако он воссоздает природу в соответствии со своим замыслом, поэтому для живописца, например, есть интерес и смысл не только в цветущем мощном дереве, но и в кривом, «похилом», поскольку первое поможет выразить мысль о полной счастливой жизни, а второе будет уместно возле бедной хижины, повествуя о несчастьях тех, кто в ней обитает. Избирая только совершенное, «исправляя» природу, поэт обнаруживает лишь свое незнание ее законов и законов художественного творчества. Художник должен наблюдать природу, а не копировать образцы старых мастеров, иначе его искусство останется холодным.

Общая тенденция «философии стихотворческой» в эти годы — призыв к естественности, простоте и искренности. Воссоздавая «избранную» природу или обращаясь к ее непосредственному наблюдению, необходимо добиваться, чтобы «все изображения представлялись нашим глазам так, как бы описываемые вещи были действительно перед нами». Поэт должен помнить, — убеждает современников С. Г. Домашнев, — что его создание «тем нежнее и приятнее... чем ближе к натуре»<sup>41</sup>.

В 1760-х — начале 1770-х годов определяются эстетические платформы трех основных художественных направлений: классицизма, сентиментализма, просветительского реализма. При этом, обращаясь к теории и художественной практике отдельных видов искусства, классицисты находят подтверждение своих положений в литературе (трагедия, ода), в живописи (исторической и портретной), особенно — в зодчестве. Сентименталисты, апологеты чувства, апеллируют к музыке и лирической поэзии, тогда как принципы просветительского реализма наиболее проявляются в сатирических и комедийных жанрах литературы, в портретной живописи и особенно — театре.

Теоретики 1760-х — начала 1770-х годов единодушно признают общественную полезность произведения критерием художественности и главной задачей творчества. Истинный худож-

ник не только о пользе своих современников и соотечественников печется, но старается об истинной пользе всего человеческого рода<sup>42</sup>. Оценивать создание поэта предлагается с учетом двух критериев: «по правилам истины и просвещенного вкуса»<sup>43</sup>, причем «истина» трактуется как ряд правил, «утвержденных на естестве», то есть отражающих объективные закономерности природы, общества, нравственности. Произведения, содержащие такого рода истину, «могут нравиться всем народам во все времена». Вторая сторона критерия — «вкус» — изменчива и своеобразна у различных народов, зависит от социального положения человека, особенностей его характера и склонностей.

С вопросом о критерии художественности (истина или вкус) связан нашумевший в начале 1770-х годов «поход» А. П. Сумарокова (1717—1777) против «слезной комедии», в которой его возмущало смешение высокого и низкого, трогательного и смешного.

В. И. Лукин, один из первых русских драматургов и теоретиков театра, настаивал на необходимости изображения «естественных» чувств, ратовал за становление собственного русского репертуара, формирование национального вкуса. По существу, это была полемика нормативизма и первичных реалистических устремлений русского театра. При этом нужно отметить, что требования А. П. Сумарокова к поэтическому произведению не сводились к соблюдению рационально-логической схемы построения образа. Он полагал, что «естество выше искусства», а совершенная красота встречается только в природе. Восприятие и воспроизведение красоты, по мысли Сумарокова, основывается на чувственном познании, причем чувство, так же как и разум, способно постигать общие для всех времен и народов истины. Естественное равенство людей он видел в способности чувствовать, утверждая, что одни и те же поэтические истины рождаются у дикарей и цивилизованных народов, ибо «чувствие человеческое равно, хотя и мысли непросвещенны»<sup>44</sup>. Отражая общезначимые истины, художник должен использовать общие для всех народов поэтические формы.

Вопрос о соотношении критериев оценки художественная теория 1770-х годов решает в пользу «общих правил», которые корректируются суждениями вкуса. Однако задача поэта в том, чтобы самостоятельно, опираясь на философию, постигать общезначимые истины и художественно воссоздавать их. Отсюда необходимость фундаментальных философских познаний для художника.

Философия поступает с отдельными художествами, «подобно как Архитектор, не вмешиваясь в подробное сложение каждой части здания, однако каждому художнику предписывает

правила, порядок, меру, сходство частей и положение всего строения, так что без единого его самые искуснейшие художники успеть не могут»<sup>45</sup>.

В третьей четверти XVIII века философия представляла для русских теоретиков в трех основных частях: «метафизика» — учение о телах, о законах мироздания и природы, «философия гражданская» — учение об обществе и «философия моральная» — о человеке и его сущностных качествах.

Яков Павлович Козельский (1728—1794) в трактате «Философические предложения» (1768) предпринял попытку классификации философских знаний, наметил абрис философской теории русского Просвещения, которая будет развита и уточнена в трудах Новикова и Радищева. Обращаясь к гносеологии, Козельский определяет как одну из важнейших категорию «совершенство». Отвергая схоластическое определение совершенства как «согласия разных в одном», он предлагает свое понимание содержания этой категории: «Я говорю, что совершенство вещи есть то ее состояние, когда ее все свойства будут в высшей степени»<sup>46</sup>. Иными словами, совершенство — гносеологическая категория, фиксирующая представление о полноте, высшей степени проявления сущностных качеств вещей и явлений окружающей действительности. Эта категория оказывается универсальной, поскольку поясняет «естественный» закон природы, стремящейся к совершенству, который проявляется и в нравственной, и в общественной жизни людей, и в их познавательной творческой деятельности.

Категорию совершенства Козельский отличает от понятия «приятность», то есть от эстетического переживания, сопровождающего размышление о совершенстве той или иной вещи: «приятность от какой вещи есть не что иное, как представление себе ее совершенств»<sup>47</sup>. При этом способность постигать совершенство неотделима от активного стремления к нему в собственной нравственной природе: «должность» человека — «приводить познание свое в совершенство», свои страсти — в согласие с «законами справедливости» и «стараться по мере своих сил о пользе своего общества»<sup>48</sup>.

На протяжении 1750-х — 1780-х годов завершается формирование мировоззренческой системы русского Просвещения, в которой эстетической теории принадлежит ведущая роль. К 1780-м годам в русле эстетической теории происходит сближение двух ее основных аспектов: философско-эстетической и художественно-теоретической проблематики, первоначально формируется понимание предмета эстетической науки как особого раздела философии.

Эстетика как наука рождалась в России в борьбе идеалистической и материалистической концепций, столкновение которых обнаруживается в полемике масонов и просветителей о совершенном человеке и совершенном государстве, о природе художественного творчества и роли искусства в жизни людей. Столкновение мнений оказалось тем более напряженным, что в условиях политической реакции, наступившей после подавления восстания Пугачева, русское самодержавие, опасаясь европейского революционного влияния и роста освободительных идей в России, усилило цензурный надзор, предприняло репрессии против передовой журналистики. Идеализм различных оттенков в сфере эстетической мысли представляли теоретики-масоны, материалистические позиции отстаивали Н. И. Новиков, А. Н. Радищев и их единомышленники.

*Николай Иванович Новиков (1744—1818)*, писатель и философ, первоначально вошел в русскую литературу как издатель сатирических журналов, вступивших в полемику с официальной правительственной идеологией. Новиков обогатил отечественную культуру XVIII века публикациями древних русских летописей, изданием «Опыта словаря о российских писателях» (1772), переводами трудов европейских философов от античности до современных ему просветителей-энциклопедистов и английских материалистов.

Н. И. Новиков был издателем и активным автором первого в России философско-литературного журнала, который выходил под названием «Утренний свет» (1777—1780), затем «Московское ежемесячное издание» (1781), позднее — «Вечерняя заря» (1782) и наконец — «Покоящийся трудолюбец» (1784—1785). Ему удалось привлечь к сотрудничеству авангард отечественной философской мысли 1770-х — 1780-х годов и превратить журналы в своего рода всероссийскую философскую кафедру, открытый для «просвещенного общества» дискуссионный клуб. На страницах его изданий пересказывались и комментировались материалистические идеи Бэкона, «Мнения» Паскаля, в отрывках печатались «Ночи» Э. Юнга, популяризировались идеи Виланда, Геснера. Биографии философов древности (Платона, Сократа, Аристотеля, Гераклита, Анаксагора, Солона) сопровождалась кратким изложением их учений. Журналы помещали оригинальные статьи русских авторов, свободные переводы-пересказы учений современных европейских философов.

На страницах этих журналов развернулась полемика между просветителями и масонами по узловым проблемам философско-эстетической теории: о совершенном человеке, о его отношении к природе и обществу, о средствах достижения нравственного и социального совершенства, по вопросам художественного творчества.

Философско-эстетическая концепция масонов опиралась на идеалистические представления о предустановленном совершенстве природы («красота как бытие»), о человеке как «венце творения», стремящемся к самосовершенствованию, об обществе как неизбежном зле, которому противостоит духовное братство «свободных каменщиков». Эстетическая категория совершенства, определяющая философскую картину мира и человека, мыслилась масонами как статичная сумма предзаданных качеств.

К природным свойствам человека и просветители и масоны относят особую способность чувствовать красоту, гармонию, стройность — эстетическое чувство, проявляющее себя в художественном творчестве. Однако если просветители понимали его как способность к чувственному познанию объективных свойств природы, то теоретики-масоны трактовали эстетическое чувство идеалистически.

«Порядок, равномерие, согласие, стройность, одним словом, все отношения, требующие собрания и сравнения различных частей, суть действиями силы мыслить. Не предполагая мыслящего существа... самое стройнейшее здание будет токмо куча песку, а пение соловья не приятнее пения совы»<sup>49</sup> — соглашается с мнением Мендельсона русский переводчик.

Еще точнее пояснил сущность субъективно-идеалистических представлений об эстетическом отношении человека к природе А. М. Кутузов, который полагал, что в сознании человека отражается не действительная картина мира, а лишь его собственное душевное состояние, поскольку чувства человеческие «сами дают те богатства, которыми оне наслаждаются ...плодам даруют их приятность, а лесам доброгласие их»<sup>50</sup>. В свое создание художник привносит субъективное мироощущение.

Признавая движение к совершенству «естественным законом» природы, просветители трактуют его как движение — становление, в котором человек выступает как «цель» и как «средство», поскольку сам является совершеннейшим созданием природы и своей нравственной и просветительской деятельностью добивается гармонизации действительности. Новиков утверждал, что «между видимыми вещами ...ничего преизящнее, величественнее и благороднее человека и его... свойств не находим»<sup>51</sup>, поэтому предметом трудов философов и поэтов должно стать благоденствие человека.

Вопросам искусства Новиков-издатель отводит на страницах своих журналов значительное место, поскольку просветители видят в художественном творчестве средство к воспитанию сограждан. Не только в трактовке отношения искусства к действительности, но и в определении его места в жизни общества расходятся масоны и просветители. Poleмика разверты-

вается по вопросу о происхождении и историческом движении искусства.

В Предисловии к «Московскому ежемесячному изданию» была представлена «иероглифическая» теория искусства. Согласно мнению «некоторых упражнявшихся и упражняющихся» в иероглифическом языке мужей (масонов), говорилось здесь, первые люди обладали способностью непосредственно постигать сущности вещей и явлений. Их потомки постепенно утрачивали эту способность и, чтобы сохранить знание, прибегали к значкам, рисункам, иероглифам, которыми означали «свойства вещей, существующих в мире, устроенном по совершенному равновесию и согласию»<sup>52</sup>. Позднее были забыты и первоначальные значения иероглифов, искусства и науки возникли из необходимости в их расшифровке. «Иероглифическая» теория происхождения искусства игнорировала его общественную природу, связи искусства с историческими обстоятельствами жизни народов.

Этой схеме движения (точнее — падения) искусства Новиков противопоставил иной ход размышлений, поместив в ближайшем номере журнала статью «О главных причинах, относящихся к приращению художеств и наук», где обнаруживается стремление непосредственно связать исторические судьбы искусства с общественной потребностью. Искусства родились в эпоху образования государств, «ко умножению человеческого удовольствия и к отвращению нужды». При этом «народ есть первый собиратель плодов» — и общенародная польза составляет цель художников. Цветению искусства способствуют мир, твердость государственной власти, но самое важное условие — вольность. Новиков напоминает, что в республиканском Риме, где искусства и науки достигли высот, «вольность была душою красноречия»<sup>53</sup>.

Вклад Новикова в эстетику русского Просвещения в наиболее общем виде можно определить так: он утверждал причинно-следственные связи положений «философии моральной», «философии гражданской» и «философии стихотворческой». Эта связь, обусловившая своеобразие и единство эстетической концепции русского Просвещения, осуществляется посредством категории «совершенство» (природы, общества, человека, художественного создания), которая выступает при этом в качестве цели бытия человека как нравственного существа, общества как «политического и нравственного тела» и искусства, которое запечатлевает в своих образах это всеобщее стремление.

К 1780-м годам русская эстетическая мысль достигла того уровня развития, который предполагал возможность рассмотрения эстетики как самостоятельной области знания. Закономерно, что ее первым приверженцем и пропагандистом в России стал

Н. И. Новиков, который называл эстетику «собранием положений вкуса», содержащим «всеобщие правила красоты», с которыми все народы во все времена были согласны<sup>54</sup>. Он понимал трудности формирования новой науки, видел необходимость систематизации имеющихся наблюдений и материалов, надеялся на ее скорые успехи.

Интерес к эстетическим знаниям стимулировало Дружеское ученое общество, основанное Новиковым и И. Е. Шварцем, главой русских масонов. В 1881 году было учреждено еще одно общество — Собрание университетских питомцев, главной задачей которого было «упражнение» в сочинениях и переводах наиболее значительных сочинений европейских философов, издаваемых Типографской компанией Новикова. Вероятно, для этого общества был выполнен И. Морозовым перевод трактата И. Г. Зюльцера «Сокращение всех наук и других частей учености», где в системе современного знания определено место эстетики<sup>55</sup>.

Первым в России «эстетико-критические лекции» на немецком языке с 1780 года читал в Московском университете И. Е. Шварц. Можно предположить, что эти художественно-теоретические лекции содержали попытки обосновать связи философии и искусства на основах мистицизма. Новиков выразил неудовлетворенность состоянием эстетического преподавания в России и предложил принять и последовательно осуществлять «двойной способ обучения». Вначале познакомить слушателей с образцами анализа высоких художественных созданий, а затем, после того как ими будут освоены начала философских знаний, излагать теоретические положения эстетики как систему изящных наук<sup>56</sup>.

Михаил Никитич Муравьев (1757—1807) дополнил эстетику русского Просвещения решением философско-эстетических проблем с позиций сенсуализма, в духе нравственной философии английских просветителей Хатчесона и Шефтсбери, идеи которых пропагандировал. Эстетическую способность он опеределает как «внутреннее чувствование или вкус», совершающий суд над явлениями действительности и искусства. Объективно существующая красота предстает человеку в двух видах: «красота физическая, поражающая чувства наши в творениях природы и искусства», и «красота нравственная»<sup>57</sup>, которая проявляется в поступках, чувствах, нравах людей. Муравьев останавливается на проблемах творческого дарования, воображения, специфики художественного образа в разных видах искусства. Так, в отличие от своих современников-просветителей, различавших поэзию и живопись только по материалу (слова и краски), он, подобно Лессингу, отмечает, что живописец фиксирует мгновение, тогда как стихотворец развертывает события во времени.

Александр Николаевич Радищев (1749—1802), просветитель-революционер, писатель и философ, завершил в своих трудах эстетическую концепцию русского Просвещения, придал ей целостность и стройность. Обобщая наблюдения и теоретические положения предшественников, Радищев занимает ключевые позиции в современном ему потоке эстетических идей. Просветительская теория практического действия, как воспитания чувств и разума с целью установления гармонических отношений личности и общества, в учении Радищева завершается страстной проповедью революционного подвига. Современники Радищева рассматривали в основном эстетические аспекты «философии моральной», тогда как он разрабатывает учение о человеке в его физическом и духовно-нравственном единстве с природой, завершая просветительскую картину мира во взаимосвязях всех ее составляющих.

Эстетическая концепция Радищева строится с учетом традиций отечественной философской мысли, на основе усвоения и творческой интерпретации философско-эстетических воззрений просветителей Европы. В его трудах обнаруживается знакомство с произведениями Руссо, Вольтера, Д'Аламбера, Монтескье, Локка, Гельвеция, Шефтсбери. В годы учения в Лейпцигском университете он слушал лекции по метафизике, психологии и эстетике Э. Платнера, философа и поэта Х. Геллерта, познакомился с эстетической теорией Баумгартена.

Философская основа эстетических воззрений Радищева деистична. И вместе с тем он утверждает материалистический тезис о том, что «бытие вещей независимо от силы познания о них и существует само по себе»<sup>58</sup>, а красота — свойство природы. Для просветителей характерно признание двух форм материи: неподвижной, существующей в безмерном пространстве, и материи движущейся, изменчивой. «Предвечный хаос», «нестройная древняя смесь», пребывающая «под сводами вечного мрака» как некое «упругое ничто», представляет собой миры, которые «не измеряют круга времени». Суверенно и внутри предвечного пространства существует некая творческая сила, способная сообщить движение инертной материи. «Первотолчок» приводит в движение «пучину пространства», обращает его в «твердь», овеществляет материю и сообщает ей временную изменчивость<sup>59</sup>

Признание двух форм материи предполагает и представление о двух видах «совершенства» — недвижимого, вневременного и движущегося, земного. «Прежде начатия времен, — размышлял Радищев, — когда не было бытию опоры, и все терялось в вечности и неизмеримости ...вся красота вселенной существовала в его (творца. — А. В.) мысли, но действия не было, не было начала. И се рука всемошная, толкнув вещественность в пространство,

дала ей движение... Первый мах в творении всемогущ был: вся чудесность мира, вся его красота суть только следствия» (1, с. 392). Именно это «следствие» и составляет для просветителей предмет эстетического познания.

