

ЛЕКЦИИ ПО ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ

Данная книга является продолжением публикации, посвященной изучению истории эстетической мысли. (Первая книга увидела свет в 1973 г., вторая — в 1974 г.) Третья книга рассматривает эстетические теории XIX—XX вв.—самого сложного периода истории эстетики, для которого характерен поиск новых путей в разработке проблем этой науки. Обилие материала заставило расчленивать третью книгу на две части. В первой части исследуется развитие буржуазной и демократической эстетики в Западной Европе и России в XIX в.

Над первой частью третьей книги работали: Т. А. Акиндинова, А. Г. Аствацатуров, Е. А. Белькинд, Т. Д. Верещагина, М. С. Каган, А. Л. Казин, П. В. Соболев, В. В. Прозерский, Г. Ф. Сунягин, Э. П. Юровская.

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА
И ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ А. А. ЖДАНОВА

ЛЕКЦИИ
ПО ИСТОРИИ
ЭСТЕТИКИ

*Философский
факультет*

*Под редакцией профессора
М. С. Кагана*

*КАФЕДРА ЭТИКИ
И
ЭСТЕТИКИ*

Книга 3, часть 1



ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ЛЕНИНГРАД 1976

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Ленинградского университета*

В первой части третьей книги «Лекций...» продолжается исследование истории эстетической мысли. Третья книга заканчивает изучение немарксистской эстетики. В первой части рассматривается развитие буржуазной и демократической эстетики в Западной Европе и России XIX в.

26-я лекция написана докт. филос. наук М. С. Каганом; 27-я лекция, § 1, 2, 3 — А. Г. Аствацатуровым, § 4, 5 — Т. А. Акиндиновой; 28-я лекция, § 1, 2, 4 — А. Г. Аствацатуровым, § 3 — канд. филос. наук Г. Ф. Сунягиным; 29-я лекция — канд. филос. наук В. В. Прозерским; 30-я лекция — канд. филос. наук Э. П. Юровской; 31-я лекция — докт. филос. наук П. В. Соболевым; 32-я лекция, § 1 — канд. филос. наук А. Л. Казиным, § 2, 3, 4, 5, 6 — канд. филос. наук Т. Д. Верещагиной, 33-я лекция; § 1, 4, 5, 6 — канд. филос. наук А. Л. Казиным, § 2, 3 — Е. А. Белькинд.

Рукопись рецензировали:

проф. М. А. Киссель, проф. А. И. Новиков,
проф. Л. Н. Столович

**ОСНОВНЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ
РАЗВИТИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ
В XIX—XX ВВ.**

Эстетическое учение Гегеля подвело, как мы видели, итог всему предшествовавшему ходу развития эстетики как необходимого раздела философской науки. Вместе с тем оно явственно показало истерпанность спекулятивного способа построения эстетической теории. Хотя и в XIX и в XX веках делались неоднократные попытки прямого развития принципов гегелевской эстетики — от Ф. Фишера и Х. Вейсе до Б. Бозанкета и Б. Кроче, — однако большинство исследователей на протяжении последних полутора столетий искали иные пути разработки эстетической науки. Таких путей — в силу общего усложнения социальной и культурной жизни — становилось все больше, и каждый из них, в свою очередь, ветвился, разбиваясь на различные дорожки и тропинки; в результате картина развития эстетической мысли данного периода поражает своей необыкновенной сложностью и пестротой, дробностью и запутанностью, кажущейся хаотичностью [см. 4; 5; 6; 7].

В 1921 г. известный немецкий эстетик М. Гайгер писал в обзорной статье: «Эстетика вертится сейчас, как флюгер, гонимый философскими, культурными, научно-теоретическими ветрами: то она становится метафизической, а то эмпирической, то нормативной, а то описательной; она разрабатывается то с позиций художника, то с позиций потребителя; сегодня она видит центр эстетического в искусстве, для

которого красота природы есть лишь подготовительная ступень, а завтра находит в красоте искусства лишь полученную из вторых рук природную красоту» [цит. по: 38, S. 9]. За прошедшие с тех пор полвека ситуация отнюдь не стала более простой — напротив, она продолжала усложняться.

Трудности, с которыми сталкивается тут историк, усугубляются действием общего закона развития науки данного времени — так называемого информационного взрыва, *экспоненциального роста научной продукции*; действительно, число публикаций по различным вопросам эстетической теории стало стремительно расти уже во второй половине XIX в. и продолжает увеличиваться в таких пропорциях, которые делают невозможным даже простое ознакомление со всем этим морем научных трудов. Достаточно сказать, что в ежегодных библиографических указателях литературы, публиковавшихся с 1906 г. в немецком «Журнале по эстетике и всеобщему искусствоведению», приводились сотни работ на данные темы, а аналогичные указатели, публикуемые в наше время американским «Журналом по эстетике и художественной критике», насчитывают тысячи названий. Весьма показательным в этом смысле сравнение различных библиографических справочников, издающихся начиная с конца XIX в. и поныне [их перечень см. 23, с. 5].

Нельзя не учитывать и сам факт появления в это время целого ряда периодических изданий по эстетике: укажем, помимо только что названных, первое такого рода издание — «Сообщения по эстетике», основанное в Гамбурге в 1890 г.; итальянский журнал «Критика», основанный в 1903 г.; русское издание «Вопросы теории и психологии творчества», выходящее в Харькове с 1907 г.; в середине XX в. создаются аналогичные журналы во Франции, Англии, Польше, Чехословакии [более полные данные см. 23, с. 6].

Об интенсивном развитии эстетической науки говорит и систематическое проведение международных конгрессов по эстетике: первый состоялся в 1913 г. в Берлине, второй — в 1937 г. в Париже, третий — в 1956 г. в Венеции, четвертый — в 1960 г. в Афинах, пятый — в 1964 г. в Амстердаме, шестой — в 1968 г. в Упсале (Швеция), седьмой — в 1972 г. в Бухаресте. Между первым и вторым в Германии состоялось три национальных конгресса — в 1924, 1927 и 1930 гг. Добавим, наконец, что в XX в. эстетика начинает развиваться в ряде стран, где ее прежде вообще не было — в некоторых странах Северной и Восточной Европы, Латинской Америки, Ближнего и Дальнего Востока, Африки.

Все эти факты объясняют, сколь трудной задачей становится для историка эстетики XIX—XX вв. даже сам отбор наиболее представительных учений, а затем и их классификация. Любой такого рода обзор неизбежно оказывается весьма и весьма неполным, любая группировка материала — весьма и весьма условной. Об этом свидетельствует опыт изучения истории современной эстетики, накопленный в зарубежной науке [см. 36; 39; 41; 42]. Что касается работы в данном направлении советских ученых, то наряду с многочисленными стать-

ями и книгами, посвященными отдельным явлениям или процессам развития эстетической мысли этого периода [см., напр.: 13; 17; 25; 33], до сих пор была сделана только одна попытка обобщающего характера, да и то в форме краткого учебного пособия [29].*

Нетрудно определить принципы отбора подлежащих освещению учений, взглядов, теорий — они должны определяться, с нашей точки зрения, во-первых, наличием в каждом случае сколько-нибудь *существенно новых для развития эстетической науки идей* и, во-вторых, *степенью влияния, оказанного (или оказываемого) данным учением на развитие эстетики и художественной практики*. Значительно сложнее обосновать принципы группировки освещаемого в курсе материала, ибо крайняя методологическая, теоретическая и идеологическая разнородность ориентаций эстетической мысли этого времени не позволяет подчинить все рассматриваемые учения какому-то одному классификационному членению. Мы будем поэтому исходить из наличия *нескольких перекрещивающихся классификационных плоскостей — классово-идеологической, философско-теоретической, конкретно-научной, художественно-практической, — каждая из которых отражает существенное направление социально-культурной детерминации хода развития эстетики в рассматриваемый период*. Охарактеризуем эти классификационные плоскости.

§ 1. Влияние классово-идеологической борьбы на ход развития эстетической мысли

Общественные противоречия, определявшие всю жизнь и сознание людей в классово-антагонистических формациях, достигают в XIX—XX вв. такой остроты и силы, каких еще не знала история. Это и понятно — ведь речь идет о завершении целой эпохи социально-исторического развития, связанной с разделением общества на враждебные и борющиеся классы, эпохи, которую К. Маркс назвал «предысторией» человечества. Накал экономических, политических, идеологических и социально-психологических конфликтов становится небывалым, ибо в этот период решаются в конечном счете судьбы общества и даже самой жизни человека на земле. Неудивительно, что, начиная с А. Шопенгауэра и С. Кьеркегора, в европейской культуре все шире распространяются пессимистические настроения, что философы, культурологи, социологи пытаются тео-

* Правда, в 1928 г. была издана книга Л. Я. Зивельчинской «Опыт марксистской критики истории эстетики», которая доводила обзор до XX в., однако работа эта во всех отношениях устарела и современному историку ничего дать не может.

ретически объяснить это ощущение конца, создать «философию заката» [35], как метко выразился А. Хюбшер, намекая на известное сочинение О. Шпенглера «Закат Европы». И столь же закономерно, что революционный пролетариат рождает такой тип социальной психологии и идеологии, который В. И. Ленин назвал «историческим оптимизмом», ибо этот класс открывал своей борьбой новую эру в истории человечества.

Бурное развитие капитализма в XIX в. сказалось не только на экономических, политических, идеологических отношениях, но и непосредственно на эстетическом сознании общества. Для понимания этого процесса большое значение имеет следующий тезис основоположников марксизма: «Буржуазия, повсюду, где она достигла господства, разрушила все феодальные, патриархальные, идиллические отношения. Безжалостно разорвала она пестрые феодальные путы, привязывавшие человека к его «естественным повелителям», и не оставила между людьми никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного «чистогана». В ледяной воде эгоистического расчета потопила она священный трепет религиозного экстаза, рыцарского энтузиазма, мещанской сентиментальности... Буржуазия лишила священного ореола все роды деятельности, которые до тех пор считались почетными и на которые смотрели с благоговейным трепетом. Врача, юриста, священника, поэта, человека науки она превратила в своих платных наемных работников» [8, с. 426—427].

Капитализм, таким образом, оказался *первым в истории человечества общественным строем, который был полностью лишен какого-либо эстетического потенциала и который поэтому невозможно было «эстетизировать»*. В этих условиях отсутствующую в социальной действительности красоту, величие, поэзию приходилось искать *за пределами жизненной реальности*, что не могло не вести к разрыву между художественной деятельностью и гражданской, политической, нравственной активностью общества.

Такая изоляция эстетических ценностей в асоциальном, аполитичном, герметически замкнутом «царстве красоты» получила название *эстетизма*. Эстетизм стал главным принципом буржуазного эстетического сознания, несмотря на всю пестроту последнего. Поэтому можно утверждать, что в данную эпоху эстетика оказывается *собственно буржуазной* (т. е. детерминируемой по классово-идеологическому признаку) *прежде всего постольку, поскольку она обосновывает эстетизм и исповедует эстетизм*, подходит ко всем изучаемым ею явлениям с *позиций эстетизма*. Это нашло свое выражение и в теориях «искусства для искусства», и в неокантианской идее «изоляции» эстетических ценностей и очищения искусства от всех «анэстетических ценностей», и в формалистических теориях К. Белла и Р. Фрая, и в элитаризме и воинствующем ан-

тидемократизме эстетических позиций Ф. Ницше и Х. Ортеги-и-Гассета [см. 19].

Правда, в ряде случаев эстетизм выражал своеобразное неприятие буржуазного строя, был формой протеста, бегства от уродливой и пошлой буржуазной действительности. Однако ирония истории заключалась в том, что такой способ борьбы с буржуазностью был ей совсем не опасен, ибо оказывался по сути своей неосознаваемой модификацией того же буржуазного сознания (характернейший пример — эстетизм О. Уайльда или русских марксистских художников).

И еще одно существенное явление должно быть при этом отмечено: в тех социально-исторических ситуациях, когда буржуазия вынуждена перейти к открытой политической диктатуре и установить фашистский режим, она решительно меняет знамя эстетизма на *откровенно утилитаристскую* позицию, заставляя искусство служить фашистской идеологии. Однако теория, оправдывавшая такое положение вещей, оказывалась (например, в сочинениях официальных «эстетиков» фашистской Италии или Германии) столь вульгарной, примитивной, ничего общего с наукой не имеющей, что мы вправе будем не останавливаться специально на ее анализе.

Изложенное указывает на одну сторону исторического процесса. Вторая его сторона заключается в том, что торжество буржуазии диалектически оборачивалось формированием революционной силы, призванной взорвать капиталистический строй. Уже в 40-е годы XIX в. началось революционное наступление рабочего класса в Европе, получившее свое идеологическое и научное обоснование в марксистско-ленинском учении, в недрах которого вызревала и эстетическая теория марксизма. Ее первые принципы были сформулированы в «Экономическо-философских рукописях 1844 года» К. Маркса, а в наше время она представляет собой широко разработанную систему идей, господствующую во всех социалистических странах и пользующуюся все более высоким авторитетом в капиталистических государствах. Марксистско-ленинская эстетика есть *теоретическое выражение идеалов революционного пролетариата, социалистической реконструкции общества, строительства коммунистической культуры*; в этой ее коммунистической партийности — основа коренной противоположности марксистской и буржуазной эстетики. Г. Лукач убедительно выявил эту противоположность в сравнительном анализе концепций К. Маркса и Ф. Фишера [см. 26], а многие советские ученые обстоятельно показали [см., напр., 30], как эстетические взгляды В. И. Ленина формировались в прямой полемике с буржуазной эстетикой, классовый смысл которой он обнажил в статье «Партийная организация и партийная литература», определив реальный смысл идеи «абсолютной свободы» творчества как «буржуазную фразу» [12, с. 104].

Вся история эстетической мысли последних ста лет пронизана *напряженной, драматически острой борьбой буржуазной эстетики и эстетики марксистской*. Сложность ее усугублялась еще и тем, что она проникала внутрь той и другой концепций, проявляясь в одном случае в более или менее сильных влияниях марксизма на буржуазных ученых (В. Гаузенштейн, Л. Гольдман, А. Хаузер), а в другом — в ревизионистских отступлениях от марксизма (А. Лефевр, Э. Фишер, Р. Гароди). Если во второй половине XIX — начале XX вв. представители буржуазной культуры могли не замечать существования марксистской эстетической теории, то к середине XX столетия это оказалось уже невозможным, и эстетика марксизма присутствует во всех серьезных обзорах мировой эстетической мысли, которые делают даже идеологические противники марксизма — Т. Манро, Р. Байе, Г. Морпурго-Тальябуэ, А. Гианнарас. Последний, например, выделяет марксистскую эстетику в качестве *одного из трех основных направлений современной эстетической мысли*, развивающегося и на Востоке и на Западе, наряду с эстетикой «феноменологически-герменевтической» и «эмпирической, или информационно-теоретической» [38, S. 9; в этот сб. включена специальная статья о развитии марксистской эстетики в ФРГ — S. 91—114].

Противоборством двух основных направлений эстетической мысли XIX—XX вв. не ограничивается, однако, ее связь с классово-идеологическими конфликтами эпохи; дело в том, что между главными классовыми противниками в буржуазном обществе существует третья сила — *мелкобуржуазная демократическая масса*, влияние которой на культуру в высшей степени сильно и специфично [см. 24, с. 602—605]. К. Маркс называл мелкую буржуазию переходным классом, «в котором взаимно притупляются интересы двух классов...» [9, с. 151]. Связано это с тем, что общественное бытие мелкой буржуазии двойственно: с одной стороны, оно основано на ее собственной трудовой деятельности, в ходе которой крестьяне, ремесленники, представители интеллигенции непосредственно создают материальные и духовные ценности, испытывая на себе всю тяжесть буржуазной эксплуатации; с другой же стороны, эта социальная прослойка владеет частной собственностью на орудия своего производства, что накрепко связывает ее с укладом жизни буржуазного общества, заставляя поддерживать его экономические, политические, социально-психологические и идеологические устои.

Этот переходный класс тем самым оказывается носителем глубоко специфического общественного сознания — сознания, *раздираемого внутренними противоречиями*: в одно и то же время оно *антибуржуазно и буржуазно, демократично и антиреволюционно*. Его психология, идеология и искусство поэтому столь же *двойственны, непоследовательны* — реалистиче-

ски трезвы и наивно-иллюзорны одновременно, критичны и мифологичны. Поскольку же в этой социальной среде вырастает или к ней принадлежит большинство художников и ученых, постольку влияние, оказываемое мелкобуржуазной демократией на духовную культуру капиталистического общества, становится весьма значительным. Напомним, что, характеризуя две культуры, противостоящие друг другу в буржуазном обществе, В. И. Ленин относил к демократической и социалистической культуре плоды творческой деятельности не только пролетариата, но всей трудящейся и эксплуатируемой массы [10, с. 120].

Только с этой точки зрения становится понятным существование в истории эстетической мысли XIX—XX вв., наряду с буржуазной эстетикой и эстетикой марксизма, *демократической эстетики*, прогрессивной по своей направленности, хотя противоречивой и непоследовательной. Она выступает довольно широким спектром разнообразных по конкретной социальной базе и идеологическому смыслу учений: от *революционно-демократической эстетики*, выражавшей интересы освободительной борьбы крестьянства (ее наиболее яркое проявление мы находим в России в идеях В. Г. Белинского, А. И. Герцена, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова), через *эстетику утопического социализма*, не связанную с революционной практикой и выраставшую из психологии и идеологии крестьянства и мелкой буржуазии города (например, учения П. Прудона во Франции, У Морриса в Англии, Льва Толстого в России), до далеких от всяких политических идеалов, но ориентированных на художественно-идеологическую практику *демократического реализма* и потому воинствующе *антиэстетских теорий* типа эстетики Ж. Гюйо или Т. Манна.

К сказанному можно лишь добавить, что влияние этой «третьей силы» на эстетику неодинаково на разных этапах ее развития и в разных национальных условиях, поэтому историку надлежит с возможно большей конкретностью выявлять то соотношение социальных сил, которое отражается в эстетическом сознании общества, эстетике как теоретической науке и художественной культуре в целом.

§ 2. Зависимость эстетики от развития философской мысли

В изучении закономерностей развития философии на протяжении последних полутора веков нашими учеными сделаны лишь первые шаги [см. 14; 15; 16; 27], и потому конкретное выявление связей истории эстетики этого времени и истории философии остается достаточно затруднительным. Все же некоторые общие положения тут можно сформулировать с известной определенностью.

Борьба материализма и идеализма в философии остава-

лась и на этом этапе основным законом ее бытия, хотя все чаще делаются тщетные попытки «снять» их противоположность с помощью некой третьей позиции, лишенной монистической «односторонности». Аналогичные явления происходили и в эстетике, но поиски «третьей линии» здесь оставались столь же наивными и нереализуемыми, как и в философии. Вместе с тем соотношение материалистического и идеалистического направлений в эстетике и конкретные формы их воплощения в XIX—XX вв. были специфическими по сравнению с предшествующими этапами ее истории.

Прежде всего, материалистическая традиция, весьма сильная в философии и эстетике XVI—XVIII столетий, в первой половине XIX в. получила едва ли не последнюю поддержку в учениях Л. Фейербаха, А. И. Герцена, Н. Г. Чернышевского. В дальнейшем же, когда развитие материализма стало осуществляться марксистско-ленинской философией, все менее возможным оказывалось полноценное существование рядом с ней механистического или антропологического материализма. Вместе с тем по мере укрепления господства буржуазии позиции идеалистической философии становились все более сильными, поскольку именно в ней капитализм находит свою теоретическую опору; в связи с этим и в эстетике преобладает влияние идеалистических концепций.

Укажем далее, что в самом идеалистическом лагере меняется соотношение различных его направлений: сокращается удельный вес объективного идеализма и значительно шире, чем прежде, распространяется субъективный идеализм. Б. Рассел имел достаточно оснований говорить о «субъективистском сумасшествии» как о явлении, характерном «для большей части современной философии» [34, с. 826]. При этом субъективный идеализм выступает и в собственных модификациях и в различных сращениях с идеализмом объективным.

Но, пожалуй, еще более характерным для рассматриваемой нами эпохи является возникновение и стремительное развитие нового философского направления — *позитивизма*. Позитивизм был порождением буржуазной цивилизации, которая безмерно возвысила авторитет точных знаний, противопоставляя их религиозно-идеалистическому осмыслению мира, а вместе с тем и всякому философствованию, всякой идеологии, всякому выходу сознания за пределы эмпирически достоверного опыта, что с необходимостью вело к редукционистской методологии, т. е. сведению высшего к низшему, социального к биологическому, духовного к физиологическому. Тем самым позитивизм противопоставлял себя не только идеализму, но и марксизму, который установил качественное отличие социального уровня движения материи от биологического, открыв благодаря этому дорогу к познанию специфических законов общества, человеческого бытия, культуры. Сущест-

венно при этом, что позитивизм не был чисто философским явлением — это был *тип мышления*, который проявил себя и в науках, и в искусстве (натурализм), и в философии, и в эстетике.

Сказанное позволяет утверждать, что развитие буржуазной философии послегегелевского периода отмечено такой дробностью, какой никогда прежде не было в истории философской мысли; ныне она предстает в *множестве различных течений, школ и школок*, и едва ли не каждый мыслитель стремится создать какую-то новую, оригинальную концепцию, способную ответить на все «проклятые» вопросы бытия, на которые не смогли ответить его предшественники и современники. В результате в буржуазной философии воцарился, как определил А. Лосев, «полный хаос и неразбериха противоречащих концепций», и она «одновременно поражает своей дифференцированностью, утонченностью, разнообразием оттенков и своим распадом, непримиримыми противоречиями, своей безвыходностью и отсутствием всяких перспектив» [35, с. 310 и 324].

Таковы особенности того философского базиса, на котором буржуазной эстетике приходилось строить свои концептуальные сооружения. Отсюда становится легко объяснимым, почему в эту эпоху ей свойственна *острая борьба материалистических и идеалистических учений*; почему она *все реже возвращается на исходные дорожки объективного идеализма* — наиболее значительными опытами этого рода следует признать эстетику русского символизма (В. Соловьев, А. Белый) и французского неотолизма (Ж. Маритен, Э. Жильсон); почему она подвержена такому *сильному влиянию философии субъективного идеализма* в ее неокантианских, неохегелевских или неокьеркегорианских вариациях; почему, наконец, на большинстве эстетических концепций этой поры лежит *яркая и глубокая печать позитивистских влияний*, которые сказались и в упоминавшемся отрыве эстетики от философии, и в попытках сведения эстетических и художественных явлений, социально-духовных по своей сути, к тем или иным биофизиологическим или психофизиологическим механизмам, и в самоотречении эстетики как теоретической дисциплины от всяких прав на изучение красоты и искусства, и в передаче этих прав конкретным наукам типа экспериментальной психологии или фактографического искусствознания.

В начале XX в. такой компетентный свидетель, как Э. Мейман, характеризуя современное ему состояние эстетической мысли, отмечал, что «теперь метафизическая и спекулятивная эстетика отступает на задний план сравнительно с эстетикой как специальной эмпирической наукой... Эстетика оставляет путь одностороннего философского умозрения и становится специальной наукой, основанной на наблюдении и исследова-

нии» [31, с. 7]. Более того, размышляя о возможности существования «некоей философской эстетики», он деликатно предлагал «оставить этот вопрос открытым» [31, с. 46], хотя не сомневался в необходимости ответить на него отрицательно. В наше время об этом же говорит такой авторитетный представитель буржуазной эстетики, как Т. Адорно: «От понятия „философская эстетика“ отдает чем-то устаревшим» [цит. по: 38, S. 9]. Историки имели, таким образом, все основания заключить, что в XX в. «философ был изгнан со своей кафедры как законодатель в эстетике. Но кому же предстояло заменить его? Психологу, социологу или историку искусства? Ведь все они являлись в равной мере компетентными претендентами» [18, с. 552]. И все они, действительно, наперебой претендовали на эту роль.

В ширившемся разрыве эстетики с философией виновным оказалось позитивистское мышление как философов, так и эстетиков: эстетики, разочарованные в абстрактно-логических спекуляциях, упорно искали эмпирическую базу для своей науки, а философы все чаще надевали на себя шоры сциентизма и соответственно выказывали полное равнодушие к эстетически-художественной проблематике. Отношение позитивизма, и особенно неопозитивизма XX в., к эстетике имело, следовательно, два аспекта: с одной стороны, уже известное нам выталкивание основных вопросов эстетики из сферы философского анализа в область конкретных наук, соответствующим образом методологически ориентированных, в силу чего, с другой стороны, сама философия оказывалась лишенной эстетического аспекта и полностью погруженной в изучение закономерностей научного познания или социального поведения человека. Поэтому, если в философию Канта, Шеллинга, Шопенгауэра, Гегеля эстетика входила как компонент, необходимый для полноты самого содержания философского учения, то у Конта, Джемса, Рассела, Витгенштейна нет вообще эстетики как некоего раздела философской концепции, как не было ее у большинства философов XVII—начала XVIII вв.

И все же позитивизму не удалось оторвать эстетику от философии. Многие мыслители XIX—XX вв., принадлежавшие и к идеалистическому и к материалистическому лагерям, продолжали рассматривать эстетику как философскую дисциплину, дедуцируемую из концептуального ядра принимаемых ими идей. Соответственно этому развитие эстетики в XIX—XX вв. знает в пределах ее философской ориентации и неогегельянское, и неокантианское, и материалистически-антропологическое, и феноменологическое, и неотомистское и некоторые другие течения.

Последняя особенность развития эстетики в рассматриваемый период, которая может быть объяснена прямым влиянием на нее философской мысли, — ее *эklekтизм*. Явление это свя-

зано с нарастающим пониманием несостоятельности всех метафизически-односторонних философских и эстетических концепций, ни одна из которых не оказывалась способной вытеснить и заменить другие. Поскольку же действительная альтернатива гносеологической односторонности — *системно-диалектический подход* — недоступен метафизическому строю мышления, постольку единственным выходом становится эклектическое соединение разных методологий, подходов, позиций (таковы, например, концепции Э. Меймана, Г. Риде, Т. Манро, Ж. П. Сартра). Подобный эклектизм характеризует и различные варианты ревизионистской эстетики, ибо в этом случае отступление от марксизма выражается в попытках его примирения с теми или иными положениями буржуазной, идеалистической эстетики; такова многократно выявлявшаяся логика ревизионизма от Каутского до Гароди.

Таким образом, для буржуазной философии XIX—XX вв. и опиравшейся на нее эстетики характерен *принципиальный мировоззренческий и методологический плюрализм*: мы встречаемся тут, с одной стороны, с самыми крайними формами идеализма, с другой — со столь же крайним, вульгарным материализмом и позитивистским натурализмом; рядом с рационализмом здесь существует иррационализм, рядом с интуитивизмом и эмотивизмом — сциентизм, техницизм и инструментализм; самый пошлый прагматизм, имеющий целью приспособление личности к существующему порядку вещей, соседствует здесь с анархизмом и ультралевым революционаризмом; буржуазная философия и эстетика устремляются к полюсу солипсизма, доводящему до логического предела принципы субъективного идеализма, и шараются от этой крайности в другую, возрождая в неотоцизме или символизме сверхперсональный принцип средневекового религиозного сознания; для теоретического мышления этого времени в равной мере характерно оперирование самыми абстрактными философскими понятиями и одновременно нигилистическая критика категориального философского языка, отрицающая возможность построения какой-либо понятийной системы; узкий, односторонний догматизм, выражающийся в абсолютизации какого-то одного принципа, соседствует с эклектическим стремлением соединить самые различные позиции.

Создается такое впечатление, что буржуазная философия и эстетика (равно как и буржуазное искусство) стремятся предоставить личности *широчайшую и многостороннюю систему альтернатив*, при которой человек, желающий обрести определенную философскую либо эстетическую концепцию, мог бы выбрать ее на свой вкус, обладая такими же широчайшими возможностями выбора на духовном «рынке», какие предоставляет ему в обществе потребления рынок материальный. Буржуазия допускает возможность такого выбора

до тех пор, пока это не грозит ее господству и пока она не призывает на помощь силы фашистской диктатуры; более того, буржуазное сознание готово предоставить свободу конкуренции на духовном «рынке» даже идеям своего классового антагониста — революционному марксизму, пытаясь укрепить этим видимость свободы и демократии, а одновременно поддерживать в сознании людей крайне важную для сохранения господствующей идеологии релятивистски-агностическую мысль о правомерности самых различных точек зрения на человека, красоту, искусство, мысль о невозможности достижения в этих сферах познания объективной истины, однозначного и единственно верного решения проблем. Так философия, а вслед за ней и эстетика превращаются из наук в чисто идеологические формы ценностных ориентаций личности. *Вульгарная идеологизация науки* характерна, следовательно, для буржуазной культуры в такой же степени, как и противоположный ей, но столь же метафизический принцип *позитивистски-сциентистской деидеологизации знания*.

§ 3. Влияние конкретных наук на эволюцию эстетики

Развитие эстетической мысли в XIX в. показало, что философский статус эстетики, не успев укрепиться в системе философских наук на пути от Баумгартена к Гегелю, был поставлен под сомнение. Распространение позитивистского способа мышления привело, в частности, к тому, что эстетику стали отрывать от философии и привязывать к методологии той или иной конкретной отрасли знания — психологии, физиологии, искусствоведения, лингвистики или социологии, лишь бы только ликвидировать, по выражению Г. Фехнера, «эстетику сверху» и заменить ее экспериментальной и потому эмпирически достоверной «эстетикой снизу».

Таким образом, философская эстетика теряет во второй половине XIX в. былое главенствующее положение, уступая место новым типам эстетического знания. Описание этого процесса нужно начать с рождения *психологической эстетики*. Уже к концу XIX в. после работ А. Цейзинга, Г. Фехнера, В. Вундта, Т. Липпса, Г. Спенсера и многих других она стала одним из самых влиятельных направлений эстетической мысли. Достаточно ознакомиться со специальными библиографическими справочниками [23; 37], чтобы убедиться в этом. Рядом с психологической (или *экспериментальной*, как ее часто называют) эстетикой стало формироваться другое ее направление, названное учеником Спенсера А. Грант-Алленом *«физиологической эстетикой»* и распространившее свое влияние на эстетическую мысль многих европейских стран, в том числе России (А. Оболенский, В. Велямович). Особо следует выделить еще одно влиятельное направление буржуазной эсте-

тики XX в. — *психоаналитическую теорию*, выросшую из учения З. Фрейда. Научная ценность этого пучка методологических ориентаций эстетики была, разумеется, далеко не одинаковой. Поскольку и художественное творчество, и эстетическое восприятие представляют собой определенные психологические процессы, поскольку эти последние обеспечиваются деятельностью известных физиологических механизмов, поскольку, наконец, в данной области особенно велико значение бессознательного, ассоциативного, воображаемого, постольку психологическая, физиологическая и даже психоаналитическая эстетики действительно раскрывали некоторые закономерности протекания процессов творчества и восприятия художественно-эстетических ценностей. Однако позитивистские извращения самой исследовательской методологии мешали достижению на этом пути сколько-нибудь плодотворных результатов.

В конце XIX в. стала складываться новая — *социологическая* — ориентация эстетической мысли. Социологическая эстетика формируется в полемике и с традиционной философской и с новой психофизиологической эстетикой, извлекая из социологической теории много ценного для выявления социальной обусловленности художественного творчества и эстетического восприятия (Ж. Гюйо, Ш. Лало). Одновременно с этим становление социальной психологии как особой научной дисциплины, лежащей на стыке социологии и психологии, сделало возможной и заманчивой социально-психологическую интерпретацию ряда проблем эстетической науки (Г. Тард). Однако и тут следует указать на внутреннюю противоречивость данного направления развития эстетики: его оправданность реальным наличием в эстетических и художественных процессах конкретно-социальных и, в частности, социально-психологических детерминант и одновременно его извращенность влиянием позитивистской методологии. Понятно, что становление марксистской социологии искусства потребовало критически-диалектического осмысления опыта социологической эстетики конца XIX — начала XX вв.

Третья конкретно-научная ориентация эстетической мысли, обозначившаяся в послегегелевский период ее развития, — попытка вернуться от философской эстетики к эстетике *искусствоведческой*. Разные решения данной задачи можно обнаружить у Г. Земпера, А. Гильдебрандта, Э. Ганслика, А. Н. Веселовского, Н. Евреинова, Г. Вельфлина, О. Вальцеля и многих других, но общим для всех них было стремление *полностью растворить эстетику в теоретическом или историко-теоретическом исследовании того или иного вида искусства*. И здесь мы имеем дело с той же противоречивой ситуацией — с накоплением ряда ценных научных данных о полученных в ходе обобщения некоторых конкретных процессов и свойств реальной художественной деятельности, и с

недостаточностью, ограниченностью, односторонностью подобных толкований искусства, проистекавших из позитивистской редукции художественной деятельности к ее технологическим закономерностям, к эстетически значимому формообразованию. Не случайно методологические позиции большинства представителей этого направления оказывались в конечном счете *формалистическими*. (Показательно, что в «Современной эстетике» Г. Морпурго-Тальябуэ пользуется именно этим понятием для определения существа данного направления — одна из глав книги, описывающая движение идей от И. Гербарта к К. Фидлеру, названа «Формалистическая эстетика», другая, излагающая концепции А. Гильдебрандта, Г. Вельфлина, Р. Фрая, К. Бела, А. Фосильона, озаглавлена «Фигуративный формализм», третья глава называется «Авангардистское движение и формалистическая эстетика» [41].)

Вместе с тем в начале XX в. была сделана очень интересная и важная в методологическом отношении попытка *синтезировать философскую проблематику эстетики и теорию искусства, охватывающую все его виды*, — речь идет о создании М. Дессуаром, Э. Утитцем, Р. Гаманом концепции «эстетики и всеобщего искусствознания». Влияние этой теории оказалось достаточно широким и устойчивым — журнал, организованный Дессуаром для пропаганды ее идей, выходит в ФРГ по сей день. Правда, дело свелось здесь к чисто механическому соединению совершенно разнородных исследований — философских, психологических, искусствоведческих, а действительный синтез философского и искусствоведческого подходов, который пытались осуществить в своих капитальных сочинениях основоположники этого движения, большинство их последователей так и не смогли реализовать.

Еще одна новая научная ориентация эстетики XIX в. может быть названа *культурологической*, или *культурно-исторической*. Ее появление было вызвано тем, что сведение художественной деятельности к чистому формообразованию неизбежно вело к самоликвидации эстетической науки, ибо при таком узкотехнологическом подходе искусство должно было рассматриваться не в его общехудожественных, инвариантных для всех искусств закономерностях, а в конкретном бытии каждого отдельного его вида, который резко отличается от всех других именно в формальном отношении; в результате эстетика как общая теория искусства стала вытесняться музыкальной эстетикой, эстетикой изобразительных искусств, поэтикой и т. п. Между тем существовала и другая возможность связи эстетики с научным изучением искусства. Возможность эта базировалась на *содержательно-историческом подходе*, который раскрывал духовную общность различных видов искусства в различные эпохи и, тем самым, их связь с развитием культуры. Движение эстетики в этом направлении стимулиро-

валось, с одной стороны, развитием философской культурологии, выявлявшей различие основных типов культуры в истории общества (Ф. Ницше, Н. Данилевский, О. Шпенглер и их последователи), а с другой — успехами этнографии и археологии, открывавшими неведомый прежде древнейший пласт истории культуры и искусства и позволявшими поставить на более или менее прочный фундамент фактов важнейшую проблему эстетики — проблему происхождения искусства (Э. Гроссе, К. Бюхер, И. Гирн и др.). В конечном счете оказывалось, что на этом пути буржуазная эстетика, избегая растворения в формалистически трактованной теории отдельных искусств, превращалась в идеалистически сконструированную *философию истории художественной культуры*.

Таким образом, к началу XX в. в ходе развития эстетической мысли сложилась драматическая ситуация, с предельной четкостью сформулированная Э. Мейманом: «...она ли эстетика единая наука и не кажется ли скорее, что она распадается на отдельные, разнообразные, совершенно не связанные друг с другом исследования?» [31, с. 43].

В дальнейшем положение становилось еще более сложным: все рассмотренные выше методологические ориентации эстетики — философская, психологическая (и психоаналитическая), социологическая (и социально-психологическая), искусствоведческая (включая литературоведческую), культурологическая — продолжают существовать, активно разрабатываясь и видоизменяясь в соответствии с развитием «опорных» наук — философии, психологии, социологии, культурологии, искусствознания; вместе с тем рождение ряда новых научных дисциплин стимулировало новые методологические искания и в эстетике. Так, формирование семиотики — науки о строении и функционировании знаковых систем — открыло дополнительные возможности для изучения искусства и привело к появлению *семиотической* (или *семантической*, или *структуральной* как ее иногда называют) эстетики [см. 13]. Так, развитие теории информации раскрыло перед исследователями искусства неизвестные им прежде перспективы, и целый ряд теоретиков (М. Бензе, А. Моль) стали рассматривать художественную деятельность с этих позиций, что повлекло за собой появление новых понятий, например, *«информационная эстетика»* [3] или *«киберно-эстетика»* [40], последнее — для обозначения применения кибернетического подхода в эстетической науке.