Категория «совершенства» выступает критерием организованности движущейся материи, проявляется как основание для субординации существующих форм бытия: недвижимое вневременное совершенство человека (в единстве физического и духовно-нравственного) и совершенство социума. Согласно такой концепции, природа, при всем многообразии своих форм, представляет собою строгую организованность, «лестницу существ» — от низших и неодушевленных (камни, растения) до высших, вещественно-духовных и духовных созданий.

Эстетическая концепция Радищева органично включает человека в картину мироздания. Назвать что-нибудь прекрасным, изящным, — рассуждает философ, — можно лишь в результате определенного «умственного деяния», необходимо, чтобы «произошло сравнение». К такому действию во всей природе способен только человек. Не должно ли заключить, что вся красота мира «ничтожествовала», если бы не было мыслящих существ? Следовательно, они, мыслящие существа, способные постигать объективно существующую красоту, «в начертании сложения мира суть необходимы» (2, с. 135). Отношения человека и природы трактуются как взаимосвязь, при этом сама бытийность красоты мира и человека оказываются обусловленными взаимно: человек в акте эстетического постижения действительности «проявляет» ее сущностные свойства и сам выступает в своей духовной и физической природе как часть этой красоты, как высшая мера совершенства земной движущейся «вещественности».

В процессе чувственного и умозрительного познания человек обнаруживает, что в вещах и явлениях существуют «последования», «сопряжение сил», «порядок частей составительных». Эти наблюдения фиксируются в понятиях «благогласие», «соразмерность», а затем и в более общих — «изящность», «красота». «Благогласие, соразмерность, порядок и все тому подобное... не что иное значат, как отношение разных чувствований между собою в том порядке, как они нам предлежали. И так к сим понятиям принадлежит сравнение разных чувствований, которые вообще составляют целое, частям особенно не принадлежа» (2, с. 104) (курсив мой.— А. В.). Здесь речь идет об объективной природе эстетического, о вещах и явлениях, упорядоченных самой природой, «подлежащих» чувственному восприятию и рациональной оценке. Осмысление порядка чувствований — таков механизм эстетического познания.

Физическое единство человека с природой также обосновывается в эстетическом аспекте. Размышляя о физическом совер-

шенстве человека, Радищев рассматривает телесную красоту как объективную данность, часть красоты природы. Не случайно же, — размышляет он, — художники всех времен, желая представить высшую степень красоты, «преизящное», неизменно изображали обнаженное человеческое тело (см. 2, с. 54). При этом речь идет о «естественной», дарованной человеку природой красоте, не искаженной дурными модами и нравами. Гневно протестует он против «насилия власти», уродующей телесными наказаниями «благообразие человека»: несправедливая власть посягает в этом случае на самую природу, поскольку человек ее совершеннейшее создание.

Человек — «брат всему на земле живущему» (2, с. 45), — соглашается русский философ с Гельвецием. Однако человек обладает такими физическими способностями, которые позволяют ему занимать верхнюю ступеньку в «лестнице существ». Разум, чувство, эстетические способности определяются физическими свойствами человека. Рукам своим человек «одолжен изобретением всех художеств, всех рукоделий, всех пособий для наук нужных»; органы чувств непосредственно связаны с разумом и эмоциями. Слух его отличается от слуха животных тем, что особым образом устроенное ухо всякий звук, с мыслью сопряженный, несет прямо в душу; зрение дает возможность видеть «со-размерности в образах естественных» (там же, с. 51—52).

Природное стремление «все познать, испытать», любопытство, «естественная деятельность», обладание особыми органами чувств, а более всего — рукой и речью, которые обеспечивают способность к постижению эстетических качеств окружающей действительности, — все это в совокупности и составляет необходимые предпосылки для рождения наук и художеств, которые так необходимы обществу. Такой ясной, материалистической в своей основе трактовки происхождения искусства русская эстетическая мысль до Радищева не знала.

В первоначальный момент возникновения искусства «случай более участвовал в открытиях, нежели разум», — полагает он. Но уже первые шаги в художествах привели к возникновению «новых чувствований», которые в свою очередь пробудили желание совершенствовать полученные результаты. Так «совершенство одного искусства вело сведения о многих»<sup>59</sup>.

Возникнув на заре человеческого общества, художества стали мощным средством к благоденствию, приобретали все большее распространение. Наблюдения природы совершенствовали способности, «зримые цветы естества оживотворяли творения воображения, и человеческие страсти одушевляли кисть живописца. Человек дал дух веществу и тело духу»<sup>60</sup>. Сущность художественного творчества, по Радищеву, — овеществление духовного, одушевление природы.

Решая вопрос об отношении искусства к действительности, Радищев обращается к теории подражания, которая имеет у него многоаспектный смысл. Подражание «не что иное есть, как отрасль соучаствования» — природное свойство, важнейшая предпосылка к постижению произведений искусства (см. 2, с. 55). Наличие и меру таланта определяют способность к «изобретению», «остроумие» и воображение. Будучи врожденными, задатки художественного таланта развиваются в зависимости от жизненных обстоятельств: от климата страны, от образа правления, от народных нравов и обычаев, от условий жизни одаренной личности.

Как показал Радищев в своем «Слове о Ломоносове», в процессе становления таланта происходит единение общечеловеческих качеств и индивидуальных способностей личности. «Алчба науки» ведет его к изучению языков, «острящих память» и приобщающих к умственной жизни всех народов мира, к изучению жизни в своей стране и за рубежом — «до нижайших степеней общества». Способность к опереживанию при чтении художественных творений других авторов обучает «чувствовать изящность природы... познавать все уловки искусства... изъяслять чувства свои, давать тело — мысли и душу бездыханному». Иными словами, если человека вообще научила творчеству природа, то нынешний поэт учится у своих великих предшественников. Радищев поясняет, что подражание такого рода рождает оригинальные идеи: «постепенно великий муж водворял в понятие свое понятия чуждыя, кои преобразовавшись в душе его и разуме, в новом виде являлися в его творениях или родили другие, уму человеческому доселе неведомые» (1, с. 381—382).

Важнейший путь к созданию поэтического творения — подражание самой природе, причем для Радищева природа не место уединения или восхищенного созерцания, не материал для «составления» художественного образа, но живая жизненная среда, соучаствующая и опереживающая человеку.

Влияние гения на современников Радищев уподобляет действию «естественных сил природы», акту творения мира (см. 1, с. 392). Гений, по убеждению Радищева, исторгается из «среды народных», является порождением «народного разума», и его первейшая забота — благо отечества.

Уподобление роли гения в движении общественной мысли действию сил природы далеко не случайно в устах Радищева: это не просто художественный прием, но выражение представлений просветителей о глубинных взаимосвязях между жизнью общества, человека и природы. Органичность системы природа — человек — общество — искусство отражается в таких категориях, как «совершенство» и «вольность», определяющих действие единого «естественного закона».

Природная склонность к соучастию, «к общежитию» послужила причиной соединения людей в общество: в этом проявилось и врожденное стремление к совершенству, к гармонизации мира. Общество возникает на основе свободной договоренности людей, и от того, в какой мере соблюдается в нем «естественный закон» вольности, зависит его благоденствие. Государства, в которых царят деспотизм и невежество, неизбежно падут, и возродить их способен только «дух вольности». Под действием его животворящей силы

«...из недр развалины огромной...  
Средь глады, зверства, язвы томной,  
Что лютый дух властей возжег,  
Возникнут малые светила...» (1, с. 16).

Цветение наук и художеств зависит от благосостояния общества, от того, насколько в нем соблюдается закон вольности. Доказывая эту мысль, Радищев обращается к республикам Греции и Рима; расцвет искусства в эпоху Возрождения он связывает с утверждением свободных форм гражданской жизни. Если «цензура сделана нянькою рассудка, остроумия, воображения всего великого и изящного», нельзя ожидать успехов от свободных художеств. Ссылаясь на Гердера, Радищев заявляет: «В области истины, в царстве мысли и духа, не может никакая земная власть давать решений и не должна; не может того правительство, менее еще его цензор, в клубке ли он или с темляком» (1, с. 331).

Вольность есть условие движения к совершенству как осуществление всеобщего естественного закона — таков вывод Радищева в теории общества и в теории искусства. И просветитель-революционер провозглашает право, более того — долг гражданина в совершенствовании обстоятельств общественной жизни, ответственность человека перед «естественным» гармонизирующим мир законом вольности. Теория происхождения и становления художественного творчества, равно как и учение о человеке, становятся обоснованием революционных методов общественного устройства. В просветительской философской картине мира, завершенной Радищевым, искусство занимает место между человеком и социумом, поскольку является их продуктом и — вторично — средством гармонизирующего, воспитывающего воздействия на человека и общество.

Обращаясь к отдельным видам искусства, Радищев оценивает их в соответствии с воспитывающими возможностями. Так, живопись и музыка, обогащая духовно-нравственный мир, оттачивая способность к сопереживанию и соучаствованию, приготавливает человека к действию на благо общества. Архитектура наиболее отражает политический строй государства, меру его свободы:

в обществе, где царит деспотизм, воздвигаются лишенные подлинной красоты и вкуса огромные здания, монументы и дворцы, тогда как в свободных государствах гений зодчих направлен на сооружение общественно полезных зданий. Художественная ценность поэтических произведений определяется содержанием общезначимых истин, утверждением единого для всего мироздания закона вольности. И далеко не случайно, что непосредственно за рассуждением о содержании и целях поэзии Радищев помещает свою революционную философскую оду «Вольность».

Мимо внимания Радищева, без сомнения, не прошел факт рождения в Европе новой науки — эстетики; вместе с Новиковым он многое сделал для пропаганды эстетических знаний. Заслуга современной философской мысли (говорится в статье, вероятно, принадлежащей Радищеву) в том, что «художества, которые через долгое время не имели ничего положительного, подлежат теперь неизменным правилам и удивляются сами наилучшему своему произведению». Конечно, речь идет не о рецептах и нормативах художественного творчества, а о наличии четких представлений о законах искусства. «Все на свете обрабатывается по правилам постоянным и единообразным, — рассуждает философ, — естество и его явления, художества, нравоучения, общество — все имеет свои законы, не зависящие от своенравия мнений». Цель философии состоит в том, чтобы, обнаруживая эти законы, разъяснить их практическое применение. Свободным наукам и художествам не следует опасаться, что «разум любознательная поработит их». Цель его в том, чтобы, рассматривая «законы естества и основания совершенства», способствовать становлению природных способностей, помочь «народным дарованиям» выработать научные критерии художественной оценки, открыть новые «ристаллища, на которых оныя должны оказать свои силы, и победа принадлежит им»<sup>61</sup>.

В теоретических и художественных трудах Радищева отчетливо прослеживается абрис системы эстетических воззрений, хотя она и не сознавалась как целостность русскими философами. Эстетика как наука еще только возникает как самостоятельная дисциплина, причем ее становлению, осознанию ее специфического предмета, метода и целей предшествовала системность эстетических представлений русского Просвещения, отражающая исторически конкретный тип общественного сознания.

Эстетика Просвещения, которая сложилась в России второй половины века, постепенно к концу столетия начинает утрачивать свою стройность. Отдельные ее аспекты становятся более значимыми, другие отступают как второстепенные, ослабевают причинно-следственные связи между ними: начинается процесс становления качественно иной мировоззренческой системы романтического способа видения и отражения действительности.

В последнем десятилетии XVIII века правительство Екатерины II, напуганное ростом народного недовольства, развитием революционных идей в России, Французской революцией и освободительной борьбой Американских Штатов, приняло решительные меры против просветителей. Последовали аресты Новикова и Радищева, репрессии по отношению к передовой журналистике.

Русская эстетическая мысль этого периода развивается в двух основных направлениях, наметившихся еще в середине века. Теоретики, представляющие первое из них, продолжают в основном развивать эстетико-философские и художественные идеи Просвещения. Они отстаивают деистические, тяготеющие к материализму философские позиции; в учении о человеческой природе и познании для них исходным остается примат разума, так же как и мысль о ведущей роли наук и искусства в нравственном совершенствовании личности и общества. В тесноте искусства эта группа авторов (назовем их условно рационалистами) продолжает отстаивать позиции просветительского классицизма, ратуя за сближение художественного творчества с «натурой». В своих теоретических высказываниях русские рационалисты опирались на материалистические идеи европейских просветителей — Гольбаха, Дидро, Гельвеция, Руссо, Вольтера, заимствуя и перерабатывая некоторые положения их учения о человеке, его общественной природе, о возможностях и путях познания.

Второе направление теоретико-эстетической мысли представляют авторы, склонявшиеся в философских позициях к субъективному идеализму, к сенсуалистическим воззрениям в учении о человеке. В своих философских взглядах они опирались на некоторые положения Лейбница и Вольфа, а также их учеников и последователей — Баумейстера, Готшеда, Мендельсона, Гердера, представителей немецкой идеалистической философии. Подчеркивая главенствующую роль чувства, страстей в нравственном мире человека, искусству они предназначали гедонистическую функцию, а целью художника считали создание богатого эмоционального мира, противостоящего неудовлетворяющей действительности. В художественной теории и практике представители этого направления утверждали поэтику сентиментализма и рождающегося романтизма.

Главой русских сентименталистов стал в последнем десятилетии XVIII века *Николай Михайлович Карамзин (1766—1826)*.

Литературная и теоретическая деятельность Карамзина началась в конце 1780-х годов под непосредственным влиянием кружка масонов, к которому принадлежали Н. И. Новиков, М. М. Херасков, И. П. Тургенев, С. И. Гамалея, братья Трубецкие, А. М. Кутузов, И. В. Лопухин, А. А. Петров. Идеальная

близость с масонами определила выбор трактатов для его юношеских переводов. Он избирает авторов, развивающих идеи предустановленного совершенства мироздания. В переводах Карамзина (таких, как «О происхождении Зла, поэма великого Галлера», трактат Бонне, последователя Шефтсбери, «Созерцание природы»), а также в его оригинальных статьях развивается мысль о том, что красота и гармония мира слагаются из противоположных начал, и зло так же необходимо в составлении гармонии, как и добро. При этом вполне допустимо, что мир наш, «яко песчинка в море по воздушному пространству носящийся», случайно стал вместилищем зла. Но существуют «совершенные миры», где звезды могут быть «столицею духов просветленных, где вечно царствует добродетель»<sup>62</sup>.

Карамзин не уточняет социального смысла идей предустановленного зла: в его эстетической концепции мира и человека явственно ощущается исчезновение закономерных связей между совершенством природы и несовершенством нравственного мира людей. Взаимосвязи человеческого социального существования и бытия мироздания трактуются как антитеза. Он призывает отвлечься от несправедливостей общественного бытия и обратиться к созерцанию гармонии вселенной. Люди несчастны оттого, что погружаются «в произвольном невежестве, слишком много занимаются горстью земли, на которой живут, не рассматривая прилежно прекрасного мироздания»<sup>63</sup>.

Второй источник наслаждения и путь преодоления дисгармонического мироощущения — искусство, которое не снисходит к рассмотрению «плоти». Однако художественные вкусы Карамзина вступают в противоречие с этой установкой. Одним из величайших поэтов он считал Шекспира, и именно потому, что в его созданиях отразилось глубокое знание природы, «плоти, мира». Он подчеркивал, что немногие из писателей «столь глубоко проникли в человеческое естество»<sup>64</sup>.

В 1790 году Карамзин вернулся из путешествия по Европе. В его «Письмах русского путешественника» эстетическая проблематика занимает важное место. В ее русле довольно отчетливо намечились два аспекта: изложение художественных впечатлений, анализ увиденных произведений, творчества европейских мастеров и размышления философского характера — цитирование, пересказ, произвольные и прокомментированные записи бесед с известными европейскими мыслителями: Кантом, Лафатером, Виландом, Бонне, Платнером, Гердером.

В оценочных суждениях по поводу живописи и живописцев он проявляет пристрастие к искусству, наиболее отражающему «естественность», натуру. Протестуя против подражания антикам, он далек и от призывов к реалистическому воспроизведению действительности. Определяющим признаком таланта

Карамзин считает «творческий дух», силу поэтического воображения, поэтому так высоко оценены им Рафаэль, Тициан, А. Караччи. Его внимание останавливает «неправильный рисунок» и «удивительная сила кисти» Сальватора Розы, восхищает Рубенс. Вкус Карамзина ощущает обаяние сильных страстей и эффектной выразительности формы, острых ситуаций и характеристик, то есть отражает влияние предромантических художественных идеалов.

Эклектическое смешение сенсуализма и рационализма, окрашенное субъективизмом, характеризовало умонастроение Карамзина периода европейского путешествия и отразилось в его оценке «эстетической лекции» Платнера, одного из пропагандистов Баумгартена. Пересказывая содержание лекции и свое понимание услышанного, Карамзин называл эстетику «наукой вкуса», которая «трактует о чувственном познании вообще. Баумгартен первым предложил ее как особливую, отделенную от других науку, которая... занимается исправлением чувств и всего чувственного, то есть воображения с его действиями. Одним словом, эстетика учит наслаждаться изящным»<sup>65</sup>.

Сенсуалистический акцент в определении предмета и задач эстетики становится очевидным, если сравнить его с формулировкой Новикова, который говорил, что эстетика — «всеобщая теория красоты». Дело не только в том, что Новиков в своем определении идет от Зюльцера, а Карамзин — от Платнера; различия в понимании предмета и задач эстетической науки определяются несходством мировоззренческих позиций, отражают субъективно-идеалистическое, созерцательное умонастроение Карамзина и материалистическое понимание мира у Новикова.

В начале 1790-х годов Карамзин развертывает активную издательскую деятельность. Такие его издания, как «Аглая», «Аониды», «Московский журнал», оставили заметный след в истории русской эстетической мысли конца XVIII столетия.

Признавая просвещение средством борьбы за гармоническое мироощущение, Карамзин считал искусство наиболее активной силой эстетизации духовного и социального бытия. Развернутая на страницах его журналов теория искусства, по существу, антропоморфична: происхождение художественного творчества непосредственно связывается с человеческой природой. «Все, чему мы удивляемся в книгах, музыке, на картинах, — все то излилось из души нашей». Искусства связаны с человеческим существованием, «подобно как действия соединены с причиной»<sup>66</sup>. Как и человек совершенствуется с возрастом, искусства достигают все больших высот, а их восприятие всецело зависит от духовно-нравственных способностей тех, к кому оно обращено. Поэтому цветение или упадок искусства не связаны с характером общественных отношений, музы не зависят от золота. Еще менее

зависит от богатств способность наслаждаться искусством. Художнику требуется только одно — талант, зрителю тоже только одно — вкус. И то и другое не продается и не покупается, и человек, вне зависимости от его положения в обществе, в себе самом находит «источник живейших удовольствий»<sup>67</sup> Так оказывается, что искусство является средством разрешения социальных противоречий, будучи источником счастья для богатых и бедных, рабов и хозяев.

«Московский журнал» призывает обратиться к изящному, «изображать красоту и распространять в области чувствительного приятные впечатления». Издатель полагает, что «всякое истинное творение искусства, всякий изящный вымысел есть сам по себе нечто совершенное, собственно для себя существующее и прекрасное от гармонического расположения частей своих»<sup>68</sup>.

К середине 1790-х годов социально-политический опыт народов и собственная практика журнальной деятельности убеждают поэта-философа в том, что «золотой век поэтов, век добронравия» невозможно приблизить на избранном просветителями пути. Мучительный, подчас трагический поиск философского обоснования разрушающейся веры в предустановленную гармонию, в действие всеобщего закона движения к совершенству отразился в трактате, облеченном в форму двух посланий «Мелодор Филалету» и «Филалет Мелодору» (1795). По художественно-эстетическим убеждениям Мелодор представляет собой смятенного романтика, Филалет — сентименталиста, склонного поверять свои чувства рассудком. Их диалог — выражение опасений и надежд, которыми живет русское общество конца столетия. Современник убеждается, говорит Мелодор, что «все творение в беспорядке», что природа и история человечества не что иное, как вечное и бессмысленное движение по кругу, что разум бессилён предвидеть грядущие перемены, падение наук и просвещения кажется ему близким: «теперь все существует для меня без цели». Таким образом, констатирует Карамзин устами Мелодора, конец века Просвещения ознаменовался разрушением целостности мировоззренческой системы, основой которой был предустановленный порядок, гармония, мысль о единой «цели» мира. Причина катастрофы названа со всей определенностью: «Новые ужасные происшествия Европы разрушили всю прежнюю утешительную систему твою»<sup>69</sup>

Растерянности и пессимизму Мелодора Филалет противопоставляет веру в добрые начала человеческой природы, в особенности — эстетические способности, проявляющиеся в чувстве красоты, возможности наслаждаться гармонией природы. Что же касается гармонии социальной, то, видимо, ее законы скрыты от человеческого чувства, остается только верить в ее достижи-

мость и успокоить этой верой чувствительное сердце, потрясенное «ужасными феноменами театра мира»<sup>70</sup>.

Опыт человеческой истории, истории искусства и наук позволяют надеяться, что «кровавая брань» добра и зла неизбежно закончится торжеством справедливости, хотя и не в человеческих силах изменить ход событий. Нужно терпеливо ждать исхода сражений, а в горестях утешением служат красоты природы, наслаждение искусствами и сознание своей непричастности ко злу.

Ведущую роль в развитии русской эстетической мысли последних десятилетий XVIII века продолжает играть рационалистическое направление, которое представлено группой антикарамзинистских периодических изданий, таких, как «Зритель» и «Санкт-петербургский Меркурий» И. А. Крылова, А. И. Клушина и П. А. Плавильщикова; «Санкт-петербургский журнал» А. Ф. Бестужева и И. П. Пнина, а также журналы «Чтение для вкуса, разума и чувствований» и «Приятное и полезное препровождение времени». Ряд эстетических трактатов, посвященных теории художественного творчества, появившихся в последние годы XVIII века, также принадлежит к рационалистическому направлению.

Полемика между карамзинистами и рационалистами разгорелась в начале 1770-х годов, и открыл ее И. А. Крылов резким памфлетом «Похвальная речь Ермалафиду, говоренная в собрании молодых писателей». Пафос выступления был направлен на утверждение истинности только опытного знания, продуктивности аналитического мышления, обоснование объективных законов создания и восприятия художественного произведения. Крылов и Клушин ратовали за выявление определенных критериев художественной оценки. В субъективности вкусовых пристрастий, постулируемых Карамзиным, им виделась угроза утверждению объективных, общезначимых истин в искусстве.

Разногласия по проблемам художественной нормы были лишь частным проявлением более глубоких, мировоззренческих противоречий. Внимание авторов этого направления сосредоточено на вопросах, имеющих художественно-практическое значение: об отношении искусства к действительности, о функциях искусства в обществе, об отношении современных художников к древним, об эстетическом воспитании. Философская картина мироздания у русских эмоционалистов карамзинистского лагеря основывается на идее «предустановленного совершенства»; рационалисты утверждают прежде всего материальное единство мира, причинно-следственные связи вещей и явлений. Вопрос о специ-

фике эстетического познания решается ими в духе материалистической гносеологии. Так, в статье анонимного автора из журнала Подшивалова предпринята попытка изложить понятие о красоте «просто, ясно и общенародно». Автор поясняет, что идея красоты является обозначением «всех чувств, которым сродно какое-нибудь удовольствие, ко всякой пользе и выгоде, превосходству и похвале, всякой приятности и прелести». Красоту автор трактует как объективную реальность, определяя ее так: «Всякое совершенство, которого природа и свойство такое, что оно может действовать на чувствование или на вообразительную силу и произвести некоторый образ в душе»<sup>71</sup> В эстетическом восприятии мира устанавливается, с точки зрения автора, особого рода взаимодействие между человеком и воспринимаемой вещью, поскольку «начатки и первообразные основания и причины красоты (существующей в природе или воссозданной художником.— А. В.) заключаются в соразмерности и соответствии частей между собою, так и относительно к нашей душе». Поэтому чувство прекрасного «можно изъяснить и утвердить как из природы красоты, так и из свойств ее чувствования и нашей души»<sup>72</sup>, — поясняет он субъект-объектную сущность эстетического отношения.

Неразрывная связь эстетического и нравственного — характерная черта философско-эстетического учения просветителей — остается несомненной и для русских рационалистов конца XVIII века. Эту мысль развивает *Петр Петрович Чекалевский (1751—1817)* в своем трактате «Рассуждения о свободных художествах» (1792), задуманном как учебное пособие для воспитанников Академии художеств. Автор признает объективное существование красоты, «изобильно на все произведения природы изливающей». Человек обладает «нежной чувствительностью»<sup>73</sup>, которая пробуждается образами, красками, созвучиями природы, действует на разум и воображение. Как показывает опыт, наибольшей привлекательностью обладают вещи, в которых заключается целесообразность.

Обращаясь к истории искусства, П. П. Чекалевский говорит о пагубном влиянии на его развитие ига рабства. Дух, угнетенный и приниженный рабством, не может подняться до «благородного и великого чувствования».

Здесь Чекалинский близок Радищеву, утверждавшему, что ни господин, ни раб не могут носить имени «сын отечества», поскольку оба неспособны чувствовать красоту и поступать в соответствии с ее законами. Эстетическое чувство — свойство свободного человека. Эта идея полемически противостоит карамзинистскому утверждению внесоциальной природы чувства прекрасного и эстетической способности вообще.

Развивая просветительское учение об общественной природе человека, рационалисты конца столетия разрабатывали теорию эстетического воспитания. Полемизируя с теорией «изящного неравенства», А. Ф. Бестужев утверждал, что различия между людьми, определяющиеся нравственными качествами, возникают и развиваются в связи с обстоятельствами их жизни, которые в свою очередь зависят от воспитания. От воспитания зависит, проявятся ли врожденные способности человека, воспитанием формируется нравственность. Он считает поэтому первоочередной задачей общества «приготовить стечение обстоятельств, наиболее удобнейших к открытию сих способностей»<sup>74</sup>.

Воспитание определяет судьбу не только одного человека, но и целых народов. Размышляя о тех душевных качествах и способностях, которые более других влияют на судьбу человека и целых обществ, авторы-рационалисты приходили к мысли о том, что это эстетические, художественно-творческие способности, в частности — воображение. Цель воспитания — внушение высоких гражданственных чувств, душевных добродетелей, формирование способностей к тонкому чувству красоты.

Определению задач и методов воспитания художников посвящен трактат Ивана Федоровича Урванова «Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах» (1793). Прежде чем приступать к художественному образованию живописца, полагает теоретик, нужно испытать, имеет ли он подлинный талант, то есть, во-первых, любит ли он по-настоящему рисунок и живопись; во-вторых, имеет ли «чистое, живое и различительное воображение о предметах»; в-третьих, обращается ли он сам, по собственной инициативе, к рисованию с натуры или по воображению, терпелив ли бывает в достижении цели; в-четвертых, насколько сходно с натурой он рисует, и, наконец, чувствует ли сам свои ошибки, имеет ли стремление их исправить. В характеристике признаков художественной одаренности Урванов совершенно оригинален, дополняя определение художественного таланта прирожденной способностью к «остроумию», воображению о вещах, соединенному с рассуждением. Он назвал этот дар «душевым светом»<sup>75</sup>.

Изданный в 1789 году трактат «Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев» на примере одного из видов искусств иллюстрирует их общественную значимость. Здесь представлена диалектичная трактовка вопроса об отношении искусства к природе: автор говорит, что в частных проявлениях натура «недостаточна», однако если рассматривать природу «по ее цели и всеобщности ее произведений, то увидим, что она совершенна». Таким образом, если сравнить высокое художественное создание «с частным

натуры произведением», то искусство превосходит природу, но если сопоставить искусство и природу вообще, то ее превосходство несомненно. «Если прилежно рассмотрим все домогательства живописцев подражать сей Наставнице Художеств, то увидим, что они и половины дороги к ней еще не совершили и что она содержит в себе неоскудеваемый источник красоты»<sup>76</sup>.

Закономерным для уровня развития эстетической мысли конца столетия было появление обобщающих работ, таких, как анонимный «Краткий и всеобщий чертеж наук и свободных художеств» (1792), на титульном листе которого было указано, что это «российское сочинение». Задача автора — представить системный очерк всего современного знания и определить, в частности, место эстетики среди других наук. Он называет ее предметом особый вид познания мира, основанный на воображении, памяти, остроумии, фантазии. Причем эстетика определена здесь как философско-психологическая наука об изящных искусствах, о законах создания и восприятия художественных произведений. В своих выводах она опирается, с одной стороны, на философию, а с другой — на критику, которую автор относит к «словесным наукам»<sup>77</sup>.

*Николай Петрович Николев (1758—1815)*, писатель и ученый, член Российской академии, в трактате «Лиро-дидактическое послание» (1791) обращается к философско-художественным проблемам. Эстетическое отношение к природе, полагает он, основывается на чувственном опыте и воплощается в художественном произведении, совершенство которого определяется гармонией смысла и выражения. Закон единства формы и содержания автор определяет как поэтическое целое — «дух и лик». Особый интерес представляет мысль Николева о критериях оценки художественного произведения: художественная истина предстает читателю, оценивающему создание мастера, по двум критериям — «праведно-естественному» (отражение объективных законов природы, общечеловеческих истин) и «праведно-художественному» (своеобразия народного вкуса). Первый критерий неизменен, второй изменяется исторически в результате взаимодействия национальных культур<sup>78</sup>.

В последнем десятилетии века активно обсуждалась проблема народности и национального вкуса в художественном творчестве. Внимание к этой проблеме объяснялось комплексом причин: и моментом созревания общественного национального самосознания, и обстоятельствами международной политики России, и собственными потребностями развивающейся эстетической теории. Если в период Просвещения наибольший смысл и интерес представляло выявление «неколебимых истин», значимых для всех людей, то теперь характерным становится внимание к конкретным, особым признакам этих «истин», к определению на-

ционально и индивидуально особого. Внимание теоретиков к проблеме национального характера объясняется поисками конструктивных мировоззренческих положений, необходимых для построения новой философской картины мира, коль скоро просветительское «царство разума», как показала политическая практика народов, оказалось несостоятельным.

Карамзинисты, обосновывая эстетику сентиментализма, обращаются в своих теоретических размышлениях и в искусстве к мотивам крестьянской жизни, находя здесь подтверждение идиллических мечтаний о «естественной» жизни счастливых поселян на лоне благодатной природы. Они обнаруживают в соответствии со своими идеалами в русском крестьянине чистоту и искренность чувств, склонность к меланхолической созерцательности, покорность судьбе, всепрощение, незамутненность гармонического мироощущения.

К иным выводам пришел революционер-просветитель А. Н. Радищев, который рассматривал национальный характер в его социальной определенности. В русском крестьянине он обнаруживает высокие нравственные качества, но видит и негативные стороны, порожденные условиями крепостного существования (пассивность, покорность, жестокость в расправах, сменяющих долготерпение).

Уважительное отношение к народному творчеству было традицией русской просветительской мысли XVIII века — о его художественных достоинствах говорили Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов. Однако Радищев и в этом отношении идет дальше своих единомышленников, заявляя о художественном равенстве, а подчас и превосходстве фольклора над профессиональным искусством. Он предлагал в народном творчестве искать объяснения смысла событий национальной истории, обнаруживать свойства национального характера и в соответствии с ними учреждать формы политического правления.

Позицию доброжелательного внимания к народному строю чувств и мыслей, основанного на подлинном демократизме и понимании требований отечественной культуры, выражали члены кружка Н. А. Львова, В. В. Капниста, Г. Р. Державина.

*Николай Александрович Львов (1751—1803)*, архитектор и теоретик, музыкант, филолог, был, по свидетельствам современников, авторитетным художественным критиком. Высоко оценивая античную архитектуру (Львов перевел и издал «Четыре книги Палладиевой архитектуры», 1798), он предлагал классические принципы соединять с естественностью и простотой национального зодчества. Античное понимание гармонии, с его точки зрения, находит аналогии в русской музыкальной культуре. В Предисловии к своему «Собранию русских народных песен» он указывал на высокие нравственные и художественные

достоинства русского фольклора, в котором видел отражение народного характера. Критерий народности и национальности искусства утверждался в теории отдельных видов художественного творчества, таких, как архитектура и театр.

*Василий Иванович Баженов (1737—1799)*, выдающийся зодчий, организовал «Партикулярную академию», в которой сотрудники занимались вопросами архитектурной теории и практики, переводили классические трактаты по теории и истории зодчества. Баженов полагал, что архитектура не подвержена моде, основана на твердых законах — «красота, спокойность, прочность»<sup>79</sup> Он высоко оценивал создания русских народных мастеров и в своем искусстве опирался на их традиции.

Ученик и помощник Баженова — *Ф. В. Каржавин (1745—1812)* был первым русским переводчиком Витрувия. В предисловии, примечаниях и толковом словаре, которыми он снабдил свой перевод («Сокращенный Витрувий, или совершенный архитектор», 1789), Каржавин развивает мысль о непреходящей художественной ценности народного зодчества.

Забота о становлении подлинно национального искусства, основанного на «национальном вкусе», волнует драматурга и актера *П. А. Плавильщикова (1760—1812)*. Его статья «О врожденном свойстве Россиян» печаталась в нескольких номерах «Зрителя» и явилась своего рода программным выступлением рационалистов по вопросам русской национальной культуры. Он отмечает здесь значительные успехи России в науках и искусствах и видит их причину в свойствах русского национального характера, в обилии «умов естественных», в том, что «русский все удобен понимать», «проникать мыслями во внутренность дела, доходя до основания, и ясно постигать умом его существо»<sup>79</sup> Он поднимает проблему заимствования и трактует ее как творческое усвоение, свойственное всем национальным культурам мира. Плавильщиков приходит к выводам о «естественности» как специфике театрального зрелища, которая достигается достоверным изображением народного характера, нравов и обычаев. Причем не только строится художественное произведение на основе «национального вкуса», но и восприятие его обусловлено своеобразием национального характера зрителей.

Теоретики последнего десятилетия века еще не ставили вопрос о соотношении народного и национального, обсуждение характера «россиян» имело отвлеченный характер, сводилось к перечислению ряда качеств, не обусловленных социально и исторически. Однако в процессе формирования понятий «народный характер» и «национальный вкус» они превращались в инстру-

мент эстетического анализа, критерий художественной ценности и общественной значимости искусства. Проблема национального характера и его отражения в искусстве оказалась, с одной стороны, своеобразным итогом развития просветительской мысли, а с другой — отправной точкой для последующего движения эстетической теории.

Таким образом, на протяжении XVIII века, особенно активно во второй его половине, складывается особая целостность мировоззренческих представлений об эстетических закономерностях бытия природы, общества, человека как духовно-нравственного существа, творчески преобразующего социальную действительность, активно совершенствующего собственную природу и творящего гармонический мир искусства. В течение столетия разрабатывается категориальный аппарат, осознается предмет, метод и общественные функции эстетики как науки. В эстетической теории развивается идеологическое противоборство двух направлений — мистико-идеалистического и рационалистического, тяготеющего к материализму; в художественной теории столетия разрабатываются основания просветительского типа творчества, воплотившегося в художественно-стилистических направлениях века — классицизме, просветительском (раннем) реализме и сентиментализме.

### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Сборник в двенадцати словах о почитании святых икон. М., 1642, л. 305 об.
- <sup>2</sup> См. об этом: *Михайловский Б. В., Пуришев Б. И.* Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.—Л., 1941, с. 125; *Демин А. С.* Русская литература второй половины XVII — начала XVIII века. М., 1977.
- <sup>3</sup> *Алексеева М. А.* Жанр конклюдий в русском искусстве конца XVII—начала XVIII века.— В кн.: Русское искусство барокко. Материалы и исследования. М., 1977.
- <sup>4</sup> Духовный регламент. Спб., 1721, с. 24.
- <sup>5</sup> Сочинения Ивана Посошкова. М., 1842, с. 141, 144.
- <sup>6</sup> Богословское учение о состоянии неповрежденного человека, или о том, каков был Адам в раю? — Соч. Феофана Прокоповича, архиепископа Новогорода и Великих Лук. Пер. с латин. Я. Евдокимов. М., 1785, с. 3, 78 и др.
- <sup>7</sup> Там же, с. 78.
- <sup>8</sup> *Феофан Прокопович.* Слова и речи поучительные, похвальные и поздравительные, т. 2. Спб., 1761, с. 17.
- <sup>9</sup> Там же, т. 1. Спб., 1760, с. 75—76.
- <sup>10</sup> *Стефан Яворский.* Камень веры. М., 1728, с. 25.

- 11 Там же, с. 3.
- 12 *Феофилакт Лопатинский*. Обличение неправд раскольничьих. М., 1745, л. 6.
- 13 Сочинения, письма и избранные переводы князя А. Д. Кантемира. Под ред. П. А. Ефремова, прим. В. Я. Стоюнина, т. 2. Спб., 1868, с. 391.
- 14 Там же, с. 403.
- 15 Там же, с. 392.
- 16 Там же, т. 1. Спб., 1867, с. 316.
- 17 *Гатищев В. Н.* Разговор о пользе наук и училищ. М., 1887, 13.
- 18 Там же, с. 12—13.
- 19 Там же, с. 76, 83.
- 20 *Теплов Г. Н.* Знания, касающиеся вообще до философии для пользы тех, кои о сей материи чужестранных книг читать не могут. Спб., 1751, с. 80.
- 21 *Прокопович Ф.* Сочинения. М.—Л., 1961, с. 343, 341.
- 22 Сочинения В. К. Тредиаковского. Издание А. Смирдина. Спб., 1849, т. 1, с. 186.
- 23 *Теплов Г. Н.* Знания, касающиеся..., 134.
- 24 *Прокопович Ф.* Сочинения, с. 346.
- 25 Там же, с. 402.
- 26 *Аристотель*. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 67.
- 27 *Прокопович Ф.* Сочинения, с. 406.
- 28 Сочинения В. К. Тредиаковского, т. 1, 183.
- 29 Там же, с. 107.
- 30 Там же, с. 192.
- 31 *Тредиаковский В. К.* Избр. произв. М.—Л., 1963, с. 427.
- 32 Там же, с. 383.
- 33 [*Теплов Г. Н.*] О качествах стихотворца рассуждение.— «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие», 1755, май, с. 396.
- 34 *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. в 10-ти т., М.—Л., 1950—1959, т. 2, с. 351.
- 35 Там же, т. 8, с. 511, 513.
- 36 Там же, т. 7, с. 167.
- 37 Там же, с. 194.
- 38 Там же, т. 9, с. 406.
- 39 *Клерк Г.* Речь в публичном собрании императорской Санкт-Петербургской Академии художеств. Спб., 1773, с. 32
- 40 ПМЭМ, т. 2. М., 1964, с. 767.
- 41 [*Домашнев С. Г.*] О стихотворстве.— «Полезное увеселение», 1762, май, с. 198.
- 42 «Праздное время, в пользу употребленное», 1760, июль, с. 147.
- 43 [*Домашнев С. Г.*] О стихотворстве.— «Полезное увеселение», 1762, май, с. 198.
- 44 *Сумароков А. П.* О стихотворстве камчадалов.— «Трудолюбивая пчела», 1759, янв., с. 63.

- 45 Поповский Н. Речь, говоренная в начати философических лекций... «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие», 1755, август, 4. 2, с. 169.
- 46 Козельский Я. П. Философические предложения. Спб., 1768, с. 5.
- 47 Там же, с. 51.
- 48 Там же, с. 85, 35, 73.
- 49 Федон, или Разговоры о бессмертии души. Без подписи.— «Утренний свет», 1777, ноябрь, ч. I, с. 204.
- 50 [Кутузов А. М.] Ночь VI. Обращенный неверующий.— «Утренний свет», 1779, ч. VII, с. 21.
- 51 Новиков Н. И. Предупреждение.— «Утренний свет», 1777, сентябрь, ч. 1, с. X—XI.
- 52 Предисловие. Без подписи.— «Московское ежемесячное издание», 1781, январь, с. XXIII.
- 53 [Новиков Н. И.] О главных причинах, относящихся к приращению художеств и наук.— «Московское ежемесячное издание», 1781, ч. 1. с. 283—285.
- 54 [Новиков Н. И.] О эстетическом воспитании.— «Прибавления к «Московским ведомостям», 1784, № 59, с. 466—467.
- 55 Сульцер И. Г. (Зульцер И. Г.) Сокращение всех наук и других частей учености... М., 1781, с. 81.
- 56 [Новиков Н. И.] О эстетическом воспитании.— «Прибавления к «Московским ведомостям», 1784, № 59, с. 468.
- 57 ПМЭМ, т. 2, с. 788.
- 58 Радищев А. Н. Полн. собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1941, с. 59. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
- 59 «Беседующий гражданин», 1789, ч. III, с. 125.
- 60 Там же, с. 132.
- 61 Там же, с. 262, 268.
- 62 О происхождении Зла, поэма великого Галлера. Пер. с нем. М., 1786, с. 75.
- 63 Избранные сочинения Н. М. Карамзина. Сост. Л. Поливанов, ч. I, М., 1884, с. 79.
- 64 Там же, с. 22.
- 65 Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. М., 1900, с. 80—81.
- 66 [Карамзин Н. М.] Нечто о науках, искусствах и просвещении.— «Аглая», 1794, кн. I, с. 47.
- 67 Там же, с. 62.
- 68 Нечто о мифологии. Без подписи.— «Московский журнал», 1792, ч. 6, кн. 3, с. 281.
- 69 Избранные сочинения Н. М. Карамзина, с. 472, 474.
- 70 Там же, с. 472.
- 71 Влияние нравов на чувствование изящности. Без подписи.— «Чтение для вкуса, разума и чувствований». 1791, ч. 4, с. 184.
- 72 Там же, с. 187.

- <sup>73</sup> Чекалевский П. П. Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников. Спб., 1792, с. 3.
- <sup>74</sup> [Бестужев А. Ф.] О воспитании военном, относительно благородного юношества.— «Санкт-петербургский журнал», 1798, июнь, с. 259.
- <sup>75</sup> [Урванов И. Ф.] Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. М., 1793, с. 5.
- <sup>76</sup> Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев. Перевел с итальянского и французского А. Иванов. Спб., 1789, с. 32.
- <sup>77</sup> Краткий и всеобщий чертеж наук и свободных художеств. Российское сочинение. М., 1792, с. 12.
- <sup>78</sup> ПМЭМ, т. 2, с. 802.
- <sup>79</sup> Там же, с. 774.
- <sup>80</sup> [Плавильщиков П. А.] О врожденном свойстве Россиян.— «Зритель», 1792, ч. 1, апрель, с. 175, 169.

# БИБЛИОГРАФИЯ

## ОБЩИЕ РАБОТЫ

Маркс К., Энгельс Ф. Соч., 1—46.

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1—55.

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5-ти т. Ред. кол. Гл. ред. М. Ф. Овсянников. М., 1962—1968.

За красотата и изкуството. Фрагменти из историята на западноевропейската естетика от ренесанса до романтизма. XV—XIX вв. София, 1966.

Мастера искусства об искусстве. Избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в 4-х т. Под общ. ред. Д. Аркина и Б. Терновца. М.—Л., 1934—1937.

Мастера искусства об искусстве. Избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в 7-ми т. Под общ. ред. А. А. Губера. М., 1965—1970.

Идеи эстетического воспитания в 2-х т. Отв. ред. В. П. Шестаков. М., 1973.

Мифы народов мира в 2-х т. М., 1980.

Амфитеатров Е. В. Исторический очерк учений о красоте и искусстве. Харьков, 1890.

Аничков Е. Очерк развития эстетических учений.— В кн.: Вопросы теории и психологии творчества, т. 4, вып. 1. Харьков, 1915, с. 1—242.

Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968.

Гильберт К., Кун Г. История эстетики. Пер. с англ. В. В. Кузнецова, И. С. Тихомировой. М., 1960.

Золтаи Д. Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. Пер. с нем. Т. Длугач, И. Науменко. М., 1977.

Илиев А. История на естетиката. София, 1954.

История европейского искусствознания в 3-х т., т. 1. От античности до конца XVII века. Отв. ред. Б. Р. Виппер, Т. Н. Ливанова. М., 1963.

Лекции по истории эстетики. Кн. 1—4. Под ред. М. С. Кагана. Л., 1973—1980.

Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965.

Лосев А. Ф. Две необходимые предпосылки для построения истории эстетики до возникновения эстетики в качестве самостоятельной дисциплины.— В кн.: Эстетика и жизнь. [Вып.] 6. М., 1978, с. 221—238.

Маркус С. История музыкальной эстетики в 2-х т. М., 1959—1968.

Маиа И. Л. История эстетических учений. М., 1962.

- Миронов А. М. История эстетических учений. Казань, 1913.  
 Основы марксистско-ленинской эстетики. М., 1960.
- Овсянников М. Ф., Смирнова Э. В. Очерки истории эстетических учений. М., 1963.
- Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. М., 1978.
- Самсонов Н. В. История эстетических учений в 3-х т., М., 1915.
- Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. М., 1973.
- Шестаков В. П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М., 1975.
- Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики: от Сократа до Гегеля. М., 1979.
- Bayer R. Histoire de l'esthétique. Paris, 1961.
- Borinski K. Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, Bd 1. Leipzig, 1914.
- Bosanquet B. A history of aesthetics. London, 1892.
- Chambers F. P. The history of Taste. An account of the revolutions of Art criticism and theory in Europe. New York, 1932.
- Croce B. Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana. Bari, 1910.
- Croce B. Storia dell'estetica per saggi. Bari, Laterza. 1957.
- Della Volpe, Calvano. Schizzo di una storia del gusto. A cura di Ignazio Ambrogio. Roma, 1971.
- Hall V. Literary criticism. Plato through Johnson. New York, 1970.
- Hauser A. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München, 1975.
- Hermann C. Die Aesthetik in ihrer Geschichte und als wissenschaftliches System. Leipzig, 1876.
- Janosi B. Az Aestetika története. 1—3. Budapest, 1899—1901.
- Kallen H. M. Art and freedom. A historical and biographical interpretation of the relations between the ideas of beauty, use and freedom in western civilization from the Greeks to the present day, vol. 1—2. New York, 1942.
- Knight W. The philosophy of the beautiful, I being outlines of the history of aesthetics. London, 1895.
- Lukács G. Beiträge zur Geschichte der Ästhetik. Berlin, 1956.
- Markwardt B. Geschichte der deutschen Poetik. Bd 1—4, 1956—1959.
- Menéndez y Pelayo M. Historia de las ideas estéticas en España, vol. 1—5. Madrid. 1883—1891; 3 ed. Santander, 1940.
- Merches D., Bodinger M. Estetica ghid bibliografic. Iasi, 1973.
- Momenti e problemi di Storia dell'Estetica. P. 1—2. Milano, 1959.
- Munro Th. Oriental aesthetics. Cleveland, 1965.
- Pandey K. C. Indian aesthetics, 2 ed. Varanasi, 1959 (comparative aesthetics, vol. 1).
- Rolla P. Storia delle idee estetiche in Italia. Torino, 1905.
- Saintsbury G. A History of criticism and literary taste in Europe from the earliest texts to the present day, vol. 1—3. Edinb.—London, 1900—1904.
- Schasler M. Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst. Bd 1, Kritische Geschichte der Aesthetik von Plato bis auf die neueste Zeit. Berlin, 1871—1872.

- Simonini A. Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana. Sansoni, 1968.
- Spitzer H. Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Ästhetik. Bd 1. Graz, 1913.
- Tatarkiewicz W. Historia estetyki t. 1—3. Wrocław — Warszawa — Kraków. 1960—1967.
- Tatarkiewicz W. Aesthetic experience: the early history of the concept.— In: Dialectics a humanism. Warszawa, 1973, p. 19—30.
- Utitz E. Geschichte der Ästhetik. Berlin, 1932.
- Volek J. Kapitoly z dějin estetiky. Od antiky k počátku XX století. Praha, 1969.
- Zimmermann R. Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft. Wien, 1858.

### ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ НАРОДОВ СРЕДНЕВЕКОВОГО ВОСТОКА

- Анандавхардхана. Дхваньялока. Пер. с санскрита. Введ. и коммент. Ю. М. Алихановой. М., 1974.
- Антология китайской теории искусства «Мэйшуншуншу», 1—20. Шанхай, 1947.
- Атеисты, материалисты, диалектики Древнего Китая — Ян Чжу, Леэзы, Чжуанцзы (VI—IV вв. до н. э.). Пер. с кит. Л. Д. Позднеевой. М., 1967.
- Ван Вэй. Тайны живописи (Китайский катехизис). Пер. с кит. В. Алексеева.— «Восток», 1922, № 3, с. 31—47.
- Древнекитайская философия. Собр. текстов в 2-х ч., М., 1972—1973.
- Музыкальная эстетика стран Востока. Общ. ред. и вступит. статья В. П. Шестакова. М., 1967.
- Лю Хай-су. О шести законах китайской живописи. Люфа хуа лунь. Пекин, 1957. На кит. яз.
- Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. Пер., предисл. и коммент. Е. В. Завадской. М., 1969.
- Чжунго хуалунь лэйбянь. Антология текстов по теории живописи в 2-х т. Пекин, 1957. На кит. яз.
- Юй Ань-лань. Хрестоматия по теории живописи. Хуалунь цункань в 2-х т. Пекин, 1960. На кит. яз.
- Acker W. R. B. 'Some T'ang and pre-T'ang Texts on chinese painting.— Leiden, 1954.
- Anandavardhana. Dhvanyaloka. Ed. by Durgaprasad and K. P. Parab, Kavyamala, 25. Bombay, 1891, 1911. Übers. von H. Jacobi, Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Bd. 56, 1902.
- Anandavardhana. The Dhvānyaloka with the Locana Sanskrit commentary of Abhinavagupta. Varanasi, 1965.
- The Nāṭyasāstra of Bharata muni with the commentary of Abhinavagupta, vol. 1. Eg. by M.
- Ramakrishna Kavi, Rev. and critically eg. by R. S. Ramaswami Sastri; 2 nd eg. Baroda, 1956.

- E. te Nijenhuis. Dattilam, a compendium of ancient Indian music. Introduction, translation and commentary. Leiden, 1970.
- Алексеев В. М.* Китайская поэма о поэте Стансы Сыкун Ту (837—908). Пг., 1916.
- Алексеев В. М.* Китайский поэт-пейзажист о своем вдохновении и о своем пейзаже. (Китайская живопись в китайском синтезе XVIII века).— «Звезда», 1945, № 12, с. 143—150.
- Алексеев В. М.* Артист, каллиграф и поэт о тайнах в искусстве письма.— В кн.: Советское востоковедение, т. 4. М.— Л., 1947, с. 19—33.
- Алиханова Ю. М.* Некоторые вопросы учения о дхвани в древнеиндийской поэтике.— В кн.: Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М., 1964, с. 20—34.
- Алиханова Ю. М.* Учение Абхинавагупти об эстетическом переживании по тексту «Лочаны».— Письменные памятники Востока. Историко-филологические исследования. М., 1977, с. 174—193.
- Алиханова Ю. М.* Раджашекхара о поэте и ценителе поэзии.— Проблемы восточной филологии. М., 1979, с. 79—90.
- Асланов А. М.* О значении «Поэтики» Аристотеля в эстетике среднего Востока.— «Вопр. философии», 1973, № 4, с. 154—158.
- Герасимова К. М.* Памятники эстетической мысли Востока. Тибетский канон пропорций. Трактаты по иконометрии и композиции Амдо, XVIII в. Улан-Удэ, 1971.
- Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция. (Основания японской эстетики. Дзенбуддизм, даосизм, конфуцианство.) М., 1979.
- Гринцер П.* Теория эстетического восприятия («раса») в древнеиндийской поэтике.— «Вопр. лит.», 1966, № 2, с. 134—150.
- Гринцер П. А.* Проблемы семантики художественного текста в санскритской поэтике.— Труды по знаковым системам IX. Тарту, 1977, с. 3—26.
- Завадская Е. В.* Эстетический канон жизни художника — фэнлю (ветер и поток).— В кн.: Проблема канона. М., 1973, с. 82—100.
- Завадская Е. В.* Философско-эстетическое осознание тени в классической культуре Китая.— В кн.: Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976, с. 92—105.
- Завадская Е. В.* «Беседы о живописи» Ши-тао. М., 1978.
- Завадская Е. В.* Тень как философско-эстетическая категория.— В кн.: Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1974, с. 47—59.
- Завадская Е. В.* Воспоминание как философско-эстетическая категория.— В кн.: Китай, государство и общество. М., 1977, с. 296—301.
- Завадская Е. В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975.
- Завадская Е. В.* Мудрое вдохновение. Ми Фу (1051—1057). М., 1983.
- Имамита Томонобу.* Эстетические фазы и искусство. (Би-но iso то гэйдзю-цу.) Токио, 1968. На япон. яз.