Оценивая эти новые методологические ориентации эстетики, мы снова должны сказать, что каждая из них плодотворна постольку, поскольку открывает исследованию эстетических проблем новый угол зрения, новый ракурс и, следовательно, помогает получить знание еще неизвестных науке закономерностей. Беда, однако, заключалась в том, что всякий раз

модификация эстетики под влиянием новой методологии рассматривалась как возможность — наконец-то! — решить все загадки эстетической науки, тем самым заменив собою и вытеснив все другие подходы и прежде всего философскую эстетику. При этом всякий раз наступало очередное разочарование, пора «утраченных иллюзий», ибо надежды, возлагавшиеся на семиотическую, информационную, кибернетическую эстетику, полностью не оправдывались. И в этом нет ничего удивительного, так как многомерность объектов, подлежащих изучению эстетикой, не позволяет адекватно их интерпретировать, «разрезая» в какой-то одной плоскости. Непреходящее значение философской эстетики в том и состоит, что она лишена *односторонности подхода, свойственной всем другим наукам, и потому только она способна построить целостно-многомерную теоретическую модель искусства*; а тем самым философская эстетика может интегрировать данные всех конкретно-научных подходов к изучению искусства, может координировать их, определив место каждого в общей стратегии *междисциплинарного, комплексного, а точнее — системного* изучения искусства, художественной деятельности, художественной культуры.

В пределах буржуазной эстетической науки, вырастающей на почве идеализма и позитивизма, решить подобную задачу немислимо — оттого общая картина ее развития представляется скорее как хаос, как нарастание методологической энтропии, нежели как движение разных способов исследования к слаженности и организованности.* Последнее, как мы убедимся в дальнейшем, возможно только в марксистской эстетике.

§ 4. Взаимосвязь развития эстетической мысли и художественной практики

Группировка эстетических учений вновь меняется, как орнаментальный мотив при повороте детской трубы-калейдоскопа, когда мы начинаем рассматривать их уже не в соотношении с различными науками, а в соотношении с *основными тенденциями современной художественной практики*.

Начиная с середины XIX в. картина художественного развития общества становится чрезвычайно сложной, и степень этой сложности постоянно возрастает. Если в XVII—XVIII вв. на смену утраченной целостности ренессансной культуры пришли три-четыре различных художественных направления, а Романтизму удалось на какое-то краткое время вновь вы-

* Неудивительно, что в наши дни буржуазные теоретики считают «актуальным» вопрос о том, «возможна ли еще сегодня эстетика», и широко его обсуждают [см., напр., 38, S. 7].

работать единое, при всех его внутренних противоречиях, художественное сознание, то в дальнейшем единство это стало быстро распадаться под натиском разнонаправленных в идейном, психологическом и эстетическом отношениях сил. Число художественных «измов» возросло до такой степени, что на рубеже XIX и XX вв. простое их перечисление становится нелегким делом. В основе этого дробления буржуазной художественной культуры лежало ставшее едва ли не общепринятым представление, что главной целью творчества является отнюдь не познание жизни, не воплощение божества, не служение каким-либо общезначимым социальным целям, а *самовыражение художника как уникальной, неповторимой личности*. Тем самым исчезали возможности для сколько-нибудь широким и устойчивым художественным движениям.

Этот ничем не сдерживаемый разгул индивидуализма ведет в конечном счете к тому, что в буржуазном искусстве XX в. (так называемом *модернизме*) подрываются сами основы исторически сложившейся художественной деятельности человека. Теоретики (Р. Фрай, К. Белл, Х. Ортега-и-Гассет) откровенно констатируют эту ситуацию, утверждая, что все классическое искусство было эстетически неполноценным, лишь «частичным» искусством [см. 4, с. 360, 449], а историки художественной культуры, даже если они стоят на столь различных позициях, как марксист В. Днепров [20] и религиозного типа идеалист Г. Зедльмайр [43], сходятся в том, что художественное развитие XX в. основано на *радикальном отрицании традиционных принципов творчества*.

Однако модернистское движение не захватывает всей художественной культуры XX в. Ему противостоит сильная струя *реалистического творчества*, представленная различными идейно-эстетическими разновидностями — от реализма критического до реализма социалистического. При этом конфликт реализма и модернизма развертывается не только в противоборстве этих принципиально противоположных художественных движений, но часто проникает и в сознание одних и тех же художников, делая их творчество внутренне противоречивым.

Эстетика, как мы уже знаем, *отражая* процессы, протекающие в художественном развитии общества, всегда так или иначе их *программирует*, теоретически обосновывает одни творческие принципы и отвергает другие. Как же сейчас решается она эту задачу?

В ряде случаев историк может засвидетельствовать наличие в это время *прямой связи между определенными художественными движениями и эстетическими теориями*. Так, определенно и отчетливо выступают перед его взором *эстетика критического реализма и эстетика натурализма, эстетика символизма и эстетика абстракционизма, эстетика социалистического реализма и эстетика сюрреализма*. В других слу-

чаях установить такую связь между художественным течением и определенным эстетическим учением оказывается затруднительным: практика модернистского искусства предстает нередко в таких частных и неустойчивых вариациях (например, лучизм, веризм или леттризм), что эстетика не находит для них адекватных теоретических моделей и стремится разработать широкую концепцию творчества, которая послужила бы теоретической платформой для многих стилевых модификаций модернизма (например, учения Б. Кроче или Х. Ортеги-и-Гассета).

Следует, наконец, учесть, что в буржуазной эстетике все более сильными становятся «позиция невмешательства» в процесс художественного развития общества и желание творить «чистую науку», полностью отвлеченную от художественной «злобы дня». Однако внимательный анализ способен все же за видимым нейтралитетом обнаружить скрытые здесь художественные симпатии и антипатии теоретиков, их связь с модернистским или реалистическим типом творчества.

§ 5. О принципах построения истории эстетической мысли XIX—XX вв.

Описанные нами социокультурные детерминанты, определяющие ход развития эстетической мысли в XIX—XX вв., образуют как бы четырехмерное пространство, в котором могут быть установлены основные параметры каждого рассматриваемого нами учения. Такая теоретическая модель помогает разобраться в труднообозримом материале, упорядочить его, выявить основные подспудные силы, управляющие движением эстетической мысли. Совершенно естественно при этом, что существует и *внутренняя логика* данного движения, выражающаяся в преэссенциальной связи одних концепций и во взаимном отталкивании других. Однако этот ряд закономерностей, характеризующих относительную самостоятельность развития эстетики как науки, является вторичным, а не определяющим или, тем более, единственным фактором ее эволюции, каким представляют его буржуазные историки эстетики.

Еще один момент должен быть тут специально отмечен. В разных историко-культурных ситуациях значение каждой из четырех выявленных нами детерминант развития эстетической мысли, равно как и ее самодвижения, оказывается различным: в одних случаях на первый план выступают классово-идеологические признаки той или иной эстетической концепции, в других — определяющей становится методологическая или художественно-практическая ориентация эстетического учения. Вот почему невозможно строить изложение по какому-то одному принципу группировки теоретического материала или даже по неизменной иерархии принципов; оптимальным

является, по-видимому, гибкое применение построенной нами четырехкоординатной модели детерминант развития эстетики и их соотношения с внутренней логикой ее самодвижения, ибо такой подход позволит в разных случаях выводить на первый план именно тот принцип группировки, который в данных обстоятельствах имел решающее значение. Поскольку же обстоятельства *исторически менялись* и складывались весьма своеобразно в *разных национальных условиях*, постольку основные членения будут проведены в дальнейшем в этих двух направлениях.

Учитывая все сказанное, третью книгу «Лекций...» мы разделили на две части: в первой рассматривается развитие эстетической мысли в XIX в., во второй — в XX. Конечно, хронологический рубеж при таком членении оказывается относительно, однако важнейшая историческая веха — вступление буржуазного общества в эпоху империализма и пролетарских революций — получила свое отражение в развитии культуры приблизительно в это время с известным запозданием по отношению к развитию социально-экономическому. В результате и эстетическая мысль XX в. стала обнаруживать существенные отличия от эстетики прошлого столетия. Укажем на некоторые из них, представляющиеся наиболее важными.

1. Победа социалистических общественных отношений в ряде стран мира, а также усиление влияния коммунистической идеологии в капиталистических странах *резко изменили и продолжают менять соотношение сил в борьбе основных направлений современной эстетики в пользу эстетики марксизма.*

2. Научно-техническая революция, приведшая к формированию и успешному развитию новых наук и научных подходов (кибернетики, теории информации, семиотики) и оказавшая серьезное воздействие на развитие «старых» наук (психологии, физиологии, социологии, искусствознания, наконец, самой философии) раскрыла перед эстетикой *новые возможности изучения интересующих ее явлений и породила новые методологические ориентации.*

3. Влияние научно-технической революции сказалось и на развитии художественной практики XX в., проявившись, с одной стороны, в *образовании новых видов искусства* (киноискусства, телеискусства, оформительского искусства, спортивно-художественных форм и т. п.), а с другой — в расчленении культуры буржуазного общества на так называемые *массовую и элитарную*, что повлекло за собой *возникновение новых серьезных теоретических проблем*, существенно расширивших содержание эстетической теории и частично изменивших постановку многих традиционных ее проблем.

4. Наконец, развитие художественной культуры, породившее такие полярно противоположные направления, как модернистский формализм и социалистический реализм, поставило

опять-таки *новые сложные проблемы перед эстетической мыслью человечества.*

Таким образом, рубеж между XIX и XX столетиями обозначается в истории эстетической мысли вполне отчетливо. Это выразилось конкретно в появлении *эстетики интуитивизма*, ставшей в учении Б. Кроче исходным пунктом нового периода в развитии буржуазной, идеалистической, элитаристской эстетики, и в развитии В. И. Лениным *марксистской эстетики*, обогащенной им учением о коммунистической партийности искусства и о социалистическом реализме.

Что касается внутреннего членения обеих частей данной книги «Лекций...», то оно проводится, как и в предыдущих книгах, по национальному признаку, поскольку в каждой стране особенности ее социального и культурного развития определяют особое соотношение сил, которые детерминируют движение эстетической мысли. По этой причине в XIX в. в немецкой эстетике, безусловно, господствовали *философская, психологическая и искусствоведческая* ориентации эстетической науки, в английской — *психофизиологическая*, во французской — *социологическая*, в русской — *художественно-практическая*; в XX же веке взаимодействие и переплетение национальных культур становится столь тесным, что научно-методологические предпочтения перестают быть национальным признаком эстетики. В то же время на этом этапе значительно расширяется географическое поле ее развития: наряду со странами, уже находившимися в сфере нашего внимания, в нее попадет ряд стран Восточной Европы и США, которые в XX в. оказались активно втянутыми в общий процесс развития мировой эстетической мысли.

Следовательно, история эстетики XIX—XX вв. должна быть прослежена в *диалектике национально-специфического и интернационального*, выражающей общие интересы культуры и освоение каждой страной духовного опыта других.

Укажем в заключение, что в данной книге процесс формирования и развития марксистско-ленинской эстетики лишь учитывается при общей характеристике истории эстетической мысли во всех странах, предметом же непосредственного исследования он станет в последней (четвертой), специально ему посвященной книге нашего курса.

РАЗВИТИЕ НЕМЕЦКОЙ ЭСТЕТИКИ В XIX В.

§ 1. Особенности развития эстетической мысли этого времени

Революция 1848—1849 гг. — один из переломных моментов в истории Германии. Годы, предшествовавшие революции, прошли в яростной борьбе реакции и прогресса, затронувшей все области культуры. Искусство этой эпохи отличалось разнообразием художественных направлений. Для поколения 40—50-х годов Романтизм был уже прошлым, при этом прошлым, скомпрометировавшим себя союзом с реакцией в сфере идеологии, а в художественном творчестве — с ортодоксальным католицизмом. Поэтому он и был подвергнут резкой критике Г. Гейне в его книге «Романтическая школа» (1834). Вместе с тем, хотя Гейне был, несомненно, прав в оценке политических позиций романтиков в годы напряженной общественной борьбы, ему, однако, не удалось увидеть значение Романтизма для развития критического реализма. Разумеется, имея перед своими глазами немецкое искусство, это было трудно сделать, но более широкий взгляд на европейскую художественную культуру открывал данную связь.

Как верно указывал Н. Я. Берковский, «не надо искать отклика и продолжения совершенного в романтизме Германии непременно в литературе той же Германии и только». Если мы, например, рассмотрим движение от немцев к Бальзаку, то это, несомненно, обогатит наше понимание, чем и кем был Бальзак, «ставший высшим торжеством романтики как ору-

дия критики современных реальностей» [53, с. 154—155]. Не-что подобное можно было бы сказать о значении немецкого Романтизма для творчества Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Иванова.

В самой же Германии продолжение Романтизма, осмысление его было очень «бледным, разорванным». Поэтому изучаемая нами эпоха при всем ее многообразии и наличии таких ярких талантов, как Ф. Геббель, Г. Келлер, Эд. Мерике, Ад. Штифтер и др., не выдвинула художника, в творчестве которого нашло бы свое выражение критическое осмысление буржуазной действительности в той мере, в какой это имело место в русской или же французской литературах. Ад. Штифтер и Г. Келлер сосредоточили свое внимание лишь на проблеме воспитания человека, который мог бы противостоять демоническим силам реальности, стремящимся разрушить гармонию личности, вовлечь ее в круговорот жестоких социальных отношений буржуазного общества. Творчество и эстетика писателей группы «Молодая Германия» — К. Гуцкова, Л. Винбарга, Г. Лаубе, при всей критической заостренности их произведений на событиях современности, обнаруживали крайнюю мелкобуржуазную ограниченность. Немецкая живопись в эти годы постепенно эволюционировала в сторону академизма, и только музыкальное искусство дает гениальных творцов — Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Р. Вагнера, И. Брамса.

Эстетическая мысль в Германии 40—50-х годов имела перед глазами картину разнообразнейших художественных явлений. Творчество писателей — романтиков и реалистов — создало целую галерею характеров, воплощавших безобразное, уродливое, комическое, давая эстетикам обширнейший материал для исследования обобщающего характера. В эстетике предреволюционных лет господствующее место занимают гегельянцы, либеральное крыло буржуазной интеллигенции. Правда, положительное значение их эстетики до 1848 г. было скорее в постановке проблем, нежели в их разрешении. Виднейшими ее представителями были Фр. Фишер, К. Розенкранц и А. Руге, проделавшие эволюцию от буржуазного либерализма к признанию капиталистической действительности, а в философском плане — от гегельянства к различным формам субъективного идеализма и иррационализма.

Таким образом, эстетическая мысль указанного периода оказалась остропротиворечивой. С одной стороны, она стремилась к наиболее полному охвату всех явлений в мире искусства и к тому, чтобы как можно глубже изучить их сущность; с другой же — свойственные эстетикам этой эпохи мировоззренческая ограниченность и сохранение главных идеалистических положений философии Гегеля вели в конце концов к отказу от его диалектического метода. Однако мы обеднили бы картину развития немецкой эстетики, если бы рассматри-

вали ее только как процесс эволюции от одной формы идеализма к другой. *Материалистические тенденции в немецкой эстетике, связанные с распространением идей Л. Фейербаха, были достаточно сильны в середине века.*

В 70-е годы прошлого столетия немецкая эстетика вступает в новый период своего развития. Достижения частных наук — физиологии, психологии, социологии, этнографии — поставили под сомнение сам метод философской дедукции в эстетике. *Распространение идей позитивизма упраздняло веру в философию как самостоятельную дисциплину, а соответственно и в философскую эстетику, ориентируя эстетическую мысль на связь с конкретными науками — психологией, искусствоведением, этнографией.* Причем оказывалось, что и в этих случаях эстетика все же сохраняла философский смысл, только вместо объективно-идеалистических идей Гегеля или Шеллинга и материалистического антропологизма Фейербаха доминирующим становилось влияние Канта, правда односторонне интерпретированного.

Субъективно-идеалистические и формалистические моменты эстетики Канта делали его концепцию весьма привлекательной в эпоху общего кризиса буржуазной идеологии, порождавшей стремление отгородить царство эстетических ценностей и художественного творчества от прозаических, вульгарных отношений капиталистической действительности, а вместе с ней — и от революционной борьбы за новый общественный порядок. Отсюда становится понятным призыв О. Либмана «вернуться назад к Канту». Разочарование в объективном идеализме шеллинго-гегелевского типа объяснялось тем, что эстетики под влиянием конкретных наук стремились исследовать *реальный процесс* развития культуры, эстетического сознания и художественной деятельности. Беда заключалась, однако, в том, что философские основы буржуазной культурологии либо оставались идеалистическими, хотя идеализм этот приобретал новую окраску, либо впитывали в себя позитивистские веяния.

Вместе с тем для правильного понимания развития немецкой эстетической мысли XIX в. следует иметь в виду, что в 40-е годы в Германии зародилась *марксистская эстетическая концепция*, опиравшаяся на новую философскую теорию, которая стала подлинно научной альтернативой как объективному и субъективному идеализму, так и метафизическому материализму и позитивизму.

Поскольку эстетика марксизма будет специально рассмотрена, как мы указывали, в четвертой книге нашего курса, то здесь мы остановимся лишь на характеристике следующих направлений немецкой эстетики XIX в.: *философской эстетики, развивавшейся в русле гегелевской, фейербаховской и кантованской традиций; эстетических теорий, так или иначе примыкавших к позитивизму (психологической эстетики, эстетики,*

опирающейся на этнографические исследования, эстетики, тесно связанной с искусствознанием, или «практической» эстетики); тема завершается исследованием культурологического направления, которое, в противоположность позитивизму, развивало иррационалистические тенденции в немецкой эстетической мысли XIX в.

§ 2. Развитие философской эстетики в русле идей Гегеля

Эволюцию объективно-идеалистической эстетики мы можем проследить, обратившись к эстетической теории Фр. Г. Фишера. Характерно, что, когда Н. Г. Чернышевский был лишен из-за цензуры возможности непосредственно дискутировать с Гегелем, он в своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» избрал объектом полемики Фишера, считая различия обоих мыслителей гораздо менее существенными по сравнению с тем, что было у них общим.

Главный труд Фишера «Эстетика, или наука о прекрасном» (1846—1857) представляет собой попытку разработать *универсальную эстетическую систему*, которая при сохранении основных положений гегелевского идеализма была бы способна охватить не только явления художественной жизни прошлых эпох, но и современной Фишеру действительности. Работа эта создавалась в 40-е годы, в период напряженной идейной борьбы. Poleмика между младогегельянами и старогегельянами выявила противоположные тенденции в интерпретации философии Гегеля. Стремление первых использовать гегелевскую диалектику в качестве орудия для критики христианской религии и феодально-абсолютистских порядков наталкивалось на сопротивление той части учеников философа, которые в тезисе «все действительное разумно» видели подтверждение незыблемости существующего порядка и поэтому интерпретировали Гегеля в духе теизма. Фишер занимал промежуточную позицию в споре внутри гегелевской школы.

Сохраняя дух в качестве субстанции, философ трансформирует гегелевский идеализм в пантеизм и окрашенный в субъективно-идеалистические тона антропологизм. Абсолютная идея в фишеровской интерпретации есть дух, имманентный постигнутым закономерностям природы и жизни [42, S. 179]. Он объективируется как единый человеческий субъект, который, будучи бесконечным взаимодополнением субъектов, вечно рождается как *всеобщая субъективность*. Поэтому конкретное становление абсолютной идеи, т. е. мистифицированная форма исторического процесса, как это было у Гегеля, оказывается *чисто формальным вечным движением, цепью явлений, не подвластных никаким законам*.

Эволюция искусства не играет никакой роли в эстетической

концепции Фишера: практически он исключает ее из своей эстетики и тем самым отказывается от одного из важнейших завоеваний Гегеля — его историзма. Невозможность рассматривать развитие искусства как диалектический процесс, согласно воззрениям Фишера, является результатом «чудовищной власти случайности». Если Гегель рассматривает случайность как диалектический момент осуществления необходимости, то для Фишера это нечто самостоятельное, не опосредованное идеей, иррациональное. Идея как движущая сила мира не в состоянии довести единичное до всеобщего, поскольку она не может полностью реализоваться в конкретном явлении, а только во всех пространствах и в течение бесконечного времени. Не опосредованная идеей случайность и придает художественному образу неповторимые черты. Фишер полагает: то, что делает индивида индивидом, иррационально в себе, так как создается чисто случайным смешением сил. Искусство стремится выразить в образе всеобщее, идеальное, типичное, но оно сохраняет индивидуальное, порожденное случайностью, не ассимилированное идеей. Фишер отмечает поэтому две возможности, открывающиеся перед искусством и порождающие два стиля: *идеалистический* (классицистический) *стиль античного искусства*, где индивидуальное растворилось в родовом, и *реалистический*, создающий характерное, ярко индивидуальное, и поэтому иррациональное, который благодаря сохранению случайного правдивее отражает реальный мир.

В теории случайности философ пытается осмыслить и современное ему искусство, однако делает он это способом, ничего общего с диалектикой не имеющим. Поэтому-то современный этап развития искусства оказался у него особой формой бытия *идеала*. Эти воззрения получили свое отражение в трактовке красоты. Искусство постигает абсолютную идею в форме *иллюзии*. Однако эта иллюзия, говорит Фишер, не бессодержательна: в художественном произведении, в отдельной точке пространства и времени она становится как бы предметом опыта, дает нам возможность ощутить то, что недоступно другим видам познания, а именно гармонию и совершенство универсума, открытые только для эстетического познания. Поэтому «прекрасное есть предвосхищение современной жизни и самого высшего блага благодаря иллюзии» [41, S. 150]. В реальном мире глубоко социальные конфликты, нарушающие стабильность буржуазного общества и возникающие как следствие капиталистического разделения труда (социальное неравенство, обнищание и превращение тысяч людей в пролетариев), не могут быть преодолены. Только искусство, по Фишеру, берет на себя задачу восстановления, правда, иллюзорного, нарушенной гармонии.

Отказавшись от исторической диалектики Гегеля, Фишер путем умозрительной дедукции пытается вывести понятие

красоты, трактуя возвышенное и комическое как органичные моменты красоты, результатом различных отношений, которые проистекают из борьбы идеи и чувственного начала. В прекрасном, утверждает он, идея и чувственное явление находятся в равновесии, возвышенное воплощает в себе преимущественно идеальную сторону прекрасного, а в комическом преобладает чувственный элемент. За этой абстрактной игрой понятий скрывается одна из важнейших тенденций эстетики Фишера — *стремление снять противоречия прекрасного и выступающего в форме комического безобразного, сгладить их и таким образом оправдать буржуазную действительность*. Это в свое время убедительно было показано Г. Лукачем [61].

После 1849 г. субъективистские моменты в эстетике Фишера углубляются. Наиболее четко это проявилось в его теории символа и мифа. В работе «Критика моей эстетики» (1866—1873) он опровергает свою прежнюю точку зрения, утверждая, что «прекрасное возникает только в созерцании, в контакте предмета и постигающего субъекта» [42, S. 225]. Эти мысли Фишера оказали существенное влияние на психологическую эстетику.

В той мере, в какой философская эстетика XIX в. стремилась осмыслить пути развития современного искусства, она с неизбежностью наталкивалась на *проблему изображения безобразного*. Необходимость обращения к ней диктовалась всем ходом развития художественного мышления в эту эпоху и обнаружилась уже в эстетике Романтизма, а в дальнейшем потребность найти, говоря словами Ш. Бодлера, «и в грубом образ высокого строя» стала характерной как для теории критического реализма, так и для эстетики сюрреализма. Неудивительно, что именно теперь в истории эстетической мысли появляется первый трактат, непосредственно посвященный исследованию категории безобразного — такова работа К. Розенкранца «Эстетика безобразного» (1853).

Ее автор справедливо отмечал, что безобразное, будучи объектом художественного изображения, не равноценно прекрасному. Взятое само по себе, оно не имеет позитивной эстетической значимости, и если в реальном мире оно может выступать изолированно, то «в искусстве недопустима абстрактная фиксация безобразного»; художник всегда должен мысленно проецировать безобразное на прекрасное; «лишь в комбинации с прекрасным искусство позволяет быть безобразному» [37, S. 39].

Вместе с тем сложнейшая диалектика художественного творчества, диалектическое взаимодействие отражения и творческого преобразования реальности приобретает у Розенкранца идеалистически-извращенный, схематичный вид. Следуя объективно-идеалистическим положениям Гегеля, он считает реальный мир и прекрасное в природе и искусстве формами объективации абсолютной идеи. *Не практическая деятельность человека определяет объективное содержание прекрасного и безобразного в реальном мире и искусстве, а полнота проявления идеи*. В безобразном идея не объективируется полностью, оно — порождение переходных состояний в развитии природы. Художественному познанию, вслед за Гегелем считает Розенкранц, поставлены границы в отношении истинного и доброго, поскольку основой его является

чувственный элемент. Однако в нем идея должна выражать себя во всей целостности, и поэтому ей необходимо вобрать в себя все формы, возникшие из произвола и случайности [37, S. 38]. Безобразное есть органичный момент самой идеи прекрасного, идеала, в процессе имманентного развития которого оно устраняет свое противоречие по отношению к прекрасному и возвращается в единстве с ним к чистой красоте.

Философ подробно анализирует формы проявления безобразного в искусстве: *асимметрию, аморфность, дисгармонию*. Зачастую высказывая тут интересные и глубокие мысли, он пишет о возможности использования этих форм в художественной практике, о значении их для создания образа. Но и здесь изложение по существу носит схематичный, формалистический характер из-за попыток вывести закономерности не из анализа самого искусства, а из системы псевдодиалектических тезисов. Рассуждения Розенкранца о прекрасном как о единстве истинного и доброго теряют свое содержание и остаются по сути лишь данью традиции, когда он говорит о современном искусстве. Именно тут его позиции становятся особенно шаткими. Стремясь объяснить усиливающуюся тенденцию к изобразжению в современном искусстве насилие и преступлений, мыслитель утверждает, что преступление — это «эмпирически объективная реальность злой воли, которая через злой поступок получает объективное существование, беспричинный произвол его прорывает абсолютную необходимость свободы, благодаря которой существует универсум» [37, S. 324—325]. Философ не видит, что преступление стало имманентным свойством жизни буржуазного мира; оно нарушает, как говорил К. Маркс, ее однообразие, «ее спокойное повседневное течение. Тем самым... предохраниает ее от застоя и порождает ту беспокойную напряженность и подвижность, без которой притупилось бы даже жало конкуренции» [51, с. 394]. По Розенкранцу, преступления в современном ему обществе представляют собой нечто случайное, продиктованное эгоистическими инстинктами, результатом лени и нужды, грубости и необразованности. Вместе с тем он безоговорочно осуждает склонность некоторых писателей (он называет Гюго, де Виньи, Сю, Диккенса, Жорж Санд) поэтизировать преступление. Художник, по его мнению, должен стремиться находить пути, которые смогли бы привести к компромиссному разрешению социальных противоречий. В качестве образцовых в этом смысле Розенкранц считает романы Гуцкова и Пруца, оразившие всю ограниченность немецкого либерально-буржуазного мышления.

Для понимания упадка идеалистической эстетики весьма показательна теистическая концепция Х. Г. Вейсе, пытавшегося эклектически синтезировать идеи Шеллинга и Гегеля. Все конкретное бытие, утверждает Вейсе, опираясь на натурфилософию Шеллинга, — результат самооткровения бога, абсолютного духа, который является первичным и бесконечным основанием мира, чистым единством, предшествующим всему логическому. Становление реального мира есть бесконечный процесс творения бога, порождение рационального из иррационального. Бог отделяет от себя природу, чтобы достигнуть самооткровения в человеческом сознании. Поэтому *истинная красота может находиться только по ту сторону мира, в абсолютe*, красота же реального мира есть лишь отблеск более высокого, сверхчувственного порядка вещей. В отличие же от своих учителей Вейсе утверждает, что *естественно-прекрасное всегда ярче*, чем его отражение в искусстве, так как природа — непосредственное творение божества, а в искусстве человеческому разуму открывается бесконечная калейдоскопичность явлений, и в их красоте он обнаруживает лишь символ божественной свободы, которую абсолют начертал на своем творении [47, S. 99].

Линию тензма в немецкой эстетике продолжал М. Карьер. В его трудах, отмеченных крайним эклектизмом, перемежалось влияние различных эстетических теорий — от Гете и Шиллера до Зольгера и Фишера, от Гамана до Канта. Прекрасное, по мысли Карьера, возникает одновременно в идеализации индивидуального и в индивидуализации идеального. При этом понятие идеализации приобретает у автора религиозную окраску: искусство, создавая красоту, не только формирует человеческий дух и облагораживает сердце,

оно еще обладает и религиозным воздействием, ибо в красоте заключено спасительное и душевное очищение. Миссия художника — это миссия жреца. Он должен создавать красоту ради красоты, не входя в соприкосновение с реальным миром [21].

Эстетика Карьера была немецким вариантом теории «чистого искусства» и во многих отношениях повлияла на творчество поэтов мюнхенского кружка — Э. Гейбеля, П. Хайзе и др.

Несостоятельность спекулятивной эстетики гегельянцев, не говоря уже о теистических концепциях Вейсе и Карьера, стала обнаруживаться в начале 40-х годов прошлого столетия. Поэтому «Эстетику...» Фишера в известном отношении можно считать мертворожденным произведением, ибо к моменту выхода первых ее томов основные положения гегелевского идеализма были опровергнуты сначала Л. Фейербахом с позиций антропологического материализма, а затем К. Марксом и Ф. Энгельсом с позиций диалектического материализма.

§ 3. Влияние антропологического материализма Фейербаха на эстетику

Говоря о влиянии философии Фейербаха на формирование материалистической эстетики, следует иметь в виду, что оно вышло далеко за пределы Германии: высшей точкой ее осмысления и дальнейшего развития оказалась эстетика Н. Г. Чернышевского; отзвуки фейербаховского антропологизма мы встретим и во французской эстетике XIX в.

Сам Фейербах не создал законченной эстетической системы. Хотя в своих сочинениях он время от времени касался проблем художественного творчества, но его высказывания носили фрагментарный характер. Полемицируя с Гегелем, для которого искусство, религия и философия были формами реализации абсолютного духа, Фейербах указывал, что искусство и религия неотделимы от человеческих ощущений и созерцания, так же как философия от мышления. Все формы человеческого познания представляют собой реализацию определенных способностей человека. Для Фейербаха сам феномен искусства есть доказательство того, что абсолютная идея Гегеля есть, по сути дела, *отчужденный продукт сущностных сил человека, субъективный дух, оторванный от своей природы*, ибо «мышление исходит из бытия, а не бытие из мышления» [17, т. 1, с. 128]. Человек — не функция абсолютного духа, не его слепое орудие, а высшее проявление силы природы.

Такая способность человека, как воображение, или фантазия, находит свое проявление в художественном творчестве. Без фантазии искусство немислимо; она «есть потусторонний мир созерцания: человек находит в ней то, что потерял в данном мире, то есть в мире чувственном, действительном» [17, т. 1, с. 290]. Фантазия, таким образом, компенсирует то, что отсутствует в процессе созерцания. Но иногда, как, например, в народном сознании, «мир фантазии приравнивается к суще-

ствующему миру» [17, т. 1, с. 291]. В этом случае мы имеем дело с религией. Итак, религия — это тоже продукт воображения, но между религией и искусством, согласно Фейербаху, пролегает пропасть, ибо любое религиозное учение требует признания истинности своего содержания, искусство же «не выдает свои создания за нечто другое, чем создания искусства» [17, т. 2, с. 693]. (Показательно, что В. И. Ленин обратил внимание на это положение Фейербаха и выписал его в «Философских тетрадах».)

Искусство властвует над всей областью чувственного, но оно не должно отрываться и от мышления, ибо только мыслящее созерцание соединяет различные чувственные факты в единое целое, образует их взаимосвязь и тем самым вырывается из плена грубой практической потребности, превращаясь в эстетическое чувство. «Где чувство возвышается над предметами чего-либо специального и над связанностью с потребностями, там оно возвышается до самостоятельного теоретического смысла и достоинства: универсальное чувство есть рассудок, универсальная чувствительность — одухотворенность» [17, т. 1, с. 201]. Однако в философии Фейербаха «предмет, действительность, чувственность берется только в форме объекта, или в форме созерцания, а не как человеческая чувственная деятельность, практика, не субъективно», — подчеркивал К. Маркс [50, с. 1].

В годы общественного подъема, непосредственно перед революцией 1848—1849 гг. философия Фейербаха оказала значительное влияние на прогрессивно настроенную немецкую интеллигенцию. Гуманистический пафос, атеизм делали его учение чрезвычайно популярными. Это не могло, конечно, не получить отражения в истории немецкой эстетики.

Наиболее ярким представителем фейербаховской эстетики в Германии был Герман Гетнер. Основные философские и эстетические сочинения Гетнера — «К оценке Людвига Фейербаха», «Против спекулятивной эстетики», «Современная драма» и др. — были созданы в период между 1844 и 1851 гг. Он подверг резкой критике идеалистическую эстетику Гегеля и его последователей, в частности Фишера. Будучи тонким знатоком искусства, Гетнер не смог заметить в эстетике Гегеля существенного противоречия между ее общей идеей и отдельными исследованиями проблем художественного творчества, сделанными на материале искусства, между умозрительной схемой развития абстрактной идеи, ее объективации в искусстве и детальным, диалектическим анализом самого искусства. Поэтому слова Фейербаха о том, что идеалистическая философия имеет своим основанием рационально-теологический принцип, он считал совершенно уместными в отношении спекулятивной эстетики, ибо ей свойственно абсолютизировать *идеальную*

сторону искусства, только в ней находить выражение красоты.

Для Гетнера как представителя антропологического материализма «человечество — это вершина, назначение и цель бытия, высшее, что вообще существует». Не в осознании абсолютным духом самого себя видит он завоевание свободы, а в отношениях индивида и рода «заключено действительное раскрытие тайны человеческой свободы» [32, S. 13]. В связи с этим и эстетику необходимо поставить на почву антропологии. Главной посылкой для науки о прекрасном должно стать положение: искусство — это создание, а тем самым выражение и утверждение человеческого духа, который есть не что иное, как «самосознание природы» [32, S. 18].

Центральным пунктом своей полемики с идеализмом Гетнер делает так же, как десять лет спустя Чернышевский, проблему отношения естественно-прекрасного и прекрасного в искусстве. В возвышении искусства над природой, замечал Гетнер, идеалист видит «удаление того, что в природе не соответствует понятию, случайно или бездуховно, в снятии всего чисто материального, так как существенным недостатком естественно-прекрасного является отсутствие органического членения живой одухотворенности, чистой и прозрачной объективности идеи... То, что в природе „разбросано и замутнено“, в искусстве предстает перед нами как «единое и гармонически прозрачное» [32, S. 21]. Поэтому спекулятивная эстетика рассматривает искусство не как «свободное, чувственно-наглядное выражение» мысли, а как противоречие с этим принципом. Однако искусство не обладает той силой, которая могла бы ему помочь побороть природу, поскольку «оно везде уступает ей в свежести и полноте жизни», а не наоборот, как думал Гегель. Для Гетнера искусство — это форма сознания, своеобразный язык, но язык, имеющий свои специфические особенности, язык не понятий, а конкретных образов. Искусство есть «чувственное выражение наших чувственных идей, чувств и созерцаний». Индивидуально-чувственное созерцание искусства может быть выражено только с помощью «чувственных же форм природы и жизни». Они и есть язык искусства. Искусство и наука, утверждает он, составляют «целое и полное выражение теоретического знания» [32, S. 27].

Гетнер рассматривает искусство как общественный феномен, ибо оно непосредственно выражает характер времени и нации; отсюда он делает вывод, что «недостатки и достоинства в художественном развитии определенного времени и нации всегда суть недостатки и достоинства состояний образования этого времени и нации» [31, S. 185]. В понятие состояния образования Гетнер включает не только факторы духовной культуры и морали, но и правовые, государственные и политические нормы эпохи.

Гетнер не был эстетиком-систематиком. Подвергнув критике псевдодialeктические построения Фишера, его деление искусств, основанное на идеалистически понятом соотношении объективного и субъективного, и указав на невозможность умозрительного построения системы искусства, главную цель науки о прекрасном он увидел в конкретном анализе художественных явлений.

Прогрессивные устремления Гетнера, его надежды на революцию получили свое отражение в его литературоведческих работах. Политическая борьба должна привести к созданию свободной Германии, искусство которой будет обладать красотой и содержанием поэзии Гете и Шиллера. Если же этого не произойдет, то будущее страны превратится в «иллюзорное существование», что и возвещают романтика и иррационализм. После поражения революции Гетнер не изменил своим демократическим взглядам. В этот период он создает «Историю литературы XVIII века», явившуюся итогом его деятельности. Обращение к традициям Просвещения было как бы протестом ученого против существующей действительности, попыткой сохранить для будущих поколений те идеи, которые, по его мнению, служили освобождению человека.

К эстетическим трудам, созданным в русле фейербаховского антропологизма, относится сочинение Антона Губица «Человек и красота» (1848). Однако существенно нового в историю эстетической мысли этот исследователь не внес, в отличие от деятеля в области эстетики другого последователя Фейербаха — крупнейшего немецкого композитора второй половины прошлого века Рихарда Вагнера, сочетавшего качества гениального художника и яркого мыслителя, необыкновенно страстно защищавшего свои идеалы и убеждения.

Написанные им в революционные годы статьи «Революция», «Искусство и революция», «Художественное произведение будущего» представляют собой попытку осмыслить положение искусства в буржуазном обществе. Искусство, считает молодой Вагнер, — это «высшее проявление гармонической, в полном соответствии с природой развивающейся чувственно прекрасной личности». Радостно воспринимаемая действительность используется художником в качестве материала для творчества, только она побуждает художника к созданию произведений искусства [3, с. 11].