- Кавабата Ясунари.* Существование и открытие красоты. (Би-но сондзай то хаккэн.) Токио, 1969. На япон. яз.
- Камэи Кацуигиро.* Красота и вера японцев. (Нихондзин — но би то синко.) Токио, 1968. На япон. яз.
- Караки Дзюндзо.* История души японцев в 2-х т. (Нихондзин — но кокоро.) Токио, 1970. На япон. яз.
- Кобзев А. И.* Учение Ван Янмина и классическая китайская философия. М., 1983.
- Конрад Н. И.* Японская литература. М., 1974.
- Конрад Н. И.* Очерки истории культуры средневековой Японии. М., 1978.
- Крачковский И. Ю.* Арабская поэтика в IX в.— Избр. соч., т. 2. М.—Л., 1956, с. 360—372.
- Крачковский И. Ю.* Поэзия по определению арабских критиков.— Там же, с. 52—62.
- Кривоцов В. А.* Эстетические взгляды Ван Чуна.— Из истории эстетической мысли древности и средневековья. М., 1961, с. 214—230.
- Кривоцов В. А.* Эстетическая мысль Древнего Китая. (VI в. до н. э. — II в. н. э.). Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филос. наук. М., 1963.
- Куки Сюдзо.* Структура (Ики-но конзо). Изд. 1-е. Токио, 1972. На япон. яз.
- Ларин Б.* Учение о символе в индийской поэтике.— В кн.: Поэтика. Вып. 2. Л., 1927, с. 29—43.
- Мирзоева Ш.* Значения Сади-бека Афшара в истории эстетической мысли Азербайджана.— «Вопр. философии», 1973, с. 159—163.
- Нихон-но сисо* в 20-ти т. Токио, 1971. Памятники япон. мысли, т. 7. Образцы соч. по эстетике. На япон. яз.
- Ониси Ёсинори.* Югэн аварэ (югэн то аварэ). Изд. 9-е. Токио, 1973. На япон. яз.
- Позднеева Л. Д.* Комическое и его теоретическое осмысление в Китае.— В кн.: Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока, с. 85—93.
- Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока.* М., 1964.
- Радхакришнан С.* Индийская философия в 2-х т., т. 1—2. Пер. с англ. М., 1956—1957.
- Ранние формы искусства.* Сост. С. Ю. Неклюдов. М., 1972.
- Сагадеев А. В.* Из истории эстетической мысли народов Ближнего и Среднего Востока (эпоха Средневековья). Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. филос. наук. М., 1964.
- Сагадеев А. В.* Эстетические взгляды арабов эпохи Средневековья.— В кн.: *Овсянников М. Ф., Смирнова Э. В.* Очерки истории эстетических учений. М., 1963, с. 46—65.
- Сано Райдзо.* В поисках прекрасного. Исследования по истории эстетики. Би-но танкю. Токио, Собунся, 1961. На япон. яз.
- Такуэцути Тосио.* Эстетический словарь (Бигану дзитэдзэ). Токио, 1975. На япон. яз.

- Binyon L. *The Spirit of Man in Asian art*. New York, 1965.
- Bruce P. *Chu Hsi and his masters*. London, 1923.
- Bush S. *The Chinese Literati on Painting*. New York, 1971.
- Cahill I. F. Confucian elements in the theory of painting.— In: *The Confucian Persuasion*. Stanford, 1960. S. 115—140.
- Contarini U. *Arabic poetics in the golden age. Selection of texts accompanied by a preliminary study*. Leiden, 1975.
- Coomaraswamy A. K. *The transformation of nature in art*. New York, 1956.
- Dahiyat I. M. *Avicenna's commentary on the poetics of Aristotle. A critical study with an annotated translation of the text*. Leiden, 1974.
- De S. K. *History of Sanskrit poetics*, vol. 1—2. Calcutta, 1960.
- De S. K. *Sanskrit poetics as a study of aesthetics*. Berkeley and Los Angeles, 1963.
- Diwekar H. R. *Les fleurs de rhétorique dans l'Inde*. Paris, 1930.
- Gabrieli F. *Estetica e poesia araba nell'interpretazione della Poetica aristotelica presso Avicenna e Averroé*.— In: *Revista degli Studi Orientali*, vol. 12. Roma, 1929, p. 291—331.
- Gabrieli F., Ettinghausen R. *Islamic esthetics*.— In: *Encyclopedia of world arts*, vol. 5. New York, Toronto, London, 1961. Col. 56—63.
- Gerow E. *A glossary of Indian figures of speech*. The Hague—Paris, 1971.
- Gerow E., Aklujkar A. *On *canta rasa* in Sanskrit poetics*.— «*Journ. of the American Oriental Society*», 1972, vol. 92, N 1, p. 80—87.
- Gnoli R. *The aesthetic experience according to Abhinavagupta*. Roma, 1956.
- Grunebaum G. E. von. *Idéologie musulmane et Esthétique arabe*.— «*Studia Islamica*»; 1955, N 2/3, S. 5—23.
- Grunebaum G. E. von. *Kritik und Dichtkunst. Studien zur arabischen Literaturgeschichte*. Wiesbaden, 1955.
- Hisamatsu S. *Le Zen et les beaux — arts*.— *Arts Asiatiques*. t. 4. Paris, 1959, p. 243—258.
- Hisamatsu S. *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*. Tokyo, 1963.
- Jacobi H. *Die Poetik und Aesthetik der Inder*.— «*Internationale Wochenschrift*», Berlin, 1910, Bd 4, 29 Oct., S. 1380—1392.
- Kanahara S. *Studien zur Malkunsttheorie Alt-Chinas*. Tokyo, 1924.
- Ku Teng. *Chinesische Malkunsttheorie in der T'ang-und Sungzeit*.— In: *Ostasiatische Zeitschrift*. H. 5. Berlin, Leipzig, 1934, p. 158—175.
- Lin Yutang. *The Chinese theory of Art*. London, 1967.
- Masson J. L., Patwardhan M. V. *Aesthetic rapture. Rasādhyāya of the Nāṭyaśāstra*. Poona, 1970.
- Masson J. L., Patwardhan M. V. *Sāntarasa and Abhinavagupta's philosophy of aesthetics*. Poona, 1969.
- Mukerji S. C. *Le Rasa, essai sur l'esthétique indienne*. Paris, 1928.
- Pandey K. C. *Comparative aesthetics. Vol 1. Indian aesthetics*. Varanasi, 1959.
- Trabulsi A. *La critique poétique des arabes*. Damas. 1956.

- Tsubaki A. T. Zeami and the transition of the concept of «Yugen». A note on Japanese aesthetics.— «The Journ of aesthetics and art criticism», Baltimore, 1971. vol. 30, N 1, p. 55—67.
- Makoto Ueda. Literary and art theories in Japan. Cleveland, 1967.
- Vandier-Nicolas N. Art et Sagesse en Chine. Paris, 1963.
- Waley A. Zen Buddhism and its relation to art. London, 1922.

### ЭСТЕТИКА РЕНЕССАНСА

- Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве, т. 1—2. М., 1935—1937.
- Бруно Д. Диалоги. Пер. с итал. Ред. и вступит. статья М. А. Дынника. М., 1949.
- Дживелегов А. К. Возрождение. Собрание текстов итальянских, немецких, французских и английских писателей XIV—XVI веков. М.— Л., 1925.
- Дюрер А. Дневники, письма, трактаты в 2-х т. Вступит. статья и пер. Ц. Г. Нессельштраус. Л.— М., 1957.
- Леонардо да Винчи. Книга о живописи. Вступит. статья В. Н. Лазарева. М. 1934.
- Леонардо да Винчи. Избранное. Сост. А. К. Дживелегов. Пер. и коммент. А. А. Губера, В. П. Зубова, А. М. Эфроса. М., 1952.
- Переписка Микеланджело Буонаротти и жизнь мастера, написанная его учеником Асканио Кондиви. Пер. и предисл. М. Павлиновой. Спб., 1914.
- Фиренцуола А. Соч. Вступит. статья А. К. Дживелегова. Пер. и коммент. А. Г. Габричевского. М.— Л., 1934.
- Эстетика Ренессанса. Антология в 2-х т. Сост. В. П. Шестаков. М., 1981.
- Алпатов М. В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. М.— Л., 1939.
- Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976.
- Арсеньев Н. С. Платонизм любви и красоты в литературе эпохи Возрождения.— «Журн. м-ва нар. просвещения», 1913, янв., с. 23—56; февр., с. 232—300.
- Баткин Л. М. К проблеме историзма в итальянской культуре эпохи Возрождения.— В кн.: История философии и вопросы культуры. М., 1975, с. 167—190.
- Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М., 1978.
- Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Спб., 1913.
- Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520—1590). К проблеме кризиса итальянского гуманизма. М., 1956.
- Виппер Б. Р. Итальянский Ренессанс в 2-х т. М., 1977.
- Горфункель А. Х. От «торжества Фомы» к «Афинской школе». (Философские проблемы культуры возрождения.) — В кн.: История философии и вопросы культуры, с. 131—166.

- Дживелегов А. К.* Очерки итальянского Возрождения. Кастильоне. Аретино. Челлини. М., 1929.
- Дынник М. А.* О философских и эстетических идеях Леонардо да Винчи.— «Вопр. философии», 1952, № 4, с. 101—110.
- Зубов В. П.* Леонардо да Винчи и работа Витело «Перспектива».— «Труды Ин-та истории естествознания и техники АН СССР», т. 1, 1954, с. 219—248.
- Колпинский Ю. Д.* Образ человека в искусстве Возрождения в Италии. М.—Л., 1941.
- Корелин М. С.* Этический трактат Лоренцо Валлы «Об удовольствии и об истинном благе».— «Вопр. философии и психологии», М., 1895, кн. 29 (4), с. 391—444; кн. 30 (5), с. 519—557.
- Корелин М. С.* Очерки итальянского Возрождения. М., 1910.
- Лазарев В. Н.* Леонардо да Винчи. М., 1952.
- Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М., 1978.
- Пинский Л.* Ренессанс и барокко.— В кн.: Мастера искусств об искусстве, т. 1. М., 1936, с. 11—39.
- Пинский Л. Е.* Реализм эпохи Возрождения. М., 1961.
- Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западно-европейском искусстве XV—XVII веков. М., 1966.
- Самарин Р. М.* К проблеме реализма в западноевропейских литературах эпохи Возрождения. М., 1957.
- Соколов В. В.* Очерки философии эпохи Возрождения. М., 1962.
- Столович Л. Н.* Гуманизм красоты и красота гуманизма. Проблема прекрасного и общественный идеал в эстетике Возрождения.— «Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та», 1966, вып. 187. Труды по философии, т. 10, с. 159—176.
- Шестаков В.* Проблемы гармонической личности в эстетике Возрождения.— В кн.: Гармонический человек. Из истории идей о гармонически развитой личности. М., 1965, с. 61—84.
- Anton K. Luther und Musik. Berlin, 1957.
- Babaloni N. La filosofia di Giordano Bruno. Firenze, 1955.
- Bornkamm H. Luthers geistige Welt. [1953].
- Caramella S. Storia del pensiero estetico e del gusto Litterario in Italia. Napoli, 1922.
- Cassirer E. Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. Leipzig — Berlin, 1927.
- Dilthey W. Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation. Stuttgart, 1960.
- Festugière J. La philosophie de l'amour de Marsilio Ficino. Firenze, 1953.
- Frey D. Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung. Augsburg, 1929.
- Gaeta F. Lorenzo Valla. Filologia e storia nell'umanesimo italiano. Napoli, 1955.
- Gengaro M. L. Leon — Battista Alberti. Teorico e architetto del Rinascimento. Milano, 1939.

- Gmelin H. Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance. Erlangen, 1935.
- Hadas M. Humanism. The Greek ideal and its survival. New York, 1960.
- Hall V. Renaissance Literary Criticism. New York, 1945.
- Janitschek K. Die Kunstlehre Dantes und Giotto's Kunst. Leipzig, 1892.
- Kieszkowski B. Studi sul platonismo del Rinascimento in Italia. Firenze, 1936.
- Kristeller P. O. The classic and Renaissance thought. Cambridge, 1955.
- Kristeller P. O. Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino. Firenze, 1953.
- Kuczyńska A. Filozofia i teoria piękna Marsilia Ficina. Warszawa, 1970.
- Kuczyńska A. Człowiek i świat. Watki antropologiczne w poetykach Renesansu włoskiego. Warszawa, 1976.
- Mestwerdt P. Die Anfänge des Erasmus, Humanismus und «Devotio moderna». Leipzig, 1917.
- Mocchino A. Gusto letterario e le teorie estetiche in Italia. Milano, 1924.
- Monnerjahn E. Giovanni Pico della Mirandola. Ein Beitrag zur philosophischen Theologie des italienischen Humanismus. Wiesbaden, 1960.
- Mühlmann H. Ästhetische Theorie der Renaissance, Leon Battista Alberti. Bonn, 1981.
- Pico della Mirandola G. F. De hominis dignitate. Heptaplus. De ente et uno. A cura di Eugenio Garin. Firenze, 1942.
- The Renaissance philosophy of man. Ed. by E. Cassirer a. o. Chicago, 1948.
- Renaudet A. Humanisme et Renaissance. Dante, Pétrarque, Standonck, Érasme, Lefèvre, d'Étaples, Marguerite de Navarre, Rabelais, Guichardin, Giordano Bruno. Genève, 1958.
- Saitta G. Marsilio Ficino e la filosofia dell'umanesimo. Bologna, 1954.
- Saitta G. Nicolo Cusano e l'umanesimo italiano. Bologna, 1957.
- Santinello G. Il pensiero di Nicolò Cusano nella sua prospettiva estetica. Padova, Liviana, 1958.
- Schiavone M. Problemi filosofici in Marsilio Ficino. Milano, 1957.
- Scrivano R. Il Manierismo nella letteratura del cinquecento. Padova, 1959.
- Shearman J. Mannerism, [     ], 1973.
- Shumaker W. The Occult Sciences in the Renaissance. A Study in Intellectual Patterns. Berkeley, London, 1972.
- Simpson L. The Greek spirit in Renaissance art. London, 1953.
- Steck M. Dürers Gestaltlehre der Mathematik und der bildenden Künste Halle (Saale), 1948.
- Ulivi F. L'imitazione nella Poetica del Rinascimento, Milano, 1958.
- Valery P. Léonard et les philosophes. Paris, 1929.
- Wolf A. A history of science technology and philosophy in the 16-th and 17-th centuries. New York, 1959.
- Wölfflin H. Renaissance und Barock. München, 1908.

## ЭСТЕТИКА XVII ВЕКА

- Буало*. Поэтическое искусство. Пер. Э. Л. Линецкой. Вступит. коммент. Н. А. Сигал. М., 1957.
- Литературные манифесты западноевропейских классицистов. Собр. вступит. статья и общ. ред. Н. П. Козловой. М., 1980.
- Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. Сост. текстов и вступит. статья В. П. Шестакова. М., 1971.
- Музыкальная эстетика России XI—XVII веков. Сост. пер. вступит. статья А. И. Рогова. М., 1973.
- Tesauro E. La filosofia morale derivata dall'alto Fonte del grande Aristotile Stagiritita. In Trevigi, 1704.
- Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков. Отв. ред. Б. Р. Виппер, Т. Н. Ливанова. М., 1966.
- Де ла Барт Ф.* Французский классицизм в литературе и искусстве. Киев, 1903.
- Гачев Д.* Декарт и эстетика.— «Под знаменем марксизма», 1937, № 8, с. 93—109.
- Голенищев-Кутузов И. Н.* Барокко и его теоретики.— В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969, с. 102—153.
- Иванов И. И.* Французский классицизм. М., 1901.
- Кранц Э.* Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. Пер. М. Славинской. Под ред. и с предисл. Ф. Д. Батюшкова. Спб., 1902.
- Мокульский С. С.* Французский классицизм.— В кн.: Западный сборник. Вып. 1. Под ред. В. М. Жирмунского. М.—Л., 1937, с. 9—52.
- Сигал Н. А.* Литературно-эстетические взгляды Корнелля и эстетика классицизма. (350 лет со дня рождения).— «Изв. АН СССР. Отд-е лит. и яз.». М., 1956, т. 15, с. 413—428.
- Albalat A. L'art poétique de Boileau. Paris, 1929.
- Alfieri V. E. L'estetica dell'Illuminismo al Romanticismo fuori d'Italia.— In: Momenti e problemi di storia dell'estetica, p. 2. Milano, 1959, p. 577—783.
- Anceschi L. Del barocco e altre prove. Firenze, 1953.
- Biondolillo F. L'estetica e la critica di G. Baretta.— In: Biondolillo F. Poeti e critici. Palermo, 1910, p. 1—38.
- Brunetière F. L'éthétique de Boileau.— In: Brunetière F. Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française. Sér. 6. Paris, 1911, p. 153—191.
- Caamaño Martínez J. M. Francisco Antonio Valzania y las ideas estéticas neoclásicas.— «Revista de ideas estéticas», Madrid, 1964, en-marzo, t. 22, N 85, p. 27—51.
- Calcaterra C. Il barocco in Arcadia e altre scritti sul Settecento. Bologna, 1950.

- Caramella S. L'Estetica italiana dell'Arcadia all'Illuminismo.— In: Momenti e problemi di storia dell'estetica, p. 2, 875—980.
- Groce B. Iniziazioni all'estetica settecentesca.— In: Croce B. Ultimi saggi. Bari, 1948, p. 10—125.
- Croce B. La letteratura italiana, t. 2. Il seicento e il settecento. Bari, Laterza, 1956.
- Croce F. Le poetiche del Barocco in Italia.— In: Momenti e problemi storia dell'Estetica, p. 1, p. 547—572.
- Croce B. Storia dell'età barocca in Italia. Bari, Laterza, 1957.
- Della Corte A. L'estetica musicale di P. Metastasio.— In: Settecento italiano. Torino, 1922.
- Delogu G. Antologia della pittura italiana. Bergamo, 1947.
- Delogu G. Antologia della scultura italiana dal XI all'XIX secolo. Milano, Sylvana, 1956.
- Gronchi G. La poetica di Daniello Bartoli. Pisa, 1912.
- Hocke G. R. Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Hamburg, 1957.
- Manierismo, baroccó, rococo.— In: Convengno internazionale, Roma 21—24 aprile 1960. Roma, 1962.
- Minguet Ph. Esthétique du Rococo. Paris, 1966.
- Morpurgo Tagliabue G. Aristotelismo e Barocco.— In: Atti del III congresso internazionale di studi umanistici. Roma, 1955.
- Pellegrini G. Boileau e le dottrine estetiche del secolo di Luigi XIV. Firenze, 1937.
- Prenant L. Esthétique et sagesse cartésiennes.— «Revue d'histoire de la Philosophie et d'histoire générale de la civilisation», 1942, N 10. S. 3—13; 99—114.
- Racek J. Contribution au problème de l'esthétique musicale chez René Descartes.— «La Revue musicale», 1930, nov., N 109, p. 289—301.
- Reich E. Gian Vincenzo Gravina als Ästhetiker. Wien, 1890.
- Scrivano R. Il Manierismo nella letteratura del cinquecento. Padova, Liviana, 1959.
- Sokofowska J. Spory o barok w poszukiwaniu modelu epoki. Warszawa, 1971.
- Sozzi B. T. La poetica del Tasso.— In: Torquato Tasso. Milano, 1957, p. 55—114.
- Tarié V.-L. Baroque et classicisme. Paris, [1957].
- Vaccalluzzo N. Galileo letterato e poeta. Catania, 1896.
- Wölfflin H. Renaissance und Barock. 3 Aufl. München, 1908.

### ЭСТЕТИКА XVIII ВЕКА

- Артеага Э.* Перевороты итальянского музыкального театра. Предисл.— В кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, с. 143—156.
- Д'Аламбер.* Очерк происхождения и развития наук. Пер. И. А. Шапиро.— В кн.: Родоначальники позитивизма. Вып. 1. Спб., 1910, с. 95—168.

- Бёрк Э. Философское исследование происхождения наших идей возвышенного и прекрасного. Поп А. Опыт о критике. Пер. с англ. М., 1978.
- Вико Джамбаттиста. Основания новой науки об общей природе наций. Пер. и коммент. А. А. Губера. Вступит. статья М. А. Лифшица. Л., 1940.
- Винкельман И. И. История искусства древности. Пер. С. Шаровой и Г. Янчевецкого. Ред. и примеч. А. А. Сидорова, С. И. Раддига. Л., 1933.
- Вольтер Ф.-М.-А. Эстетика. Статьи, письма, предисловия и рассуждения. Сост., вступит. статья и коммент. В. Я. Бахмутского. Пер. Л. Зониной, Н. Наумова. Стихотворный пер. Э. Линецкой. М., 1974.
- Гельвеций К.-А. О человеке, его умственных способностях и его воспитании. Пер. П. С. Юшкевича. М., 1938.
- Гельвеций К.-А. Об уме. Пер. Э. Радлова. М., 1938.
- Гоббс Т. Избр. соч. Пер. А. Гутермана. Предисл. А. Деборина. М.—Л., 1926.
- Дидро Д. Собр. соч. в 10-ти т. Под общ. ред. И. К. Луппола. М.—Л., 1935—1947.
- Дени Дидро об искусстве в 2-х т. Пер. А. С. Гушина, Н. Б. Красновой (т. 1), К. А. Большевой (т. 2). Л.—М., 1936.
- Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи. Пер. с франц. Предисл. Л. Я. Рейнгардт. М., 1976.
- Зольгер К.-В.-Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. Пер. Н. М. Берновской. Вступит. статья В. П. Шестакова. М., 1977.
- Из истории английской эстетической мысли XVIII века. Поп. Аддисон. Джерард. Рид. Пер. с англ. М., 1982 (сост. И. С. Нарский).
- Кондильяк Э.-Б. История ума человеческого от первых успехов просвещения до Эпикура. М., 1804
- Кондильяк Э.-Б. Трактат о ощущениях. Ред. и вступит. статья Е. Ситковского. М., 1935.
- Кондорсе Ж.-А. [Соч.] Спб., 1882.
- Лейбниц Г.-В. Новые опыты о человеческом разуме. Пер. П. С. Юшкевича. М.—Л., 1936.
- Леопарди Дж. Этика и эстетика. Нравственные очерки. Рассуждения итальянца о романтической поэзии. Из дневника размышлений. Пер. с итал. М., 1968.
- Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия. Статья В. Р. Гриба. Коммент. Б. И. Пуришева. М.—Л., 1936.
- Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Общ. ред., вступит. статья и примеч. Г. М. Фридендера. М., 1957.
- Локк Дж. Педагогические соч. Пер. с англ. Ю. М. Давидсона. М., 1939.
- Монтескье Ш. Избр. произв. Общ. ред. и вступит. статья М. П. Баскина. Пер. с франц. М., 1955.
- Руссо Ж.-Ж. Об искусстве. Статьи, высказывания, отрывки из произв. Пер. с франц. и вступит. статья Т. Э. Барской. Л.—М., 1959.
- Сульцер Г. Разговоры о красоте естества... Пер. М. Протопопова. [Спб.], 1777.
- Тредиаковский В. К. Три рассуждения о трех главнейших древностях российских... Спб., 1773.

- Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. Пер. Е. С. Лагутина, Ф. Ф. Вермель. М., 1973.
- Хогарт В. Анализ красоты. Вступит. статья, примеч. и ред. пер. М. П. Алексеева. М., 1958.
- Хоум Г. Основания критики. Пер. Э. Е. Александровой. М., 1977.
- Шефтсбери. Эстетические опыты. Сост. пер., коммент. А. В. Михайлова. М., 1975.
- Arteaga E. de. La belleza ideal. Pról. y notas de M. Batllori. Madrid, 1955.
- Batteux Ch. Les beaux arts réduits à un même principe. Paris, 1746.
- Baumgarten A. G. Aesthetica, iterum ed. at exemplar prioris ed. annorum 1750—58 spatio impressae... Bari, Laterza, 1936.
- Bürger G. A. Ästhetische Schriften. Hrsg. v. K. v. Reinhard. Berlin, 1832.
- Burke E. A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful. Ed. with an introd. and notes by J. T. Boulton. London, 1958.
- Burke E. On taste. On the sublime and beautiful. Reflections on the French revolution. New York, Collier, 1909.
- Dudos J. B. Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, t. 1—3. Paris., 1770.
- Gracián B. Obras completas. Estudio preliminar. Madrid, 1960.
- Gravina C. V. Opere scelte italiane. Milano, 1819.
- Hogarth W. The analysis of beauty. With the rejected passages from the manuscript drafts and autobiographical notes. Oxford, 1955.
- Luzán I. de. La poética. Madrid, 1975.
- Mengs A. R. Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei. Zürich, 1774.
- Metastasio P. Opera, t. 14. Padova, 1811.
- Адамян А. Эстетика Дидро.— В кн.: Адамян А. Статьи об искусстве. М., 1961, с. 332—431.
- Азаренко Е. К. Мировоззрение М. В. Ломоносова. Минск, 1959.
- Алексеев М. П. Вильям Хогарт и его «Анализ красоты».— В кн.: Хогарт В. Анализ красоты. М.— Л., 1958, с. 7—116.
- Асмус В. Ф. Жан-Жак Руссо. М., 1962.
- Барская Т. Эстетические воззрения Жан-Жака Руссо.— В кн.: Жан-Жак Руссо об искусстве. М., 1959, с. 3—62.
- Бахмутский В. Я. Проблема идеала в эстетике Вольтера.— В кн.: Из истории эстетической мысли нового времени. М., 1959, с. 59—88.
- Бетяев Я. Д. Общественно-политическая и философская мысль в России в первой половине XVIII века. Саранск, 1959.
- Быховский Б. Э. Психофизическое учение Томаса Гоббса.— «Вестн. ком. акад.», 1928, № 26 (2), с. 80—112.
- Васецкий Г. С. Философские взгляды М. В. Ломоносова. М., 1952.

- Вердман И. К.* Проблема реализма в эстетике Просвещения.— В кн.: Реализм XVIII века на Западе. М., 1936, с. 11—26.
- Галактионов А. А. В. Н. Татищев и А. Д. Кантемир* — идейные предшественники материалистической философии Ломоносова.— Тезисы докл. по секции филос. наук науч. сессии Ленингр. ун-та. 1955—1956. Л., с. 22—25.
- Гачев Д. И.* Эстетические взгляды Дидро. М., 1961.
- Гершкович Э. И.* Об эстетической позиции и литературной тактике Кантемира.— В кн.: XVIII век. [Сб.] 5. М.—Л., 1962, с. 179—204.
- Голенищев-Кутузов И. Н.* Эстетические воззрения Вико.— В кн.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Романские литературы. Статьи и исследования. М., 1975, с. 349—352.
- Гриб В.* Учение Винкельмана о красоте.— «Лит. критик», 1934, № 2, с. 54—68.
- Гриб В. Р.* Эстетические взгляды Лессинга и театр.— В кн.: *Лессинг Г. Э.* Гамбургская драматургия. М.—Л., 1936, с. VII—XLVIII.
- Гуковский Г.* Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Л., 1938, с. 235—314.
- Гуковский М.* Еще к вопросу о русском барокко.— «Рус. 1963, № 2, с. 108—113.
- Гуляев Н. А.* Проблема реалистического метода в эстетике Дени Дидро.— «Учен. зап. Томск. ун-та», 1955, вып. 24, с. 87—114.
- Гулыга А. В.* Проблема культуры в философии истории Гердера.— «Вестн. истории мировой культуры», 1958, № 3, с. 133—149.
- Гулыга А. В.* Гердер. М., 1975.
- Жидков Г. В.* К вопросу о природе раннего русского академического классицизма.— «Труды Отд-ния искусствознания Ин-та археологии и искусствознания», М., 1926, т. 1, с. 51—60.
- Ингарден Р.* «Лаокоон» Лессинга.— В кн.: *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962, с. 261—273.
- Кулакова Л. И.* О некоторых вопросах эстетики М. В. Ломоносова.— «Учен. зап. Ленингр. ун-та», 1954, т. 9. Фак. яз. и лит., вып. 3, с. 5—38.
- Кулакова Л. И.* Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. Л., 1968.
- Кучеров А.* Эстетические взгляды Карамзина.— «Лит. учеба», 1936, № 3, с. 72—86.
- Коваленская Н. Н.* История русского искусства XVIII века. М., 1962, с. 112—124.
- Кожевников В. А.* Философия чувства и веры в ее отношениях к литературе и рационализму XVIII века и к критической философии. М., 1897.
- Либинзон Э. Е.* Литературно-эстетические взгляды писателей периода «Бури и натиска». — «Учен. зап. Горьк. пед. ин-та», 1958, т. 23, с. 261—284.
- Литвинова Е. Ф.* Кондорсе. Его жизнь и деятельность научная и политическая. Спб., 1894.

- Макавельский В. Эстетические взгляды Джамбаттисты Вико (1668—1744 гг.).— «Лит. критик», 1935, № 11, с. 10—27.
- Макогоненко Г. Русское просвещение и литературные направления XVIII века.— «Рус. лит.», 1959, № 4, с. 23—53.
- Максимовский В. Эстетические взгляды. Д. Вико.— «Лит. критик», 1935, № 11, с. 10—27.
- Машкин А. П. Эстетическая теория Баттё и лирика Державина. Казань, 1916.
- Мееровский Б. В. Английские моралисты XVIII в. О «природе человека» (А. Шефтсбери, Ф. Хатчесон. Б. Мандевиаль).— В кн.: История философии и вопросы культуры. М., 1975, с. 292—318.
- Мееровский Б. В. Эстетика Френсиса Хатчесона.— В Хатчесон. Юм. Смит. Эстетика. М., 1973, с. 7—40.
- Меринг Ф. Слово о Вольтере.— В кн.: Меринг Ф. Литературно-критические статьи, т. 1. М.— Л., 1934, с. 740—744.
- Милонов К. К. Философия Фр. Бэкона. М., 1924.
- Михайлов А. В. Эстетический мир Шефтсбери.— В кн.: Шефтсбери. Эстетические опыты. М., 1975, с. 7—76.
- Моисеева Г. Н. Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века. Л., 1980.
- Момджян Х. Н. Философия Гельвеция. М., 1955.
- Москвичева Г. В. К вопросу об эстетических взглядах М. В. Ломоносова. (К 250-летию со дня рождения) — «Учен. зап. Горьк. ун-та», 1961, вып. 52. Историко-филол. сер., с. 163—173.
- Морозов А. А. Проблема барокко в русской литературе XVII — начала XVIII века. (Состояние вопроса и задачи изучения).— «Рус. лит.», 1962, № 3, с. 3—38.
- Менендес Пидаль Р. Темный и трудный стиль культеранистов и концептистов.— В кн.: Менендес Пидаль Р. Избр. произв. М., 1961, с. 763—771.
- Менендес Пидаль Р. Лопе де Вега «Новое искусство» и «Новая библиография».— Там же, с. 673—741.
- Нарский И. С. Философия Джона Локка. М., 1960.
- Нарский И. Эстетика Генри Хоума.— В кн.: Хоум Г. Основания критики. М., 1977, с. 9—39.
- Нарский И. С. Эстетика Давида Юма и Адама Смита.— В кн.: Хатчесон. Юм. Смит. Эстетика, с. 270—299
- Очерки по истории русской критики, т. 1. Под ред. А. Луначарского, В. Полянского. М.— Л., 1929.
- Петров Л. А. Философские взгляды Прокоповича, Татищева и Кантемира.— «Труды Иркут. ун-та», 1957, т. 20. Сер. филос. наук, вып. 1, с. 3—87.
- Плавиус Г. Эстетические взгляды Форстера.— «Вопр. философии», 1962, № 1, с. 71—83.
- Плавский Э. И. Эстетические воззрения Лопе де Вега и его школы. (Некоторые вопросы теории испанской драмы эпохи Возрождения.) «Учен. зап. Ленингр. ун-та», 1956, № 212. Сер. филол. наук, вып. 28, с. 3—23.

- Плеханов Г. В. Жан-Жак Руссо и его учение о происхождении неравенства между людьми.— В кн.: Плеханов Г. В. Соч. в 24-х т., т. 18. М.—Л., 1952, с. 1—36.
- Проблемы Просвещения в мировой литературе. Отв. ред. С. В. Тураев. М., 1970.
- Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. Отв. ред. П. Н. Берков. М.—Л., 1961.
- Резник В. Г. Развитие эстетической мысли в Испании во второй половине XVIII — первой половине XIX в.— В кн.: Лекции по истории эстетики, кн. 2. Л., 1975, с. 142—147.
- Ротман И. Э. Эстетические взгляды Н. И. Новикова.— «Учен. зап. Глазовск. пед. ин-та», Ижевск, 1958, вып. 7. Сер. филол. наук, с. 141—170.
- Сакулин П. Н. История новой русской литературы. Эпоха классицизма. М., 1918, с. 185—306.
- Серебренников В. С. Учение Локка о прирожденных началах знания и действия. Спб., 1892.
- Силин М. А. Клод Адриан Гельвеций — выдающийся французский философ-материалист XVIII века. М., 1958.
- Старенков М. П. Эстетические взгляды А. Н. Радищева. М., 1958. (О-во по распространению полит. и науч. знаний РСФСР.) На правах рукописи.
- Чалая Э. А. Проблемы театра в эстетике Дидро. М., 1936.
- Штамбок А. Радищев и русская эстетика.— «Искусство», 1950, № 3, с. 72—78.
- Штамбок А. Об авторе рассуждения «О качествах стихотворца» (К вопросу о двух направлениях в русской эстетике классицизма).— «Рус. лит.», 1961, № 1, с. 169—181.
- Штамбок А. Куда ведет схоластика. (Об изучении русского Просвещения и просветительской эстетики).— «Вопр. лит.», 1961, № 3, с. 97—114.
- Anceschi L. L'estetica dell'empirismo inglese, vol. 1. Bologna, 1959.
- Braemer E. Goethes «Prometheus» und die Grundpositionen des Sturm und Drang. Weimar, 1959.
- Bosshard W. Winkelmann Aesthetik der Mitte. Zürich, 1960.
- Bojanawski M. Literarische Einflüsse bei der Entatehung von Baumgartens Ästhetik. Breslau, 1910.
- Bloch D. Herder als Aesthetiker. Berlin, 1896.
- Biondolillo F. L'estetica e la critica di G. Baretto.— In: Biondolillo F. Poeti e critici. Palermo, 1910, p. 1—38.
- Besenbruch W. Zum Problem des Typischen in der Kunst. Weimar, 1956.
- Bergmann E. Die Begründung der deutschen Ästhetik durch A. G. Baumgarten und G. F. Meier. Leipzig, Schunke, 1911.
- Begenau H. Zur Theorie des Schönen in der klassischen deutschen Ästhetik. [Heidenau], 1956.
- Begenau H. Grundzüge der Ästhetik Herders. Weimar, Böhlau, 1956. (Beiträge zur deutschen Klassik. Bd 2).
- Beck A. Griechisch-deutsche Begegnung. Das deutsche Griechenerlebnis im Sturm und Drang. Sguttgart, Cotta, 1947.