Вся история искусства, в понимании Вагнера, является процессом реализации сущностных сил человека, в котором отражается его эволюция. Формы взаимодействия индивиду-художника и человечества определяют судьбу искусства, причину его высочайших взлетов и падений в определенные эпохи развития культуры. Греческий полис, где свободный и гармонически развитый гражданин был неотделим от своего народа, воплощал для Вагнера те социальные условия, то общество,

в котором искусство занимало подобающее ему место, не теряя своего достоинства и выполняя свое благороднейшее назначение — объединять *отдельных индивидов в свободную нацию*.

Рождение античной трагедии и было обусловлено нерасторжимым слиянием самых лучших сторон человеческого «я» со стремлениями коллективной души всей нации, стремлениями к *гармонии и свободе*. Гибель античного полиса повлекла за собой упадок искусства, ибо с потерей свободы умерло и истинное творчество; вся последующая эволюция искусства есть, согласно Вагнеру, его деградация, путь от могущества к беспомощности. Место искусства в истории человечества заняли наука, абстрактная мысль, что в конечном итоге приводило к постепенной атрофии способности к истинному художественному творчеству, способности выразить полному человеческой жизни, к одностороннему развитию личности. «Философии, а не искусству принадлежат те две тысячи лет, которые истекли со смерти греческой трагедии» [3, с. 9]. Доказательством упадка искусства служит то, что оно в течение многих веков обслуживало те слои общества, которые всеми силами пресекали человечеству путь к реализации его духовных и чувственных возможностей, к гармонии и свободе. В средние века искусство использовалось христианской церковью, которая ориентировала его на изображение сверхъестественного, объявляла аскезу идеалом поведения индивида, регламентировала художественную деятельность, стремясь ограничить ее рамками религиозной догматики. В новое время для искусства характерно подчинение светской власти, оно неизбежно вовлекается в круговорот товарно-денежных отношений капиталистического общества и превращается в услужение для тех, у кого есть деньги. Это привело и к изменению его структуры.

Если античная драма представляла собой естественный синтез искусств, поскольку она была зеркалом единого в своих устремлениях общества, то вся дальнейшая история художественного творчества вылилась в распад этого синтеза на отдельные искусства, поэтому и театральное искусство последующих эпох перестало быть синтетическим. Буржуазное общество, которое калечит души людей, враждебно подлинному искусству, ибо искусство теряет в нем свою истинность, не являясь выражением истинной жизни. Люди всех сословий, будь то принц, банкир или рабочий, приходят в театр, чтобы развлечься, а не мыслить. Условия жизни буржуазного общества приводят к тому, что деградирует не только искусство, но и вкусы публики. Настоящий художник всегда находится в конфликте с нею, его не понимают.

Искусство, как на протяжении всей своей жизни утверждал Вагнер и к чему он стремился в своем творчестве, возникает только тогда, когда существует *тесное взаимодействие ху-*

дожника и народа. А для того чтобы массы могли понимать художника и сам художник мог создавать подлинные произведения искусства, чтобы искусство приобрело жизненную силу, *необходимы глубокие революционные изменения в социальной структуре общества.* «Истинное искусство может подняться из своего состояния цивилизованного варварства на достойную высоту лишь на плечах великого социального движения; у него с ним общая цель, и они могут ее достигнуть лишь при условии, что оба признают ее. *Эта цель — человек прекрасный и сильный: пусть Революция даст ему Силу, Искусство, Красоту*» [3, с. 25]. В этом процессе искусство будет выражать все то, что есть наиболее благородного в духе эпохи, оно будет указывать «поток социальным страстей... высокую и прекрасную цель» [3, с. 50]. Революция должна, по мысли Вагнера, уничтожить власть денег, власть меркантильных интересов, которые представляют собой препятствие, стоящее между народом и искусством. Искусство освобожденного человека станет похожим на античную трагедию, оно снова приобретет синтетический характер.

В своей книге «Опера и драма» (1852) Вагнер утверждает, что *синтетическим искусством будущего должна быть музыкальная драма, восстанавливающая потерянное первоначальное единство искусств.* Музыка, танец, поэзия в своей сущности неразделимы. Их свобода может быть достигнута только благодаря устранению ограниченности их возможностей, простирающейся из разобщенности этих искусств; в драме же «каждое из отдельных искусств воплощает свои высшие способности» [46, В. 10, S. 158]. Музыка и танец имеют общее начало — *ритм.* Функция музыки в музыкальной драме есть соединение и разделение крайних противоположностей искусства — танца и поэзии, ибо звук соответствует внутренней сущности, чувству и сердцу человека, которые, как считает Вагнер, являются единственным предметом искусства. Одухотворенные звуком ритм и мелодия возвращают танцу и поэзии их собственную сущность. Идея синтетического искусства была для середины прошлого столетия новаторской. Вагнер стремится осуществить намеченный им в его теоретических трудах синтез в своих произведениях: грандиозной тетралогии «Кольцо Нибелунга», музыкальных драмах «Тристан и Изольда», «Парсифаль».

Поражение революции разрушило надежды композитора на социальное освобождение человечества. Лишь в искусстве видит он теперь спасение от буржуазной действительности. Революционные идеалы стали казаться ему абстракцией, рожденной господством философии. Он не находит больше тех связующих моментов, которые объединяют искусство и политику. Это в конечном итоге и предопределило его обращение к философии А. Шопенгауэра. В своей книге «Бетховен» (1870), написанной в тесном контакте с молодым Фр. Ницше,

Вагнер понимает музыку как *непосредственное откровение единства воли*. Если стихия живописи — чистое созерцание, то музыка воплощает в себе наивысшее возбуждение воли, а сам феномен музыкального творчества есть не что иное, как преодоление границ индивидуальности и слияние с единым, сращение субъекта с объектом, временное освобождение интеллекта от служения индивидуальной воле [46, В. 12].

Для позднего Вагнера характерно стремление интерпретировать некоторые положения философии Шопенгауэра в духе католицизма, что впоследствии вызвало яростную критику со стороны Ницше. Шопенгауэровское отречение от жизни, от индивидуальной воли отождествляются им с аскетическим идеалом средневекового человека, который, побеждая чувственность и греховность, прозревает сущность светоносных, трансцендентных идей добра, справедливости и человеколюбия и сам в своей вечно женственной красоте становится их символом.

В мировоззрении композитора появились реакционные тенденции, что во многих отношениях способствовало созданию культа Вагнера в Германии в конце прошлого столетия и извращению его творчества в эпоху гитлеризма. Однако, как точно определил Т. Манн, тот успех, который искусство Вагнера имело в буржуазном мире, «есть трагикомический парадокс, и нельзя забывать, что оно предназначалось *совершенно иной публике* и в социально-моральном отношении было направлено... *в освобожденный от господства денег и властолюбия, основанный на справедливости и любви, братский, человеческий мир* [74, S. 417].

§ 4. Кантианская линия в немецкой философской эстетике

Обращение к эстетике Канта не привело к возникновению единого, последовательно развивающегося направления эстетической мысли, поскольку сам выбор проблем, сформулированных философом, и их интерпретация зависели от различных социальных и теоретических мотивов.

Раннему кантианству в Германии было совершенно чуждо намерение педантически реконструировать эстетическую концепцию Канта. Неудовлетворенные схематичностью и панлогизмом гегелевской эстетики, философы, не желавшие отказываться от преимуществ эмпирического метода, возвратились к исходным постулатам кантовской эстетики, поскольку они оставляли большой простор для эмпирического исследования и, сохраняя критическую дистанцию по отношению к теории Канта в целом, попытались использовать отдельные ее положения для обоснования собственных эстетических концепций. Виднейшими кантианцами старшего поколения были И. Герbart и Г. Лотце.

Педагог по призванию, Герbart строил свою общую философскую концепцию прежде всего в свете ее значимости для научно обоснованной педагогики, и эстетическая проблематика затрагивалась им только в той мере, в какой она обуславливалась его занятиями этикой и психологией. Эстетические воззрения Гербарта, наиболее полно представленные им во «Всеобщей практической философии» (1808), носят поэтому следы влияния обеих наук.

С позиций психологии Герbart подверг критике прежде всего правомерность традиционного рассмотрения Кантом человеческих способностей — *мышления, воли и чувствования* — как обособленных и относительно независимых друг от друга. Он пришел к убеждению, что душа человека представляет собой первоначально некоторое единство — «реал», результатом соприкосновения которого с внешним миром является возникновение в ней представлений. Способность к образованию представлений следует поэтому признать, по Гербарту, главной функцией души, а кажущиеся разнородными чистые априорные способности определять как психические состояния, различие между которыми объясняется разным соотношением рядов представлений, то смешивающихся, то вновь расходящихся в своем непрерывном течении.

Рассматривая представление как общий источник понятий, чувств, желаний, Герbart утверждает, вопреки Канту, что «связь... практического рассудка с теоретическим ничуть не загадка, но сама собою понятная вещь...» [8, с. 221], и выделяет в качестве разновидностей единой способности представления два типа суждений: *логические*, принадлежащие бесстрастному научному познанию, и *эстетические*, в которых представляемое не поддается абстрагированию от чувства одобрения или порицания. Характеризуя последние вслед за Кантом как независимые от действительного существования предмета и свободные от интереса, Герbart усматривает в эстетическом представлении мира цель воспитания. Он выдвигает поэтому для нравственной оценки те же требования, что и для суждения о прекрасном, различая их не по качеству самого суждения, а по предмету, на который они направлены: *суждения вкуса о воле и суждения вкуса о чувстве*. Эстетика как наука о прекрасном и искусстве соответственно включается Гербартом наряду с этикой в одну более высокую науку — эстетику в широком смысле слова, делом последней признается *исследование эстетического представления*, «по которому каждый стремится указать себе свое отношение к миру» [8, с. 180].

Настаивая на родстве собственно эстетического с этическим, Герbart справедливо отверг эстетизм романтиков, но при этом вернулся в сущности к просветительскому пониманию данной проблемы, близкому тому, которое выразилось в теории

эстетического воспитания Шиллера, абсолютизовавшего эстетическое отношение человека к миру и растворившего в нем нравственное отношение.

Признание и авторитет в эстетике принесло Гербарту другое его начинание, также связанное с психологией. Речь идет о его попытке выявить специфику эстетического представления. Основываясь на психологических наблюдениях, ученый утверждал, что разрозненные элементы, входящие в эстетическое представление, сами по себе эстетически индифферентны. Оценка отдельного звука или цвета, по Гербарту, становится эстетической только при восприятии их на фоне других звуков и цветов, в отношении к ним. Поэтому задачей эстетики в узком смысле он считал поиски простейших отношений, вступая в которые, *эстетически нейтральные элементы образуют эстетическое качество*. «Не дефинировать, не демонстрировать, не дедуцировать, даже не подразделять искусство на виды и размышлять о наличных произведениях искусства, скорее — должна она (эстетика. — Т. А.) подвинуть нас на наблюдение общих простых отношений.., которые производят при завершенном представлении удовольствие или неудовольствие» [30, S. 395].

Поскольку же установление отношений между элементами в эстетическом представлении происходит до его выхода на статистический порог сознания, т. е. до его осознания как эстетического, философ впервые предлагает эстетике применить в исследовании *психологический эксперимент*. Эта направленность научного внимания Гербарта обусловила два значительных для развития эстетики последствия. Акцент на выявлении специфических отношений, гиперболизированный в позднейшей интерпретации до полного сведения сущности эстетического к особому роду связи элементов — к *форме*, послужил поводом для возникновения формалистической эстетики во главе с Р. Циммерманом [его трактат назывался «Всеобщая эстетика как наука о форме» (1865); см. о нем подробнее 56, с. 540—541]. Идея психологического подхода к изучению механизма эстетического представления дала, как мы вскоре увидим, толчок к появлению «эстетики снизу», разработанной экспериментальной психологической школой Фехнера.

Оценивая в целом научный вклад И. Ф. Гербарта в эстетику, необходимо подчеркнуть, что, несмотря на тенденцию к неправомерной психологизации и формализации эстетики, его труды заложили основу для формирования новой дисциплины — *психологии искусства*.

Эстетическая концепция Г. Лотце, гуманиста и мыслителя, стремившегося постичь человека во всех его духовных и телесных проявлениях, формировалась под влиянием именно того кантовского убеждения, которое отвергалось Гербартом,

убеждения в разобщенности теоретического и практического разума и возможности их согласования в сфере эстетического. Эстетические взгляды философа получили систематическое изложение в работах: «О понятии красоты» (1845), «Принципы эстетики» (1884), «История эстетики в Германии» (1868).

Интерпретируя вслед за Гербартом чистые априорные способности человека как «развивающиеся ряды представлений, чувств или стремлений» [35, S. 8], Лотце считал тем не менее эти ряды совершенно различными по своему источнику: представления квалифицируются им как реакция на внешний мир, а побуждения и чувства относятся исключительно к внутреннему миру личности. Эстетическое чувство, которое возникает, по Лотце, в результате согласованности различных рядов, не может быть поэтому объяснено методом научной психологии, исследующей независимые от субъекта отношения в эстетическом представлении. Отсюда понятно, почему Лотце выступает против психологизации эстетики Гербартом и решительно подчеркивает тезис о *субъективном характере эстетического*.

Эстетическое представление как предмет эстетического чувства и суждения само по себе не будет прекрасным ни благодаря *качеству* составляющих его элементов, ни также вследствие их *формального* отношения между собой. Оно — только возможность пробудить в душе человека специфическое чувство прекрасного. Единственная реальность эстетического — его реальность в человеческом сознании, но и идеальное его существование имеет, по Лотце, столь великое значение для человеческой жизни, что не следует искать ему оправдания приписыванием объективного бытия [35, S. 20]. Определить эстетическое — значит установить его особую роль в человеческом духе, для определения которой Лотце впервые в истории философии вводит понятие *ценности* (Wert).

«Наш взгляд на прекрасное основан на признании безусловной противоположности между бытием (выступающим в представлении. — Т. А.) и мыслью», осмыслением бытия, т. е. сущим и должным; эти противоположности необходимо примирить, чтобы мир не оказался бессмысленным для человека. «Красота, — утверждал Лотце, — есть предвестник предчувствуемого примирения между противостоящими членами отношения» [35, S. 31]. В этом ее призвание. Она образует смысловой центр события, реально воспринимаемого явления, которое рассматривается с нравственных позиций, и тем самым устанавливается его ценность для человека и человечества.

Поскольку эстетическое — не только явление, изучаемое наукой, но и смысл (ценность), в самом явлении не содержащийся, то богатство и глубину его невозможно исчерпать, давая ему определения как общему понятию [35, S. 35]. Оно всегда будет заключать в себе некоторый внелогический излишек.

На вопрос, не является ли эстетическое, рождающееся при пересечении различных рядов представлений и стремлений, чем-то случайным, зависящим лишь от мгновенного настроения субъекта, Лотце отвечает отрицательно. В том и состоит, с его точки зрения, отличие прекрасного от приятного, что само течение представлений обусловлено *нравственными устремлениями субъекта*, и именно их устойчивость сообщает стабильность эстетическому вкусу. Вкус, следовательно, ставится в прямую зависимость от нравственности, но и сам он в свою очередь оказывает услугу нравственному воспитанию: ведь высшая нравственность (в отличие от той, что послушно следует предписаниям) нуждается в развитой восприимчивости, подвижности души, формирующейся в процессе эстетического созерцания. Трактую таким образом кантовское положение о красоте как символе нравственности, Лотце диалектичнее, чем Герbart, разрешает проблему соотношения этического и эстетического. Но именно потому, что эстетическое находится во взаимосвязи с добрым и приятным, было бы неверно, по Лотце, жестко очерчивать его границы. Область эстетических ценностей мыслитель уподобляет громадной пи-

рамиде, вершину которой представляет чистая красота, откуда к основанию нисходят длинные ряды представлений, различающихся по силе и завершенности, и само основание которой теряется в пограничных областях доброго и приятного.

Таким образом, эстетические воззрения Гербарта и Лотце явились результатом заимствования и интерпретации отдельных положений эстетики Канта с характерным для нее колебанием между материализмом и идеализмом. Хотя выявление необходимости психологического подхода к изучению эстетического восприятия было заслугой Гербарта, а обоснование аксиологического подхода к эстетической проблематике — несомненной заслугой Лотце в развитии эстетики, начинания эти были скованы и извращены субъективно-идеалистическими позициями ученых.

Влиянием эстетики Канта отмечено еще одно значительное произведение немецкой эстетической мысли середины XIX в. — речь идет о трактате Э. Ганслика «О музыкально-прекрасном» (1853). В этой книге, сыгравшей большую роль в истории европейской музыкальной эстетики, автор, отталкиваясь от учения Канта о прекрасном, использовал и положения спекулятивной эстетики, главным образом Фишера, и некоторые идеи, взятые из лингвистических теорий Я. Гримма и В. Гумбольдта. Ганслик исходил из того, что музыка не в состоянии объективировать чувства и переживания, и потому музыкальная эстетика должна исключить из сферы исследования эмоциональный мир композитора. Все многообразие звуков, из которого композитор создает разнообразнейшие мелодии, гармонии и ритмы, способно донести до нас одни только музыкальные идеи, которые рождаются в процессе музыкального мышления и подчиняются его логике. Эти идеи и воплощают в себе музыкально-прекрасное. «Содержание музыки — движущиеся звуковые формы» [7, с. 67].

Однако то, что Ганслик определяет как форму, не есть форма музыкального произведения, его структура или конструктивная схема, ибо форма для него — совокупность всех элементов музыки в их звучании во времени. Таким образом, диалектическое единство формы и содержания подменяется здесь их отождествлением, что ведет к формалистической трактовке музыки. Правда, Ганслик стремится преодолеть ее, связывая музыку не с субъективным миром переживаний композитора, а с абсолютной идеей: формы суть не что иное, как «музыкальные идеи», цельные продукты творящего духа, которые опосредованно (и здесь Ганслик повторяет Фишера) указывают на абсолютную идею и мировую гармонию. Вводя в свою эстетическую теорию некоторые положения современной ему лингвистики, он интерпретирует музыку как язык, который создан не природой, а порожден бессознательной деятельностью

народного духа. Вместе с тем музыка, в отличие от языка, оперирует не *знаками*, а *формами*. Композитор и слушатель владеют музыкальным языком, но они не в состоянии объяснить его, перевести его в понятия. «Сочинение музыки есть работа духа над материалом, способным принять в себя дух» [7, с. 181].

Прекрасное для Ганслика — всегда чистая форма, а стихия музыкального творчества — чистое созерцание, поэтому музыка представляет собой чистую форму духовной активности композитора. Музыка состоит из мгновенно рождающихся и умирающих форм, которые создает фантазия. Музыкальная тема должна быть полной противоположностью стихийным силам природы, ее построение должно основываться на принципах разумности, ее единственное достоинство — благозвучие. Но главным требованием Ганслика становится требование спонтанности музыкального выражения, что является своеобразным преломлением идей Канта. Если музыка — творение духа, а не природы, то она сама по себе должна уже быть явлением чисто духовным, и поэтому для творческого акта необходимо нечто иное, отличное от чувства, а именно способность полной спонтанности созерцания. Такому требованию отвечает, в сущности, лишь чистая инструментальная музыка. Поэтому Ганслик выступил с резкой критикой романтической программной музыки Ф. Листа и Г. Берлиоза, а также творчества Р. Вагнера, А. Брукнера и П. И. Чайковского, видя в творчестве этих композиторов нарушение законов музыкальной красоты. Его идеалом была музыка классиков — Баха, Моцарта, которую он интерпретировал в духе кантовского представления о красоте как игре формы.

Таким образом, эстетическая теория Э. Ганслика была реакцией на романтические теории музыки и представляла собой своеобразный *формалистический рационализм* в музыкальной эстетике.

§ 5. Неокантианская эстетика конца XIX в.

Неокантианство как самостоятельное эстетическое учение возникло в рамках философского движения, которое складывается в 60—70-е годы XIX столетия, когда подавленная бесперспективностью дальнейшего накопления эмпирического материала теоретическая мысль билась над разработкой новой методологии. Стремление создать эту методологию на идеалистической основе привело ее к поискам такой философской традиции, которая, с одной стороны, допускала бы последовательно идеалистическую трактовку, а с другой — учитывала бы и стихийно-материалистические убеждения естествоиспытателей. Эта ситуация обратила исследователей к Канту. При этом неокантианская эстетика получила различные выражения в Марбург-

ской и Баденской школах в соответствии с различиями между ними в общей трактовке кантовской философии.

Г Коген, профессор Марбургского университета и признанный глава школы, предпринял уникальную в своем роде попытку перевести философскую систему Канта в термины субъективного идеализма, результатом чего явились два трехчленных цикла его работ; в каждом из них ученый уделил внимание и эстетике. К первому циклу, специально посвященному анализу философской трилогии Канта, принадлежит его «Обоснование Кантом эстетики» (1889), второй цикл завершается двухтомным трудом «Эстетика чистого чувства» (1912).

Заслугой Когена следует признать само его стремление отстоять в полемике с формализмом содержательность эстетического. Отправляясь от важнейшего тезиса Канта об активном характере человеческого сознания, Коген предложил рассматривать сознание как систему, способную к содержательной деятельности в различных направлениях. «Система означает у Канта не замкнутую взаимосвязь знаний, а взаимосвязь способов действия (*Erzeugungswaise*) сознания, который каждый для себя производит своеобразное содержание», — утверждал Коген [23, S. 95]. Таких направлений «в производстве содержаний сознания (*Bewußtseins — Inhalte*) можно различить три» [23, S. 97]: деятельность, производящая те образы-предметы и их отношения, которые называют *природой*, и находящая свое высшее выражение в *естественных науках*; деятельность, формирующая *нравственные идеи и нравственный мир* субъекта; и наконец, эстетическая деятельность, осуществляющаяся во *взаимодействии и взаимопроникновении двух первых как их результирующая*.

Эстетическая деятельность сознания, находясь в зависимости от познания и нравственности, вынуждена, по Когену, использовать тот же «материал» сознания. Но поскольку она является именно результирующей, а не механическим суммированием познавательной и нравственной активности субъекта, то она образует некоторое качественно новое единство, которое наряду с другими видами сознания — «чистым познанием» и «чистой волей» — определяется Когеном как «*чистое чувство*», как *опосредующий член между волей и мышлением*.

«Чистое чувство» трактуется Когеном при этом не психологически — как бессознательная готовность к ощущению (*Fühlen*) и не как мимолетное настроение, сопутствующее какому-либо представлению (что отличает когеновскую трактовку чувства от теории «вчувствования»), а как особое состояние (содержание) сознания, которое рождается и присутствует в субъекте как целостной личности, познающем и нравственном существе, в результате игры воображения. Изучение происхождения, закономерностей, специфики этого чувства и составляет, по Когену, задачу эстетики.

Формирование эстетического чувства как результата связующей деятельности сознания между познанием и нравственной активностью не означает более позднего его возникновения в процессе эволюции человека. Будучи формой их связи (а форма для Когена необходимо содержательна), оно существует и тогда, когда оба других направления четко не дифференцируются друг от друга, и его спецификация происходит вместе с их обособлением. В этом смысле эстетическая активность сознания являет собой нечто «изначальное» и «невыводимое» и составляет общее мироощущение, или жизненное чувство субъекта (*Lebensgefühl*). Эта идея была подхвачена впоследствии философией жизни, где она получила, однако, совершенно своеобразное истолкование.

«Чистое чувство», считал философ, есть родовое состояние человеческого сознания, достоинство (*Würde*) человека как представителя человечества. Оно предполагает поэтому «не только симпатическое „чувство участливости“, но одновременно и способность искреннего сообщения», — утверждал вслед за Кантом Коген [23, S. 221]. Высокую миссию приобщения человека к человечеству, воспитания человечности в человеке выполняет искусство, в котором это чувство объективируется.

Поскольку эстетическое чувство, будучи особым и целостным содержанием сознания, не может быть выражено ни при помощи научных понятий, ни в категориях нравственности, то и оно нуждается в собственном способе объективации. Этот способ — *символ*, понимаемый Когеном как наглядное представление, воплотившее в себе то общее, которое является интуитивно постигаемым пределом, завершающим индуктивный ряд представлений. Мысль Когена о символической природе искусства стала основополагающей в эстетике Марбургской школы и впоследствии была детально разработана Э. Кассирером.

Четко обособляя сферу эстетического в человеческом сознании, Коген оспаривает и кантовскую классификацию эстетических категорий. Так как всякая модификация эстетического чувства возникает из отношения познания и нравственности, то и основные эстетические категории неверно (а именно это имеет место у Канта) рассматривать как образующиеся из игры восприятия либо только с рассудком, либо только с разумом. И разум, и рассудок равно участвуют в эстетической деятельности сознания, поэтому Коген выдвигает свой принцип подразделения эстетических категорий — он различает их по качеству используемого «материала» сознания и выделяет вслед за Фишером три основные категории: *возвышенное*, где «материалом» являются преимущественно нравственные идеи; *юмористическое*, в котором приоритет принадлежит природной данности; и *прекрасное* — гармоническое сочетание, «идеальное равновесие» первого и второго [22, S. 5].

В целом эстетика Когена, рассматривающая эстетическое как содержание особого рода активности человека в системе других способов его деятельности, заключала в себе значительный потенциал для дальнейшего развития эстетической мысли, но реализовать его полностью не удалось ни самому Когену, ни его последователям: ограниченная изучением эстетического только как явления сознания, эстетика Марбургской школы неоправданно узко трактовала человеческую деятельность, сводя ее исключительно к деятельности идеальной.

Работы многочисленных сотрудников Г. Когена (Р. Наторпа, А. Штадлера, К. Форлендера и др.) уже не внесли в основную концепцию ничего существенно оригинального.

Если марбургские теоретики, увлеченные построением общей философской системы, исследуют эстетическое как особый

вид в единой деятельности сознания, то фрейбургских философов, поглощенных идеей обособления наук о культуре от естествознания, не интересовала разработка «теоретической картины мира, которая должна получиться из суммирования отдельных наук... То, чего мы в настоящее время ожидаем от философии, — писал крупнейший представитель Баденской школы В. Виндельбанд, — это размышление о вечных ценностях, которые обоснованы над меняющимися интересами времени в высшей степени духовной действительностью» [5, с. 148]. С этой точки зрения главной задачей эстетики как философской науки оказывается определение границ и содержания эстетических ценностей в системе ценностей культуры.

Эстетические проблемы затрагиваются так или иначе во многих работах В. Виндельбанда и Г. Риккерта. Обобщенное выражение эстетические взгляды Баденской школы нашли в книге И. Кона «Общая эстетика» (1901).

Придерживаясь общей для всей школы философской методологии (т. е. противопоставленной строго рациональному, «номотетическому» методу естественных наук), Кон принципиально отказывается от логического анализа эстетических проблем. В своем труде он скорее констатирует, чем объясняет, скорее полагается на понимание и сочувствие читателя, чем доказывает. Основываясь на кантовском определении эстетического суждения, автор усматривает тем не менее заблуждение Канта в его намерении логически обосновать «нелогическое». Он подчеркивает *логическую немотивированность эстетической ценности* и интерпретирует ее, во-первых, как возникающую только в процессе чувственного созерцания и представляющую собой непосредственное переживание, невыразимое в понятиях, и, во-вторых, как чисто интенсивную, т. е. ценную ради нее самой и потому воспринимаемую только в состоянии изоляции от какого-либо интереса. Кроме того, особенность эстетической ценности усматривается им в ее *императивности*, или притязании на всеобщую значимость. Эта последняя характеристика эстетической ценности, связывающая ее с должным, идеалом, отличает интерпретацию эстетического в Баденской школе от его понимания марбургскими мыслителями.

Содержанием эстетической ценности является, по Кону, «выражение внутренней жизни». Эстетическое созерцание поэтому легче всего удается там, где несомненно предполагается наличие внутренней жизни, т. е. при восприятии человека, и ощущается субъектом как сопереживание. Поскольку же, созерцая природу, мы переносим на нее свое собственное настроение, и она становится для нас выразительной, то любое явление действительности может стать предметом эстетического созерцания «как сопереживание выражения». Таким

образом, *первым принципом* определения эстетического содержания является *выражение*.

Но внутренняя жизнь, которая вызывает наше участие, может выражаться различными способами. Эстетическим же это выражение становится только тогда, когда оно оформлено. «Оформление — это особая форма эстетического, благодаря которому страстное пение отличается от простого крика» [13, с. 76]. Отсюда другим принципом определения эстетической ценности полагается *принцип формы*. Полное определение содержания эстетической ценности заключается в утверждении *органического единства формы и выражения*, «эстетического созерцания как оформленного выражения» [13, с. 102]. Этот принцип впоследствии сделался центральным в экспрессионистской эстетике, определившей задачу искусства как выражение и самовыражение художника.

В соответствии с формальным и содержательным определениями эстетических ценностей Кон характеризует и их место в общей системе ценностей культуры. Отношения моральных, логических и эстетических сфер ценностей характеризуются как отношения членов живого организма, «из которых каждый необходим для общей жизни, но в то же время не может рассматриваться как цель всего организма. Исходя из этого образа, можно назвать такую связь ценностей органической» [13, с. 214]. Кон таким образом удачно переформулировал мысль Лотце об иерархическом («пирамидальном») построении ценностей в единое целое, понимаемое как система.

Чтобы принадлежать культуре, всякий род ценностей должен обладать способностью к сообщению от одного индивида к другому. Передавая в процессе эстетического созерцания от человека к человеку (в частности, от художника к реципиенту) то, что не может быть сообщено логически, а именно непосредственное переживание, эстетическое выполняет свою важную социальную миссию в системе культуры: оно «служит средством сообщения и тем языком, на котором наши души с наибольшей чистотой и свободой говорят друг с другом» [13, с. 219].

Баденской школе, впервые остро поставившей вопрос о специфике наук о культуре (*Geistwissenschaft*), принадлежит приоритет в попытке применения соответствующей методологии и в эстетике. Однако дальнейшая разработка этой идеи на субъективно-идеалистической основе была лишена перспектив, так как вела к иррационализму, несовместимому с наукой. Не случайно поэтому, что Баденская школа уже к началу первой мировой войны оказалась в состоянии кризиса, и виднейшие мыслители ее вслед за Виндельбаном и Коном перешли на позиции неогегельянства или других философских направлений.

Полномочным представителем неокантианства XX в. осталась Марбургская школа, педантично опиравшаяся в своих исследованиях на логику и сохранившая свое влияние до 30-х годов преимущественно благодаря деятельности Э. Кассирера.



РАЗВИТИЕ НЕМЕЦКОЙ ЭСТЕТИКИ В XIX В. (продолжение)

§ 1. Психологическая эстетика

В предыдущей лекции мы закончили анализ развития философской эстетики в Германии и можем перейти к рассмотрению эстетической мысли, ориентированной на методологию конкретных наук, прежде всего — психологии.

Основоположник психологической эстетики Г. Т. Фехнер называл свою эстетику, основанную на эксперименте, «эстетикой снизу» в противоположность философской спекулятивной «эстетике сверху». Главным критерием эстетической значимости предмета он считал вызываемое им *чувство удовольствия*. Толчком для экспериментальных исследований этого чувства явилось открытое А. Цейзингом значение «золотого сечения» — определенного пропорционального отношения, которое было признано этим психологом носителем эстетической ценности. Хотя серия опытов показала Фехнеру, что утверждение Цейзинга не имеет достаточных оснований, он по-прежнему настаивал на необходимости продолжать экспериментальные исследования элементарных эстетических реакций, статистическая обработка которых позволила бы выявить простейшие критерии красоты.

В своем анализе Фехнер использовал три метода — *выбора, установки и применения*. В первом случае испытуемому предлагалось разделить линию или рассмотреть четырехугольник с различным соотношением сторон и найти то, которое ему наиболее нравится. Смысл метода уста-

новки заключался в том, чтобы получить наиболее приятное для глаза отношение верхней и нижней частей бумажного креста, передвигая его поперечную перекладину по вертикальной полосе. Метод применения предполагал измерение часто употребляемых несложных предметов повседневной жизни — визитных карточек, книжных переплетов и пр. Результаты этих исследований показали, что большинство отрицательных реакций выпало на долю квадрата и приближающихся к нему прямоугольников. Испытуемые лица предпочитали такие соотношения сторон, которые приближались к «золотому сечению»: линии были по большей части разделены симметрично; соотношение в крестах было 2:1. Опыты Фехнера получили широкий резонанс в эстетической науке. О. Кюльпе, Э. Пирс и Л. Уитмер старались усовершенствовать его методы.

Результатом экспериментирования явился ряд выведенных Фехнером законов, или принципов, эстетического восприятия, основанных на *принципе удовольствия и неудовольствия*. Одним из главных условий, определяющих в положительном или отрицательном смысле эстетическое воздействие, оказалась сила впечатления, которую производит на нас объект эстетического созерцания. Это явление Фехнер назвал *законом эстетического порога*. Смысл его состоит в том, что объект должен обладать определенной силой раздражения, чтобы вызывать интенсивное восприятие. Поэтому слишком бледные краски и тихие звуки не производят на нас необходимого впечатления. Другой его закон — *закон эстетической градации* гласит, что эстетическое воздействие может возникнуть из «гармонического сочетания эстетических удовольствий, которые сами по себе мало значат». Важным принципом эстетического удовольствия является *единство в соединении с многообразием*, поэтому, утверждал Фехнер, нам нравится единство, а не однообразие, мы получаем удовольствие от многообразия, а не от бессвязной смены форм. Большое значение для положительного воздействия предмета эстетического созерцания имеет *принцип ясности*. Он предполагает, что все вышеназванные закономерности — эстетический порог, эстетическая градация, единство в многообразии — выполнили свою функцию и сформировали предельно ясное впечатление.

Перечисленные законы, по Фехнеру, образуют *прямой эстетический фактор прекрасного*. Смысл его заключается в понимании красоты как чистой формы; он является, следовательно, психологическим основанием гербартовского понимания красоты. Однако Фехнер считал, что изучения прямого фактора недостаточно для понимания красоты, так как эстетическое восприятие чаще всего бывает опосредовано различными ассоциациями. *Ассоциативному фактору* ученый придавал огромное значение, полагая, что он один есть половина эстетики, и это является, безусловно, верным утверждением, ибо эстетическое впечатление зависит не только от непосредственного контакта с произведением искусства, но и от запаса представлений зрителя.

Вместе с тем экспериментальная эстетика, разработанная Фехнером и его последователями, имела множество слабых сторон. Так, в ее рамках эстетическое переживание невозможно было отделить от обычного, поскольку исследователи проводили эксперименты лишь с простейшими фигурами и комбинациями красок, не учитывая того, что эти моменты вовсе не характеризуют эстетическое восприятие как таковое [55, с. 33]. Действительно, Фехнер выявил, как это видно из открытых им законов, только психофизиологическую основу эстетического восприятия, понять проблему во всей ее целостности ученому не удалось.

Т. Липпс, И. Фолькельт, К. Грос, В. Вундт и другие представители психологической эстетики стремились преодолеть ограниченность исследований Фехнера, найти связь эстетических явлений со всей полнотой психологической жизни. Исходным пунктом для Липпса и Фолькельта становится *не структура эстетического объекта, а поведение созерцающего субъекта*, ибо «красота объекта не есть его свойство.., она только указание на то, что этот объект служит основанием для эстетической оценки» [14, с. 371]. Это положение стало краеугольным камнем психологической эстетики, и на его основе зиждется *теория вчувствования, или одухотворения*, разработанная Робертом Фишером, Липпсом и Фолькельтом, согласно которой эстетический эффект произведения определяется не его содержанием, а тем, что мы «изнутри себя вносим в произведение искусства» или в иной объект, тем самым одухотворяя его, проецируя на него всю полноту наших чувств и ощущений.

В объективно-идеалистической форме она была обоснована еще Фр. Фишером в «Критике моей эстетики», когда он давал особое, отличное от гегелевского, объяснение символу. Фишер считал, что, когда мы созерцаем прекрасный ландшафт или слушаем музыку, божественная символика неодухотворенной природы осознается нами не как косвенное соединение образа и идеи благодаря рефлексивному акту сравнения, а *совершенно непосредственно, как одухотворение*. Благодаря этому краски пейзажа и звуки становятся «образами настроения», и у нас возникает иллюзия, «как будто нам навстречу выступает из объекта то, что мы в него вкладываем» [42, S. 332—333].

Вчувствование, как его понимает Фишер, это *бессознательное символизирование*, процесс, совершающийся инстинктивно и непосредственно, результатом которого в конечном итоге является *слияние формы и значения в единое целое*. Если у Фишера вчувствование превращается в символизированное восприятие вещей, то для пантеиста Лотце — оно центральный момент эстетического наслаждения. В процессе эстетического созерцания мы проникаем в чувственный мир предметов, с которыми соприкасаемся эстетически, ибо для нашей фантазии нет такого образа, в который она не могла бы проникнуть, одухотворяя его.

Р. Фишер, развивая идеи своего отца, видит в проецировании наших чувств на неодушевленные формы результат непроизвольного и бессознательного акта [43]; у Липпса же вчувствование становится основой эстетики. Эстетические объекты, по мнению последнего, отличаются в первую очередь формальными критериями: это принцип единства в многообразии и допол-

няющий его принцип монархического подчинения, означающие подчинение частей или элементов целого не общему моменту, а одной или нескольким другим частям или элементам. Но эти принципы, по Липпсу, еще не делают объект созерцания эстетически значимым, ибо *для ощущения красоты необходима «не только форма, но прежде всего душевное содержание»*, которое выявляется благодаря акту вчувствования. Эстетическое наслаждение, полагает он, представляет собой «объективированное самонаслаждение». Мы воплощаем себя в чувственных предметах, отличных от нас, и, наслаждаясь ими эстетически, наслаждаемся сами собой.