- Batllori M. Prólogo.— In: Arteaga E. de. La belleza ideal. Madrid, 1955, p. VII—LXIV.
- Campbell B. The esthetic theories of Ramón Pérez de Ayala.— In: Hispania, Appleton, 1967, vol. 5, N 3, p.447—453.
- Caramella S. L'Estetica di G.-B. Vico.— In: Momenti e problemi di storia dell'Estetica, p. 2. Milano, 1959, p. 785—874.
- Caramella S. L'Estetica italiana dell'Arcadia all'Illuminismo.— In: Momenti e problemi di storia dell'Estetica, p. 2, p. 875—980.
- Croce B. La filosofia di Giambattista Vico. Bari, 1953.
- Della Corte A. L'estetica musicale di P. Metastasio.— In: Settecento italiano. Torino, 1922.
- Dorfles Cillo. L'estetica del mito. (Da Vico a Wittgenstein). Milano, Mursia, 1967.
- Draper J. W. Eighteen century English aesthetics. A bibliogr. New York, 1968.
- Goldstein L. Moses Mendelsson und die Deutsche Aesthetik. Königsberg, 1904.
- Gross K. J. Sulzers allgemeine Theorie der schönen Künste. Berlin, 1905.
- Hipple W. J. The beautiful, the sublime, the picturesque in eighteenth century British aesthetic theory. Carbondale the Southern Illinois univ. press, 1957.
- Kommerell M. Lessing und Aristoteles Untersuchung über die Theorie der Tragödie. 2 Aufl. Frankfurt a M., Klostermann, 1957.
- Kreuzer I. Studien zu Winckelmanns Aesthetik. Berlin, 1959.
- Leander F. Lessing als ästhetischer Denker. Göteborg, 1942.
- Lotze H. Geschichte der Aesthetik in Deutschland. Leipzig, 1913.
- Makowiecka G. Luzán y su poética. Barcelona, 1973.
- Mirabent F. La estética inglesa del siglo XVIII. Barcelona, 1927.
- Noyer-Weidner A. Die Aufklärung in Oberitalien. München, 1957.
- Pelayo Menéndez M. Historia de las ideas estéticas en España, v. 3. Buenos Aires, 1943.
- Peters H. G. Die Ästhetik A. G. Baumgartens und ihre Beziehungen zum Ethischen. Berlin, 1934.
- Reich E. Gian Vincenzo Gravina als Ästhetiker. Wien, 1890.
- Reynolds J. Discourses on art. New York, 1961.
- Riemann A. Die Ästhetik A. G. Baumgartens unter besonderer Berücksichtigung der Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus, nebst einer Übers. dieser Schrift. Halle a S., 1928.
- Santiago M. D. Las ideas estéticas del Padre Feijoo.— «Bol. de la universidad de Santiago de Compostela», 1934.
- Soreil A. Introduction à l'histoire de l'esthétique française. Contribution à l'étude des théories littéraires et plastiques en France de la Pléiade au XVIIIe siècle. Nouv. éd., Bruxelles, 1955. (Acad. royale de langue et de littérature française de Belgique).
- Springmeyer H. Herders Lehre von Naturschönen im Hinblick auf seinen Kampf gegen die Ästhetik Kants. Jena, 1930.

- Stöcker H. Zur Kunstanschauung des XVIII. Jahrhunderts. Von Winckelmann bis zu Wackenroder. Berlin, 1904.
- Szarota E. M. Lessings «Laokoon». Eine Kampfschritt für eine realistische Kunst und Poesie. Weimar, 1959.
- Tapié V. L. Baroque et classicisme. Paris, 1957.
- Thorpe de Witt C. The aesthetic theory of Thomas Hobbes. New York, 1964.
- Tumarkin A. Der Ästhetiker Johann Georg Sulzer. Frauenfeld — Leipzig, 1933.
- Tuveson E. L. The imagination as a means of grace: Locke and the aesthetics of romanticism. Berkeley, 1960.
- Utitz E. J. J. Wilhelm Heinse und die Ästhetik zur Zeit der deutschen Aufklärung. Halle a S., 1906.
- Wohlgemuth J. Harry Homes Aesthetik. Rostock, 1893.

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абд-аль-Кахир аль-Джурджани (ум. 1078)—112—115.
- Абу-Бакром аль Бакыллани (ум. 1013) — 114.
- Абу-ль-Баркат-аль Богдади — 110, 112.
- Абу-ль-Хасан аль-Джурджани (ум. 1002) — 112, 113, 115.
- Абу Нувас аль-Хасан ибн Хани аль Хаками (747) 62—813 (815) — 113, 114, 115, 119.
- Абхинавагупта (X в.) — 17, 18, 21—29.
- Августин, Аврелий (354—430) — 53, 136, 379.
- Агирре, Х. М. (XVIII в.) — 373.
- Адам из Фильда (1455—1505)—184—186.
- Аддисон, Джозеф (1672—1719) — 259, 260, 283, 284, 301.
- Аль-Аскарри (ум. ок. 1005) — 112.
- Аль-Асмаи (740 — ум. 825/831) — 115.
- Аль-Бистами (ум. 875)—102.
- Аль-Газали, Абу-Хамид Мухаммед ибн-Мухаммед (1058—1111) — 93, 94, 102, 104, 105, 108, 109.
- Аль-Джаад ибн-Дирхам (ум. 742/743) — 109.
- Аль-Джумахи (ум. после 715) — 117.
- Аль-Кинди (ок. 800—873) — 92, 100, 121, 122.
- Аль-Мутанабби (915—965)—114.
- Аль-Хиллядж (ум. 922)—102.
- Аль-Фараби (870—950)—92, 94, 106, 107, 110, 111, 121—123.
- Альберт Великий (Альберт фон Больштедт) (1193—1280)—142.
- Альберти, Леон Баттиста (1404—1472) — 132, 133, 147, 153—157, 232.
- Альварес де Сьенфуэгос, Никасио (1764—1809)—379.
- Альфьери, Витторио (1749—1803)—360.
- Анандавардхана (IX в.) — 15—17.
- Арган, Джулио (XIV в.) — 231.
- Аристоксен (род. 354 до н. э.—год см. неизв.)—121, 191, 195.
- Аристотель (384—322 до н. э.)—92, 101, 111, 112, 121, 138, 154, 157, 159, 169, 178—182, 186, 191, 195, 197, 231, 236, 237, 249, 251, 321, 323, 347, 348, 350, 351, 379, 388, 391, 395, 403.
- Артеага, Эстебан де (1747—1798) — 371, 372, 380, 381, 382.
- Асара, Хосе Николас де (1730—1803) — 379.
- Бо Цзюй-и (772—846)—64.
- Баженов, Василий Иванович (1737—1799)—422.

- Бальзак, Оноре де (1799—1850)—350.
- Бартоли, Даниеле (1608—1685)—242—244.
- Басё, Мацуо Тюдзаэмон Мунэфуса (1644—1694)—76, 77—79.
- Баттё, Шарль (1713—1780)—313, 314, 379, 382.
- Баумгартен, Александр Готлиб (1714—1762)—10, 333—336, 407, 413, 415.
- Беккариа, Чезаре (1738—1794)—368—370, 381.
- Белинский, Виссарион Григорьевич (1811—1848)—392.
- Беллори, Джованни Пьетро (ок. 1615—1696)—222.
- Бемпо, Пьетро (1470—1547)—148, 203.
- Бёме, Якоб (1575—1624)—167.
- Бени, Паоло (1552—1625)—181, 251, 377.
- Бенивьени, Джироламо (XV в.)—145, 149, 150.
- Бёрк, Эдмунд (1729—1797)—294—297, 300.
- Бернини, Лоренцо (1598—1680)—230, 231.
- Бестужев, Александр Феодосьевич (1761—1810)—417, 419.
- Беттинелли, Саверио (1718—1808)—372.
- Бируни (Абу Рейхан Мухаммед ибн Ахмед аль-Бируни) (973—ок. 1050)—116.
- Бодмер, Иоганн Якоб (1698—1783)—260, 261.
- Боккаччо, Джованни (1313—1375)—133—135, 233.
- Болингброк, Генри Сент-Джон (1678—1751)—265, 269.
- Бомарше, Пьер Огюстен (1732—1799)—322.
- Бонне, Шарль (1720—1793)—414.
- Боттичелли, Сандро (Алессандро ди Мариано Филиппи) (1445—1510)—149.
- Боттригари, Эрколи (1531—1612)—194.
- Бозций, Аниций (480—524)—187, 191.
- Брейтингер, Иоганн Якоб (1701—1776)—260, 261.
- Бруни, Леонардо (прозвище—Аретино) (1370—1444)—138, 139.
- Бруно, Джордано (1548—1600)—167—169, 181, 206, 217.
- Буало-Депрео, Никола (1636—1711)—244, 249, 250, 251, 255, 304, 348.
- Буланже, Жорж (1837—1891)—371.
- Буркхардт, Якоб (1818—1897)—131, 228.
- Бутцбах, Иоанн (XV в.)—163, 164.
- Буше, Франсуа (1703—1770)—324.
- Бэкон, Роджер (1214—1294)—125.
- Бэкон, Френсис (1561—1626)—125, 176, 219, 266, 267, 268, 381, 392, 403.
- Вазари, Джорджо (1511—1574)—163, 204, 205.
- Ваккенродер, Вильгельм Генрих (1773—1798)—355.
- Валла, Лоренцо (1407—1457)—133, 140, 141, 175, 177, 198.
- Ван Би (226—249)—33.
- Ван Вэй (ок. 699—758)—38, 40, 41.
- Ван Гай (XVII в.)—52.

- Ван Гэнь (1483—1540)—50.  
 Ван Си-чжи (IV в.)—35, 36.  
 Ван Ци (1498—1583)—50.  
 Ван Янмин (Ван Мэн)  
 (1309—1389)—50.  
 Варки, Бенедетто (XVI в.)—  
 159, 163, 204, 233.  
 Веласкес, Диего (собств. Род-  
 ригес де Сильва Веласкес)  
 (1599—1660)—237, 251,  
 378.  
 Веласкес, Луис Хосе де  
 (1722—1772)—378.  
 Вега, Карпью (Лопе де Ве-  
 га) (1562—1635)—237,  
 251, 378, 380.  
 Верне, Карл (Антуан Шарль  
 Орас) (1758—1836)—305,  
 324, 328.  
 Верджеро, Пьетро Паоло (ок.  
 1370—1444)—135, 137, 139.  
 Вивес, Хуан Луис (1492—  
 1540)—173, 174.  
 Вико, Джамбаттиста (1668—  
 1744)—237, 242, 360—367,  
 368, 371, 377.  
 Виланд, Кристоф Мартин  
 (1733—1813)—403, 414.  
 Винкельман, Иоганн Иоахим  
 (1717—1768)—264, 336—  
 343, 358.  
 Винченцо Данти (XVI в.)—  
 205.  
 Витрувий, Марк Витрувий  
 Поллион (вторая половина  
 I в. до н. э.)—154, 159, 164,  
 210.  
 Витторино да Фельтре (1378—  
 1446)—136, 137.  
 Вольтер (наст. имя Франсуа  
 Мари Аруэ) (1694—  
 1778)—303, 305, 306, 311—  
 313, 342, 348, 380, 381, 407,  
 413.  
 Вольф, Вильгельм (1809—  
 1864)—379, 413.  
 Вольф Христиан (1679—  
 1754—333.  
 Галилей, Винченцо (1533—  
 1591)—195—197.  
 Галилей, Галилео (1564—  
 1642)—195, 217, 218, 244.  
 Гаман, Иоганн Георг (1730—  
 1788)—351.  
 Гвидо из Ареццо (XV в.)—  
 186, 187.  
 Гегель, Георг Вильгельм Фрид-  
 рих (1770—1831)—98, 281,  
 332, 339, 347, 352, 358.  
 Гельвеций, Клод Адриан  
 (1715—1771)—264, 303,  
 305, 310, 311, 330, 407, 409,  
 413.  
 Гердер, Иоганн Готфрид  
 (1744—1803)—266, 272,  
 299, 339, 352—354, 356,  
 358, 411, 413, 414.  
 Геснер, Конрад (1516—  
 1569)—403.  
 Гете, Иоганн Вольфганг  
 (1749—1832)—332, 339,  
 352, 358.  
 Гиберти, Лоренцо (1378—  
 1455)—158, 159, 163, 202.  
 Глареан (псевд. Генрих Ло-  
 рис) (1488—1563)—189,  
 190.  
 Гоббс, Томас (1588—1679)—  
 8, 230, 265—269, 282, 367.  
 Голицын, Дмитрий Алексе-  
 вич (1734—1803)—400.  
 Гольбах, Поль Анри (1723—  
 1789)—305, 371, 413.  
 Гольдони, Карло (1707—  
 1793)—360.  
 Гомер—легендарный эллис-  
 тический поэт Древней Грече-  
 ской 134, 172, 244, 345,  
 346, 349, 352, 353.

- Гонгора-и-Арготе, Луис де (1561—1627)— 235.
- Гораций (Квинт Гораций Флакк) (65 до н. э.— 8 до н. э.)— 164, 194, 212, 249, 250, 333, 334, 377, 391.
- Го Сян (III в.)— 33.
- Готшед, Иоганн Кристоф (1700—1766)— 259, 260, 261, 341, 413.
- Гоцци, Карло (1720—1806)— 360.
- Гравина, Джан Винченцо (1664—1718)— 360, 361, 363, 377.
- Грасиан-и-Маралес, Бальтасар (1601—1658)— 236, 237, 238, 243.
- Грёз, Жан Батист (1725—1805)— 305, 324, 328.
- Гретри, Жан Антуан (1743—1794)— 329.
- Гримм, Фридрих-Мельхиор (1723—1807)— 306, 317.
- Гу Кай-чжи (ок. 344—ок. 406)— 35, 36.
- Гу Сюань (420—483)— 33.
- Гу Яньу (1613—1682)— 52.
- Гуттен, Ульрих фон (1488—1523)— 177.
- Д'Аламбер, Жан Лерон (1717—1783)— 303, 305, 309, 310, 316, 317, 407.
- Давид, Жак Луи (1748—1825)— 305, 339.
- Данте, Алигьери (1265—1321)— 171, 182, 240, 371, 375.
- Данти, Винченцо (1530—1576)— 210, 211.
- Декарт, Рене (1596—1650)— 8, 217, 219, 229, 247, 248, 252, 257.
- Демокрит (ок. 470 или 460 до н. э.— умер в глубокой старости)— 138, 344.
- Державин, Гавриил Романович (1743—1816)— 421.
- Дефо, Даниель (1660—1731)— 301.
- Дэнгё Дайси (конец VIII— начало IX в.)— 69.
- Джами, Абдуррахман Нуреддин бин Ахмед (1414—1492)— 93.
- Дженовези, Антонио (1712—1769)— 368.
- Джерард, Александр (1728—1795)— 300, 301.
- Дзэами-Дзэнтику (1405—1468)— 73.
- Дидро, Дени (1813—1884)— 8, 272, 281, 303—307, 311, 312, 317—330, 351, 413.
- Дольче, Карло (1616—1686)— 208, 211.
- Домашнев, Сергей Герасимович (1743—1795)— 400.
- Дун Цичан (1555—1636)— 51.
- Дю Белле, Иоахим (1522—1560)— 183, 184, 194.
- Дюбо, Жан Батист (1670—1742)— 307, 308, 311.
- Дюрер, Альбрехт (1471—1528)— 158, 164, 165, 177, 267.
- Зульцер, Иоанн Георг (1720—1779)— 335, 406, 415.
- Зу-р-Румма, Абу-ль Харис Гайлян аль-Адави (696—735)— 114, 117.
- Ибн-абд-Раббихи, Абу Омар Ахмед ибн Мухаммед (830—940)— 118.
- Ибн-аль-Араби, Ибн Араби Абу Берк Мухаммед ибн Али Мухиддин (1165—1240)— 93, 99.

- Ибн-аль-Мутааз (861—903)—105, 106, 112.
- Ибн-аль-Фарид (1181—1235)—99.
- Ибн-аль-Хайсам (ок. 965—1039)—96, 125.
- Ибн-Кутайба (828—889)—106, 112, 113, 115, 117, 119, 120.
- Ибн-Рашик (ум. 1070)—112, 113, 115, 119.
- Ибн-Рошд (Ибн-Рушд), Абу-ль-Валид Мухаммед ибн Ахмед ибн Мухаммед (латинизированное — Аверроэс) (1126—1198)—93, 100, 103, 111, 112, 120.
- Ибн-Сина, Абу-Али (латинизированное — Авиценна) (ок. 980—1037)—92, 95, 101, 103, 105, 106, 111, 112, 121, 122.
- Ибн-Хазма (994—1064)—93, 96, 103, 104.
- Ибн-Халдун, Абдуррахман Абу-Зейд (1332—1406)—93, 95, 107, 115.
- Ибн-Шараф аль Кайравани (литературовед мусульманского средневековья)—117, 120.
- Ибрахим ан-Наззам (ум. ок. 845)—109.
- Иоанн Мосх (VII в.)—53.
- Ихара Сайкаку (1642—1693)—82, 83, 84.
- Кададьсо Хосе (1741—1782)—379.
- Кази Ахмед ибн-Мир-мунши аль Хусейни (XVI в.)—124.
- Калло, Жак (1592—1635)—217.
- Кальдерон де ла Барка, Педро (1600—1681)—251, 378, 380.
- Кампанелла, Томмазо (1568—1639)—167—171, 198, 199, 220.
- Канова, Антонио (1757—1822)—360.
- Кант, Иммануил (1724—1804)—277, 296, 299, 309, 332, 336, 352, 353, 355, 356, 358, 414.
- Кантемир, Антиох Дмитриевич (1708—1744)—391, 392, 394, 395, 421.
- Капнист, Василий Васильевич (1758—1893)—421.
- Караваджо, Микеланджело да (1573—1610)—221.
- Карамзин, Николай Михайлович (1766—1826)—413, 414, 415.
- Кардано, Джероламо (1501—1576)—210.
- Каржавин, Федор Васильевич (1745—1812)—422.
- Караччи, Аннибале (1560—1609)—221, 415.
- Кастельветро, Лодовико (XVI в.)—178, 179, 180.
- Кастильоне, Бальдассарре (1478—1529)—148, 198, 211.
- Кастильоне, Джованни Бенедетто (1600—1665)—222.
- Квинтилиан (ок. 35—ок. 96)—191, 333, 334.
- Ки-но Цураюки (872—945)—63.
- Козельский, Яков Павлович (1728—1794)—402.
- Кондильяк, Этьен Бонно де (1715—1780)—10, 310, 380, 381.
- Кондорсе, Мари Жан Антуан Никола (1743—1794)—329, 330.
- Корнель, Пьер (1606—1684)—224, 248, 251, 252, 304, 342, 348.

- Крешимбене Дж. М. (1663—1728)— 377.
- Крылов, Иван Андреевич (1769—1844)— 417.
- Куадрио, Франческо Саверио (1695—1756)— 377.
- Кудама ибн-Джаафар (ум. ок. 922)— 112, 113, 114, 119, 120.
- Кузанский, Николай (1401—1464)— 10, 132, 142, 144, 146, 147, 169.
- Кутузов, Алексей Михайлович (1749—1792)— 404, 413.
- Ландино, Франческо (1325—1397)— 182.
- Лао-цзы (Ли Эр) (конец VI — начало V в. до н. э.)— 33, 56, 57, 63, 72, 81.
- Лассаль, Фердинанд (1825—1864)— 248.
- Латур, Ла Тур Жорж де (1593—1692)— 305, 324, 328.
- Лафатер, Иоганн Каспар (1741—1801)— 414.
- Лебрен, Шарль (1619—1690)— 252, 253.
- Лейбниц, Готфрид Вильгельм (1646—1716)— 8, 230, 257, 258, 312, 413.
- Леон Эбрео (ок. 1461—1521)— 151—153.
- Леонардо да Винчи (1452—1519)— 132, 158, 160—163, 209, 232.
- Лессинг, Готхольд Эфраим (1729—1781)— 264, 281, 299, 306, 308, 336, 339—352, 356, 358, 382, 406.
- Лионарди, Александро (XVI в.)— 233.
- Ли Сы-сюнь, Цзянь-цзянь (651—716)— 38.
- Линь Шу (XIX в.)— 52.
- Линь-цзи (IX в.)— 69.
- Лисс Ян (ок. 1597—ок. 1616)— 222.
- Локк, Джон (1632—1704)— 260, 264, 269, 273, 274, 282, 294, 298, 310, 381, 392, 407.
- Лоллата (IX в.)— 18.
- Ломатцо, Джованни Паоло (1538—1600)— 205.
- Ломоносов, Михаил Васильевич (1711—1764)— 397—399, 410, 421.
- Лусан, Игнасио де (1702—1754)— 377, 378.
- Лу Цзи (Лу Ши-хэн) (261—303)— 33.
- Лу Цзю-юань (Цзи Хоу) (773—819)— 44.
- Львов, Николай Александрович (1751—1803)— 421.
- Лю Ань (III в.)— 33.
- Лю Се (Янь-хэ) (ок. 465—ок. 522)— 35.
- Мандевиль, Бернард (1670—1733)— 281—283.
- Марино, Джамбаттиста (1569—1625)— 232, 235, 236, 240, 241.
- Матвеев, Андрей Матвеевич (1701—1739)— 386.
- Маффеи, Шипьоне (1675—1755)— 222.
- Маццони, Себастьяно (1611—1678)— 222.
- Мейер, Георг Фридрих (1718—1777)— 335.
- Меланхтон, Филипп (1497—1560)— 177.
- Мелендес Вальдес, Хуан (1754—1817)— 379.
- Менгс, Антон Рафаэль (1728—1779)— 379, 380.

- Мендельсон, Моисей (1729—1786)— 382, 335, 336, 404, 413.
- Метастазιο, Пьетро (1698—1782)— 360, 363, 372, 380.
- Микеланджело, Буонаротти (1475—1564)— 7, 198, 205, 231, 337, 379.
- Минамото-но Санэтомо (XIII в.)— 85.
- Ми Фу (Ми Фэй) (1051—1107)— 45.
- Мольер (псевд.; наст. имя — Жан Батист Поклен) (1622—1673)— 250, 304, 380.
- Монтеверди, Клаудио (1567—1643)— 196.
- Монтень, Мишель (1533—1592)— 167, 174—176.
- Монтескье, Шарль Луи (1689—1755)— 303, 308—310, 330, 373, 381, 407.
- Монтиано, Августин де (1697—1764)— 378.
- Мор, Томас (1478—1535)— 173, 177, 182, 198, 199.
- Мотоори Норинага (1730—1801)— 66, 67.
- Муравьев, Михаил Никитич (1757—1807)— 406.
- Мурасаки, Сикибу (978—1016)— 63, 65.
- Муратори, Лодовико Антонио (1672—1750)— 361—363, 370, 377.
- Мухаммед, ибн-Закария ар-Рази (ум. 925)— 124.
- Навои, Низамеддин Алишер (1441—1501)— 93.
- Насарре Блас. А. (1689—1751)— 378.
- Наяка Бхатта (X в.)— 19—22.
- Нидзё Ёсимото (1320—1388)— 75.
- Низами Арузи (год рожд. неизв.— ум. ок. 1160)— 114.
- Низами Гянджеви Абу Мухаммед Ильяс ибн Юсуф (ок. 1141—ок. 1209)— 93, 101, 120.
- Никитин, Иван Никитич (ок. 1690—1742)— 386.
- Николев, Николай Петрович (1758—1815)— 420.
- Ни Цзань (1301—1374)— 47, 48.
- Новиков, Николай Иванович (1744—1818)— 402—406, 412, 413, 415.
- Нусида Китаро (1870—1945)— 56.
- Олива, Фернан-Перес де (1492—1530)— 173.
- Омар Хайям (Абу-ль-Фатх Омар ибн-Ибрагим аль-Хайями из Нишапура) (1040—1123)— 93, 103, 105.
- Опиц, Мартин (1597—1639)— 255, 256, 257, 259.
- Орси, Джон Джузеппе (1652—1733)— 377.
- Пагано, Франческо Марио (1748—1799)— 370, 371.
- Паллавичини, Пьетро Сфорца (1607—1667)— 8, 242, 243.
- Палладио, Андреа (1508—1580)— 159, 163, 210.
- Парейя, Рамис де (1440—1511)— 186, 187.
- Парини, Джуеппе (1729—1799)— 360.
- Паскаль, Блез (1623—1662) 229, 230, 403.
- Патрици, Франческо Керсо (1529—1597) 8, 167, 171, 172, 178, 180, 181, 234, 235.

- Пачоли, Лука (1445—1509)—  
159, 160.
- Перегрини, Маттео (Пелле-  
грини) (XV в.)—242.
- Петрарка, Франческо (1304—  
1374)—133, 134, 233, 371,  
375.
- Петров, Александр Алексеевич  
(1766—1793)—413.
- Пико делла Мирандола, Джо-  
ванни (1463—1494)—132,  
133, 145, 148, 150, 209.
- Плавильщиков, Петр Алексее-  
вич (1760—1812)—417,  
422.
- Платон (427—347 до н. э.)—  
106, 120, 136—139, 145, 146,  
159, 164, 167—170, 179, 182,  
186, 191, 195, 270, 271, 272,  
337, 353, 379, 403.
- Плиний Старший (23 или 24—  
79)—157, 159, 164.
- Плотин (204—269)—142, 145,  
167, 240.
- Полициано, Анджело  
(XV в.)—145.
- Поллайоло, Антонио дель  
(1433—1498)—145.
- Поллайоло, Пьетро (1443—  
1496)—145.
- Прево д'Экзиль, Антуан  
Франсуа (1697—1763)—  
305.
- Прокл Диадох (410—485)—  
142, 145.
- Прокопович, Феофан (1681—  
1736)—387, 389, 390, 394.
- Птоломей, Клавдий (II в.)—  
121, 191.
- Пуссен, Никола (1594—  
1665)—252, 253, 337.
- Раба аль-Адавия (VIII в.)—  
97.
- Радищев, Александр Николае-  
вич (1749—1802)—402,  
403, 407—413, 418, 421.
- Раймонди, Козимо (XV в.)—  
139, 140.
- Рамо, Жан Филипп (1683—  
1764)—310, 317.
- Расин, Жан (1639—1699)—  
224, 248, 304, 342, 348, 380.
- Рафаэль, Санти (1483—  
1520)—149, 337, 415.
- Рейнольдс, Джошуа (1723—  
1792)—269.
- Рид, Томас (1710—1796)—  
300.
- Ронсар, Пьер де (1524—  
1585)—255.
- Рубенс, Питер Пауэл (1577—  
1640)—232, 415.
- Руссо, Жан Жак (1712—  
1778)—303—306, 311, 312,  
314, 315—318, 329, 330, 371,  
373, 407, 413.
- Саалыб (815—904)—112.
- Сайфи Сараи (XIV в.)—120.
- Салинас, Франциско (1513—  
1590)—188, 189.
- Сафи ад-Дин (ум. 1924)—121.
- Свифт, Джонатан (1667—  
1745)—301.
- Сервантес, Мигель (1547—  
1616)—355.
- Се Хэ (479—542)—35—37,  
63.
- Сидней, Филип (1554—  
1586)—181—183, 209.
- Симеон Полоцкий (до постри-  
жения в монашество—Са-  
муил Емельянович Петров-  
ский-Ситнианович)  
(1629—1680)—397.
- Скалигер, Юлий Цезарь  
(Жюль Сезар; псевд., наст.  
имя—Джулио Бордони)  
(1484—1558)—209, 251,  
255.

- Смит, Адам (1723—1790)—  
290, 291—294, 296.
- Сократ (469—399 до н. э.)—  
170, 171, 186, 256, 403.
- Софокл (ок. 496—406 до  
н. э.)—338, 343, 349, 353,  
380.
- Спиноза, Барух (Бенедикт)  
(1632—1677)—8, 219, 230,  
257.
- Стендаль (псевд. Анри Мари  
Бейля) (1783—1842)—350.
- Стерн, Лоренс (1713—1768)—  
351.
- Сумароков, Александр Пет-  
рович (1717—1777)—401.
- Сун Нянь (вторая половина  
XIX в.)—52.
- Сухраварди (1155—1191)—  
93.
- Су Ши (1036—1101)—44, 45.
- Сьенфуэгос, Никасио Альва-  
рес де (1764—1809)—379.
- Сэами (1363—1443)—68, 69,  
70, 71—74.
- Сэй Сэнагон (966—1025)—  
63, 68, 81.
- Ся Вэньян (XVI в.)—48.
- Тан Хоу (первая треть  
XIV в.)—48.
- Тао Юань-Мин (Тао Цянь)  
(365—427)—35.
- Тассо, Торквато (1544—  
1595)—209, 242, 365.
- Татищев, Василий Никитич  
(1686—1750)—392—394.
- Тезауро, Эммануэле (1592—  
1675)—236, 238—241, 243.
- Теплов, Григорий Николаевич  
(1717—1779)—394—397.
- Тик, Людвиг (1773—1853)—  
355.
- Тикамацу Мондзаэмон  
(1653—1724)—84.
- Тинкторис, Иоанн (1446—  
1511)—184, 185.
- Тинторетто, Якопо (1518—  
1594)—191.
- Тирабоски, Джиролама  
(1731—1794)—372.
- Тициан (Тициано Вечеллио)  
(ок. 1476/77—1576)—149,  
191, 415.
- Томсон, Уильям (1785—  
1833)—351.
- Торричелли, Эванджелиста  
(1608—1647)—218.
- Третьяковский, Василий Ки-  
риллович (1703—1768)—  
394—397, 421.
- Триссина, Джонджорджо  
(1473—1550)—251.
- Ульоа, Луис де (1584—  
1674)—378.
- У Чжень (1280—1354)—47.
- Фейхоо-и-Монтенегро, Бенито  
Херонимо (1676—1764)—  
373—376.
- Филдинг, Генри (Фильдинг)  
(1707—1754)—301.
- Фиренцуола, Аньоло (1493—  
1543)—211.
- Фихте, Иоганн Готлиб (1762—  
1814)—332.
- Фичино, Марсилио (1433—  
1499)—132, 145, 146, 148—  
152, 171, 234.
- Фостер, Иоганн Георг Адам  
(1754—1794—339, 356—  
358).
- Франческо, Пьеро делла (ок.  
1420—1492)—163.
- Фудзивара Кидзана (1626—  
1704)—82.
- Фудзивара Кинто (XI в.)—  
70.

- Фудзивара Сюдзэй (1114—1204)—69.
- Фудзивара Тэйка (1162—1241)—60, 69, 70, 74.
- Хакани (XII в.)—120.
- Хань Юй (768—823)—47.
- Хаттори Дохо (кон. XVII—нач. XVIII в.)—77.
- Хатчесон, Френсис (1694—1747)—273—281, 284, 287, 289, 294, 301, 308, 379, 406.
- Херасков, Михаил Матвеевич (1733—1807)—413.
- Хогарт, Уильям (1697—1764)—299, 300.
- Хой-нэн (V—VI вв.)—38, 39.
- Хоум, Генри (1696—1782)—297—299, 308.
- Хуан-Биньхун Чжи, Пу-цун (псевд. Юй-син) (1864—1955)—52.
- Хуан Гунван (1296—1354)—47, 48.
- Хуан Цзунси (1610—1695)—52.
- Хуан Юэ (XVIII в.)—52.
- Цао Чжи (192—232)—33.
- Царлино, Джозеффо (1517—1590)—190—196.
- Цзи Кан (V—VI вв.)—36.
- Цзин Хао (первая половина X в.)—41.
- Цзун Бин (430)—36.
- Цн Байши, А-чжи, Хуан (1860—1957)—52.
- Цицерон, Марк Туллий (106—43 до н. э.)—139, 154, 157, 159, 164, 177, 186, 256, 333, 334.
- Цуккаро, Федерико (1543—1609)—205, 206, 207, 211.
- Чезаротти, Мелькиорре (1730—1808)—371.
- Чекалевский, Петр Петрович (1751—1817)—418.
- Челлини, Бенвенуто (1500—1571)—158.
- Ченнино, Ченнини (род. ок. 1370—?)—157.
- Чернышевский, Николай Гаврилович (1828—1889)—307.
- Чжан Хуайцюань (VIII в.)—40.
- Чжан Яньюань (IX в.)—41.
- Чжао Мэнфу (1254—1322)—47, 48.
- Чжоу Дуньи (1017—1073)—47.
- Чжу Да (XVII в.)—52.
- Чжу Си (1130—1200)—43, 44, 50.
- Шанкука (X в.)—17—19, 21.
- Шарден, Жан Батист Симеон (1699—1779)—305, 324, 328.
- Шекспир, Вильям (Уильям) (1564—1616)—380, 313, 346, 349, 352, 354, 355, 370, 414.
- Шеллинг, Фридрих Вильгельм Йозеф (1775—1854)—53, 358.
- Шефтсбери, Антони Эшли Купер (1671—1713)—264—266, 269, 270, 273, 276, 278, 280, 281, 284, 289, 292, 301, 308, 374, 406, 407, 414.
- Шиллер, Иоганн Фридрих (1759—1805)—266, 272, 299, 332, 352, 357, 358.
- Шитао (1630—1717)—52, 53.
- Шлегель, Иоганн Элиас (1719—1749)—261.

- Шлегель, Фридрих (1772—1829)— 358
- Шэнь-сю (VI—VII вв.)— 38.
- Эберхард, Иоганн Людвиг (1739—1809)— 335.
- Эксимено, Антонио (1729—1808)— 371, 372, 380.
- Эпикур (341—270 гг. до н. э.)— 138, 140, 337.
- Эразм Роттердамский, Дезидерий (1469—1536)— 173, 174, 182.
- Эшенбург, Иоганн Иоахим (1743—1820)— 335.
- Юм, Давид (1711—1776)— 284—294, 296, 297, 300.
- Юнг, Эдуард (1683—1765)— 351, 403.
- Яворский, Стефан (1658—1722)— 390
- Ян Цзянь (1140—1226)— 44.

# СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
<b>ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ НАРОДОВ СРЕДНЕВЕКОВОГО ВОСТОКА</b>	11
<i>Алиханова Ю. М.</i> Глава I. Индия	12
<i>Завадская Е. В.</i> Глава II. Китай	30
<i>Григорьева Т. П.</i> Глава III. Япония	56
<i>Сагадеев А. В.</i> Глава IV. Народы мусульманского Востока	91
<b>ЭСТЕТИКА РЕНЕССАНСА</b>	128
<i>Шестаков В. П.</i> Глава I. Становление эстетической теории в XIV—XV веках	129
§ 1. Ранний гуманизм	133
§ 2. Эпикуреизм	139
§ 3. Неоплатонизм	141
§ 4. Альберти и теория искусства XV века	153
Глава II. Эстетические учения XVI века	167
<i>Шестаков В. П.</i> § 1. Натурфилософия	167
§ 2. Ренессансная эстетика в Испании, Англии, Франции и Германии	172
§ 3. «Поэтика» Аристотеля и теория поэзии	178
§ 4. Музыкальная эстетика	184
<i>Шестаков В. П.</i> § 5. Эстетические принципы маньеризма	201
<i>и Кучиньская А.</i>	
<b>ЕВРОПЕЙСКАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ XVII—XVIII ВЕКОВ</b>	215
Глава I. Эстетика XVII века.	215
<i>Видлер Б. Р. и Бояджиев Г. Н.</i> § 1. Основные пути развития художественной культуры XVII века.	216
<i>Кучиньская А. и Голенищев-Кутузов И. Н.</i> § 2. Барокко	228
<i>Рейнгардт Л. Я.</i> § 3. Классицизм	246
<i>Жмакина В. Н.</i> (Франция) (Германия)	
Глава II. Эстетика XVIII века. Просвещение	262
<i>Овсянников М. Ф.</i> § 1. Англия	264
<i>Ванслов В. В.</i> § 2. Франция	302
<i>Овсянников М. Ф.</i> § 3. Германия	332
<i>Погоняйло А. Г. и Гринько В. Г.</i> § 4. Италия. Испания	359
<i>Валицкая А. П.</i> § 5. Россия	384
Библиография	427
Указатель имен	445