Процесс вчувствования есть не что иное, как жизненный процесс, зависимый от активности воли. При созерцании эстетического объекта перед нами открываются две возможности. В первом случае наша душевная деятельность находится в созвучии с требованиями, которые предъявляет ей объект, и протекает без внутреннего противоречия, давая в конечном счете ощущение свободы и удовольствия. Здесь мы имеем дело с позитивным вчувствованием. Если же «между моими естественными стремлениями... возникает конфликт с той деятельностью, которую требуют от меня» [33, S. 247], то в этом случае появляется ощущение противоречивости в душевном состоянии, вызывающее эстетическое неудовольствие, которое Липпс назвал негативным вчувствованием. Однако сам апперцептивный акт вчувствования не может быть произвольным. Он тесно связан с эстетическими объектами, красота которых выявляется в процессе позитивного одухотворения, а оно есть не что иное, как «идеально свободная и полная жизнь».

Липпс различает четыре вида вчувствования. Первый — это всеобщее апперцептивное вчувствование, которое имеет место при созерцании простых геометрических форм. Созерцая их, мы, по мнению мыслителя, ощущаем не сами формы, а активность, которую мы переживаем и объективизируем в них, поднимаясь вместе с линией, стремящейся вверх, или падая с линией, опускающейся вниз, сгибаясь вместе с кругом и т. д. С этим видом вчувствования связано эмпирическое вчувствование, или вчувствование в природу. Третьим видом является вчувствование настроений. Краски и звуки выступают навстречу нам как настроение. Это настроение есть мое настроение, но оно связано с красками. Последний, четвертый вид — это «вчувствование в переживание живых существ». В данном случае наши ощущения не могут быть сведены к простым эмоциям, здесь результатом вчувствования должно быть ощущение самоценности (*Selbstwertgeföhle*). Чувство самоценности представляет собой «наслаждение силой, богатством и широтой, внутренней свободой собственной деятельности» [33, S. 97]. Не будучи эстетическим само по себе как жизненное переживание, оно становится эстетическим, когда отражает соответствующие переживания другого существа, т. е. когда является сопереживанием.

Липпс резко разграничивает области реального и эстетического. Художественное произведение создает для нас эстетическую реальность. Если мы видим на картине разгневанного человека, то здесь мы имеем дело не с рассудочным осознанием «реальности гнева, а только с впечатлением от него». Знак, который действительность дает нашему опыту, превращается в искусстве в символ, и представление о том, что символ обозначает, связано лишь с характером этого символа, с его эстетической функцией создавать впечатления действительности в противоположность рассудочному познанию действительности. Эта «существующая не для рассудка, а для эстетического впечатления действительность» и есть, как считает Липпс, эстетическая реальность, действительность, данная нам для сопереживания.

Если в изображаемом как предмете эстетического созерцания отсутствуют реальные объекты, то, следовательно, в нем отсутствуют и связи объективной действительности. А это означает, что в нем, кроме символов, остаются только эстетическая реальность, мир впечатлений, «специфически эстетический объект», а также деятельность человеческой сущности, т. е. тот способ, каким я переживаю и чувствую эстетический объект и осознанно внутреннюю силу своей личности. Поэтому чем сильнее субъективные моменты в художественном произведении и чем больше чувственный символ реальности становится чистым эстетическим символом, тем больше человеческое «я», субъект, отчуждается от действительности, превращается в чистый, идеальный субъект. Искусство — это *катарсис*, который необходим человеку для самоотчуждения. Липпс, подобно Шопенгауэру, приходит в итоге к мысли, что смысл эстетического созерцания заключается в освобождении от своей индивидуальности, детерминированной действительностью, от своей воли. Человек становится чистым субъектом, ясным зеркалом объекта. Метафизическое понимание функции эстетического является конечным результатом эстетики Липпса, ориентированной на субъективно-идеалистическую психологию, которая рассматривает внутренний опыт в качестве единственной основы мировоззрения. Вместе с тем следует учитывать, что Липпс впервые в истории эстетики выделил и сделал предметом исследования те важнейшие эмоционально-психологические процессы, с которыми связаны эстетическое восприятие и художественное переживание.

Эстетика И. Фолькельта во многих отношениях также строится на теории вчувствования, которой он, однако, дает своеобразную интерпретацию. Для Фолькельта основой вчувствования является феномен *мыслительных ассоциаций*, что существенным образом отличает его теорию от теории Липпса. Нашему сознанию, считает философ, свойственно при эстетическом созерцании дополнять получаемые впечатления воображаемыми впечатлениями. Когда мы смотрим на картины Рубенса, на которых художник изобразил сочные плоды, то мы как бы вносим в восприятие красок ощущение вкуса этих плодов, так же как, если бы мы слышали со сцены завывание зимней вьюги, то нам казалось бы, что нас пронизывает ледяной холод. Но сам по себе процесс дополнения эстетического впечатления не есть еще акт вчувствования, это еще только процесс внесения нами эстетических ощущений (*ästhetische Einempfindungen*), а последние не выходят за рамки представлений [44, S. 117].

Для Фолькельта важен еще один момент эстетического восприятия, а именно представление о *значении предмета*. Чувства философ рассматривает как группу представлений о значении. При эстетическом созерцании мы имеем дело не с переживанием самих себя и не с проецированием на объект собственных чувств, а с *предметными чувствами*. Мы не воспроизводим чужих «чувственных процессов», а даем жизнь чувствам, которыми охвачены, например, Ромео и Джульетта, из наших собственных чувственных переживаний. «То, что нам противопоставлено в качестве предмета как жизнь чувств Ромео и Джульетты, является нашими собственными чувственными переживаниями» [44, S. 137]. Чувства противостоят нам как предметы, объекты.

Несколько в стороне от субъективно-идеалистических теорий Липпса

и Фолькельта стоит *учение о фантазии* В. Вундта, представляющее собой часть его народопсихологии. Если язык, согласно Вундту, выражает комплексы душевных движений, «наиболее дифференцированных и развитых особенно душевным особенностям масс и отдельных личностей, то фантазия — основа искусства, религии и мифологии, первоисточник как творчества мифов, так и всяких религиозных представлений и вчувствований» [6, с. 2]. Поэтому ответ на вопрос, что такое фантазия, может быть дан только на основании анализа общих душевных функций. Фантазия — это не особая психическая способность в дополнение к другим душевным процессам, напротив, она сама является движущей силой в данных процессах. Эта способность охватывает процессы воспоминания и создает новое, не сводимое «ни к каким определенным пережитым впечатлениям» [6, с. 29]. Для исследования фантазии необходим экспериментальный метод, так как элементарный анализ фантазии, по мысли Вундта, открывает широкие возможности для наблюдения над всей областью восприятия. Ошибки восприятия, так называемые ошибки чувств, которые возникают под влиянием ассоциаций, установленные экспериментально, помогают отличить объект от образа фантазии.

Ученый различает два вида фантазии: *фантазию пространства* и *фантазию времени*. Фантазия пространства находится в полной зависимости от «привходящих репродуктивных элементов восприятия, которые возбуждаются внешними раздражениями чувства. Она присутствует во всех наших процессах восприятия, ибо пространственные образы внешнего мира воспринимаются чувствами зрения и осязания. Образы фантазии пространства в меньшей степени являются субъективными образами объектов» [6, с. 33]. Фантазия, «связанная с отношением времени, проявляется прежде всего в шуме и звуке». Ее особенностью Вундт считает то, что чувства здесь «принимают форму аффекта в гораздо большей степени, чем при фантазии пространства». Музыка как творение фантазии времени изображает аффекты и создает их.

По мнению Вундта, фантазия пространства является более бедной, чем фантазия времени, потому что в «бледных фантастических образах чувства зрения она находит скудный материал, который нуждается в дополнении и подновлении живой действительностью» [6, с. 94]. Но она все же является «более деятельной в изменении материала и его внешних форм», так как создает внешние объекты, которые производят на зрителя такое же впечатление, что и сами вещи, подверженные, однако, модификации в пределах границ, установленных в зависимости от данного материала ощущений. Эти модификации передают то впечатление, которое производит на зрителя сама действительность. «Фантазия пространства — это фантазия формы, она врывается в действительность, изменяя ее и ее форму» [6, с. 95]. Временная фантазия создает образы из своего специфического материала — звука, языка. Она призвана выражать субъективные настроения и аффекты. «Звук изображает качество настроения, ритм движения чувств в аффекте» [6, с. 96].

Игра, так же как и искусство, *возникает из фантазии*. Вундт говорит о тесной связи между игрой и искусством. Последнее может возникнуть из игры, а из искусства могут появиться высокие формы игры. «Самые ранние из более сложных форм игры, создаваемых при помощи искусства, служат целям культа» [6, с. 137].

Как мы видим, психологическая эстетика, пришедшая на смену объективно-идеалистическим эстетическим теориям, оказалась не в состоянии дать подлинно научное объяснение психологии художественного творчества и восприятия, поскольку над ней тяготели или субъективно-идеалистические концепции (Липпс, Фолькельт), или же идеи психофизиологического параллелизма (Фехнер, Вундт). Однако многое из того, что от-

крыла эта эстетика в области исследования эстетического впечатления, эстетического эффекта художественного произведения, обогатило науку об искусстве.

Несостоятельность субъективно-идеалистического подхода в психологических исследованиях была осознана уже на рубеже XIX и XX столетий многими философами, в частности Э. Мейманом, который призывал к синтетическому анализу эстетических явлений.

§ 2. Эстетика, опиравшаяся на этнографические исследования

Развитие этнографии дало начало еще одному направлению эстетической мысли XIX в., которое нацеливало ученых на изучение искусства в историко-генетическом аспекте. Огромное значение в этом плане имели работы исследователей первобытной художественной культуры Э. Гроссе, И. Гирна, В. Шерера, К. Бюхера.

Эрнст Гроссе в своей книге «Происхождение искусства» (1894) выступил с решительными требованиями включить в науку об искусстве художественное творчество доисторических эпох, ибо «первые ростки искусства лежат там, где начало культуры», а «луч истории освещает весьма малую часть длинного пути, пройденного человечеством» [10, с. 31]. По своим воззрениям Гроссе позитивист, однако его исследование продолжает не линию Тэна и Гюйо, которых он критикует за отказ изучать первобытное искусство, а линию Дюбо и Гердера. *Социологический и этнологический подходы* к проблеме позволили Гроссе выявить *бифункциональный характер* первобытного искусства и показать, что оно «возникает вовсе не из чисто эстетических стремлений, но вместе с тем служит какой-нибудь практической цели», и именно это является «несомненным первоначальным мотивом», а удовлетворение эстетической потребности в данном случае более или менее случайный фактор. Так, первобытный орнамент, по мнению Гроссе, имеет не эстетическое, а практическое значение и служит в первую очередь *сигнализационным, коммуникативным целям*.

Вместе с тем, исследуя различные виды древнейшего художественного творчества, Гроссе стремится определить их «эстетический коэффициент». Это нашло свое выражение в его морфологии первобытного искусства, для которой он заимствовал у Фехнера деление искусств на *пространственные* и *временные, покоя и движения*. К пространственным ученый отнес искусство украшения человеческого тела, оружия, наряда, а также то, что он понимал под свободной, служащей лишь эстетическим целям пластикой (скульптура и живопись). В духе

дарвинизма Гроссе объяснил возникновение эстетической способности первобытного охотника, проявившейся в его пластике. Наблюдательность и ловкость развились в борьбе за существование, именно ей и обязано в данном случае искусство своим происхождением. Характер занятий и образ жизни первобытных народов определяют степень совершенства, которой они могут достигнуть в отдельных искусствах. Поэтому пластика пастушеских и земледельческих племен стоит на более низкой ступени развития, чем у первобытных охотников. Танец представляет собой переход от искусства покоя к искусствам движения. К последним принадлежат поэзия и музыка. (Отсутствие архитектуры в этой классификации Гроссе объясняет тем, что она вообще не существовала у первобытных народов, за исключением эскимосов.) Однако классификация искусств не была для ученого самоцелью. В ходе исторического анализа ему удалось, как указывает М. С. Каган, подтвердить гегелевский тезис о неравномерном развитии искусства в отдельные эпохи и показать, что *«по мере культурного развития гегемония переходит от одного искусства к другому»* [58, с. 114].

Если Гроссе в своем исследовании сделал центральной проблему возникновения отдельных форм искусства, то для финского эстетика Ирвё Гирна* характерен несколько иной подход при анализе первобытного искусства. В своей работе «Происхождение искусства» (1900) он стремится в первую очередь рассмотреть возникновение художественного инстинкта вообще, другими словами, выявить те побудительные мотивы в душевной организации человека, которые делают художественное творчество *незаменимой* формой деятельности как индивида, так и человеческого общества в целом, ибо потребность в художественной деятельности присуща всем людям, хотя только в творениях профессиональных художников, мизерной части внутри социального целого, она находит свое наиболее полное выражение.

Гирн считал, что эту задачу можно решить, если *синтезировать психологический и этнологический методы исследования*. Целью психологического исследования является объяснение возникновения *чистого художественного инстинкта* вне зависимости от соображений практического порядка. Этнологический подход к проблеме, по мысли исследователя, позволяет установить, каким образом из смешения с практическими, нравственными, политическими и религиозными интересами постепенно выработался художественный инстинкт и какое практическое значение для развития чистого художественного инстинкта имели неэстетические побудительные причины художественного творчества.

Основной искусства Гирн считал потребность *выразить чувствования*. При этом «эмоциональный тон» находит свое выражение в соответствующей ему форме, и чистый художественный инстинкт возникает тогда, когда стремление выразить чувствование превращается в удовольствие. Этот процесс порождает также и отдельные роды и виды искусства. Первоначальными формами художественной деятельности, считает ученый, являются те формы, которые непосредственно связаны с эмоциональной подосновой искусства

* Поскольку в «Лекциях...» нет специальной главы о развитии эстетики в Финляндии, мы рассматриваем работу Гирна в разделе, посвященном немецкой этнографической эстетике, так как идеи этого учения обнаруживают с ней теснейшую связь.

и превращают его в наиболее действенное средство, позволяющее индивиду перенести на более широкие слои социума душевное состояние, охватившее его самого. Простейшей из художественных форм, в основе которой лежит стремление выразить примитивные эмоциональные реакции, является тактизм, определяющий структуру примитивнейших фаз развития музыки и танца, т. е. ритмических искусств [9, с. 54]. К ним Гирн относит также геометрическую орнаменттику. Чистый художественный инстинкт формируется на основе бифункционального характера первобытного искусства, утилитарная функция которого в какой-то мере способствует появлению простых художественных произведений. В них мы встречаем уже независимое от практических интересов чувство удовольствия, которое, пройдя многочисленные фазы развития, постепенно превращается в чувство чистого эстетического наслаждения.

На становление более высоких форм художественного творчества существенным образом влияют инстинкты игры и подражания, рисовка перед другим полом, а также интеллектуальное развитие, историческая традиция, таинства, колдовство и т. д. Отсюда исследователь делает вывод, что искусство в процессе исторического развития впитало в себя огромное количество внеэстетических мотивов.

Указанная представителями этнографической эстетики связь искусства с другими видами человеческой деятельности, обилие неэстетических влияний на искусство показали, как это точно подметил Мейман, что чисто эстетические принципы оказали на развитие художественной деятельности человека относительно небольшое влияние и, следовательно, поставили под сомнение многие выводы ориентировавшейся лишь на интроспекцию психологической эстетики [62, с. 149].

С именем вождя немецкого позитивистского литературоведения Вильгельма Шерера связано развитие в Германии идеи происхождения поэзии из первоначального синкретизма. По мнению Шерера, в основу поэтики как науки о литературе должны быть положены естественнонаучные принципы. Цель литературоведения — интерпретация и обобщение источников и биографических подробностей, так как литература, подобно другим формам проявления человеческого духа, подчинена принципам детерминации воли и четкой причинности при исследовании духовной жизни. Литературоведение выявляет пережитое, выученное и унаследованное (*Erlebtes, Erlerntes, Egerbtes*). Связывая свои принципы с романтической наукой о литературе и языке, Шерер сделал глубокие исторические обобщения [38].

В историческом отделе своей «Поэтики» (1888) он определил первоначальные формы поэтического творчества; при этом он оспаривал традиционное положение, согласно которому эпос предшествует появлению драмы и лирики. Формы поэтического творчества возникают из *первоначального синкретизма*, ибо на ранних ступенях развития культуры поэзия еще не выделилась в самостоятельный вид искусства, а находилась в единстве с музыкой и мимическим танцем. Слово в данном случае не имело существенного значения. *Эпос*, как считал ученый, *возникает из прозаической сказки*. Промежуточной

стадий, связывающей эпос и сказку, является *эпический сказ*. На этой ступени поэтического искусства мы встречаем свойственные поэзии различных народов произведения, в которых чередуются стихи и проза, а также близкая к эпосу стихотворная песня. Шереру не удалось подробно разработать эту концепцию. Наиболее четкое и полное обоснование теории синкретизма нашла в трудах выдающегося русского ученого А. Н. Веселовского.

Некоторых исследователей, занимающихся генезисом искусства, интересовала проблема происхождения музыки. Так, Рихард Валлашек подробно анализирует музыку первобытных народов в своей книге «Начало музыкального искусства» (1903). На основании изучения примитивного музыкального творчества и первобытных инструментов он приходит к выводу, что возникновение различных музыкальных жанров представляет собой результат длительной эволюции.

Карл Бюхер в своей книге «Работа и ритм» (1896) выявляет глубинную связь возникновения музыки с трудовым процессом; как и большинство сторонников эстетики, опиравшихся на данные этнографии, он придерживался представления о бифункциональности первобытного искусства. На примитивной ступени общественного труда осуществление работы связано с бесконечным повторением непрерывных и равномерных движений. Это повторение создает ритмическое членение кинестетических ощущений, находящихся в тесной связи с движением, с экономией движения. Бюхер привел многочисленные примеры единства работы и танца, показал, что песня является составной частью трудового процесса, различных культовых действий и обрядов, молитвенных заклинаний жрецов и шаманов [2]. Однако, акцентируя все свое внимание на констатации ритмического факта мускульных усилий в процессе труда, Бюхер, как указывает Б. В. Асафьев, полностью игнорировал значение интонации, «связь интонаций, ритмуемых работой, с характером этой работы, и наоборот». Следствием этого был отрыв ритма от мелоса. Бюхер не смог объяснить происхождение мелодии и музыкального ритма в истинном понимании этого слова [52, с. 183].

В целом достижения эстетики, опиравшейся на этнографический материал, имели большое значение для формирования подлинно научной эстетической мысли.

§ 3. «Практическая эстетика»

Эстетическую мысль середины XIX в. интересуют не только собственные теоретические проблемы; в это время она живо следит за непосредственной практикой художественной деятельности, что связано, по-видимому, с появлением вполне отчетливых признаков того кризиса в пластических искусс-

вах, который уже в начале нашего века приведет искусство к решительному разрыву почти со всей многовековой европейской художественной традицией. Речь идет прежде всего об эклектическом смешении стилей, о безудержном украшательстве в архитектуре и прикладном искусстве, о фальшивой напыщенности и рассудочной литературщине в живописи. Глубокая неудовлетворенность состоянием дел в искусстве толкала многих талантливых художников и критиков к раздумьям о сути и предназначении искусства как такового. Примерами таких размышлений могут служить теоретические взгляды весьма различных по своей ориентации деятелей искусства — Г. Земпера и К. Фидлера.

Готфрид Земпер был известен в середине прошлого века прежде всего как архитектор, который построил целый ряд значительных сооружений в Дрездене и других городах Европы. Его теоретические наследие было оценено по заслугам только в начале XX в., когда многие его идеи были использованы *функционализмом*. Вместе с тем, несмотря на свою устремленность в будущее, идеи Земпера были органичным продуктом своего времени. Они — составная часть широкой сциентистской волны, всколыхнувшей в середине XIX в. европейскую культуру и породившей то философское движение, которое известно под именем «позитивизм». Так, чисто позитивистской была главная идея Земпера, что эволюцию художественных форм можно рассматривать по аналогии с развитием биологических видов. Позитивистской является и попытка сведения всего многообразия стилевых форм к некоторым изначальным генетическим типам, которые можно эмпирически установить, обращаясь к начальным этапам развития художественного производства. «Разве к рассмотрению произведений искусства,— писал Земпер,— мы не можем подходить с тех же позиций, с которых рассматриваем бесконечное богатство природы, все ее, несмотря на единство, многообразие? Подобно произведениям природы, их объединяет небольшое число основных идей, которые получают свое наиболее простое выражение в определенных первичных формах и типах. От этих немногих исходных форм произошло и продолжает создаваться безграничное множество вариаций, образованных путем развития или смешения этих форм» [11, с. 94].

Вычленению этих *базовых форм* и уяснению их последующего развития посвящена капитальная работа Земпера «Стиль в технических и тектонических искусствах, или практическая эстетика» (1863), которая была задумана как попытка создания *общей теории художественной формы*, основанной, однако, не на отвлеченных спекуляциях, а на углубленном позитивном анализе реальных художественных фактов и прежде всего изделий ремесла и художественной промышленности. (Применительно к ремеслу идеи Земпера были развиты его учени-

ком Я. фон Фальке в книге «Эстетика художественного ремесла» [26].) Автор учитывал, что простые, изначальные типы имеют силу и в отношении «высоких» искусств, правда, там они смазаны и замутнены привходящими влияниями, и поэтому, чтобы обнаружить их в чистом виде, следует обратиться к наиболее простым произведениям искусства, под которыми он понимает «украшения, оружие, ткачество, гончарное производство, предметы быта, одним словом — художественную индустрию или то, что называется техническим искусством» [39, S. VII—VIII]. В свою очередь, эти «простые искусства» следует рассматривать не на высших стадиях их развития, а в процессе их возникновения, когда изначальные формы вполне очевидны и могут быть эмпирически констатированы.

При этом Земпер видит свою задачу не в том, чтобы вслед за «чистой эстетикой» объяснять форму как таковую, оставаясь при этом в отвлеченной сфере «тотальных взаимосвязей», а в том, чтобы объяснить форму «снизу», из ее составных частей, «которые сами уже не являются формой, но идеей, силой, материалом и средством; и одновременно главной составной частью и основным условием формы» [39, S. VI]. Из такого подхода и следовал тот особый интерес к «общей технологии», которым прежде всего и известно учение Земпера.

Исследователь полагал, что в основе образования изначальных форм лежит, во-первых, «материальное предназначение или употребление, которое ставится целью, независимо от того, признается ли оно фактически или только предполагается в высоком, символическом назначении», во-вторых, «материал, который используется при их производстве, как и орудия или процедуры, которые при этом применяются» [39, S. 8]. Таким образом, понятию «стиль» возвращается то первоначальное значение, которым оно обладало еще во времена своего возникновения у древних греков. В одной из более поздних своих работ Земпер прямо пишет: «Стиль есть соответствие художественного явления истории его возникновения, всем предварительным условиям и обстоятельствам его становления. Рассмотренное со стилистической точки зрения, оно (художественное явление) выступает перед нами не как нечто абсолютное, но как результат. Стиль есть грифель, инструмент, с помощью которого древние писали и рисовали» [40, S. 11].

Основной слабостью земперовской теории, следующей из его в целом позитивистского мировоззрения, является установка на *сведение высшего к низшему*, в частности — качественного к количественному. По сути дела у Земпера мир художественных форм изменяется *лишь количественно*, в то время как его качественная структура остается неизменной. В результате концепция Земпера, несмотря на его систематический интерес к истории, фактически остается антиисторической, не

учитывающей созидательную роль сознательной творческой деятельности. Правда, он вовсе не отрицает значение сознательного фактора в художественной деятельности и неоднократно подчеркивает роль в ней воли и разума, однако для них в его концепции, по сути дела, не остается места. Поэтому А. Ригль во многом прав, когда, имея в виду Земпера, резко критикует попытки посмотреть на развитие искусства глазами специалиста по естественной истории и «рассматривать любой тип пряжки как вид в дарвиновском смысле слова, а его развитие мыслить механически как обусловленное приспособление к цели, материалу и технике». Разве при единстве целей, материала и техники мы обязательно получим одинаковые пряжки? — резонно спрашивает Ригль [77, S. 20].

Эстетические взгляды Конрада Фидлера, несмотря на диаметрально противоположную их направленность, отталкиваются во многом от аналогичной исходной задачи: как и Земпер, Фидлер исходил из осознания надвигающегося кризиса современного ему искусства; как и Земпер, Фидлер был самым тесным образом связан с реальной художественной практикой и свою теорию адресовал прежде всего художникам, видя в ней нечто вроде «*практической эстетики*». Вместе с тем в отличие от позитивистской ориентации Земпера в теоретических взглядах Фидлера сказались кантианские влияния, приводившие к жесткой качественной дифференциации различных сфер духовной активности.

Теория Фидлера формировалась в тесной связи с теоретической и практической деятельностью двух крупных художников второй половины XIX в. — живописца Ганса фон Маре и скульптора Адольфа фон Гильдебранда. В этом небольшом кружке, объединенном прежде всего любовью к искусству итальянского Возрождения и получившем поэтому название «Римского кружка», самой влиятельной фигурой был, несомненно, Маре. По-видимому, ему и принадлежит определение живописи как царства «чистой видимости», которое стало центральным пунктом в фидлеровской трактовке искусства.

Как и его друзья, Фидлер более всего презирал мелочную суетность и напыщенную пустоту современной ему живописи, которая воплощалась, с одной стороны, в банальной похожести натурализма, а с другой — в надуманной рассудочности академизма. Причиной обеих крайностей Фидлер считал проникновение в искусство чуждых ему методов и проблематики. Искусство способно обрести себя, только освободившись от всего актуального, логически обоснованного, связанного с задачами реальной практической жизни. Оно должно стать возвышенно отвлеченным, статичным, вневременным, обращенным не к массам, а к вечности. Такое искусство, напоминающее мир платоновских идей, должно *не изображать действи-*

тельность и не улетать от нее, а с необходимостью строить новую действительность. «Художники должны не искать выражение содержанию времени, а скорее придавать времени это содержание» [67, S. 131]. Для достижения такой задачи они должны развить в себе способность видеть в реальных вещах их предельное состояние, их абсолютный прообраз. «Художник, — пишет Фидлер, — поднимается от абстракции к абстракции. И чем выше духовные формы, до которых поднимается чувственный материал, тем более возвышается художник над запутанностью, неопределенностью, изменчивостью созерцания к ясной, определенной, длительной действительности» [28, S. 90].

Концепция Фидлера оказала значительное влияние на теорию и художественную практику начала XX в. Подобно тому, как в учении Земпера можно увидеть прообраз функционализма, в теории Фидлера угадывается прообраз элитарной эстетики абстракционизма. Однако идеи Фидлера, как совершенно справедливо подчеркивает Г Недошивин, не должны при этом подвергаться необоснованной модернизации [см. 63, с. 48]. В частности, выступая против банальной похожести, мыслитель отвергал ее не ради искусства эзотерического, элитарного, а ради искусства монументально значительного, стилистически строгого. Утверждая право художника творить действительность, Фидлер решительно выступал против «субъективного произвола, гениальничания, личного каприза» и никогда не ставил под сомнение изобразительную природу живописи. Свидетельством тому могут служить работы Маре и Гильдебранда, являющиеся своеобразной объективацией этих идей и выделяющиеся своими художественными достоинствами на фоне всего изобразительного искусства XIX в. Неудивительно, что с представлениями Фидлера об искусстве как законосообразном созидании связаны не только эстетика абстракционизма, но и «жизнестроительные» идеи Баухауза [65]. Однако об этом речь пойдет в следующей части нашего курса.

§ 4. Культурологическое направление в немецкой эстетике

К концу XIX столетия позитивистский рационализм занимает уже господствующее положение в буржуазной философии: поэтому как альтернатива ему в эстетическую науку все сильнее и сильнее начинает проникать иррационализм. Один из подобных выходов эстетики за пределы эмпирической данности индивидуального психологического акта вел в историю культуры. Наиболее яркими представителями этого направления были историк Якоб Буркхардт, философы Фридрих Ницше и Вильгельм Дильтей.

«История греческой культуры» (1898) и «История Ренессанса в Италии» (1860) — фундаментальные труды Буркхард-

та. Гегелевский историзм подвергся здесь резкой критике. Если для Гегеля культура — результат развития абсолютного духа, причем каждый тип культуры представляет собой определенный этап этого развития, а прогресс человечества понимается как процесс осознания свободы, то для швейцарского историка, находившегося под сильным влиянием философии Шопенгауэра, дух есть «возмутитель», «революционер», который создает и формирует историю, но не изменяет ее субстанционально; следовательно, бессмысленно говорить о прогрессе.

Основой истории, как считает Буркхардт, являются три гетерогенных фактора: *государство, религия и культура*, факторы, имманентные любой эпохе и тесно связанные друг с другом. Государство и религия, притязая на универсальную значимость для общества, выступают как область всего постоянного и стабильного внутри социума, ибо в них воплощаются метафизические и политические стремления людей. В противоположность им культура охватывает все то, что, будучи выражением материально-духовной жизни общества, осуществляется спонтанно, без принуждения. Культура — это наиболее подвижная, модифицируемая область деятельности человека, включающая в себя создание *материальных благ, техники и искусства* [20, В. 7, S. 7]. Искусство представляет собой не только культурный феномен и важнейший слой культуры, но и *ее зеркало*, поскольку оно — полюс притяжения всех освобожденных от власти принуждения духовных сил общества; уровень развития искусства служит основой для аксиологического подхода к культуре, так как мощь художественной деятельности определяет способность человека ощущать себя свободным.

В исторической концепции Буркхардта критика культур прошлого соединяется с критикой буржуазного общества, поскольку современные ему политические и социальные отношения означают для него гибель европейской культуры. В противоположность гегелевскому описанию динамизма исторического процесса он ищет в истории повторяющееся, константное, типичное, стремится выявить принципы, лежащие в основе культуры. Прошлое для него — это желанный остров во мраке безнадежного варварства. Оно «вечное», «беспартийное», «нетенденциозное», оно — отрицание той истории, которая совершается в современности. Поэтому лишь историческое мышление, возвышающее человека над борьбой классов, может спасти культуру от духа капитализма. История же приобретает свой смысл только тогда, когда она кристаллизуется вокруг искусства, ибо художественное творчество всегда вырывается за пределы враждебных культуре политических и социальных форм и превращается в *свободное отношение человека к себе и миру*.

Источник европейской культуры, где осуществилось первое

завоевание духовной свободы, Буркхардт видит в античности. Греки разрывают цепи необходимости, непреложности заданных природой жизненных отношений, но свободными они становятся не в своем историческом бытии, а в *мифе* и *искусстве*.

Античность получает у Буркхардта совершенно иное толкование, нежели у Винкельмана, Гете и Шиллера. Буркхардт выступает против идеализации античности и пытается дифференцировать искусство и жизнь греков соответственно историческим условиям, от которых абстрагировались его предшественники. Последних он упрекает в том, что они не замечали социальных противоречий античного общества, не видели непрекращающейся борьбы внутри греческого полиса, не рассматривали «кровь и нищету» полиса как неизбежный фон его культурных достижений, приписывали древним свой политический гуманизм. Пристальное внимание историка к выявлению социальных противоречий греческого полиса вызвано не только соображениями исторической объективности, но также и желанием показать, что современная эпоха со всеми ее противоречиями и борьбой классов берет свое начало в античности, *основанной на рабстве*.

Под тем же ракурсом Буркхардт рассматривает эпоху итальянского Возрождения. Основной чертой культуры Ренессанса он считает *индивидуализм*, который пронизывает мораль ренессансного человека. Жизнь общества в эту эпоху является клубком противоречий, здесь царят жестокость, месть, обмен, удовлетворение эгоистических желаний. Но наряду с этим «развивается благороднейшая гармония личности и великопное искусство, которое прославляет индивидуальную жизнь...» [19, В. 2, S. 178].

И тут Буркхардт полемизирует с Винкельманом и Шиллером, упрекая их в модернизации истории, однако его собственный анализ страдает теми же недостатками, которые были свойственны его предшественникам, так как представляет собой не что иное, как перенесение на прошлое социальных противоречий капитализма без учета их генезиса. Получалось, что античный полис раздирается конкурентной борьбой во всех областях жизни, а в эпоху Возрождения обнаруживаются черты морального упадка капитализма.

Эстетическое преодоление мировых противоречий не означает их реального снятия, а лишь показывает их глубинную связь с искусством. Ибо власть как источник принуждения заключена в природе человека. Она основа истории, ее движущая сила, она способствует самоутверждению человека как вида. Однако, будучи «злом в себе», она оказывается необходимым условием создания культуры.

Искусство — высшее выражение смысла, превращающего историю в единый процесс. То, что имеет смысл в истории,

освобожденное от гнета политического и религиозного принуждения, предстает перед нами в художественном произведении как осуществление природных и духовных возможностей человечества, как завершение истории внутри самой истории. *Искусство — это уход от гнета реальности и тем самым его устранение.* В искусстве история становится удивительным спектаклем. Наиболее четко эта концепция всеобъемлющей эстетизации истории находит свое выражение в поздней работе Буркхардта о Рубенсе. В картинах фламандского мастера он старается найти связь между человеком, со всеми его противоречиями, и миром. Рубенс становится у Буркхардта «вестником и свидетелем» непрерывной эстетизации исторической реальности, снятия ее противоречий в гармоническом примирении.

Идеи Буркхардта, своеобразно воплотившие тот переломный момент в истории буржуазного общества, когда его прогрессивное историческое значение уже было исчерпано, оказали существенное влияние на эстетическую мысль XIX и XX вв. Ницше, Дильтей, Вельфлин, Шпенглер, Ортега-и-Гассет, Хейзинг и др. так или иначе их развивали.

Философия искусства молодого Фр. Ницше формировалась в русле идей Шопенгауэра и Вагнера; соединенная с идеей вечного становления, взятой у Гераклита, она носила характер своеобразного *эстетического пантеизма*. Искусство у него — символ космической жизни. Воля — первооснова всего сущего, подобно ребенку или художнику, «играет миром», создавая воспринимаемый нами мир явлений; вся эмпирическая реальность есть видимость, отделенная от своей сущности, нечто транссубъективное по отношению к субстанции, «радостная иллюзия», в которой нуждается «вечно страждущая и исполненная противоречий» мировая воля. Лишь в феномене искусства раскрывается *истинный характер бытия*. Разрыв между красотой и трагической сущностью мира выявляется в борьбе двух начал: *дионисийского* и *аполлоновского* в искусстве. Эта дихотомия, которая, по мнению Ницше, лежит в основе художественной деятельности и фиксирует различные принципы творчества, в конечном итоге олицетворяет двойственную природу прекрасного.

Сфера аполлоновского искусства — это создание пластических образов в скульптуре и эпической поэзии, символизирующих *меру, ясность, свет*. Аполлоновскому художнику свойственно особое видение, которое Ницше называет сновидением (Traum). Оно позволяет ему выделить из потока жизни единичное и индивидуальное в пространственно-временных формах. Образы олимпийских богов и героев воплощают аполлоновскую красоту. Но она *всего лишь иллюзия*, мир явлений, воспринимаемый нами в субъективных формах пространства

и времени. На самом деле нет ничего единичного, а все в едином.

Искусство Диониса открывает *истинную природу красоты*. Опынение (Rausch), в котором творит дионисийский художник, означает *подчинение себя господству инстинктов, оргиастическое растворение в коллективности, погружение в непрерывный поток становления*. Здесь происходит разрушение причинно-следственных связей, снятие пространства и времени, мистический прорыв в вечность.

Ницше считает, что в музыке и лирике, берущей свое начало в музыкальной стихии, непосредственно выявляется истинный субъект искусства. Это — *мировая воля*, которая в дионисийских искусствах говорит без посредства художника-человека, а в аполлоновских ищет спасения в прекрасной иллюзии, иллюзорной вечности формы. Поэтому художественная деятельность человека, как справедливо отмечает Е. Финк, есть, по Ницше, не что иное, как «сыгранная игра, в которой мы только фигуры для видимости, относящиеся к видимости образа» [68, S. 26]. Бытие человека жестоко и бессмысленно, бессмысленна также и попытка его моральной оценки, ибо оно — «невинная игра вечности»; *бытие и мир оправдываются только как эстетические феномены*.

В аттической трагедии происходит объединение аполлоновского и дионисийского принципов. Трагедия рождается из музыки и пения хора, т. е. в качестве своей основы имеет дионисийское начало, которое, однако, воплощается в аполлоновских образах. Смысл этого воплощения не в создании прекрасной видимости, а в том, чтобы показать гибель индивида и «его слияние с первоначальным бытием». Содержание трагедии всегда одно и то же: страдания Диониса; Эдип и Прометей — маски страдающего бога.

Эстетическая метафизика Ницше, правильнее было бы сказать, «мифология», выявляет культурологическую направленность его философии. Трагическое, точнее, эстетическое, мировосприятие древних греков определяет характер греческой цивилизации. Рабство, которое, жертвуя большинством, создало гениальный народ, каким были греки, выражает сущность античной культуры, ставшей у Ницше парадигмой истинной культуры вообще. Спонтанное, не разрушенное познанием мифологическое мышление, придававшее грекам силу, было уничтожено теоретическим знанием *сократовской* (александрийской) культуры. Вера в разум как в единственное орудие познания, осуждение рабства с точки зрения морали приводят греческую цивилизацию к гибели. Разделение общества на свободных и несвободных есть, согласно Ницше, непреложный закон в мировом становлении. Отсюда проистекает неверие философа в возможность более справедливого социального устройства. Современное искусство должно восстановить тра-

гический миф для того, чтобы дать человеку метафизическое утешение от всех тягот его бытия. Античная трагедия, по мнению Ницше, возрождается в музыкальной драме Р. Вагнера, которую он рассматривает как искусство будущего, открывающее новые горизонты эстетического познания мира. *Создание гения — цель культуры.*

Таково мировоззрение раннего Ницше. Но уже к середине 70-х годов возникает и быстро усиливается его критическое отношение к философии Шопенгауэра и романтическому искусству Вагнера, что нашло свое отражение в книге «Человеческое, слишком человеческое». Но по-прежнему и в произведениях 80-х годов — «Веселая наука», «Так говорил Заратустра», «По ту сторону добра и зла» и др. — проблема искусства занимает одно из важнейших мест и является одной из составных частей ницшеанской философии жизни. Эстетика и философия в ней настолько тесно связаны друг с другом, что анализ эстетических воззрений мыслителя невозможен без некоторого углубления в основные положения его философии.

Жизнь, все сущее, по Ницше, есть воля к власти, круговорот недифференцированных волевых импульсов, аффектов, в котором происходит бесконечное вытеснение одного аффекта другим. В воле к власти, в подъеме ко все большей силе Ницше видит *конечный смысл жизни и культуры.*

Искусство Ницше называет «самым ясным образом воли к власти», «стимулятором жизни». Процесс художественного творчества представляет собой обнаружение жизненной энергии, энергии инстинктов, всего бессознательного. Все эстетические критерии должны основываться поэтому на «биологических оценках». Прекрасное и безобразное в искусстве приравниваются у Ницше к ценностям квазибиологического порядка и включаются в сферу полезного, приятного и возвышающего жизнь. *Значимость эстетических категорий всегда обусловлена практической полезностью для сохранения человека как вида.* Эта точка зрения близка идеям биологического позитивизма, однако для Ницше биологический феномен жизни — это самополагающее волевое начало. Поэтому сила воздействия прекрасного определяется количеством раздражений, «которые... напоминают о полезных вещах и состояниях, дают нам чувство прекрасного, т. е. умножения чувства власти, стало быть, не только вещи, но и сопутствующие ощущения таких вещей или их символы» [36, В. 3, S. 576].

Ницше называл свою эстетику «физиологией искусства». Правильнее было бы назвать ее «физиологией художника». В анализе творческого процесса Ницше стремится выявить синтетичность и «энергичность» этого процесса. Для него важно было определить в первую очередь те душевные состояния, которые рождают прекрасное и эстетическое действие. Они, по мнению философа, возникают из соответствующих телесных

состояний, интерпретируемых им с точки зрения биологического монизма как *единство телесного и душевного*, как *живая природа* человека. Для творческого процесса необходимо «физиологическое условие» опьянения, которое представляется Ницше синтезом всех «жизненных инстинктов»: сексуального возбуждения, освобождения инстинктов из-под власти разума, опьянения жестокостью, борьбой, духом разрушения, собственной волей — все это, по его мнению, усиливает мощь художественного сознания, не изымая его из сферы спонтанного и инстинктивного. Произведение искусства — это результат *разрядки напряженности аффектов, волюнтаристического эксперимента над действительностью*, когда художник «насилует и подчиняет себе весь видимый мир».

В своих последних работах философ опять возвращается к проблеме трагического. Однако если у молодого Ницше трагическое познание было метафизическим уходом от бессмысленности и жестокости бытия, то теперь оно превращается в эстетическую теорию воли к власти сверхчеловека. Высочайшее могущество рождает трагическое искусство, которое изображает ужасное в блеске красоты, в нем «героические духи оправдывают самих себя в трагической жестокости». Ницше отвергает учение Аристотеля о катарсисе, потому что переживание страха и сострадания, приносящее чувственное освобождение, убивает или дезорганизует волю. Такое понимание трагического, считает философ, свойственно слабым и стадным людям. Трагическое искусство — это спасение человека действия, трагически-воинственного героя, который не только видит ужас и двусмысленность бытия, но живет и хочет жить в нем. Страдающему оно открывает перспективу увидеть свое страдание обожествленным, приводит его к состояниям, где «страдание становится формой восхищения» [36, В. 3, S. 693].

Только «сильные» эпохи рождают трагическое искусство. К ним Ницше относил античность, Ренессанс, XVII столетие во Франции. Расцвет искусства наступает лишь в периоды господства сильных людей, когда подавлены инстинкты черни и торжествует непреложный закон кастового разделения общества. Духу, освобожденному от социальных детерминаций и морали стадного человека, несущему ответственность только перед самим собой, необходима не только аполлоновская красота классического искусства, но и трагически-дионисийское познание, которое, однако, не есть познание истины (потому что истина, согласно Ницше, не может быть высшей мерой ценности) и не воля к иллюзии, как это имело место в «Рождении трагедии», а есть *воля к наслаждению*. Страдание, считает философ, лишь следствие воли к наслаждению, воли к становлению, росту, т. е. к созиданию, которое включает

в себя разрушение. Дионисийское оправдание бытия всегда обусловлено страданием.

В критике искусства и культуры наиболее полно раскрывается мировоззренческая основа эстетических взглядов Ф. Ницше. XVIII и XIX столетия прошли, по его мнению, под знаком упадка духовной жизни Европы и создали новую форму мышления — *нигилизм*. Его сущность как исторического процесса заключается в *неизбежном обесценивании высших ценностей*, к чему всегда приводят безраздельное господство рационализма, моральная интерпретация феноменов жизни и стремление к социальному равенству. Метафизическая философия и религия выкристаллизовали волю к ничто, которая, овладев сознанием европейского человека, ищет для себя выход в отрицании реального мира. Искусство XIX в. — это *декаданс*, неразрывно связанный с общим движением мысли, а Романтизм — *концентрация всех черт декаданса*. Вагнер — это сосредоточие всех пороков Романтизма. Его музыка, считает Ницше, игнорирует все законы стиля. Композитор делает все, чтобы уничтожить музыку: живописная роскошь его сочинений, красочные звуковые сочетания гармонии и дисгармонии, символика тонов, суггестивное значение музыки служат только выражению чувственности, становятся наркотическим средством для одурманивания публики.

Критика современного искусства ведется Ницше с *элитарных, антидемократических* позиций. Играя на противоречиях, свойственных романтическим идеям Вагнера и Гюго, философ стремится дискредитировать гуманистическое содержание их искусства. Он интерпретирует как декаденство наиболее сильные стороны Романтизма, например, постановку морально-этических проблем. Реализм и натурализм, согласно Ницше, это тоже симптомы декаданса. Сближение искусства с действительностью, в котором реалисты видят способ более глубокого познания жизни, представляет собой, по Ницше, иллюзорную попытку найти истину в неистинном мире, каким является воспринимаемая нами действительность. Реалистическое искусство *не утверждает, а разрушает*. Предметы, изображаемые Золя и братьями Гонкур, безобразны. «Они изображают их потому, что наслаждаются безобразным» [36, В. 3, S. 825] Между тем безобразное необходимо исключить из искусства, поскольку оно обладает депрессивным воздействием и тем самым обедняет жизнь.

В своей философии переоценки ценностей и воли к власти Ницше отводит искусству роль *противодействующего нигилизму начала*. Оно должно спасти сильных людей от декаданса, дать им свободу от моральной узости, обозлить, сделать более твердыми, укрепить их веру в необходимость сохранения принципов угнетения. Деятельность художника является первоначальной ступенью такого искусства, оправданием его. Ис-

тинное творчество, по мнению Ницше, должно привести к созданию такого общественного строя, при котором только крайнее меньшинство, «только люди духовно одаренные» будут «иметь право на красоту и прекрасное».

Эстетика Ницше, рассмотренная как составная часть его философии, является *крайней формой иррационализма и агностицизма в истории эстетической мысли XIX столетия*. Волюнтаристский и биологический подходы к эстетическим проблемам изъяли из искусства все его гуманистическое содержание, крайне обеднили искусство, свели его к символике воли к власти.

Фундаментальным понятием философии и эстетики Вильгельма Дильтея является понятие *жизни*. Жизнь в его интерпретации есть «целостность отношения, охватывающего личность и мир, всеобъемлющее единство психических процессов, заключающее в себе неразрывную связь между разнообразием всего исторического становления, всего происходящего в духовной жизни и душевной структуре человека». Жизнь необходимо понимать как «связь существующих в условиях внешнего мира всех форм взаимодействия между личностями, независимо от изменения места и времени» [25, В. 7, S. 228]. Эта связь *иррациональна*, тем не менее она доступна нашему опыту как нечто действительное, ее можно *пережить, понять*, но нельзя *объяснить*. Если жизнь в первую очередь — связь между человеческим «я» и средой, то она также «мельчайшее единство в жизненном потоке и в качестве переживания — первоклетка исторического мира». Жизнь можно понять только из нее самой, и поэтому для человека переживание собственного «я» идентично пониманию жизни и истории. С гносеологической точки зрения это означает, что отношение субъект — объект представляет собой, согласно Дильтею, искусственное расчленение единства человека и мира. Оно допустимо лишь при объяснении природы, где такое расчленение служит фундаментом для естественнонаучного метода, однако принципы последнего непригодны для наук о духе (Geisteswissenschaften). К ним мыслитель относит историю, философию, эстетику, науки об искусствах, политическую экономию и пр. Только эти науки, которые исходят из непосредственного вчувствования в жизнь, достигают ее истинного понимания. При этом понимание Дильтеем рассматривается как переживание, а следовательно, методом наук о духе, в том числе и эстетики, должна быть *описательная психология*. Но психологический метод Дильтея существенным образом отличается от господствовавших в его время психологических теорий. Свою описательную психологию философ противопоставляет объяснительному методу ассоциативной психологии, которая, по его мнению, неправильно сводит жизненное целое к элементам; его же интересует выявление «целостности душевной жизни».

Описательная психология творческого процесса, составляющая основную часть работы Дильтея «Основы поэтики» (1887), должна была, по замыслу ее создателя, стать краеугольным камнем новой методологии, основанной на принципе *включения познающего в изучаемое эстетическое явление*. Исследуя творческий процесс, Дильтей центральное место отводит понятию *переживания*. Переживание — основа творчества. В нем реальность становится доступной непосредственным образом, формируя при этом внутренний опыт художника, в котором исключено какое-либо опосредование. Внутренний опыт поэта есть не что иное, как динамическое противодействие реальности. Он лежит вне мышления и познания и тем самым образует «предпознанийный слой». Более того, и само переживание, будучи процессом во времени не может стать объектом познания, ибо каждое его состояние, «прежде чем оно станет ясным предметом, изменяется, так как следующее мгновение всегда строится на более раннем, и каждый момент, еще непостижимый, стано-

вится прошлым» [25, В. 7, С. 194]. Любое наблюдение разрушает переживание.

Дильтей рассматривает переживание как основополагающий акт, как способ, с помощью которого художник ощущает себя и тем самым находит свое бытие. Поэт отличается от обычного человека не только энергией образов, воплощающих его ощущения, но и силой, с которой он выражает душевное состояние, *энергией переживания*. Фантазия поэта, по мнению Дильтея, имеет много общего с состоянием человеческой психики, отклоняющейся от нормы. Для описания воображения поэта философ привлекает образы сновидений, рассматривает его по аналогии с галлюцинациями душевнобольных. В этих психических процессах обнаруживается нарушение причинно-следственных связей, происходят метаморфозы, усиливаются образы действительности. Однако если у душевнобольного эти состояния суть не что иное, как разрушение психики, то для художника они делают возможным осознание единства жизни, без которого невозможно творчество, создание художественного образа. Процессы ассоциации и ассимиляции содействуют изменению его внутренней структуры, но истинная трансформация картин воспоминания в художественный образ осуществляется лишь под воздействием душевной жизни самого поэта. В ядре образа «происходят неискаемые, неизмеримые, малозаметные изменения, и из полноты душевной жизни рождается дополнение единичного» [25, В. 6, С. 198]. Рассудок, логическое мышление уменьшают силу фантазии. Творческий процесс, согласно Дильтею, — это своеобразное уничтожение мира понятий; в искусстве торжествует новый мир, где господствуют переживания и фантазия.

Поскольку поэзия исходит из человека как «жизненной единицы», то она через выражение переживания открывает нам историческую связь человека и мира. В этом смысле поэзия стоит в одном ряду с философией и религией. Потребность в искусстве, его незаменимость для культурной жизни человека объясняется способностью фантазии художника создавать и выявлять *типическое*, что совершенно недоступно научному познанию. Наука не может объяснить связь фактов и явлений, ибо действительность, данная нашему опыту, иррациональна, и чисто интеллектуальное, расчленяющее действительность на элементы сознание всегда попадает в тупик, так как эти элементы не сводимы друг к другу. Выявление искусством типического есть изображение в единичном случае всеобщего, целостности. Всеобщий характер типического предполагает, как думает философ, некую *телеологическую связь*, жизненное отношение, понимая которое, мы понимаем смысл истории. Поэтому Дильтей в своих исторических трудах часто интерпретирует смысл социальных движений, формирование типов сознания через призму художественных образов искусства изучаемой эпохи, поскольку, по его мнению, искусство гораздо глубже обнаруживает жизненные отношения, чем способы производства.

Особое значение имеет учение Дильтея о понимании художественного произведения. В его философии переживание трактуется как непосредственное знание реальности, имеющее общезначимый характер. Художественное произведение как переживание может быть понято только тогда, когда оно *вторично пережито*, именно на этом вторичном переживании основывается понимание произведения искусства. Где нет переживания, там не существует и возможности понимания. Как писал Г. Дивальд, у Дильтея «понимание и переживание постоянно захватывают друг друга. Они не мыслимы друг без друга» [66, С. 139]. Понимание не является чисто мыслительным процессом, в нем всегда действует целостность душевной жизни. Задачей понимания является выделение переживания из «субъективной связанности», указание на него, определение значения переживания, ибо для Дильтея смысл имеют только те переживания, которые связаны всегда с чем-то конкретным, происходящим в жизни. Это достигается только тогда, когда мы обращаемся к *собственным переживаниям*. То, что должно быть понято в художественном произведении, должно быть найдено в качестве собственного переживания, и наоборот, чтобы понять собственное переживание, мы,

как полагал Дильтей, должны найти его благодаря пониманию у другого, будь то переживание героя или лирическая исповедь поэта и т. п.

Такой способ интерпретации объективных форм жизни, в том числе и художественного произведения, Дильтей называл искусством *герменевтики*. Герменевтика помогает нам понять собственную жизненность и тем самым осознать смысл жизни, истории и искусства. С ее помощью философ стремится найти идею художественного произведения. По его мнению, она существует не как абстрактная мысль, а лишь в смысле бессознательной связи, которая делает действительной организацию произведения. Эту связь можно понять из внутренней формы произведения. Последняя воплощает качественную особенность переживания. Она должна быть определена с помощью интерпретации исторически обусловленных средств художественного выражения, поэтической техники.

Очень важным моментом философии Дильтея является, так же как и у Ницше, критика современной культуры и искусства. Характеризуя духовную ситуацию в Европе конца XIX в., философ стремится определить *типологические особенности сознания этой эпохи*. Господство естественнонаучного метода, начало которому положили великие научные открытия XVII столетия, определяет *сциентистский характер буржуазной культуры и рационализм как релевантный признак мышления индивида*.

Искусство реалистического романа становится наиболее адекватной формой художественного овладения действительностью. Писатель обращается к проблематике жизни, исследует ее, пытается уловить жизненную связь явлений. Бальзак и Диккенс — величайшие мастера этого искусства. *Натурализм и символизм* выражают противоположные тенденции современного искусства. Если натуралистическое изображение действительности ставит своей целью выявление причинно-следственных отношений и берет на вооружение естественнонаучные методы познания, разрушающие целостность жизни, то для символизма характерно освобождение человека из-под власти времени и пространства. У Метерлинка мы слышим только «о вневременном, незримом Я».

Другая важная черта буржуазной культуры — это исчезновение веры в неизменность общественного строя. Ее следствием является анархизм как признание абсолютных прав личности. По мнению Дильтея, трагическое противоречие буржуазного сознания, которое находит свое выражение, с одной стороны, в высоком уровне науки, а с другой — в анархии мышления и безнадёжном пессимизме, характерном для Байрона, Леопарди и Ницше, становится типичной чертой этой эпохи, имеющей своей предпосылкой господство научного духа, а не общественных отношений.

Горделивая уверенность разума в своих возможностях сменяется в искусстве конца XIX в. болезненным, гнетущим ощущением пустоты, сомнением в ценности и цели бытия.

Попытка Дильтея восстановить в своих правах историческое мышление потерпела неудачу из-за иррационалистических установок его философии жизни. Однако его теория поэтического творчества и герменевтика оказали огромное влияние на немецкое литературоведение XX в.

АНГЛИЙСКАЯ ЭСТЕТИКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

§ 1. Общая характеристика периода

Вторая половина XIX в. в Англии является периодом перехода от так называемого свободного развития капитализма к империализму. В буржуазной науке сложилась традиция рассматривать его как наиболее спокойное время, как «викторианскую» (по имени королевы Виктории) пору господства либерализма в политике и консерватизма в морали, т. е. не замечать острых социальных противоречий, разъедавших английское общество.

Между тем эти противоречия были открыты глазу художника и английское искусство приходило в конечном счете к отрицанию викторианского общества. В зависимости же от того, с какими идеологическими и эстетическими установками было связано то или иное художественное направление, это отрицание выражалось в различных формах — либо в форме искусства *революционного протеста*, либо в форме *критического реализма*, либо в форме *декадентских течений* с их проповедью эскапизма, бегства от жизни.

Классовая борьба английского пролетариата, создавшего в 40-е годы XIX в. первую рабочую партию чартистов, а в конце века — английскую социалистическую партию, отразилась и на художественной жизни. Чартистская поэзия и проза, литературно-критическая деятельность чартистов и социалистов 80-х годов внесли свой вклад в становление социалистического искусства и его эстетики.

Другой идеологической силой, влиявшей на характер английского искусства, было мелкобуржуазное сознание. Возникшее в результате попыток так называемого «промежуточного класса», вытесняемого капитализмом, как-то обосновать свое право на жизнь и потому проникнутое ретроспективизмом и утопиями, оно широко распространилось в английском обществе. Мелкобуржуазный утопический социализм имел свою эстетическую программу, которой придерживались многие крупнейшие писатели-реалисты середины прошлого века. Блестящая плеяда, по выражению К. Маркса, писателей-викторианцев стремилась разоблачить зло, царившее в обществе, и проповедовать добро. Однако вера в исправление общества путем проповеди добра ограничивала возможности их художественного метода. Обличительные тенденции в творчестве Ч. Диккенса, У. М. Теккерея, сестер Ш., Э. и А. Бронте, Э. Гаскелл, правдивое изображение ими тяжелой участи бедняков способствовали привлечению внимания общества к этой проблеме. Но никто из писателей не ставил иной задачи, кроме как вызвать сочувствие к их страдающим героям. *Увидеть в рабочем классе силу, способную преобразовать общество, они еще не могли.* На этот недостаток английского реализма указал Ф. Энгельс в письме к Маргарет Гаркнесс [25].

Формой протеста против буржуазного общества была также критика его с позиций *морализма* и *эстетизма*, противоположных, но вместе с тем внутренне единых точек зрения.

Морализм представляет собой характерную черту английской художественной культуры. Еще в начале XVIII в. А. Э. Шефтсбери провозгласил тождество добра и красоты, его идеи пропагандировали романтики, и теперь, в середине XIX в., на их основе организовались два направления эстетической мысли — морализм и эстетизм (аморализм). Каждое из них исходило из идеи тождества этического и эстетического, но для первого, представителем которого был Джон Раскин (Рёскин), характерно подчеркивание *морального характера красоты*, для второго важнейшим было утверждение *эстетического характера морали*. Раскин требовал от искусства высоко нравственного содержания и ставил художественную ценность произведения в прямую зависимость от значительности идеи, которую оно несет [20]. Сторонники эстетизма — У. Пейтер, А. Суинберн, О. Уайльд, наоборот, отрицали необходимость для искусства воплощать моральные ценности, ограничивая его сферой красоты. Но и та и другая позиции выражали *осуждение современного общества за потерю красоты и поэтического начала в жизни*. Для Раскина потеря красоты означала одновременно потерю морали, а для эстетов — торжество ханжеского морализма.

Идеи Раскина были вызваны попытками отстоять те фор-

мы художественной жизни, которые существовали в доиндустриальную эпоху, когда ремесленный труд был близок художественному, когда отсутствовала конкуренция со стороны фабричного производства художественных изделий. И здесь мотивы отрицания были близки у моралистов и у эстетов. Последние также пытались отстоять независимость художника от публики, рынка, от игры моды и вкуса, от превращения художественных произведений в товары. Аморализм означал откровенное заявление обществу, что его духовные ценности чужды художнику.

Глубокий марксистский анализ корней эстетизма был дан Г. В. Плехановым [29]. Плеханов установил возможность двух позиций художника в обществе: первая, когда художник чувствует *разлад* со своим временем, и вторая, когда они *едины*. Первое состояние является причиной появления «чистого» искусства, или эстетизма. Отказ художника от воплощения официальных идеалов в своем творчестве и невозможность найти ту публику, которая могла бы его понять, заставляет его замкнуться в себе, в формальных поисках. Второе состояние создает «утилитарное» (термин Г. В. Плеханова) искусство. Последнее может быть прогрессивно и реакционно. Например, в России 30-х годов XIX в., после подавления движения декабристов, проповедь утилитарного искусства была реакционной, так как способствовала внедрению искусства официального, проникнутого идеологией самодержавия. «Чистое» искусство было тогда формой протеста. Но меняется общественно-историческое положение, меняется и ситуация в искусстве. С появлением революционного класса потребовалось и новое «утилитарное» искусство. В данном случае проповедь «чистого» искусства означала бы отказ художника от служения этому классу, уход на реакционные позиции, ибо принципы социального невмешательства, изоляция искусства от жизни выгодны классу, отстаивающему устаревший общественный порядок.

Характерно, что в период подъема английского рабочего движения в конце века один из сторонников эстетической критики капитализма — Вильям Моррис осознал недостаточность такой формы протеста и перешел к активной политической деятельности. Это означало, что *к концу века эстетизм как мировоззренческий принцип оказался в глубоком кризисе.*

Сторонник морализма Д. Раскин был вместе с тем единственным крупным представителем объективно-идеалистической линии в английской эстетике второй половины XIX в. в период господства философии позитивизма. Раскин настаивал на том, что духовные ценности, красота являются высшим началом и целью человеческой жизни, что они недоступны научному исследованию, так как носят трансцендентный характер. В век, когда все подвергалось анализу, когда господствовал позитивистский сциентизм, его сочинения сохраняли дух Романтизма. Как поздний его отголосок эклектическая эстетика Раскина впитала в себя идеи Гете и Шеллинга, Кольриджа

и Карлейля. Она стала соединительным звеном между английским идеализмом начала XIX в. и неидеализмом его конца. Раскин был романтиком не только в эстетике, но и в социологии и политэкономии. Начиная с 60-х годов, он переходит от собственно эстетических исследований к активной публицистической и социально-реформаторской деятельности, направленной на то, чтобы практически воплотить основные принципы своей эстетики. Популярность идей Раскина достигла высшей точки к концу века, но и кончилась вместе с ним, исчерпав свои возможности.

Другая линия английской эстетики была связана с попыткой внедрения естественнонаучных методов в исследование красоты и искусства. Наиболее полно здесь проявились аналитические тенденции. Эстетика раздробилась на ряд проблем, решаемых в рамках конкретных наук: психологии и физиологии, социологии и этнографии. Такая ситуация сложилась, с одной стороны, из-за усложнения проблематики и дифференциации знаний, с другой — из-за того, что господствовавший в это время в Англии позитивизм пытался отказаться от рассмотрения метафизических, т. е. философских, проблем и строить теории, опираясь на одни эмпирические наблюдения, хотя, как показывает более внимательное рассмотрение, эти новые методологические принципы основывались на философском фундаменте агностицизма.

Сильнее всего на английскую эстетику этого периода повлияла *эволюционная биология* и, в частности, теория Ч. Дарвина. Многие ученые стремились перенести метод великого естествоиспытателя на исследования социальных и психологических явлений. Современное общество, нравственность, красота, искусство рассматривались ими как результат эволюции простейших форм органической и биологической жизни. Увлечение эволюционизмом приводило позитивистски настроенных ученых к *забвению качественных различий между биологическим и социальным уровнями жизни*.

Другой наукой, вторгшейся в сферу эстетики, была *психопсихология*. Вопрос о зависимости эстетических переживаний от психологических и физиологических состояний организма был поставлен английской эстетикой еще в XVIII в.; к середине XIX «успехи физиологии нервной деятельности и органов чувств сблизили телесное и психическое настолько, что игнорирующая эти успехи теория не могла более претендовать на научность» [см. 31]. Это было ясно ученым. Но позитивизм и здесь снижал ценность полученных результатов. Его влиянием объясняется то, что исследователи искусства ограничивались в своих теориях рассмотрением отдельных проблем эстетики, *не пытаясь перейти к построению ее целостной системы*. Они решали эстетические проблемы с точки зрения психологии (А. Бейн, Д. Салли, Г. Спенсер), социологии (Г. Спенсер), физиологии (Г. Аллен), этнографии (Э. Тейлор), но никто не претендовал на их целостный и всесторон-

ний охват, на синтез конкретно-научного знания в лоне философии.

В этом заключалась специфика английской эстетики второй половины XIX в. В отличие от Германии, где наряду с «эстетикой снизу» существовала и философская эстетика, в отличие от Франции, где центральной стала проблема взаимоотношения искусства и общества, в Англии больше всего были выражены *биоэволюционный* и *психофизиологический подходы*. С них мы и начнем рассмотрение английской эстетики этого времени, а затем рассмотрим *социологические проблемы эстетики* и *эстетические платформы главных художественных течений*.

§ 2. Эстетика биологической и психофизиологической ориентации

Как уже говорилось, толчком к генетическому и функциональному исследованиям в эстетике явилась эволюционная теория Ч. Дарвина, в которой он и сам не раз касался проблем эстетики, считая красоту и искусство важными факторами в процессе естественного отбора. Дарвин придавал эстетическим моментам гораздо большую функциональную нагрузку, чем философы-позитивисты, считавшие их вторичными по отношению к жизненно необходимым формам деятельности человека и животных, хотя теперь очевидно, что обе точки зрения учитывали только одну сторону процесса.

Дарвин с его стремлением сломать воздвигнутые религией барьеры между человеком и природой склонен был преувеличивать проточеловеческие формы поведения животных, в том числе и протозэстетические, поднимать их до человека. Он утверждал, что животным свойственны многие из тех функций, которые традиционно приписывались только человеку: нравственные и эстетические чувства, воображение, мышление. «Чувство красоты... было провозглашено исключительной особенностью человека, — писал ученый. — Я буду говорить здесь только о наслаждениях, доставляемых красками, формами и звуками, что вкратце можно назвать чувством красивого; у образованного человека подобные чувства связаны со сложными представлениями и вереницей мыслей. Но если мы припомним, что самцы некоторых птиц намеренно распускают свои перья и щеголяют яркими красками перед самками..., то, конечно не будем сомневаться, что самки любят краской самцов. А так как женщины всех стран украшают себя перьями, то, конечно, никто не станет отрицать изящество этого украшения» [2, с. 209].

Интерпретируя эти слова Дарвина, Плеханов отметил, что их следует понимать следующим образом: «Природа человека делает то, что у него могут быть эстетические вкусы и поня-

тия. Окружающие его условия определяют собой переход этой возможности в действительность...» [30, с. 294]. Иначе говоря, *в природе существуют только предпосылки эстетической деятельности, а сама она может существовать лишь в человеческом обществе, она вторична по отношению к тем биологическим функциям, которые человек непосредственно получал из животного мира.* Но именно потому, что Дарвин придавал эстетическому началу большое значение в процессе эволюции, он склонен был искать его и за порогом человеческого общества.

Г. Спенсер, напротив, считал красоту продуктом лишь очень высокой ступени эволюции. Это было связано с тем, что он не придавал эстетическому началу такого значения в процессе эволюции, как Дарвин, и считал его вторичным по важности как по отношению к биологически необходимым функциям организма, так и по отношению к общественно необходимым формам деятельности человека. Таким образом, из генетической вторичности красоты Спенсер сделал вывод и об ее функциональной вторичности.

Спенсер определяет красоту как «забытую полезность»: «Предмет пользы одной эпохи становится предметом украшения для последующих» [9, с. 144]. В определенных границах это наблюдение верно. Оно дает этнографам и археологам ключ для дешифровки многих орнаментов. Плеханов следующим образом уточнял эту мысль: «Отношение к предмету с точки зрения пользы предшествовало отношению к нему с точки зрения эстетического удовольствия» [30, с. 383], подчеркивая тем самым *вторичность красоты по отношению к труду и его продуктам.* Спенсер же соотношение полезного и прекрасного понимал только как *отрицание* одного другим. Причиной превращения полезного в прекрасное является контраст. «Только по причине своего контраста с нашим настоящим образом жизни кажется нам интересным и романтическим образ жизни прошлого, — утверждал он. А то, что имеет какое-нибудь практическое значение в настоящее время или имело такое значение в очень недавнее время, не может получить характера украшения и, следовательно, не будет приложимо к целям искусства» [9, с. 146]. На этом основании философ считал неправомерным обращение искусства к современности, полагая, что только воссоздание картин прошлого или необычного может наполнить его эстетическим содержанием.

Отсюда видно, что сближение искусства с игрой, предложенное им, имеет не одни только биологические основания; здесь сказались и его художественные предпочтения. У Спенсера они были совсем другими, чем у Шиллера, у которого он заимствовал идею игровой природы искусства, придав ей биологическое и психофизиологическое толкование. «Деятель-

ности, называемые играми,— писал Спенсер,— соединяются с эстетическими деятельностями... тем, что ни те, ни другие не помогают сколько-нибудь прямым образом процессам, служащим для жизни» [10, с. 350]. Органы человека, восстанавливая «во время покоя свои траты, стремятся перейти хотя бы к идеальной деятельности, за неимением деятельности реальной... Этим высшим способностям такие заместительные деятельности доставляются эстетическими произведениями, подобно тому, как игры доставляют такие заместительные деятельности для различных низших способностей» [10, с. 350].

Спенсер попытался раскрыть психофизиологическую структуру эстетического переживания, проследивая все его уровни — от ощущения до мышления. По его мнению, «простые ощущения всех родов, способные принимать эстетические качества, получают их в тех случаях, когда вызывающие их физические причины таковы, что приводят чувствующий аппарат в наиболее успешное и беспрепятственное действие» [10, с. 340]. Это положение философ иллюстрирует примерами из области искусств (танца и отчасти музыки), связанных с моторными ощущениями (кинестезией). Грациозность движений, по Спенсеру, — результат приведения «множества мускулов в умеренную гармоническую деятельность, не требующую особых напряжений» [10, с. 343]. Легкие, свободные движения, сберегающие значительное количество мышечной энергии, симпатически переживаются нами как грациозные. На теории экономии энергии построено и учение Спенсера о стиле языка. С его точки зрения, поэтический язык способствует «большому сбережению внимания при чтении, чем прозаический» [9, с. 129]. Но все это — лишь первый уровень эстетического переживания.

На втором и третьем уровнях эстетического переживания, по теории Спенсера, благодаря иррадиации возбуждение захватывает новые центры возникновения эмоций. Формируется поле ассоциаций — «один из основных источников эстетического наслаждения природой и искусством... Связь между восприятием какого-либо обширного вида природы и многочисленными приятными чувствами, приносимыми свободой и свержением с себя будничных трудов, слишком очевидна, — размышлял философ. — А в удовольствии, доставляемом нам искусным изображением какого-либо вида природы, мы имеем еще более отдаленный результат этих ассоциаций. Ибо кроме прямого эстетического удовольствия, доставляемого нам картиной, мы еще имеем смутное сознание о тех радостях, которые сопровождали действительное присутствие картин природы, сходных с тою, воспроизведение которой мы имеем перед собой» [10, с. 346].

Идеи Спенсера были развиты его учеником Грантом Алленом в книге «Физиологическая эстетика» (1877). Задача, поставленная в ней, заключалась в том, чтобы «показать эстетические чувства как константные субъективные двойники определенных состояний нервной системы» [14, р. 2].

Аллен утверждал, что *эстетические удовольствия представляют собой вид физиологических удовольствий и подчиняются их общим закономерностям*. Удовольствия «сопутствуют нормальной жизнедеятельности... органов, снабженных системой афферентных спинномозговых нервов, если при этом не превышает запас расходуемой энергии, которой обладает организм» [14, р. 21]. Чем же эстетические удовольствия отлича-

ются от прочих? Их специфику Аллен видит в том, что они возникают в результате деятельности органов зрения и слуха. Зрение и слух менее других органов связаны с непосредственными функциями организма. Они — не просто индикаторы съедобного и несъедобного, полезного и вредного, как органы обоняния и вкуса; они — более интеллектуальные чувства. Кроме того, удовольствия, получаемые с помощью зрения и слуха, одновременно разделяются многими людьми и носят коллективный (социальный) характер. В конечном итоге Аллен приходит к следующему определению красоты: «Эстетически прекрасным является то, что дает максимальный стимул деятельности при минимальной утомляемости органам и процессам, не связанным с жизненными функциями» [14, р. 39].

Способ анализа красоты наложил отпечаток и на характер понимания ученым искусства, которое он трактует как *форму игры*. Искусство, согласно Аллену, рождается тогда, когда инстинкт, требующий работы органов с максимумом возбуждения и минимумом утомления, приводит к тому, что человек начинает «нарочно группировать какие-либо цвета или музыкальные звуки в определенные порядки для получения удовольствия от их восприятия» [14, р. 37]. Если возникают образы, непосредственно не связанные с жизненными интересами, то «они отвечают нашему определению эстетических чувств и могут образовывать элементы изящного искусства. Этот класс умственных состояний в действительности лежит в основе духовных удовольствий, воплощаемых поэзией и романом, живописью и скульптурой» [14, р. 78].

По Аллену, структура произведения искусства состоит из нескольких уровней элементов, вызывающих приятные переживания у воспринимающего их. В живописи можно выделить четыре слоя: первый — непосредственное удовольствие от красоты цвета и форм; второй — интерес к предмету изображения, к его живописности, разнообразию частей, способность вызывать ассоциации; третий — интегральное ощущение духовной атмосферы всего произведения; четвертый — восхищение мастерством и искусством его создателя. Аналогичным образом анализируется философом структура поэтического произведения. И здесь мы имеем дело с красотой звуковых сочетаний, игрой воображения, вызванной повествованием, и с интеллектуальным интересом к развитию событий, сюжету.

Физиологическая эстетика Аллена была подвергнута критике другим английским психологом Д. Салли (Селли) [21]. Основной упрек, брошенный им Аллену, заключался в том, что он остановился на исследовании лишь элементарных форм эстетического переживания — цветовых и звуковых ощущений, которые даже в сочетаниях не могут быть приравнены к тому богатству переживания, которое дает искусство. Аллен, отмечает Салли, также не учитывал роль высших психических функций человека — социального «инстинкта, симпатии, мышления и воображения, между тем они влияют на восприятие даже элементарных зрительных и звуковых форм.

Программа психологии искусства, которую хотелось бы воплотить в жизнь самому Салли, отличалась большей сложностью, чем психофизиологическая эстетика Спенсера и Аллена. Но ученый сразу же ограничивает

свои первоначальные замыслы: «Дискуссии о конечной цели искусства могут быть решены не с помощью психологических принципов, но лишь с помощью размышлений над фактами искусства или апелляцией к индивидуальной интуиции» [22, р. 470]. По Салли, цель творчества лежит вне сферы досягаемости психологии, последняя «только помогает нам в определении условий, необходимых для достижения этой цели» [22, р. 470]. В таком ограничении задач психологической науки появлялись агностические моменты, присущие позитивистам. Вместе с тем в нем содержалось трезвое понимание того, что все проблемы эстетики не могут быть решены с помощью психологического метода и что *психология не может заменить собой эстетику в целом*, хотя, разумеется, законы композиции, цветовых сочетаний, построения сюжетов и характеров, взаимоотношения содержания и формы — все эти проблемы, с точки зрения Салли, носят психологический характер, и здесь психология может оказать решительную помощь как художнику, так и критику.

Салли настаивал на необходимости использования в эстетике данных *социальной психологии*, считая, что изучения психики отдельно взятого индивида недостаточно для понимания природы творчества и восприятия. «Эффекты восприятия искусства принадлежат к более сложным и изменчивым явлениям человеческого духа, — утверждал он. — Они вовлекают в себя более тонкие и сложные влияния социального взаимодействия и представляют собой многочисленные и широкие колебания, отвечающие важным стадиям интеллектуального и морального развития общества» [22, р. 471]. Из этого вытекает, что искусство приносит человеку наслаждение, имеющее *социальный* характер. Оно вызывает коллективные эмоции.

Сказанное позволяет утверждать, что позитивисты не сумели разработать методiku объективного психологического исследования произведений искусства и, следовательно, не преодолели субъективизм при их интерпретации. Как полагал Л. С. Выготский, в основу исследования надо положить нечто объективное, а именно, само художественное произведение, и от него, от его структуры идти к структуре психологической реакции. Не трудно увидеть, что это путь, обратный тому, который избрали позитивисты: от переживания — к поиску «объективного коррелята» этого переживания.

Кроме того, если эстетическое отношение создается путем сложения «атомов» эстетического удовольствия, то в этом случае исследователь исходит из ложной предпосылки, «будто сложное эстетическое переживание возникает как сумма отдельных маленьких эстетических удовольствий... При таком психологическом понимании, — писал Выготский, — искусство все время остается на чрезвычайно мелкой глубине, почти на поверхности нашей психики, потому что чувственный тон есть нечто неотделимое от самого ощущения...» [27, с. 267]. Здесь невозможно понять, «какая же существует связь между переживанием искусства и между всем течением нашей жизни и почему искусство оказывается таким важным, близким и существенным для каждого из нас...» [27, с. 267]. Поэтому Выготский не может принять и концепцию искусства как игры: «Эта теория... имеет то существенное против себя возражение, что она никак не позволяет нам понять искусство как творческий

акт и что она сводит искусство к биологической функции упражнения органов, т. е. к чрезвычайно незначительному у взрослого человека факту» [27, с. 324].

Однако такая позиция в отношении теории игры не совсем справедлива. На социализирующую роль игры в детском возрасте указывал Г. В. Плеханов, критиковавший позитивистов за то, что они рассматривали ее только как способ траты неизрасходованной организмом энергии в противоположность занятиям, непосредственно необходимым для жизни. Между тем игра, по мнению Плеханова, обладает огромной важностью и многочисленными функциями в человеческом обществе [см. 30].

§ 3. Эстетика и социология

Проблемы социальной жизни искусства к середине XIX в. в Англии стали предметом изучения эстетических направлений разных идеологических ориентаций — *утопического социализма* и *буржуазного либерализма* (позитивизма).

Позитивизм во главу угла ставил задачу *адаптации искусства к условиям жизни буржуазного общества*. В различных же вариантах эстетики утопического социализма искусство рассматривалось с точки зрения того, как оно может стать *орудием преобразования буржуазного общества* и какую роль оно будет играть в *будущем социалистическом обществе*.

Эстетика утопического социализма в Англии была представлена чартистами, Р. Оуэном и мелкобуржуазным социализмом Д. Раскина. У чартистов «эстетический идеал сливается с идеалом социальным: свободное общество, основанное на коммунистической собственности, полном равенстве и свободе, создает условия для наивысшей красоты жизни» [3, с. 816]. Идея слияния красоты искусства и жизни в социалистическом обществе высказана также в работах Оуэна [3, с. 824].

Из всех теорий, связанных с утопическим социализмом, наибольшее распространение получила социально-эстетическая программа Джона Раскина. Она включала в себя резкую критику экономической, социальной, нравственной и художественной жизни буржуазного общества. Раскин выступил против политэкономии А. Смита и Д. Рикардо, которая неверно, с его точки зрения, определила, что такое богатство. Он попытался дать свое определение богатства, которое включало бы не только материальные стоимости, но и духовные ценности. В его книге 60-х годов «Радость навеки и ее рыночная цена» говорилось: «Экономика заключается в разумном распределении забот между двумя великими группами предметов — пользы и блеска. Если преобладает пышность., то вы сразу можете решить, что скоро настанет время, когда все эти сокровища погибнут и исчезнут вместе с разорением нации. Если

же, наоборот, преобладает элемент пользы, и нация презирует заниматься искусствами, создающими предметы красоты и восторга, то не только известная доля ее энергии, предназначенная на проявление себя в этих искусствах, тратится бесполезно, указывая на плохую экономию, но и чувства становятся болезненно извращенными, и низкая жажда накопления ради простого накопления или даже ради труда изгоняет всякую отраду и нравственность из жизни нации сильнее и неблагоприятнее, чем даже расточительность гордости и легкомыслие наслаждений» [7, с. 9].

Критика Раскином определения богатства, в которое не включается духовное богатство нации, приближается к мысли К. Маркса о том, что буржуазная форма богатства заменила все естественные его виды одной меновой стоимостью. На самом же деле богатство не сводится к накоплению труда в виде денежных сокровищ. «...Чем иным является богатство, — спрашивает Маркс, — как не универсальностью потребностей, способностей, средств потребления, производительных сил и т. д. индивидов... Чем иным является богатство, как не абсолютным выявлением творческих дарований человека?» [24, с. 20].

Взгляды Раскина на общество являются типичным выражением мелкобуржуазного социализма, который был охарактеризован К. Марксом и Ф. Энгельсом в следующих словах: «Этот социализм прекрасно умел подметить противоречия в современных производственных отношениях. Он разоблачил лицемерную апологетику экономистов. Он неопровержимо доказал разрушительное действие машинного производства и разделения труда, концентрацию капиталов и землевладения, перепроизводство, кризисы, неизбежную гибель мелких буржуа и крестьян, нищету пролетариата., вопиющее неравенство в распределении богатства, истребительную промышленную войну наций между собой, разложение старых нравов, старых семейных отношений и старых национальностей.

Но по своему положительному содержанию этот социализм стремится или восстановить старые средства производства и обмена, а вместе с ними старые отношения собственности и старое общество, или — вновь насильственно втиснуть современные средства производства и обмена в рамки старых отношений собственности... В обоих случаях он одновременно и реакционен и утопичен» [23, с. 450].

Ретроспективные установки мелкобуржуазного социализма Раскина сказались в его увлечении искусством средневековья (готикой), которое он противопоставлял искусству Ренессанса. В своих работах по теории [19] и истории архитектуры [20] он подчеркивал, что венецианская готика XII—XIII веков «выразила с гораздо большей силой дух нации», чем утонченная архитектура Возрождения, «в заговорщических формах

которой проявилась гордость новой венецианской аристократии» [20, р. 174]. Тем более готика выше современной архитектуры! То искусство, на котором лежит печать машинного производства и разделения труда отделилось от природы и потеряло народный дух. Готика же представляла собой максимальное приближение к природе, красоте, богу [18]. Сравнивая интерьер готического собора с лесом, философ отмечал, что средневековые мастера умели превращать капители колонн в пышные кроны деревьев, не впадая в безвкусную стилизацию. По его мнению, это было возможно только на базе ремесленного труда с его высокими нравственными и эстетическими принципами. Отсюда и окончательный вывод Раскина: *моральное и эстетическое оздоровление общества возможно только на базе широкого распространения в нем ручного труда.*

Свой идеал социального управления искусством философ также видит в средневековье. Например, по его мнению, «упадок искусства и творческой фантазии в наше время происходит оттого, что никто не направляет вкусы людей... везде царствует абсолютная свобода изучать, любоваться и восхищаться любыми стилями прошлого и настоящего» [19, р. 378]. Архитекторы строят, руководствуясь капризами своего вкуса, в том стиле, какой им больше придется по душе. «Все искусство превратилось в музей капризов художника» [19, р. 379—380]. Единственный способ улучшить положение дел, полагал Раскин, — это ограничить свободу вкуса и воображения; общество должно регламентировать развитие архитектуры и других искусств, как это было в средневековье.

Наряду с тенденцией к консерватизму в эстетике мелкобуржуазного социализма имелась и другая линия развития. Она связана с деятельностью В. Морриса. Являясь учеником Раскина, он развивал, однако, только демократические моменты, содержащиеся в его учении. Последовательное проведение демократической социальной программы привело Морриса от утопического социализма — к научному, от эстетической и моральной проповеди — к участию в рабочем движении. Нельзя, разумеется, полагать, что Моррис окончательно утвердился на марксистских позициях, но весь его жизненный путь можно рассматривать как путь постепенного освобождения от мелкобуржуазных иллюзий.

Моррис пришел в столкновение с буржуазным обществом и как художник и как мыслитель. Его мучил вопрос: в чем причина упадка архитектуры и прикладного искусства во второй половине XIX в.? Раскин дал ему ключ к объяснению этой загадки: упадок искусства объяснялся деградацией духовных запросов общества. Продолжая дело учителя, Моррис формулирует два главных обвинения против капитализма. Первое: единственной ценностью при капитализме признают-

ся только те вещи, из которых можно извлечь коммерческую выгоду. Второе: увеличение материального производства в результате погони за прибылью привело к разделению труда и лишению его творческого характера.

Моррис пришел к пониманию того, что *решающим моментом в определении характера искусства каждой исторической эпохи является характер труда, лежащий в ее основе*. Труд непосредственно связан с искусством, оно есть выражение радостных чувств человека, рождающихся у него в процессе труда [15]. Но тот труд, который не дает человеку свободного развития способностей, превращается в тяжелую работу. Таким и является труд рабочего на капиталистической фабрике; ремесленный труд, в противоположность ему, является зародышем любого художественного труда [16; 17, р. 97].

Процесс лишения трудящихся права на творчество развивался, по мнению Морриса, параллельно с выделением из общества группы профессиональных художников. Этот процесс начался в эпоху Возрождения, и с этого времени искусство постепенно отрывалось от народа, следствием чего стала гибель народных ремесел и постепенная деградация искусства профессионального. Но «настанет время, — утверждал Моррис, — когда человек стряхнет с себя иго этой системы, когда побуждением к труду будет не давление рынка, а внутренняя потребность человека проявить и выразить себя, свой инстинкт красоты, свое воображение» [15, р. 129].

Если у Раскина эта мечта связывалась с возрождением средневековья, то Моррис возлагал надежды на *социалистическую революцию*. Только она, по его мнению, может осуществить условия, необходимые для возрождения искусства: превращение работы в творческий труд, уничтожение изоляции художника от общества (в будущем социалистическом обществе искусство будет создаваться народом и для народа), превращение досуга людей из простого времяпрепровождения в осмысленные занятия.

Все эти мысли философа имеют несомненную ценность для научной социологии искусства. Подчеркивая в искусстве его творческую и гедонистическую стороны, В. Моррис, в противоположность позитивистам, *связывал искусство не с игрой, а с трудом, что говорит о его близости к материализму*.

Иначе трактовалось прошлое, настоящее и будущее состояние искусства в позитивистской науке. Позитивистская социология искусства, как правило, представляла собой перенесение общесоциологических законов в сферу художественной жизни почти без учета специфики последней. Искусство бралось как один из многих примеров, которые должны были доказывать «вездесущность» открытых позитивистами социологических законов.

Так, у Г. Т. Бокля, например, искусство должно было иллюстрировать его мысль о том, что только либерально-парламентарная форма правления способствует развитию промышленности и духовной жизни, тогда как лю-

бое усиление государственной власти и ее вмешательство в экономическую и культурную жизнь приводит к их упадку.

Одна из глав его обширного социологического труда «История цивилизации в Англии» посвящена анализу культурного развития Франции периода расцвета абсолютизма. Автор берется показать, что это общество выглядело блестяще только внешне, внутри же оно переживало кризис. При абсолютистской форме правления, утверждал Бокль, изящные искусства доминируют над наукой и промышленностью. Объясняется это следующим образом: в такие периоды все выдающиеся умы обращены не в сторону природы и не в сторону научных изобретений и открытий, способствующих развитию богатства всего общества, а в сторону королевского двора, который ценит лишь «изобретение» новых наслаждений. Так как скорейшим способом завоевания расположения короля и придворных является их восхваление, то расцветают высокие жанры искусства — трагедия, батальная живопись, монументальная скульптура и архитектура. Но не абсолютизму обязано искусство своим развитием. «Литературный блеск царствования Людовика XIV был результатом не его усилий, а трудов великого поколения, предшествовавшего ему» [1, с. 210]. Все великие писатели и художники времени Короля-Солнца возмужали до его правления, все они «были воспитаны при более либеральном управлении, а при нем не появился ни один подлинный гений» [1, с. 230]. Эпоха Людовика XIV погубила Мольера и заставила замолчать Расина. Вторая половина его царствования бедна художественными талантами и расплодила множество лжеученых и лжехудожников. «Литераторы, получившие от двора пенсии и почетные награды, переродились в поколение льстецов и лицемеров, которые, чтобы угодить повелителям своим, противодействовали всем улучшениям и отстаивали все старые злоупотребления» [1, с. 235]. Естественно, что в таких условиях французское общество скоро пришло в упадок.

Основной методологический недостаток социологических работ Бокля заключается в том, что он останавливается только на выяснении *зависимости характера искусства от характера государственной власти. Он устанавливает ее довольно прямолинейно, не обращая ни к факторам, опосредующим взаимодействие искусства и политики, ни к факторам, являющимся объективной причиной определенных политических форм и художественной жизни.*

Социологические экскурсы Г. Спенсера в область художественной жизни также отличаются скорее дедуктивным, чем индуктивным характером. Его социология искусства основывается на теориях *игры* и *эволюции*. Спенсер стремился показать, что законы биологической эволюции — дифференциация органов по мере роста сложности организма и последующая их интеграция — действуют и в художественной сфере. Он устанавливает, что изящные искусства первоначально были слиты с различными формами нехудожественной деятельности. В дальнейшем произошло их расщепление. Виды искусства также подверглись процессу дифференциации. Как результат прогрессирующего разделения труда в обществе образуются самостоятельные художественные профессии. А возникновение художественных союзов (корпораций) выражает другой процесс — социальную интеграцию [11].

Рассуждение Спенсера о постепенном отделении эстетической цели искусства от посторонних неэстетических, пока оно, наконец, не проявляет своей игровой сущности, ведет к оправданию теории «искусства для искусства» [см. 31].

Вместе с тем философ настаивает на том, что «признать эстетическую культуру как содействующую в сильной степени человеческому счастью — это одно, а принимать ее за основную потребность человеческого благоденствия — другое. Как бы важна она ни была, она должна уступить место тем родам культуры, которые прямо относятся к обыденным обязанностям» [8, с. 48]. Соответствующим образом выглядит и «шкала ценностей» разных видов культуры. На первом месте идет деятельности, связанные с самосохранением, затем деятельности, связанные с воспитанием потомства, за ними — деятельности, связанные с установлением «хороших социальных и политических

отношений», и лишь на последнем месте — «деятельности, которые наполняют досуги жизни, посвящаясь удовлетворению чувств и вкусов» [8, с. 18].

При этом Спенсер стремится отвести от себя упреки в недооценке значения искусства. Он неоднократно повторяет, что с прогрессом цивилизации по мере высвобождения большого количества свободного времени искусство будет занимать все более важное место в человеческой жизни.

Итак, позитивисты пытались заменить романтический панстетизм исследованием реального функционирования искусства в обществе, однако их философские (методологические) представления о том, что эстетическое отношение противоположно практическому, а искусство является формой игровой деятельности, привели к тому, что, изучая жизнь искусства в обществе, они увидели *только его гедонистическую и эмоционально-коммуникативную функции*. Познавательная, просветительская и воспитательная функции воспринимались ими как второстепенные. *Идеологическую сторону искусства позитивисты просто не заметили*. Эти недостатки показывают серьезные просчеты как в позитивистской эстетической теории, так и в методике социальных исследований в целом.

§ 4. Эстетика и художественная практика

Разложение английского Романтизма в 30—40 гг. XIX в. привело к размежеванию различных художественных направлений, одни из которых тяготели к *реализму*, а другие — к *числотому» искусству*. В романтической эстетике истина, добро и красота понимались как тождественные. Теперь прежняя целостность взглядов на мир становится невозможной. Каждое из образовавшихся направлений выбрало одну из этих ценностей в качестве доминирующей.

Реалисты видели задачу литературы в правдивом изображении жизни и в нравственном воспитании общества. Чартистская струя в английском реализме связывала литературную деятельность с решением политических задач. Творческий метод чартистской литературы отличался большей активностью по сравнению с методом буржуазно-критического реализма. «Чартистов не удовлетворяют принципы художественного осмысления действительности в романах Диккенса и Теккерея, и они пытаются выработать собственный метод изображения жизни и борьбы рабочего класса Англии, существенной особенностью которого является изображение нового героя — рабочего революционера, сражающегося за социальную справедливость» [3, с. 828].

Чартисты разрабатывают проблемы *национального характера литературы и народности искусства* [3, с. 828]. В их эстетических взглядах принципы критического реализма соседствовали с еще не определившимися представлениями о новом типе реализма, связанном с социалистическим движением. Например, Дж. Масси утверждал, что задача поэта быть выразителем «социальных и политических устремлений масс, сделать прозрачной маску, которую носит на своем лице лицемерие, чтобы его отвратительные черты были видны всем, сорвать покровы с привычного мошенничества и ухмыляющегося

ханжества» [3, с. 829]. Эстетическая концепция чартистов осталась незавершенной, но все же она повлияла на развитие социалистической литературы в будущем [3, с. 829].

Принципы классического реализма защищал Ч. Диккенс. Считая себя наследником просветительского реализма, он указывал, что писатель обязан «показать суровую правду» [3, с. 834], «лелять тот огонек фантазии, который теплится в человеческой груди» [3, с. 836], а также преподнести «урок самой высокой добродетели» [3, с. 836]. Идея изображения в литературе различных сторон общественной жизни выражена и во взглядах У. М. Теккерея. «Он считал, что задача писателя состоит в том, чтобы раскрывать читателю глаза на царящее в мире зло, возбуждая отвращение к нему и желая его устранить» [3, с. 839].

Во второй половине века моралистическая и эстетическая установки в критике стали доминировать над познавательной. Отождествление красоты и добра было характерно для эстетической концепции Раскина. Но одновременно в ней давала о себе знать тенденция к самодовлеющему морализму, которая мешала ему развернуть программу широкого правдивого изображения жизни.

Возьмем одно из суждений Раскина. На первое место он ставит значительность идеи произведения, а технику выполнения на второе. Затем он вводит ограничения в первое положение. Художник должен направлять ум зрителя на предметы, наиболее достойные созерцания. Поэтому не все должно привлекать его внимание, а лишь то, что прекрасно и, следовательно, нравственно. Задача состоит в том, чтобы «всегда отражать прекрасную природу, пусть даже неуклюже, а не создавать совершенные по мастерству воплощения безобразного, которые окружают нас в мире» [8, р. 893]. Если вспомнить, что под безобразным Раскин понимал всю современную ему промышленность и городскую жизнь, то станет ясно, что художник сильно ограничивался им в выборе материала. Такая позиция определила многие просчеты Раскина в оценке искусства прошлого и настоящего. Он осудил реализм голландской и неаполитанской живописи XVII в. В современном искусстве он превознес прерафаэлитов, но не оценил Констебля. Раскин отверг также живопись Уистлера, но уже за эстетизм.

В литературной критике с позиций морализма выступал также Мэтью Арнольд. Для него главная задача литературы заключалась в моральном воспитании. Он называл поэзию критикой жизни и говорил о враждебности буржуазного общества культуре, призывая вернуться к подлинным законам нравственности, которые он видел в религии. (Взгляды М. Арнольда нашли поддержку у Л. Толстого.)

Наряду с *реалистической* и близко стоявшей к ней *моралистической критикой* в Англии развивалось еще одно литературно-критическое направление — так называемая *эстетическая критика*, связанная с теорией «искусства для искусства».

Основные положения эстетической критики были сформулированы оксфордским профессором литературы Уолтером Пейтером (Патером) в 60-е годы XIX в. Главная идея Пейтера заключалась в том, что в эстетике не следует выводить какую-

либо абстрактную (философскую) теорию красоты, ибо красота всегда индивидуальна, неповторима в произведениях природы и искусства. Увидеть и выразить словами ее неповторимость — главная задача критика. «Но первым шагом эстетической критики к тому, чтобы видеть предмет таким, каков он в действительности, должно быть восприятие своего собственного впечатления.., музыка, поэзия, художества и утонченные формы жизни — вообще все предметы эстетической критики — все это лишь сосуды и хранилища определенных сил и возможностей... Но кто чутко воспринимает эти впечатления и стремится к непосредственному их распознаванию и анализу, тому не нужно беспокоиться абстрактным вопросом, что такое красота сама по себе или в ее точных отношениях к истине и опыту... Это чисто метафизический вопрос, столь же бесплодный, как и все вообще метафизические вопросы. Есть ли на них ответ или нет, их смело можно обойти как несуществующие для критика» [5, с. VI].

Не меньшее значение для развития эстетической критики имела и другая идея Пейтера: «...в каждом искусстве наблюдается стремление выйти из данных ему границ путем трактовки своего материала в сфере других искусств» [5, с. 106]. Прослеживая «переливание» одного вида искусства в другой, можно заметить, что «всякое искусство непрестанно стремится перейти в состояние чистой музыки» [5, с. 107].

Эти идеи стали отправным пунктом эстетической программы О. Уайльда. Во время обучения в Оксфорде Уайльд некоторое время колебался, какое из двух направлений — эстетическое или моралистическое, представленных Пейтером и Раскином, — ему принять. В итоге он выбрал первое, хотя и испытал некоторое влияние Раскина. По поводу своего выбора Уайльд позже писал: «Мы, юное поколение, отделились от учения Раскина окончательно и бесповоротно.., так как критерий его эстетической системы носит этический характер. Он судит о картине по сумме важных моральных принципов, которые она выражает. Для нас же... изящная художественная работа вовсе не следует дорогой жизненной правды или метафизических истин» [13, с. 9].

Эстетическая и жизненная позиции Уайльда получили название *эстетизма, или аморализма*. В своей основе они содержат протест против общепринятых в буржуазном обществе истин и моральных ценностей, но протест, как уже говорилось выше, чисто негативный. Уайльд иронизировал над тем образом жизни, который ведут собственники. В этом смысл его призыва: «Быть, а не иметь!» «Быть», по Уайльду, означает то же самое, что провозглашал Пейтер: «Пережить как можно больше биений пульса в данный срок» [5, с. 193]. Жить творчески — значит облекать жизнь в форму. Но форма — это вымысел, следовательно, Уайльд требует свободы воображе-

ния, не стесненного ни подражанием жизни, ни правилами поэтики. Заостряя эту мысль, он доводит ее до парадокса: *создания воображения — более реальны, чем действительность*. Они предуготовляют те формы, в которые вливается жизнь. Не искусство должно воспроизводить жизнь, а скорее жизнь должна подражать искусству.

Однако противопоставление искусства обществу, а художника — всем остальным людям содержит в себе начало самоотрицания. Ближе всего оно к принципу *романтической иронии*. Если в немецком Романтизме наблюдалось движение от принципа иронии к мифотворчеству [см. 26; 28], то в эстетике английского Романтизма оно как раз было обратным — от мифологизма начала века к иронии. Ирония появляется уже у Карлейля, но свое полное завершение она нашла у Уайльда. Ирония — это неприятие буржуазного образа жизни, буржуазной морали и науки; ирония — это многократно повторенное отрицание, отрицающее в конце концов и личность ее носителя. И действительно, вслед за расколом между художником и обществом, откровенно провозглашенным Уайльдом, появляется раскол между художником и созданным им произведением, а в самом произведении — между содержанием и формой.

Если произведения искусства — это прихоть фантазии, то единственно постоянной величиной по отношению к ним должна оставаться личность их творца. Но кто же он, какова его жизненная позиция, если он не приемлет ни одной из тех ценностей, которые предлагаются ему обществом? Утверждая, что истинная жизнь — в искусстве, он сам должен сделать из своей жизни произведение искусства. Круг замыкается — искусство может порождаться только искусством, красота — красотой. Художник старается жить в вымышленном, искусственно созданном им мире красоты и наслаждений, что резко расходится с принятыми в обществе жизненными устоями. И оно мстит ему. Жизненная позиция Уайльда подверглась практическому отрицанию, он был вычеркнут из английского общества не только этически, но и юридически.

Кроме практического, эстетика Уайльда содержала в себе и *теоретическое самоотрицание*. Это становится ясным, если проследить до логического конца рассуждения писателя. Итак, красота произведения искусства является выражением индивидуальности его творца. Невыразимость этого личного начала создает загадочность, недоступность формы. Вместе с тем содержание (идея, общее) создается для зрителей, публики, которая уже в силу того, что она есть нечто безликое, видит прежде всего общее, т. е. содержание. Благодаря тому, что форма просвечивает сквозь него, все произведение оказывается окутанным тайной, превращается в символ, смысл которого неясен [12].

По мысли Уайльда, форма должна представлять собой устойчивое начало в противоположность подвижному многозначному содержанию. Но этой устойчивости не получается, поскольку содержание и форма, по Уайльду, не имеют момента тождества, ибо они противоположности, которые не переходят друг в друга, а существуют параллельно. Так, вместо *диалектики* художественного произведения Уайльд открыл в нем *парадокс*. Этот парадокс существует не только внутри произведения искусства, но и выходит наружу. Потеряв свою устойчивость, произведение превращается в материал для бесконечных интерпретаций зрителей, в которых оно обрастает новыми, не присущими ему изначально смыслами. Уайльд отчасти предусмотрел такое следствие своей теории: в этюде «Критик как художник» он смело поставил критика выше художника. Хороший критик, по мнению писателя, — это человек, который в каждой своей статье создает новое произведение искусства [12].

Так Уайльд с его последовательным отрицанием всеобщности и общепринятости показал, как *абсолютный индивидуализм в жизни превращается в агностицизм в эстетике*.



ПОСЛЕРОМАНТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА ВО ФРАНЦИИ XIX В.

§ 1. Пути развития эстетической мысли

Вторая половина XIX в. открывается пасмурной полосой в политической истории Франции. В ходе июньского восстания 1848 г. буржуазия предала дело народа, и страна получила довольно жалкие результаты. «Вместо того чтобы само общество завоевало себе новое содержание, — писал К. Маркс, — лишь государство как бы оказывается возвращенным к своей древнейшей форме, к бесстыдно-примитивному господству меча и ржсы» [20, с. 122]. С 1852 г. во Франции торжествует бонапартистский режим. Вторая империя Наполеона III (Луи-Бонапарта) была «наиболее отвечающей условиям времени формой буржуазной контрреволюции» [25, с. 332]. «Если какая-либо страница истории написана сплошь серыми красками, то именно эта», — замечал К. Маркс в своей работе «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» [20, с. 142]. Обострившийся в 60-х годах антагонизм труда и капитала, сделав Францию образцовой страной классовой борьбы, по которой классики марксизма сверяли свои теоретические положения, привел к грандиозному взрыву — Парижской коммуне (1871), первой пролетарской революции. После нее особенно возрастает охранительная деятельность капитализма.

Вместе с тем вторая половина века была отмечена бурным развитием экономики: в стране завершился промышленный переворот. Промышленность приобретает неви-

данный ранее общественный престиж: открывшаяся по инициативе правительства Всемирная промышленная выставка (1855) привлекла 5 млн посетителей. Городская среда, усвоив достижения науки и техники (телефон, телеграф, электрическое освещение), оказывает заметное влияние на изменение общественной психологии. Город становится местом формирования наиболее массовидных форм общественного сознания, которые привлекают теперь внимание социологов и эстетиков.

Особенно ярко черты нового быта проявились в Париже, который с 50-х годов принимает новый облик. Место ветхих кварталов бедноты занимают вновь проложенные бульвары. Именно здесь возникли зачатки современной индустрии зрелищ — театры с «облегченным» репертуаром, кафешантаны, прообраз «массовой культуры» XX в.—«бульварная» литература. Теперь эстетика вынуждена оценивать уже не только «высокий» вкус просвещенной публики, но и довольно грубые импульсы, лежащие в основе нарождавшейся «массовой культуры».

Правительство Наполеона III пыталось вмешаться в жизнь искусства. Оно финансировало выставки-конкурсы, поддерживая пустые, но дорого обходившиеся налогоплательщикам произведения, о чем так резко писал Прудон [9, с. 7-8]. В 60-х годах против писателей возбуждались уголовные процессы за оскорбление морали и религии: Бодлера судили за «Цветы зла», Флобера — за «Мадам Бовари».

Особенно мрачной чертой этих лет было засилье духовенства, которое стремилось завладеть высшим образованием. При его прямой поддержке правительство провело радикальную чистку педагогического состава университетов, уволило многих республиканских и либеральных профессоров, открыло специальные иезуитские колледжи, конкурировавшие с университетами [26, с. 338]. Рост влияния клерикальной реакции искусственно поддержал университетский спиритуализм, обрушивший град запретов как на материализм, так и на развивавшийся позитивизм, который реакционные идеологи долго путали с материализмом [35]. О симпатиях официальных кругов ярко говорит тот факт, что Академия моральных и политических наук, объявив в 1857 г. конкурс на тему «Принципы науки о прекрасном», присудила первую премию Ш. Левеку [15], приверженцу Кузена и Жуффруа. Об этой работе Е. Верон говорил, что она не содержит ни одного серьезного, фундаментального положения [18].

Все это определило существенное отставание научного материализма во Франции и более позднее, чем в Англии, развитие новой позитивной философии. Лишь в 80-х годах, в период

Третьей республики, когда наступила некоторая либерализация, во Франции выдвигаются серьезные варианты позитивистской теории. Речь идет о социологии Э. Дюркгейма и Г. Тарда.

Художественная жизнь Франции этого времени отмечена все более острой борьбой различных направлений, каждое из которых стремилось зафиксировать свои позиции не только на практике, но и теоретическими манифестами. *Реалистическому направлению*, основанному на балъзаковской традиции, противостоит традиция *Романтизма*, которая подверглась, однако, значительной модификации в аристократически изысканном, принципиально *антисоциальном движении «парнасцев»*. Вместе с тем сам реализм существенно трансформировался и из него выростал *натурализм*, ярчайшим выражением которого стали творчество и теоретические программы Э. Золя. Наряду с ним в живописи, противопоставляя себя академизму Салона и реализму Курбэ, появляется *импрессионизм*, обозначивший важный перелом во всей истории изобразительного искусства Европы.

Острота отношений искусства и общества, дававшая себя знать как в политике, так и в художественной жизни, не могла не затронуть теории. На характере эстетики глубоко сказалось распространившееся во французском обществе *влияние различных течений социалистического утопизма*. Не случайно поэтому также, что именно во Франции складывается особая наука об обществе — *социология*, которая оказала сильнейшее влияние на самых значительных эстетиков — таких, как И. Тэн и М. Гюйо, не говоря уже о прямых попытках социологов (например, Г. Тарда) применять свои концепции к интерпретации искусства.

Все это привело к тому, что национальной особенностью французской эстетики данного времени стала ее *социологическая ориентация*, в отличие от преимущественно философской и психологической ориентаций эстетической мысли в Германии или психофизиологической ориентации английской эстетики. Проблема отношений художника и общества обсуждается не только теоретиками, но и практиками искусства, которые часто не столько расходились во взглядах на приемы мастерства, сколько полемизировали о способах решения именно этой проблемы.

Сказанное позволяет наметить общий план построения данной лекции: вначале будет охарактеризовано то направление французской эстетической мысли, которое было связано с *теоретическим осмыслением и программированием художественной практики*, затем течение, которое порождалось идеологией *утопического социализма*, и, наконец, та линия в эстетике, которая имела в своей методологической основе *философско-социологическую ориентацию*, оказавшись наиболее оригинальной

и наиболее значительной по внесенному ею вкладу в развитие мировой эстетической мысли XIX и XX столетий.

§ 2. Теоретическое обоснование художественной практики

Богатство и разнообразие художественной практики во французской культуре XIX в. требовало теоретического осмысления. Его осуществляли отчасти сами художники, отчасти критики, литературоведы, отчасти философы и эстетики.

Становление и развитие теории реализма связано с именем величайшего представителя этого движения в литературе О. де Бальзака. В предисловии к «Человеческой комедии» (1842) писатель определил искусство как серьезную деятельность, способную соперничать с наукой. Предметом науки, говорил Бальзак, является мир природы, предметом искусства — сложный социальный мир. В нем, как и в природе, следует усматривать не хаотичный поток явлений, а некие типичные связи и отношения. Поэтому художнику, который способен стать — как сам Бальзак с гордостью называл и себя — *«доктором социальных наук»*, недостаточно быть *«археологом общественного быта»*, *«счетчиком профессий»*, *«лептописцем добра и зла»*; он должен изучить *«общую основу этих социальных явлений, дабы найти социальный двигатель»* [7, с. 614 — 615], управляющий развитием жизни. Но при этом художник должен быть не только *аналитиком*, но и *судьей, оценивающим изображаемое с позиций вечного идеала добра и справедливости*.

Так глубочайшее понимание двуединой, познавательной-оценочной структуры художественного отражения действительности искажалось у Бальзака абстрактно-идеалистическим толкованием самого критерия оценки — идеала. Сопоставление его взглядов с теорией критического реализма, разработанной в России Белинским, Чернышевским и Добролюбовым, весьма отчетливо показывает, как мы вскоре увидим, и то, что было для них общим, и то, чем концепция русских революционных демократов и материалистов выгодно отличалась от взглядов Бальзака. Совершенно очевидно, что в его теоретических построениях сказались те же противоречия, которые Ф. Энгельс обнаружил в литературном творчестве великого писателя [19, с. 7].

В противоположность теоретическому самосознанию художников-реалистов их антагонисты — *«парнасцы»*, сторонники *«искусства для искусства»*, *выдвинули на первый план вопрос о форме*. Но вопрос этот, крайне важный вообще в теории искусства, лишь прикрывал у *«парнасцев»* установку на *отрыв искусства от насущных интересов общества*. Это очень точно выразил Ш. Бодлер, назвавший их теорию *«при-*

скорбной манией, пытающейся сделать из человека инертное существо, а из писателя — курильщика опиума» [цит. по кн.: 7, с. 83].

Видимо, абстрактность критерия оценки и вела в дальнейшем развитии эстетического сознания к тому, что *оценочная сторона искусства стала вообще отбрасываться*. Ибо для развившегося на основе балзаковской традиции движения 50-х годов, представителями которого были такие художники, как Г. Курбе, Ф. Милле, О. Домье, писатели и критики Шанфлери и Л.-Э.-Э. Дюранти, «вечные истины» О. Балзака ассоциировались с идеалом классицистов. Эти писатели и художники, считая себя реалистами, утверждали, что они сознательно не ставят между собой и действительностью никакой «линзы идеалов». К «безоценочному», «чисто объективному» воссозданию реальности склонялись и такие крупные мастера реализма, как Гюстав Флобер и Ги де Мопассан.

Вместе с тем реализм очень четко выразил свое требование жить интересами эпохи, быть связанным с ней человеческими узами и интересами. Оценивая в «Автобиографии» свою жизнь, Курбе писал: «Я трудился наперекор романтизму, этому „искусству для искусства“, и наперекор ученикам классицизма для того, чтобы... быть человеком, прежде чем живописцем» [7, с. 675].

Такая позиция наполняла социальную сущность искусства новым содержанием. Она понималась подчас как верность художника чувствам и идеям не только эпохи, но и своей *социальной группы*. Тезис этот очень точно сформулировал Шанфлери: «Я долго изучал, — говорил он от имени художника-реалиста, — стремления, желания, радости, печали классов, которым я симпатизирую, и я стараюсь передать эти чувства во всей их правдивости. Я пишу то, что написать они были бы не в состоянии: я являюсь лишь их истолкователем» [7, с. 671]. Так в теоретических заявлениях реалистов определилась черта, в которой Тэн увидит закон искусства всех времен.

Действительно, для группы поэтов, в числе которых были Т. Готье, Л. де Лиль, издавших три сборника под названием «Современный Парнас» (1866—1876), вопрос о форме был производным от основных тезисов: «Искусство для искусства не означает форму ради формы, но это значит, что цель искусства — выражение прекрасного, что оно должно быть свободным от всяких посторонних идей, свободным от служения какой-либо доктрине, от утилитарности» [7, с. 680]; «Искусство для искусства — это творчество, освобожденное от всех стремлений кроме стремления к совершенству выражения» [7, с. 679].

При этом «парнасцы» обратились к идеалу как к своему теоретическому оружию. Идеал понимался в духе Платона, как доступный лишь внутреннему оку художника. Заметим, что тут звучали и сильные ноты романтического наследия («парнас» был ветвью позднего Романтизма). Из определения прекрасного как высшей истины следовало, что народ всегда ненавидел вышедших из его недр художников и что истина доступна лишь избранным. Л. де Лиль, например, отсюда заключал: «Искусство... — это духовная роскошь, доступная очень немногим» [7, с. 685].

Впрочем, традиционная для Франции связь искусства с социальными вопросами заставляла и «парнасцев» говорить

о служении обществу. «Создав благозвучную строку,— писал, например, Гютье,— прекрасное лицо, гармонический торс, в котором выразились поиски вечно прекрасного, художник способствует развитию цивилизации, которая сама есть движение от бесформенного к прекрасному» [7, с. 692]. На этой основе «парнасцы» критиковали буржуазное общество за «отсутствие эстетического идеала», что, по их мнению, «затрудняло развитие внешних форм» [7, с. 683]. Такую критику капитализма нельзя назвать иначе как эстетской. Ее традиции возродятся в буржуазной эстетике XX в.*

Теория «парнасцев» достаточно полно отразила программу движения «искусства для искусства». Недаром она считалась образцовой не только его сторонниками, но и его противниками. Вспомним, что именно этот теоретический материал использовал Плеханов, когда рассматривал основные возможности решения проблемы «искусство и общество» [34, с. 273]

Натуралистическая «ревизия» эстетики критического реализма требовала серьезного теоретического обоснования. Она и получила его в 80-е годы в деятельности Э. Золя как теоретика искусства.

Два главных пункта выделяются в этой теории: во-первых, признание недостаточности традиционного социального объяснения характера и поведения персонажа, поскольку определяющими являются не те качества человека, которые приобретаются в процессе его воспитания средой, а те, которые он *наследует*, которые он *получает в генотипе*; во-вторых, *признание высокой ценности документального изображения реальности*, вместо чуждых реальности вымыслов воображения.

Эти основные пункты теории «экспериментального романа» имели двойственное значение в истории художественной культуры. С одной стороны, они открывали возможность, которая действительно часто реализовывалась в искусстве конца XIX — первой половины XX века — речь идет о сведении всего содержания человеческой деятельности к унаследованным инстинктам, т. е. о *биологизации человека*. Но уже Гюйо показал в споре с Золя [4, с. 125—139, 352], что, отказываясь эстетически преобразовывать физиологию человека и лишь подробно описывая ее отправления, натурализм профанирует науку, опускается до потворства нездоровому любопытству мещан, добываясь огромных тиражей. С другой стороны, эти положения ориентировали писателя

* Изоляционистские, антидемократические идеи «парнасцев» нашли подкрепление в историко-религиозных исследованиях Ж. Э. Ренана — философа и историка. На это справедливо указывал Г. В. Плеханов, отметивший влияние этого комплекса идей на русских декадентов [33, с. 418].

на выявление действительно присущих индивиду от рождения качеств темперамента, характера, различных задатков и сложного, диалектически противоречивого и динамичного взаимодействия этих качеств с теми, которые индивид приобретает в процессе онтогенеза. Осознание этой художественной необходимости *сопрягать биологические и социальные качества человека* современная философия и эстетика считают важным прогрессивным шагом в истории познания и образного моделирования искусством человека [27, с. 158].

Установка же на изображение эмпирической данности жизненных фактов и отказ от обобщения, от помощи воображения пагубно сказывались на художественной практике эпитонов Золя, компрометируя натурализм как эстетическое явление. В этом свете ясна ошибочность позиций Золя в его полемике с реализмом Бальзака: «Мое произведение (будущая эпопея „Ругон-Маккары“ в сравнении с „Человеческой комедией“ Бальзака.— Э. Ю.) будет иным... Я не хочу, как Бальзак, иметь свои предвзятые мнения о делах человеческих, быть политиком, философом, моралистом. Простое изложение фактов— жизнь одной семьи, внутренний механизм, заставляющий ее действовать...» [6, с. 546].

Вместе с тем *ориентация натурализма на изображение факта*, реальности эмпирического бытия, а не воображаемого мира, сотворенного фантазией, открывала богатые перспективы перед реалистическим искусством и отнюдь *не должна была фатально вести к фотографизму*. Отводя обвинения в фотографичности, Золя сравнивал искусство романа с открытым тогда экспериментальным методом Клода Бернара. Этот метод позволял медицине не просто фиксировать интересующие ее явления, но и искусственно создавать, а затем наблюдать и проверять определенные ситуации в организме. То же самое делает, по мнению Золя, и писатель. Современные представления о творческом процессе, моделировании действительности, о природе эксперимента и его значении в познавательной деятельности позволяют оценить по достоинству эти мысли Золя, предвосхищавшие многие открытия эвристики, распространяющие свое действие и на научное и на художественное познание.

Для атмосферы конца прошлого века были весьма характерны, как отмечалось, стремления подкреплять художественные притязания ссылками на науку, авторитет которой был непререкаем. Если натурализм ориентировался на биологию, то *импрессионизм*, возникший в 70-х годах— на *теоретическую оптику*. Для художников этого круга (Э. Мане, О. Ренуара, К. Писсарро, А. Сислея, К. Моне и др.) основа их творчества виделась в новейших открытиях Гельмгольца и Шевреля в области теории света. Стремление передать свет и его изменения в различных условиях создавало то общее, что,

казалось, объединяет художников-импрессионистов. Однако сама практика импрессионизма скоро показала, что их «научность» была лишь формой субъективности. «Не во имя требований программы, а исключительно в силу собственного убеждения, порой даже вопреки своим намерениям, эти живописцы сосредоточивали больше внимания на способе живописи, чем на ее объекте...», — замечает Л. Вентури [23, с. 118].

Единство образного восприятия действительности в произведении искусства было достигнуто импрессионизмом лишь *колористически*, что объяснялось отсутствием у художников общих социальных и философских взглядов на мир, от которых так упорно убегали и натурализм и импрессионизм, уповая на «научный» инструмент чисто объективного воссоздания материального бытия.

Реакцией на эту позитивистскую ориентацию искусства явился *символизм*, теоретически оформившийся в 90-х годах XIX в. Однако эстетика символизма получила наиболее яркое выражение в России, поэтому ее основные принципы будут рассмотрены в нашем курсе в соответствующей лекции.

§ 3. Проблемы эстетики в теориях социалистов-утопистов и утопистов-коммунистов

В лекции о французском Романтизме во второй части нашего курса было отмечено, что среди политических групп, поддержавших это художественное движение, были и социалисты-утописты. Совершенно естественно, что они живо интересовались вопросами о роли искусства в жизни человека, о значении эстетических эмоций в борьбе за гармоническое общество будущего. Правда, решались эти вопросы разными мыслителями по-разному.

В центре внимания К. А. Сен-Симона стояла традиционная для французской эстетики *проблема связи искусства и общества* (вспомним концепции Монтескье, Гельвеция, де Сталь). Органические эпохи, как называл Сен-Симон периоды расцвета общества, вызывают в искусстве активное развитие социально значимого содержательного начала — поэзии, или воодушевления, ибо «для того, чтобы истинный художник мог открыться, ему нужен хор, который бы вторил его песням и воспринял изливания его души» [7, с. 577]. Кризисные эпохи, напротив, ведут к угасанию поэзии, поскольку «у священных огней нет больше весталок», а поэзия не может служить передаче «эгоистических чувств». В эти эпохи развитие искусства приобретает искаженный, формалистический характер. Такова ситуация, сложившаяся в 20-х годах XIX в.: «Теперь, — писал Сен-Симон, — почти исключительно занимаются формой... в настоящее время истинные художники, люди живого

вдохновения отражают только антиобщественные чувства» [7, с. 577].

Однако для утопистов, в том числе для Сен-Симона, «главный вопрос заключается не в том, что есть, а в том, что должно быть» [33, с. 545]. Это же интересовало Сен-Симона и при рассмотрении искусства. В картине триумфального шествия нового общества искусству принадлежит, по его убеждению, одно из самых почетных мест — оно должно оказывать помощь своей ближайшей сестре — *теологии*. Связано это было с тем, что главную роль в построении новых социальных отношений мыслитель отдавал иной форме религиозной деятельности, имеющей нравственно-воспитательную функцию. Силой эмоционального воздействия искусство способно укреплять то чувство братства, которое закладывает культ и на котором будет строиться новое общество. Люди искусства «приведут в действие для достижения своей цели все средства изящных искусств — красноречие, поэзию, живопись, музыку, словом, они разовьют поэтическую сторону новой системы» [7, с. 576]. Именно тогда поэт обретет утраченный ныне статус «истолкователя» человека, сумеет «подавлять его отсталые наклонности, раскрывать ему радости будущего и поддерживать, поощрять его прогрессивное шествие» [7, с. 578].

Таким образом, искусству отводилась столь большая роль потому, что *борьба за новое общество выступала как нравственно-эстетическая проблема*.

П. Леру, социалист-утопист, основоположник христианского социализма, пытался применить идеи о высокой миссии художника к своей эпохе. Даже в кризисные периоды развития общества поэт, по мнению Леру, является *выразителем* подспудного недовольства общества. Поэтому он обязан придать своей тоске по идеалу подлинно гражданский характер. Поэт должен стать борцом за ту «новую судьбу», о которой мечтают все люди [7, с. 589].

Значение выступлений Леру заключается, в частности, в его влиянии на таких выдающихся художников, как В. Гюго и Ж. Санд, с которыми он был дружен. «В свое время, — замечает Г. В. Плеханов, — взгляды эти сыграли значительную роль в истории литературного развития Франции». Они сыграли также положительную роль и в России, где Белинский и демократическая критика 40-х годов относились к Леру с большой симпатией, находя в нем единомышленника в борьбе против «искусства для искусства» [33, с. 601—602].

Иные, более широкие для эстетической проблематики горизонты открывались в учении Ш. Фурье. Так, у него «получило развернутое основание и блестящее развитие сделанное утопистами открытие красоты труда» [37, с. 215]. Оценивая искания Фурье, Энгельс отмечал, что он «устанавливает...

тождество труда и наслаждения» и показывает, что «при разумных порядках, когда каждый будет следовать своим собственным склонностям, труд может стать тем, чем он должен быть — наслаждением» [21, с. 528].

Красота трактовалась у Фурье как ощущение радости от совместной деятельности. Он не затрагивал вопроса о содержании труда, его преобразующем характере. Как справедливо указывает Л. Н. Столович, Ш. Фурье был «далек от понимания роли труда в образовании эстетического отношения человека к действительности. Поэтому и эстетическую ценность самого процесса труда он трактует внешне поверхностно, не учитывая его творческого характера» [37, с. 218]. Заслуга открытия этого качества труда принадлежит марксизму.

Выступая против капитализма, который был объектом страстной критики Фурье, великий утопист отмечал пагубную, по его мнению, тенденцию этого строя отрывать «приятное от полезного». Он мечтал о том, чтобы не только сам труд, но и все помещения для работы вызвали удовольствие, являясь необходимым компонентом труда как наслаждения. Призывы Фурье к эстетизации среды и процесса труда проистекали из его сенсуалистического понимания труда, на что указывал К. Маркс. Кроме того, он занимался исследованиями эстетических условий процесса труда, его психологического климата. В этом отношении мыслитель является одним из первых провозвестников *промышленной эстетики*.

Из сказанного ясно, что Фурье по-новому подходил к проблеме эстетического. К этой сфере его исканий можно в полной мере отнести слова Ф. Энгельса, сказанные о его учении в целом: в нем «больше действительно ценного, чем в произведениях предшествующей школы» [21, с. 528].

Среди эстетических проблем, которые обсуждались социалистами-утопистами, следует отметить вопрос о *судьбах профессионального искусства*, которое в тех конкретных исторических условиях оказывалось самым тесным образом связанным с жизнью имущих классов — вспомним, что еще Руссо отмечал эту связь, говоря о потворстве искусства вкусам богачей. Такая позиция, соединенная с уравнительными тенденциями утопизма, приводила некоторых его представителей к требованию упразднения искусства в будущем эгалитарном обществе; такое требование формулировалось, в частности, последователями Ф. Н. Бабефа — бабувистами.

В спор с ними вступил видный теоретик народного коммунизма 40-х годов Т. Дезами. Он признавал тот несомненный факт, «что искусства и науки научили нас украшать и освящать самые гнусные пороки и преступления». Но, упразднив собственность, считал Дезами, люди освободятся от «массы порочных или неестественных потребностей», тем самым искусства освободятся от необходимости служить таким потребностям и получат новое назначение: они «станут лучшим средством для достижения длительного счастья, действительной и совершенной цивилизации» [7, с. 587—588].

Такой же точки зрения придерживался и утопический коммунист Э. Кабе, автор популярной в XIX в. утопии «Путешествие в Икарию». В Икарии искусство извлекло от служения богачам, оно служит народу: все достопримечательности «существуют только для народа и помещены в тех местах, которые посещаются народом» [7, с. 585]. Люди искусства неукоснительно

следуют лозунгу: «Ничего в угоду деспотизму и аристократии, фанатизму и суеверию, но все в интересах народа» [7, с. 585]. Новый общественный строй, мечтал Кабе, невиданно сконцентрирует национальные силы и будет помогать «коммуне в развитии всех видов искусств, воздвигая общественные памятники и развивая прикладные искусства до высшей степени изящества на радость всем гражданам» [7, с. 585].

Следует отметить, что эти взгляды утопистов были восприняты деятелями Парижской Коммуны, которые за короткий срок своего правления успели показать столь же широкий подход к искусству, веру в его необходимость народу, которая так отчетливо звучала в теориях утопистов.

Таким образом, в учении социалистов-утопистов XIX в. были поставлены важные для того времени проблемы. В их решении была, несомненно известная односторонность: высоко ценя искусство, утописты слишком жестко связывали его с политикой, «стремились сделать поэта пророком, глашатаем новых социальных истин» [33, с. 601]. Забота о том, *что должно быть, вместо трезвого анализа того, что есть, определила и сильные и слабые стороны их концепций — веру в социально-преобразующие возможности искусства и одновременно абстрактный, умозрительный подход к решению основных эстетических проблем.*

§ 4. Философско-социологическая эстетика

Мы уже говорили о тех сложных условиях, в которых развивалась французская философия во второй половине XIX в., и о тех особенностях, которые присущи эстетике Франции, где философские теории (Прудона, Гюйо) отмечены глубоким социологизмом, а социологические (Тэна, Тарда) еще тесно связаны с философией, хотя и были пронизаны духом позитивизма.

Не имея возможности давать здесь общую характеристику позитивизма [см. 29; 36], мы отметим лишь характерную для него апелляцию к научности, к положительному знанию, отказ от всего метафизического, трансцендентного [3, с. 11], что импонировало не только ученым-естествоиспытателям, но и исследователям духовной жизни. Последних особо затронула идея применения позитивного метода к изучению общественных явлений, в результате чего наука об обществе уподоблялась естествознанию, законы общества — законам природы. «Социальная физика» как бы выростала из биологии. Мы увидим вскоре, а отчасти уже видели в концепции Золя, какое влияние на развитие французской эстетики оказали эти идеи позитивизма вообще и теория его основоположника — О. Конта, в частности.

Философская концепция Конта, в отличие от учений классиков немецкой идеалистической философии, не нуждалась в сколько-нибудь развернутом специальном исследовании эстетических проблем. Однако в обширном теоретическом наследии

Конта встречаются положения, непосредственно касающиеся нашего предмета. Так, мыслитель отмечает *связь искусства с общественным сознанием*. Искусство, по мысли Конта, способно схватывать наиболее общее и четко выраженное в этом сознании; особо благоприятными для искусства философ считал такие периоды в развитии общества, «когда развивающиеся общественные связи были в одно и то же время четко выраженными и глубоко устойчивыми» [7, с. 727]. Это положение окажется крайне важным для Прудона и Тэна, но его будет оспаривать Гюйо.

Мы находим у Конта и определенное понимание задач современного искусства. Противопоставляя искусство XIX в. античному, мыслитель ратовал за развитие первого в соответствии с духом нового времени, имея своей целью *утверждение буржуазного строя и его культуры*. Говоря о разработке «различных интеллектуальных и нравственных образцов, необходимых для новой духовной организации», он подчеркивал, что в этом деле «не обойтись и без эстетики, которая примет участие как в активной популяризации этих образцов, так и в их окончательной отделке» [7, с. 731].

Апологетический характер эстетики Конта особенно ясно раскрывается в его призыве к творцам художественных ценностей: «Дивные творения человека, покорение природы, чудесную организацию общества — вот что должен воспевать истинный эстетический гений, находящийся под активным воздействием позитивного духа, обильного источника нового, могучего вдохновения» [7, с. 730]. Именно в этом смысле, далеко от реализма, следует понимать утверждение философа, что современное искусство, как наука и промышленность, должно «подчинить все свои замыслы системе законов реальности» [7, с. 731].

Острота социальных противоречий, вызывавшая во Франции XIX в. один революционный взрыв за другим, вела и к тому, что, вопреки позитивистской индифферентности к эстетической проблематике, интерес к искусству становился подлинным нервом многих течений французской общественной мысли. Неудивительно, что эта проблема оказалась центральной и в эстетике П. Ж. Прудона, мелкобуржуазного экономиста, социолога, теоретика анархизма и одновременно социалиста-утописта.

Его эстетический трактат (в работе над ним принял участие великий художник-реалист Г. Курбе) получил характерное название «О принципе искусства и его социальном назначении» (1865; русский перевод, вышедший в свет в этом же году, назывался «Искусство, его основания и общественное назначение»). В работе Прудона привлекает прежде всего ее *демократический запал* — она написана, по его собственным словам, с точки зрения «людей практики, людей здравого смысла, не посвященных в тайнства и тонкости искусства».

Однако эта позиция вылилась в упрощенное, примитивизированное решение многих проблем эстетики.

В трактате Прудона рассматривались общие вопросы: эстетические способности человека, понятие идеала, роль искусства; в нем содержался исторический очерк развития искусства в Египте и Греции, в средние века и эпохи Возрождения, Реформации, Французской революции. Большая часть работы была посвящена критике ряда мастеров XIX в. и апологии творчества Курбе. Золя остроумно заметил, что книга эта принадлежит к числу тех, чье содержание можно легко представить, сопоставив имя автора и название. Действительно, Прудон перенес в эстетический очерк все основные черты своей эклектической философии, где скрестились влияния Платона, Гегеля и даже Канта.

В результате искусство оказалось в его эстетическом учении «способностью человеческого разума» [9, с. 6], а прекрасное, в полном соответствии с доктриной классицистов, было обнаружено в «последовательности, симметрии, пропорциональности, гармонии тонов, цветов, движений, богатстве, блеске, яркости всех... действительных признаков предметов» [9, с. 27]. В духе эклектизма, смешивая Платона с Гегелем, трактует Прудон идеал. Им является некая умозрительная, совершенная форма, которую художник никогда не может адекватно передать в материале искусства. Однако эта форма, идеал, помогает ему воздействовать на материю, изменять реальные предметы. В результате искусство определяется как «идеализированное воспроизведение природы и нас самих в целях физического и морального совершенствования рода человеческого» [7, с. 597].

Гораздо интереснее социологическая часть эстетики Прудона. Именно она и придала столь широкую известность его работе.

Социальное начало, по мысли Прудона, *входит в искусство органично*. Как творец, создатель художник «должен соперничать с природой, воспроизводя социальный мир, продолжение мира природного» [7, с. 597]. При этом материалом искусству служит все разнообразие человеческих страстей, «каст и сословий; существует еще семья, религия, город; комедия домашнего быта, трагедия гражданского форума, национальная эпопея, наконец, существует и революция» [7, с. 596].

Прудон решительно выступает против идеи независимости искусства от общества. Он подчиняет его «справедливости и науке» — этим двум «главным определениям человеческой жизни, которым одинаково подчинены и служат как искусство, так и промышленность» [9, с. 51]. Отсюда резкая критика эстетского принципа «искусства для искусства», который Прудон называет «разворотом сердца и разложением мысли» [9, с. 55]. Поскольку эти идеи получили в свое время наибольшую

известность, мы процитируем отрывок, в котором ясно видны и пафос и стиль автора: «Если искусство или идеал не подчиняются праву и обязанности и если, несмотря на то, их считать высочайшей мыслью..., то они, лишившись своей лучшей части и становясь только какими-то раздражителями чувств и воображения, делаются принципом греха, основанием всякого рабства, отравленным источником, из которого... вытекают все пытки и ужасы на земле» [9, с. 56].

Принцип «искусства для искусства» распространился благодаря стремлению некоторых художников к выражению в произведении их индивидуальности, считал Прудон. Поэтому он особенно темпераментно выступает против Делакура, обвиняя его в сознательном индивидуализме. Сравнивая художников с певчими в церкви или барабанщиками в полку, Прудон писал: «Мы требуем от них не их личных впечатлений, а своих; они не для себя рисуют, поют и играют, а для нас... причина чудес поэзии и искусства лежит не в индивидуальной способности того или другого лица, но в идеалистической способности всего общества» [9, с. 146].

Так, справедливо отмечая такие черты буржуазного искусства, как безыдейность, обостренный индивидуализм, и стремясь утвердить в искусстве высокие общественные идеалы, Прудон метафизически противопоставлял личное социально значимому и приходил к вульгаризации правильных эстетических принципов. Даже анализируя творчество Курбе, который служил для Прудона знаменем прогрессивного искусства, разбирая его картины, «он сплошь и рядом обедняет, сужает, а то и искажает их содержание, отрывая его анализ от анализа формы» [28, с. 242].

Не удивительно, что трактат «О принципе искусства...» вызвал очень резкое выступление Золя. В статье «Прудон и Курбе» из сборника «Что мне ненавистно» писатель спорил не только с принижением роли художника в создании подлинно художественного произведения, но и выступил против той дидактической функции, которую Прудон хотел навязать искусству. «Искусство — я согласен — совершенствует людей, — писал Золя, — но оно выполняет эту задачу на свой лад, доставляя *удовлетворение* духу человеческого, а не проповедуя, не обращаясь к рассудку» [6, с. 18]. Заметим, что это выступление было для Золя спором не только с Прудоном, но и с Тэном и Контом — вообще с идеей выражения «общественного духа» в искусстве и его дидактической функцией.

Одно из наиболее широких обобщений в изучении связи жизни общества и искусства было сделано в 60-х годах И. Тэном, который был первым во Франции исследователем проблем *социологии искусства*. Тэн принадлежит к первому отряду позитивистов, так же как Конт и Спенсер, которые оказали на

него большое влияние. Ряд исследователей справедливо обращает внимание и на увлечение молодого Тэна Гегелем, которое сказалось, как мы увидим, на его анализе истории искусства, отношений искусства и науки. В результате тэновская социология искусства сохраняла черты философской эстетики XIX в.

Эстетические взгляды Тэна в общей форме изложены им в цикле лекций в Парижской школе искусств (1866—1869). Первая лекция называлась «Философия искусства». Под этим названием все лекции и были опубликованы в 1880 г. Однако известность пришла к нему гораздо раньше, уже в 1864 г., вслед за выходом его «Истории английской литературы», где автор открыто заявлял об использовании в своей книге естественнонаучных методов, что и сделало ее предметом острых споров.

Исследования Тэна были, безусловно, новым словом в изучении духовной жизни общества. Им присущи большая историческая широта, блестящее по тому времени знание различных культур, уважение к современному искусству. Но главное, конечно, заключалось в *новизне тех методов*, которые исследователь предлагал положить в основу эстетики. Первое, что отличало его от традиционных идеалистических эстетиков Франции, — это методологическая установка: «Наша эстетика современна и, в отличие от прежней, не догматична, а исторична. Это означает, что она не предписывает правил, а описывает закономерности» [7, с. 740]. Наука не должна требовать от нас презрения к голландскому искусству или готике, равно как и любви к греческой скульптуре. Она не знает ни гонений, ни отпущений, «она всего лишь описывает и разъясняет» [7, с. 740]. Стоит вспомнить классицистические заповеди или положения кузеновской эстетики, чтобы понять, с кем полемизировал Тэн.

Будучи позитивистом, мыслитель предлагал смотреть на произведение искусства как на *факт*, а не как на предмет эстетического чувства его эпохи. Он должен охарактеризовать этот имеющий место факт и подыскать ему объяснение. Тэн выдвигает свой метод изучения искусства, основанный на том, что общество и все его институты — это нечто *целое и единое*, а *искусство — составная часть цивилизации, культуры*. А поскольку общество развивается, то вместе с ним развивается и искусство. Четыре великие эпохи, признаваемые Тэном в развитии общества, имеют соответствующее им искусство. Связь искусства и общества философ устанавливает по аналогии со связями, существующими в природе, перенося в обществоведение методы авторитетной в то время ботаники. *Общество и искусство связаны, как почва и растение*. Определяющим фактором при этом является общество (почва).

Эволюционистское биологизаторство, взятое у Спенсера,

особенно ярко проявляется у Тэна в распространении закона естественного отбора на сферу духовной жизни. Закон этот, казалось ему, «одинаково применим в нравственной, как и в физической, сфере, в истории точно так же, как в ботанике и зоологии, относительно талантов и характеров, как и относительно растений и животных» [13, с. 45]. Отсюда вполне естественным было утверждение, что «нравственная температура как бы *выбирает* между различными породами (типами произведений искусства. — Э. Ю.), благоприятствуя развитию одной и исключая вполне или отчасти другие» [13, с. 46].

Наряду с понятием *среды* для понимания искусства в концепции Тэна оказываются важными и понятия *расы* и *момента* — ведь именно они, взаимодействуя, дают тот господствующий в обществе характер, который отражает искусство.

Понятие расы связано с убеждением мыслителя, что приспособление человека к определенной географической среде обитания порождает у него некие устойчивые характерологические признаки. Так складываются *национальные характеры*. Возникающая культура непременно испытывает влияние этого подспудного фактора, который или отталкивает ее или, наоборот, поддерживает; поэтому готика, по разъяснению Тэна, особенно прижилась у германских народов, а у итальянцев прошла очень поверхностно. (Говоря о расах, философ не имел в виду деления культур на высшие и низшие, а лишь объяснял их своеобразие.) Понятие момента означает временную характеристику социального развития. На каждом большом этапе истории общества искусство переживает вместе с ним периоды становления, зрелости и угасания. Каждому такому периоду соответствует определенный вид искусства.

Выделяя четыре эпохи развития общества (античную, феодальную, дворянскую и эпоху промышленной демократии), Тэн замечал: «Каждый из этих периодов имеет свое искусство или свой род искусства, ему свойственный — скульптору, архитектуру, театр, музыку» [13, с. 52]. Факт преимущественного развития в обществе того или иного искусства связывался философом со способностью наиболее точно отвечать *господствующим вкусам, идеалам*. Групповые потребности, наклонности создают некий господствующий характер, т. е. образец, «вызывающий восторги и симпатии современников» [13, с. 80]. Например, в Греции идеалом был, по Тэну, физически совершенный человек, «прославляемый на земле и обожаемый на небе» [13, с. 58]. Наиболее точно ответить этому идеалу эпохи могла только скульптура; она и получила преимущественное развитие, стала «центральным, верховным искусством». Все другие его виды «более или менее связаны с ним, сопровождают его или ему подражают» [13, с. 60]. В эпоху абсолютизма вкусам об-

щества наиболее отвечала трагедия. Нервному типу человека XIX в. в наивысшей степени соответствовала музыка, так как «трепетная чуткость всего нервного существа находит в ней и свое возбуждение и... возможность излить самое себя» [13, с. 78]. Так каждое из искусств отражало существенный характер эпохи.

Историзм Тэна опирался здесь на его понимание характера связей общества и искусства: *искусство только репродуцирует черты духовной жизни общества, получившие наиболее четкое и устойчивое развитие, пассивно их отражает*. Это положение вызвало возражения уже у современников мыслителя—у Сент-Бёва, Золя, Гюйо.

Тэн отмечает связь искусства не только с духовной жизнью общества, но и с его *психологией*. Связь эта *обеспечивает совпадение черт, выделяемых художником, с предпочтением публики*. Это совпадение подкреплено сокровенным устремлением всякого художника, который «сочиняет для того лишь, чтобы его оценили и похвалили» [13, с. 50]. Размышляя о художнике, ловящем дух эпохи, Тэн отмечал, что творчество такого художника сможет получить «опору в своем веке», оно отыщет материалы, которые подготовлены предшествующими школами, найдет «известные уже приемы, вполне проторенный путь». Это несомненно не умалит значение индивидуального вклада, ибо творение художника, «в котором таинственно участвовали миллионы неведомых сотрудников, будет тем прекраснее, что в нем помимо труда и гения самого художника, совместится гений и труд окружающего его народа и предшествующих ему поколений» [13, с. 50]. Продолжая традицию французского Просвещения, Тэн полемизировал здесь с индивидуалистическими теориями творчества. Это дало основание Г. В. Плеханову писать: «Идеалисты всех стран не любят теперь Тэна. Понятно почему: под средой он понимает общую психологию массы, психологию „среднего человека“ данного времени и данного класса, и эта психология является у него последней инстанцией, к которой может апеллировать исследователь» [33, с. 182—183].

Таким образом, Тэн первым во Франции XIX в. *вновь ввел в буржуазную эстетику положение о социальной детерминированности искусства*, которая стала, как пишет современный историк эстетики Морпурго-Тальябуэ, несомненной для буржуазных социологов лишь в XX в. [39, р. 7].

Вместе с тем следует отметить, что важнейшие для эстетики вопросы, которые поднимал Тэн, решались им в целом механистически, общественные связи понимались упрощенно, а движущие силы общества—глубоко неверно. Связано это было с основной ошибкой И. Тэна—с его позитивистским стремлением биологизировать духовную жизнь общества и человека. Слабость его концепции особенно видна на фоне вы-

двинутой марксизмом подлинно научной теории, показавшей обусловленность жизни общества характером его материальной практики.

§ 5. Психологическая и социально-психологическая ориентации эстетики 70—90-х годов

В 70-х годах во Франции складывается так называемый «второй» позитивизм, характеризовавшийся ростом субъективно-идеалистических тенденций, которые довольно ярко отразились на эстетических теориях последней трети XIX в. Большинство из них трактовало искусство как средство укрепления буржуазного общества, примирения его антагонизмов. *Апологетика* — характерная черта эстетики Франции этого времени.

В процессе укрепления связей эстетики с новыми науками — социологией и психологией, наметившемся уже в 50-е годы, можно отметить следующую последовательность: *вначале эстетика была социологизирована, а уж затем испытала вторжение психологического подхода; со своей стороны социология и психология шли навстречу эстетике*, проявляя интерес к явлениям художественной практики. Так, в социологической теории Г. Тарда, считавшего общение основой социальной жизни, особое место заняло искусство. Психология же, формируясь в это время в качестве самостоятельной экспериментальной науки, требовала для своего дальнейшего развития исследований деятельности *чувств, воображения и их связи*. Таким образом, важнейшие ее проблемы в известном смысле совпадали с проблематикой философской эстетики.

Одно из первых проявлений указанных тенденций мы обнаруживаем в эстетике Е. Верона. Усвоив ряд положений позитивизма, Верон оставался, однако, спиритуалистом. В его эстетике привлекался материал современных наук (социологии, психологии и даже физики Гельмгольца), критиковалась метафизика В. Кузена и французских гегельянцев, а душа объявлялась субстанцией непознаваемой. Основным смысл эстетики Верона состоял в *психологизации эстетических явлений*. Это перекликалось с главной тенденцией «второго» позитивизма — не случайно Верон оказался в ряде моментов предшественником позитивистской эстетики М. Гюйо.

В своих исследованиях, в частности в работе «Эстетика» (1878), Верон уделяет особое внимание принципу индивидуальности. Так, основной закон искусства, по Верону, — это «правда вещей и индивидуальность художника» [18, р. 466]. Эстетика же, исходя из этого, определяется как «наука, предметом которой является философское изучение проявлений художественного гения» [18, р. 132].

Кроме того, эстетика Верона строится не на принципе прекрасного, а на *анализе эстетических впечатлений*. При этом в ней используются понятия ассоциативной психологии. Мыслитель различает ощущения, возникающие под влиянием внешних раздражителей, и идеи, опирающиеся на ощущения, но не имеющие их «материальности». Эти восходящие к Юму положения отражали незрелость психологической науки, которая не могла объяснить

превращение материала ощущений в несравненно более сложные явления психики.

Из современной ему психологии заимствует Верон и положение о том, что *эстетическое связано с чувством удовольствия*. Это положение также восходит к английским сенсуалистам и гедонизму Дюбо; XIX в. добавил лишь «энергетические» ярлыки к этим старым тезисам. У Верона энергия, вызываемая удовольствием от вкуса, запаха, осязания, разрешается на уровне ощущений. Удовольствия же зрения и слуха поднимаются выше, поскольку они «прямо и спонтанно связываются с центрами, где вырабатываются чувства или идеи» [18, р. 61]. Поэтому искусство может ориентироваться как на «память» о чувственных удовольствиях зрения и слуха, так и на интеллектуальное чувство, идеи. В соответствии с этим Верон различает искусства *экспрессивные*, передающие интеллектуальные эмоции, и искусства *декоративные*, радующие прежде всего зрение и слух.

Очень важно, что интеллектуальный момент философ связывает с чувством социальности, или симпатии. Он писал: «...симпатия, являющаяся природным фактом, имеет существенное значение для искусства, развиваясь по мере интеллектуального роста человечества» [18, р. 108]. Историческое движение искусства Верон представляет как раскрытие, вычленение этого момента. Искусство, появившись в качестве декоративного, все более становится экспрессивным, несущим социальные идеи, гармонизирующие общество. Экспрессивное искусство Верон называет подлинным искусством будущего [18, р. 155]. Это положение воспринял и по-своему развил Гюйо [см. об этом 39, р. 10].

С этой же стороны подошел к исследованию искусства и социолог Г. Тард. В работе «Искусство и логика»* (1891) он писал: «Эстетична потребность только в таком удовольствии, которое вытекает из симпатии, а не из эгоизма — в удовольствии социальном, а не индивидуальном» [12, с. 64]. Отсюда искусство, по Тарду, есть «*социальная радость*» [12, с. 64].

Тард придавал большое значение *принципу подражания* в обществе, считая, что все в нем держится на этом принципе. Идея эта, по его мнению, находит себе подтверждение и в характере эстетического восприятия, и в самом художественном творчестве. Он писал, например: «Нигде, кажется, депозитизм суждений окружающего мнения не действует так повелительно на личность, как в образовании эстетических суждений» [12, с. 43]. Художника к подражанию вынуждает его аудитория, всегда связанная с традицией. Так, если художник, желающий создать новую красоту, делает это без включения элементов старых верований, то он, по словам Тарда, «окажется манкирующим своей социальной миссией, состоящей в обогащении, а не в уменьшении, в усилении, а не в ослаблении связующих звеньев общественной веры...» [12, с. 44].

Основное назначение искусства, таким образом, представлялось Тарду в укреплении «общественной веры». Отсюда родилась утопия, согласно которой антагонизмы труда в современном обществе могут быть выправлены с помощью искусства. По мнению Тарда, непривлекательный машинный труд, оставляющий все же больше, чем раньше, досуга у рабочего, должен быть дополнен «*цветами искусства*», и тогда «умиротворяющая способность искусства... распространит на всех примирение с сухим, но благодетельным трудом... и из излишеств индустриализма возникает лекарство от зла» [12, с. 70].

Обращение социолога к эстетическим проблемам закрепило уже сложившееся представление о социальной сущности искусства и еще более усилило рассмотрение его как социально-психологического феномена. С особой силой здесь обнаружила себя и позитивистская апологетика капитализма. Кроме того, хотя психологические проблемы в исследованиях Верона и Тарда занимали большое место, основывались они в целом на устаревших, идущих еще из XVIII в. представлениях. Французская эстетика почти не получала

* Статья, опубликованная в «Revue philosophique», вышла в России отдельной брошюрой в 1895 г. Мы ссылаемся на этот перевод.

от психологии новых идей, что существенно отличало ее от немецкой психологической эстетики. Положение стало меняться лишь в 90-е годы, когда нужды самой психологии вывели ее к важным для эстетики вопросам.

Характеризуя ситуацию в психологии конца века, Л. С. Выготский отмечал, что для эстетики были важны концепции, пытающиеся объяснить *связь чувств и фантазии*. Он указал на ряд исследований, из которых можно заключить, что «всякая наша эмоция имеет не только телесное выражение, но и выражение душевное...» [24, с. 264]. На таких позициях стоял Т. Рибо — психолог, оставивший заметный след в эстетике.

В своих работах «Творческое воображение» (1900) и «Логика чувств» (1905) Рибо доказывал, что *эмоции, воображение, фантазия* суть не пережитки детства человечества, а *необходимые средства практической деятельности*, ибо «логика чувств служит человеку во всех тех случаях, когда ему нужно вывести или подтвердить какое-либо заключение... и когда он не может или не хочет употреблять приемы рационального мышления» [10, с. 6]. Находясь под влиянием идей позитивистской социологии, Рибо считал, что «человеческие обществу образуются и поддерживаются общностью верований... а их создает или разрушает именно логика чувств» [10, с. 6]. Эти общие положения, относившиеся ко всем видам деятельности, обосновывали *практически-полезный характер и деятельности художественной*.

Чувство существует не просто в мимических, секреторных и др. реакциях организма; оно также воплощается, фиксируется в какой-либо идее. Это позволяет говорить о «памяти чувств», когда пережитое хранится без образной формы. Такая память не только окрашивает новые восприятия предметов, но и дает определенный материал для фантазии. Рибо использовал при этом понятие *ценности*, которое, по его мнению, слишком медленно входило в научный оборот. Он писал, что эстетический вкус дает прекрасный пример аффективного суждения, которое нельзя понять без учета ценности. «Всякая теоретическая эстетика,— читаем мы в «Логике чувств»,— основана на сознательном или бессознательном выборе и на преобладании одной ценности» [10, с. 38]. Все *фантастические и нереальные переживания*, указывал Рибо, *протекают на совершенно реальной эмоциональной основе*. Рассматривая, например, музыкальное творчество, где аффективная логика в эстетических построениях различается уже с трудом, ученый доказывал несомненную связь этой творческой фантазии с опытом чувств. Так воздвигалась преграда на пути роста субъективистских тенденций в эстетике.

Исследования Рибо принесли некоторый позитивный материал и для исследования специфики отдельных видов искусства, поскольку они выявляли различие между пластическим воображением и музыкальным. Первое, по его мнению, боль-

ше связано с непосредственным материалом наших чувствований (цветом, объемом), а второе — с памятью о чувствах, когда их образное выражение стирается. Интересны высказанные Рибо на этой основе сомнения в эффективности творческого метода символизма, который стремился приспособить к поэзии законы музыкального воображения [о распространности подобных попыток см. 16].

Однако материалистические положения теории искусства, высказанные мыслителем, не нашли должного развития в психологической эстетике Франции. Ее первый после Рибо представитель А. Делакура, синтезировавший взгляды многих философов и психологов, не столько развивал идеи своего предшественника, сколько эклектически соединял их с рационализмом [30, с. 64]. Но это происходило уже в начале следующего века, а в конце XIX в. наибольшего внимания заслуживает поиск новых подходов к искусству с целью органического соединения философско-социологического, психологического и социально-психологического аспектов исследования. Такую задачу пытался решить один из самых интересных французских мыслителей этого времени Ж. М. Гюйо.

§ 6. Синтетические тенденции в эстетике Гюйо

В двух работах Ж. М. Гюйо «Проблемы современной эстетики» (1884) и «Искусство с точки зрения социологии» (1889) содержится широкий набросок новой эстетической концепции. Их автор интересовался искусством в связи с изучением фактора социальности, который он выводил из биологической организации человека и который в искусстве, по его мнению, выражался наиболее ярко.

Философские взгляды М. Гюйо складывались под влиянием Г. Спенсера, а также французских позитивистов — А. Фулье, А. Эспинаса. Испытал он и влияние ассоциативной психологии. Методологические симпатии Гюйо ясно видны в оценке им успехов позитивистской философии: «Современная наука, разрушившая еще недавно считавшиеся прочными перегородки между царствами минеральным, растительным, животным и человеческим, поставила на место этих перегородок солидарность всех существ» [5, с. 181]. Вместе с тем, вслед за А. Фулье, он стремился «одухотворить матерю», приписать ей зачатки воли. Рассуждая, например, о свободе, Гюйо утверждал: «...если человеческая свобода существует, то она не может быть совершенно чужда природе; дыхание ее должно уже предугадываться нами в самой природе, первая должна постепенно высвободиться из лона последней» [5, с. 181].

По аналогии *эстетическое чувство*, в частности чувство гармонии, или единства в многообразии, рассматривалось

мыслителем как *данное человеку природой*, так как его жизнь есть гармонизация работы множества клеток, различных органических элементов. Он стремился как бы «заземлить» эстетическое чувство, ибо считал, что XIX в. придал эстетическому слишком интеллектуальный характер. Неправильно разлучать эстетическое (понимаемое как удовольствие) с желанием обладать предметом, как это делал Кант. Следует помнить, указывал Гюйо, что *обладанию* всегда предшествует стадия *любования* предметом. По этим же причинам философ возражал против сведения эстетических чувств к зрению и слуху. По его мнению, *все чувства* (в том числе обоняние, тактильные ощущения) участвуют в подготовке того нервного возбуждения, которое сопутствует эстетическому, и, следовательно, являются его частью. Гюйо пытался выстроить механическую цепочку, которая вела бы от чувственного ощущения, удовольствия к наиболее сложным формам деятельности психики — переживанию художественного произведения. При этом, однако, не получал решения главный вопрос — как же эти ощущения становятся *именно эстетическими*?*

Но главной задачей Гюйо было рассмотреть эстетическое в его *связях с обществом*. Общество, по его мнению, возникло из двух начал: одно из них — договор людей о совместной деятельности; другое, гораздо более интересное для мыслителя, виделось ему в существовании неких биологических основ социальности. Биологические механизмы человека, многие проявления его жизни направлены не к разрушению общества, а к его поддержанию. (Здесь видно влияние социологических идей Фулье, когда речь идет о двух началах социальности, и Эпинаса, когда обществом объявляются также и рой и муравейник.) С эволюцией общества получают развитие именно «жизненные импульсы социальности». Общество характеризуется единством воли (синергия), а также ощущений, чувств, т. е. симпатии. Главную роль при создании симпатии в обществе призвано играть искусство. В этом его основное назначение.

Защищая свою точку зрения на искусство, Гюйо вступал в полемику с теми теоретиками (Кант, Шиллер, Аллен), кто так или иначе объявлял искусство игрой, так как концепции подобного рода, «стремясь отделить искусство от истины, реального, пользы, добра» и «поощряя некоторого рода дилетантизм», тем самым отвергают всякое серьезное значение искусства. Однако в распространении такого отношения к нему повинны не только философы, но и художники, которые «способствуют унижению искусства, низводя его к вопросам чистой формы, к внешним приемам и технике» [3, с. 6]. Меж-

* Печальные последствия нерешенности этого вопроса наглядно иллюстрирует работа приверженца Верона и Гюйо М. Пило [см. 17].

ду тем, подчеркивал Гюйо, «произведение настоящего искусства, далеко не составляя простой игры, означает момент, где игра становится трудом» [4, с. 23].

Областью искусства, по Гюйо, является *вся жизнь* [3, с. 28]. Расширяя таким образом предмет искусства и называя его трудом, мыслитель вместе с тем отмечал, что искусство не просто отражает какие-то типовые явления (Тэн), а *производит синтез, создает некую новую реальность*. При этом «оно импровизирует, оно перегоняет действительность» [4, с. 20], оставаясь, как учил еще Аристотель, в пределах возможного.

Искусство, связанное с реальностью, получает статус труда еще и потому, что обладает способностью не просто волновать воображение, но и *побуждать людей к действию*. Гюйо полемизировал с кантовским отделением эстетического от практической, волевой деятельности. Исходя из основ современной ему психологии, он считал, что любое возбуждение нервной активности находит выход в движении, действии. Так и эстетическое переживание побуждает «к действию во всех направлениях» [3, с. 29], причем действие это имеет всегда *социальный, эстетический* характер.

Вполне понятно, что та роль, которую получило искусство в жизни общества, предполагала и особую ответственность исполнителей. Действительно, Гюйо придавал большое значение проблеме *таланта, гения*. Одаренный художник, гений отличается от своих собратьев по искусству тем, что он творит по-новому. В книге Гюйо «Искусство с социологической точки зрения» [см. рус. перевод 4], где этот вопрос нашел наибольшее освещение, говорится, что гений вводит в мир новые идеи и чувства, новые типы; более того, он «видоизменяет общественную прежнюю среду, и сам он не есть чистое и простое порождение среды» [4, с. 27]. Художник наделен «необыкновенно интенсивной формой сочувствия и общительности» [4, с. 23]. Он не просто способен волноваться внешними событиями, но обладает особым даром и желанием передать это волнение другим. Движет им при этом жизненная сила, а не «сознательные» моменты. *Этический, содержательный элемент искусства как бы сам вырастает из биологии*.

Таким образом, основной бедой теории Гюйо был старый позитивистский грех биологизаторства: расширяя рамки искусства, он фактически растворял эстетическое в потоке физиологических ощущений. Отсюда же вырастали и гедонистические элементы концепции Гюйо, хотя он и старался их побороть с помощью идеи социальной полезности искусства. (Вообще говоря, гедонистический подход был очень созвучен буржуазному искусству «прекрасной эпохи», как нередко называют конец века во Франции. Он поддерживался не только

Салоном и бульварным искусством, но и авторитетом официально признанных ученых. Так, в книге члена Французской Академии В. Шербюлье «Искусство и природа», носившей претенциозный подзаголовок «Новая теория изящных искусств», автор утверждал, что искусство является «лучшим анестезирующим боль средством» [14, с. 42]. Следует подчеркнуть, что Шербюлье во многом опирался на Гюйо.)

И все же, при всех этих недостатках эстетики Гюйо, она была задумана очень широко, как некий *синтез философского, социологического, психологического и социально-психологического подходов к искусству*. В результате перед искусством открывались новые горизонты — из эстетской деятельности оно становилось *трудом по сплочению общества*. На всем этом лежала печать убеждения, что движение общества вперед будет раскрепощением жизненных сил человека, его освобождением от искусственных традиций, социальных институтов. Неудивительно, что демократический пафос эстетики Ж. М. Гюйо сближал ее в ряде пунктов с учением Н. Г. Чернышевского, а также с концепцией Л. Н. Толстого, на которого сочинения Гюйо произвели, несомненно, глубокое впечатление.



РАЗВИТИЕ РУССКОЙ ЭСТЕТИКИ В 30—40-е ГОДЫ XIX В.

§ 1. Особенности процесса развития*

30—40-е годы XIX в. были последним этапом первого периода русского освободительного движения. Его своеобразие и диалектика состоят в том, что «николаевская пора» — время самой продолжительной и жестокой реакции, какую знала русская история, — вместе с тем была временем поисков правильной революционной теории [22, с. 7], скрытой, но непрерывной работы революционных сил.

Трагедия 14 декабря 1825 г., осмысление ее причин послужили импульсом к напряженным философским размышлениям, идейным исканиям и спорам. Внутренний смысл их — стремление достигнуть той адекватности общественной мысли ее предмету, которую М. В. Петрашевский именовал «правильным сознанием действительности». Одновременно (и с той же необходимостью) совершается сближение искусства с жизнью и становление новой системы художественного мышления. Продолжается кристаллизация *реалистического творческого метода* (процесс, начавшийся еще в творчестве Пушкина), а затем, в середине 40-х годов, возникает и становится ведущим направлением *критического реализма* (так называемая «натуральная школа», отличительные черты которой — трезвый и беспощадный анализ действительности,

* О состоянии и движении русской философской эстетической мысли последекабристской поры (в том числе и о наследии Н. Належаина) говорилось во второй книге «Лекций по истории эстетики».

бесстрашное искание истины, правдивость как высшее мерило достоинств идейных и художественных).

30—40-е годы — время дальнейшего обострения коренного противоречия русской общественной жизни, углубления кризиса крепостнической системы. Это, в свою очередь, вызвало четкую дифференциацию позиций представителей главных лагерей русской общественной мысли и привело к обострению идейной борьбы между ними.

Средоточием идеологической борьбы оказалась *проблема народности*, поскольку она представляла теоретический узел, в котором идеи эстетики пересекались с идеями философии, истории и социологии.

Для того чтобы изолировать Россию «от Европы, от просвещения, от революции», Николай I «поднял хоругвь православия, самодержавия и народности» (Герцен). Эту «трехчленную формулу» (согласно которой спасительным для России олотом была признана неизбежность издревле сложившихся «народных понятий», верований, обычаев и, прежде всего, почитание догматов христианской религии, приверженность и любовь к государю, наконец, «радостный взгляд на действительность») подхватили «казарменные эстетики», изъявившие немедленную готовность «сделаться достойным орудием правительства». Имитация научности, приспособление эстетической фразеологии для пересказа циркулярных распоряжений характеризуют их многочисленные и многословные сочинения.

В 1841 г. М. П. Погодин и С. П. Шевырев предприняли издание журнала «Москвитянин». В первом же его номере Шевырев поместил программную статью, в которой интерпретировал в официозном духе охранительную концепцию народности. В дальнейшем на страницах «Москвитянина» ее на разные лады повторяли А. Е. Студитский, А. Н. Попов, М. А. Дмитриев и др.

В «Москвитянине» сотрудничали также славянофилы (И. В. Киреевский, А. С. Хомяков, К. С. Аксаков, Ю. Ф. Самарин), которые, по определению Герцена, разделяли нелепости этой доктрины вполне бескорыстно, по убеждению, «без всякого отношения к III отделению и управе благочиния». Однако это не меняло смысла славянофильского учения, носившего консервативно-утопический характер.

Славянофилам претила уродливость николаевской бюрократической машины, бесчеловечность крепостнических отношений, но при этом они хотели сгладить, а не устранить сущностное противоречие поместья-дворянского государства. Путь к «исцелению России» они видели в реставрации патриархальных отношений между дворянством и «простым народом» при сохранении экономической зависимости крестьян от помещиков. Отвергая всякую мысль о коренном преобразовании существующего строя, они расценивали демократические и социалистические устремления своих соотечественников как «возмутительные», «зловещие» отзвуки революционных смут, сотрясающих Европу.

Говоря словами А. И. Герцена, славянофилы ненавидели настоящее, но при этом превозносили то самое прошлое, от которого как раз и нужно было избавиться ради будущего. И так как их доктрина опиралась на идею неизбежности самодержавия, она оказывалась «новым елеем, помазывающим царя», и «новой цепью, налагаемой на мысль». У прошлого они хотели замаскировать те пути, которые удерживали в духовном рабстве народ. Их ненависть к Западу означала «ненависть и пренебрежение к свободе мысли, к праву, ко всем гарантиям, ко всей цивилизации». Их «возвращение» на национально-самобытный путь развития культуры и идея «единства» между всеми сословиями объективно имели тот смысл, что нужно «жертвовать своим разумом, вместо того, чтобы развивать разум в народе». Они не могли осознать, что демократическая интеллигенция — это «разум страны, мозг народа» и только с ее помощью миллионы людей смогут «понять собствен-

ное положение» [4, т. 2, с. 240, 250, 399; т. 7, с. 239—241, 244; т. 9, с. 133, 134, 138, 148, 157].

Псевдонаучности славянофильской философии истории соответствовали идеалистический подход к проблемам эстетическим, непонимание природы и ценности реалистического искусства, упорная враждебность по отношению к «натуральной школе».

В прогрессивном лагере идет *формирование революционно-демократической идеологии*, ранним и наиболее последовательным выразителем которой становится В. Г. Белинский — предшественник «полного вытеснения дворян разночинцами в нашем освободительном движении» [23, с. 94]. Белинский одним из первых оказался (говоря его собственными словами) захваченным «идеей социализма» и пришел к выводу, что справедливый общественный строй может быть создан только в результате коренной ломки и перестройки несовершенных, изживших себя «общественных оснований» [1, т. 12, с. 13]. К таким же убеждениям пришли Герцен, а также деятели левого крыла «кружка петрашевцев», увлеченно пропагандировавшие идеи Л. Фейербаха, Ш. Фурье, А. Сен-Симона, но полагавшие при этом, что обеспечить осуществление социалистических идеалов сможет только демократическая республика, которая будет установлена в результате общенародного восстания.

Что касается эстетической мысли как таковой, то на ее состоянии сказались не только общественная ситуация в целом, но также и действие специфических законов ее развития.

В учебных планах высших учебных заведений эстетика в качестве самостоятельной академической дисциплины более не значится. Однако, как показывают, например, конспекты студентов, слушавших лекции Надеждина, узловые проблемы эстетической науки все же освещаются в его курсе, который именовался «историей и теорией изящных искусств». Среди других увлеченными слушателями этого курса были Н. В. Станкевич и В. Г. Белинский. Позднее однокурсник Белинского (и член его кружка) М. Б. Чистяков издал пособия по теории искусства, в которых целый ряд страниц представляет реферативное изложение идей Надеждина [см. 17; 18].

Подавляемая в академических аудиториях, эстетическая мысль продолжает свое существование в художественной критике и публицистике. Все большее значение приобретают теоретические дискуссии на страницах журналов и литературных сборников. Критико-публицистические жанры становятся основными формами обсуждения наиболее актуальных эстетических проблем.

На движение эстетической мысли оказало заметное воздействие знакомство русских мыслителей с философским учением Гегеля.

Гегелевские «Vorlesungen über die Aesthetik», первый том которых был издан в Германии в 1835 г., сразу же нашли внимательных читателей в России. Увлеченно изучают Гегеля Н. Станкевич, А. Герцен, М. Бакунин, В. Бот-

кин. Осенью 1837 г. с гегелевскими «Лекциями по эстетике» знакомится Белинский по весьма точному переводу, выполненному М. Катковым (на адекватность современных Белинскому переводов Гегеля указывает, например, фрагмент «Лекций по эстетике», опубликованный в «Отечественных записках» [см. 2]).

Если официальное мнение квалифицировало гегелевское учение как «колоссальную мистификацию», а его эстетическую систему презрительно называло собранием «софистических сумасбродств» и «сором человеческого разума», если издатели «Москвитянина» противопоставляли отдалившемуся от христианского любомудрия Гегелю «исполина философской мысли Шеллинга», то в прогрессивном лагере исключительно высоко оценили заслуги создателя «Энциклопедии философских наук». Система Гегеля, писал в начале 1839 г. рецензент «Отечественных записок», «обратила на себя особенное внимание наших соотечественников; многие изучают ее с усердием, переводят его сочинения и стараются распространять его философические воззрения, которые... могут принести богатые плоды русской науке» [3, с. 66].

В 1847 г. было напечатано сокращенное изложение первой и второй частей «Лекций по эстетике». Правда, переводчик (В. Модестов) пользовался французским изданием и не смог передать всей глубины и своеобразия гегелевской мысли; тем не менее рецензенту «Финского вестника» (журнала, представившего позицию петрашевцев) эта публикация дала повод сказать о том огромном вкладе, который сделал немецкий мыслитель в развитие мировой науки. Философская эстетика, замечал он, по существу своего метода должна быть строго последовательной, внутренне логичной и стройной системой понятий о «законах и сущности изящного», о «существе процесса творчества», наконец, о «необходимости прогрессивного развития» художественной деятельности. Всем этим требованиям отвечает курс лекций Гегеля, развернувшего в нем свой «оригинальный и светлый взгляд на искусство». Это еще раз показывает, сколь важные услуги оказал он своим методом углублению философского познания мира [9].

Герцен, внимательно изучивший Гегеля по первоисточнику, пришел к выводу, что его философское учение представляет собой «алгебру революции», ибо освобождает человеческое сознание от всякого рода заблуждений и преданий, переживших себя. И в сфере научных исследований Гегель «поставил мышление на той высоте, что нет возможности после него сделать шаг, не оставив совершенно за собою идеализма» [4, т. 3, с. 120].

Справедливость этого вывода подтверждает философское развитие В. Г. Белинского. Путь Белинского к материализму и революционному демократизму (и, соответственно, процесс становления диалектических и материалистических начал его эстетического учения) своеобразен и драматичен. Уже в юности Белинский обратился к философии и эстетике, «вооруженный страстной диалектикой»; и поскольку искания истины не были для него лишь «игрой ума», но размышлениями над вопросами, от решения которых зависит способ бытия человека и общества, он никогда не допускал «половинчатых решений, робких выводов и трусливых уступок» [4, т. 7, с. 236]. Еще в середине 30-х годов, будучи шеллингианцем (неординарным и неортодоксальным), он, в противоречии с центральной доктриной трансцендентализма, утверждал, что эстетическая теория не конструируется априори — она должна строиться на

постижении *«законов, выведенных из самой сущности творчества»* [1, т. 1, с. 285; т. 2, с. 38—39]. Знакомство с учением Гегеля только утвердило его в этом убеждении.

Сумев в начале 40-х годов осознать прогрессивность гегелевской методологии, а, с другой стороны, идеалистичность и реакционность его философии истории, равно как и абстрактную умозрительность некоторых подходов к решению отдельных эстетических проблем, Белинский пришел к убеждению, что философия должна покинуть душную атмосферу ученых кабинетов и *«возвратиться в жизнь»*. Начало этому единению теоретического знания с живой практикой, утверждал Белинский, уже положено «левой стороной гегелианства» [1, т. 7, с. 49—50]. Так называл он то новое, послегегелевское направление методологических исканий, в котором видел важнейшее достижение философской мысли за всю ее историю. Направление это было представлено ранними работами К. Маркса и Ф. Энгельса, с основными положениями которых Белинский смог познакомиться уже в 1843 г.

Новое понимание Белинским метода эстетики и ее задач состояло прежде всего в том, что она «не должна рассуждать об искусстве как о чем-то предполагаемом», которое «может осуществиться только по ее теории». Напротив, эстетика *вторична по отношению к своему предмету, которому «она сама обязана своим существованием»*. Отказавшись от предварительных схем и умозрительных доктрин, следует обратиться поэтому к изучению художественных реалий и при этом решительно отбросить предубеждение, согласно которому искусство представляет собою некий автономный, «совершенно отдельный мир». Нужно проследить *естественные и глубокие связи искусства «с другими сферами сознания»*, в том числе с философией, идеологией, политикой, и *изучать не только «законы внутренней жизни» произведения, но и законы его общественной жизни*. А это означает, что проблематика эстетической науки органично включает вопросы о социально-исторической детерминированности и гражданственных функциях художественного творчества. Более того, Белинский пришел к убеждению, что в эстетике (как и в других сферах научной мысли) *«достоинство знания поверяется его отношениями к жизни»*, а важность теоретических вопросов «зависит от их отношения к действительности» [1, т. 9, с. 387; т. 10, с. 32]. Впоследствии Чернышевский справедливо расценил это положение как одну из тех «зрелых и точных идей», которые «чрезвычайно плодотворны» для развития эстетики и должны быть сохранены в качестве ее «верховных истин» [31, т. 3, с. 226—228].

Мыслители глубоко самобытные, Герцен и Белинский упорно и страстно искали научного понимания объективных законов, управляющих обществом, человеческим сознанием, художественной деятельностью. Эта единая устремленность, так

же как и диалектичность их философской мысли, позволили каждому принимать и развивать теоретические приобретения другого. При этом в 40-е годы для Герцена преимущественной сферой исканий были философия, история и методология естественнонаучного познания мира; Белинский же в основном был занят проблемами эстетики и этики. Позднее, после смерти Белинского (в 50—60-е годы) вопросы эстетической теории оказываются в центре внимания Герцена и его соратника и единомышленника Н. П. Огарева.

Насколько органичным было единство идейно-философских позиций Белинского и Герцена, показывают их взгляды на природу Романтизма.

Сущность романтического метода Белинский с самого начала видел в том, что «жизнь как бы пересоздается и преобразается» художником вследствие одностороннего «идеального» воодушевления и мироотношения, не позволяющего ему «глубже и основательнее вникнуть в жизнь и постичь ее так, как она есть, во всей ее истине» [1, т. 1, с. 269]. В статьях 40-х годов он добавляет к этому, что в основе Романтизма «непременно лежит мистицизм» [1, т. 7, с. 153], и относит возникновение этого направления художественной мысли к европейскому средневековью. Что касается романтического движения во Франции и Германии конца XVIII — начала XIX века, то Белинский видит в нем своеобразную эстетическую реакцию на рационализм и буржуазный прагматизм. Согласно представлениям Белинского, в России не было почвы для «мистического романтизма», его реализация означала бы утрату связи литературы с действительностью. Поэтому Белинский настаивает на том, что «все неточное, неопределенное, сбивчивое, неясное, бедное положительным смыслом, при богатстве кажущегося смысла... должно называться романтическим» [1, т. 7, с. 400]. Вместе с тем он указывает также и на заслуги романтиков, освободивших эстетику от «узкости» теоретических воззрений, ниспровергших нормативистские «табу», расширивших сферу и средства творчества и тем самым сделавших много для приготовления реализма.

В приведенных высказываниях Белинский имел в виду «блаженной памяти романтизм», т. е. то из романтических течений, которое совершило цикл своего развития и исчерпало себя. Но это не означало, что продуктивному теоретическому обсуждению не подлежал вопрос о «новом романтизме».

По цензурным соображениям Белинский не касался творчества декабристов, идеи и имена которых находились под строжайшим запретом, но он продолжил их размышления о Романтизме революционным. В юности, замечает он, почти всякий истинный человек бывает романтиком в том смысле, что он «полон безотчетного стремления, безотчетной тревоги». Здесь скрыта для него великая возможность: возмужав, стать «способным к стремлению действительному». Чтобы обозначить это свойство души как универсально человеческое, Белинский ввел в язык эстетики термин «романтика». И научное познание мира, и художественное творчество, и гражданская деятельность, утверждает он, могут быть истинно плодотворными лишь при условии, что разумная, собственно интеллектуальная сторона сознания находится «в живой органической связи с стороною романтики». Принципы «нового романтизма» всеми силами стремятся осуществить на деле «люди, имеющие право называться *солью земли*». Это те, кто способен в настоящем увидеть ростки будущего; те, кому открывается «мир общественной деятельности, непрерывной работы, нескончаемого делания и становления». Им чужды «нравственный аскетизм» и другие заблуждения пассивно-мечтательного Романтизма: они верят в возможность «осуществления на земле идеала» и готовы пасть «в борьбе за святое дело совершенствования» [1, т. 7, с. 158—159, 182, 195].

Внимание Герцена Романтизм привлек как некий универсальный склад мировосприятия и мироотношения, имеющий несколько модусов. Во-первых, это *особое направление художественной мысли*, признаки которого — мечтательность, «спиритуализм» и преувеличенное до беспредельности «индивидуальное начало». Во-вторых, это специфическое *психологическое состояние*, «внутреннее строение духа», свойственное сознанию «из отрочества в юность» периоду становления личностного сознания и самосознания, душевная настроенность, характеризующаяся самоуглубленностью, повышенной эмоциональностью и «идеальностью» чувств. В-третьих, это *Романтизм философский*, т. е. отвлеченно-созерцательный идеализм, являющийся своеобразной антитезой эмпирически-позитивному «материальному направлению» научной мысли конца XVIII — начала XIX века. Именно этот модус романтического сознания и место «романтической философии» в картине методологических исканий интересуют Герцена. Он показывает, что диалектика развития философского и научного знания должна привести и уже приводит к победе нового, «сильного и могучего» направления, органически соединяющего, синтезирующего «идеальную устремленность» с разумно-практической деятельностью [4, т. 2, с. 70—72; т. 3, с. 24—42].

В работах Герцена и Белинского окрепла и стала доминирующей тенденция к материалистическому пониманию закономерностей, проявляющихся в общественной жизни и искусстве. Тенденция эта восходила к национальной традиции и обрела благоприятную почву в общей устремленности русской философской, научной и художественной мысли к сближению с практикой, к познанию социальной действительности, к активному вмешательству в ход истории.

С этой специфической чертой нашей общественной и философской мысли связаны характерная для *прогрессивной эстетики четкая гражданственная ориентация и преимущественное внимание к обсуждению таких жизненно важных проблем, какими являлись реалистическое художественное отображение и анализ действительности, активная роль искусства в идейной жизни современности, общественная ценность и народность художественных произведений.*

Начиная с середины 40-х годов прогрессивный лагерь русской эстетической мысли пополняется сторонниками и последователями Белинского и Герцена (члены кружка петрашевцев, А. Д. Галахов, Н. Д. Мизко, А. И. Кронеберг и др.). Наиболее значительным теоретиком среди них был молодой критик В. Н. Майков. В своих статьях он углубленно рассматривал специфику художественного творчества и отдельные аспекты метода критического реализма. Хотя деятельность Майкова продолжалась немногим более двух лет (она оборвалась преждевременной смертью), статьи эти показывают в нем потенциального преемника Белинского.

Перейдем теперь к более подробному рассмотрению эстетического учения Белинского, поскольку именно оно явилось завершением движения русской теоретической мысли первой половины XIX в. и составило целый этап в развитии европейской философской эстетики. Эстетическая мысль Белинского

энциклопедична, она охватывала и круг традиционных проблем и проблемы, для эстетической науки новые, выдвигавшиеся развитием современного общественного и художественного сознания. В нашем обзоре мы сможем остановиться лишь на некоторых из них.

§ 2. Эстетика Белинского. Основные оценочные категории

Уже в годы своего шеллингианства Белинский высказал необычный взгляд на генезис прекрасного: ортодоксальные приверженцы системы трансцендентального идеализма утверждали, что в действительности как таковой истинно прекрасного быть не может; он же полагал, что, поскольку сама вселенная есть «воплощенный идеал», то во всех явлениях жизни разлиты красота и гармония [1, т. 1, с. 30—33]. И если Надеждин провозгласил: «Ubi vita, ibi poesis», то Белинский в первых же своих выступлениях заявил, что принимает это положение в качестве аксиомы.

Убежденность в примате и несомненной ценности красоты жизни русский мыслитель сохранил и в свой гегельянский период. Гегелевское положение: «все разумное действительно, и все действительно разумно» — он истолковал в том смысле, что подлинно разумным, а потому и прекрасным, является то, «*в чем только есть движение, жизнь*» [1, т. 3, с. 438]. Вслед за тем он пришел к выводу, имевшему основополагающее значение для реалистической эстетики и искусства: «...все прекрасное заключается только в живой действительности»; художник открывает это эстетическое богатство и «перетопляет» его в художественные формы [1, т. 4, с. 489]. Более того, для искусства эти эстетические реалии, которые оно находит «в природе, в истории или в частном быте человека», представляют не только неисчерпаемый источник содержания, но и условие совершенства, поскольку *то, что не свойственно жизни, «то не может быть и поэтическим»* [1, т. 7, с. 94].

С концепцией Белинского созвучны положения, высказанные в середине 40-х годов некоторыми из его современников.

Так, в упомянутых руководствах Чистякова говорится, что эстетически совершенными следует признать те явления, в которых «осуществляется и делается доступною для нашего созерцания преимущественно *идея гармонии в развитии сил жизни*» [18, с. 17]. При этом красивым является такой предмет, который «соответствует своему назначению», а вместе с тем «удовлетворяет нашим физическим потребностям»; прекрасным же — то, что «удовлетворяет всем потребностям человека» и благотворно воздействует «на все силы или способности его жизни, поддерживая между ними ответственность или гармонию, давая ему высшее направление как существу мыслящему» [17, с. 145].

В «Карманном словаре иностранных слов», составленном Петрашевским и Майковым, говорилось, что категория прекрасного — не «отвлеченная идея», ибо она представляет собою одно из тех философских понятий, которые «тесно слиты с жизнью»: ведь по природе своей так называемое изящное *«есть, иными словами, живое, жизненное»*, со всеми атрибутивными его признаками — развитием, сменой форм бытия, борьбой противоречий [8, с. 4, 155—156].

С вопросом о генезисе прекрасного в искусстве неразрывно связан другой — *о природе эстетического идеала*.

Согласно Шеллингу, идеалы непосредственно производны от абсолютно-го и представляют собой «универсумы», созерцаемые реально. В искусстве же — это извечные, непреложные идеи истины, добра и красоты, нашедшие образное воплощение. Следовательно, и здесь связь идеала с абсолютной идеей не только лексико-этимологическая, но и онтологическая. У шеллингианца Белинского мы тоже встречаем представление об идеале как «поэтическом синтезе» допытной идеи и ее пластического образа, синтезе, совершающемся в состоянии «вещного пророческого сна», в котором пребывает художник [1, т. 1, с. 286—287]. Но при этом Белинский считал, что *«между идеалами и действительностью совсем нет такого неизмеримого пространства, какое обыкновенно предполагают»*, поскольку творцом идеала является все-таки сам художник, а его представления с необходимостью зависят «от образа воззрения его на вещи, от его отношения к миру, веку и народу, в котором он живет» [1, т. 1, с. 134, 262].

Определение идеала как конкретной действительности творящей идеи, или идеи, адекватной самой себе в реальном своем инобытии, которое Белинский нашел в эстетике Гегеля, оказалось родственным его собственному пониманию. Поэтому он смог принять гегелевскую концепцию без коренной ломки собственных взглядов. Идеал определяется им теперь как *типический образ*, в котором сквозь конкретное, неповторимое, частное проступает общая идея [1, т. 3, с. 435—436]. В дальнейшем Белинский сохранил такое смысловое наполнение, отождествляющее «идеальное» и «типическое».

В статьях Белинского 40-х годов возникли принципиально новые варианты истолкования термина «идеал». В соответствии с выстраданными им революционно-демократическими убеждениями, согласно которым люди способны и должны изменять мир, следуя своим представлениям о желаемой действительности, русский мыслитель полагает, что художник, будучи выразителем устремлений прогрессивной и гражданственно активной части человечества, должен быть «не рабом действительности, а ее творцом». Он может и должен «вносить в нее свои идеалы и по ним преобразовать ее» [1, т. 4, с. 493].

Идеал мыслится им как категория общефилософская, мировоззренческая. Мы встречаем у него следующие ветви этого понятия: *«идеал общественной жизни»* [1, т. 4, с. 467], т. е. совокупность представлений о совершенном социальном устройстве и тех нормах, которые должны регулировать подлинно человеческие взаимоотношения людей (Белинский считал при этом, что единственно плодотворной идеей, которой может руководствоваться на этом пути человечество, являет-

ся «идея социализма» [1, т. 12, с. 66]); *«идеал человека»* [1, т. 7, с. 399], т. е. представление о совершенной человеческой личности, о смысле ее бытия, нравственных устоях и принципах; *«идеал красоты»* [1, т. 10, с. 308], т. е. представление о прекрасном человеческом облике; *«идеал совершенства»* [1, т. 6, с. 583], т. е. представление о произведении, которое отвечает критериям поэтичности и мерилам значительности, формирующимся на основе понимания природы искусства и развивающимся в процессе многовекового художественного развития человечества.

Во всех эти вариантах идеал — не продукт деятельности абсолютной идеи, а понятие о совершенном и должном, создаваемое сознанием прогрессивного человечества в ходе общественной практики. Этот в существе своем материалистический подход к пониманию природы идеала особенно определенно обнаруживается в решении вопроса об отношении идеальных представлений к реальности. В противоположность идеалистам, так или иначе допускавшим трансцендентность, априорность идеала, Белинский утверждал, что даже в тех случаях, когда, по-видимому, художники творят чисто «идеальную красоту», они нуждаются в материалах и образцах, источником которых «служит окружающая их действительность» [1, т. 7, с. 267]. В то же время, в отличие от метафизически мыслящих эмпириков, он подчеркивал, что идеальный образ создается в результате качественно преобразующего отражения жизни. *Идеал представляет собой художественное обобщение, созданное в результате отображения и прогностического осмысления современности; это «угаданная умом и воспроизведенная фантазией возможность того или другого явления»* [1, т. 8, с. 89]. И так как человечество непрерывно движется вперед, а его помыслы детерминируются изменяющейся исторической действительностью, то эстетический идеал с необходимостью относителен, *обусловлен исторически и социально.*

К столь же плодотворным выводам привели Белинского и его размышления над *категорией трагического.*

Будучи гегельянцем, он усматривал источник трагического в «несообразности действительности с идеалом жизни» [1, т. 2, с. 293], но при этом принимал фаталистическое истолкование трагической судьбы: «...личное свободное стремление, не примиренное с внешнею необходимостью, вытекающее из жизни общества, производит коллизии»; мудрая человеческая воля «должна состоять в сознании необходимости всего и свободной покорности всему, чего не миновать» [1, т. 11, с. 285, 307].

С преодоления такого «примирающего с судьбою» взгляда и начался переворот в философских воззрениях Белинского. В письмах конца 1840 — начала 1841 гг. он иронизирует над «философским филистерством» Гегеля, обожествившего

отвлеченную *Allgemeinheit* и не сумевшего указать путь к разрешению противоречия между достоинством человеческой личности, ее законными правами на счастье и ее горькой участью [1, т. 11, с. 558; т. 12, с. 22—23]. Выход же из этого противоречия он видит в преобразующей общество деятельности: «Что ж делать при виде этой ужасной действительности? Не любоваться же на нее, сложа руки, а действовать елико возможно, чтобы другие потом лучше могли жить, если нам никак нельзя было жить» [1, т. 11, с. 581].

Революционный демократ убежден, что социальное и духовное развитие человечества неостановимо и даже в годы реакционного безвременья продолжается упорная, хотя как будто бы незаметная, работа прогрессивных сил истории. Диалектика прогресса проявляется здесь в том, что это поступательное движение совершается через трагедию отдельных личностей и даже целых поколений, которые «как бы приносятся в жертву следующим поколениям» [1, т. 10, с. 283].

Не ограничиваясь личностным аспектом трагических ситуаций и судеб, Белинский обратился к гражданской истории народа, «трагические коллизии которой исполнены глубокого смысла» [1, т. 7, с. 65]. *Почву этих коллизий составляет «противоречие общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциальным началом»* [1, т. 6, с. 430]. Они проявляются в несовместимости человечности и той дикой, бессмысленной общности, «на стороне которой еще долго будет право силы» [1, т. 12, с. 142], а также в столкновении с этой грубо довлеющей реакцией иных, «свежих сил» общественного прогресса, которые «кипят и рвутся наружу» [1, т. 10, с. 217].

В противоположность Гегелю, согласно которому трагическая ситуация представляет своего рода аномалию, противоречащую «всеобщему состоянию мира», а трагическая коллизия означает временное нарушение исконной «гармонии мирового состояния», Белинский рассматривает трагические ситуации и коллизии как следствие неустроенности мира и видит силу искусства в том, что оно способно вскрывать это несовершенство человеческого общества, обнажать его противоречия и побуждать к действительному, а не теоретическому только достижению искомой (а не предустановленной и временно утраченной) гармонии. Диалектический взгляд на историю позволил ему осознать, что вокруг него «*умирающее прошедшее борется с возникающим новым*» [1, т. 7, с. 406], и прийти к оптимистическому убеждению: новое лишь теперь побеждается потерявшим историческое право старым; настанет время, когда «разум воцарится в новом небе и над новою землею» [1, т. 12, с. 70—71], когда не будет насилия над человеком, его мыслью и чувством, когда не будут преследовать и казнить за убеждения, не будет неравенства, невеже-

ства, бедности и других несправедливостей, порождающих человеческие трагедии.

Объясняя силу воздействия трагических образов искусства, Белинский вносит свой вклад в многовековую традицию истолкования тайны катарсиса. По преимуществу достойное жить, но погибающее, замечает он, становится в наших глазах особенно значительным и прекрасным, и, наряду с горьким чувством сострадания, мы испытываем симпатию к нему и восхищение. Следует видеть, что «без этой трагической развязки, которая печалит ваше сердце,.. не было бы великого подвига, который так возвысил вашу душу». Трагическое в искусстве является формой утверждения и поэтизации идеала, трагическое сопереживание *«рождает жизнь в живых»* [1, т. 4, с. 515].

Сущность полярно соотносящейся с трагическим *категории комического* Белинский в первых своих работах определял как внутреннюю несостоятельность уродливых, но тем не менее благополучно существующих и даже торжествующих явлений, их *«противоречие с идеею жизни»*. Соответственно художественное изображение таких противоречий, полагал он, должно быть окрашено не «веселюю усмешкою», а «горьким негодованием». Движущую силу этого сатирического смеха должна составлять *«ненависть, источником которой является любовь»* [1, т. 1, с. 50, 275]. В качестве «истинной комедии», отвечающей представлениям критика о «грозном юморе», он указал на «Горе от ума» — произведение «образцовое и гениальное», все персонажи которого «почерпнуты со дна действительной жизни» и «заклеймены мстительною рукою палача-художника» [1, т. 1, с. 81—82].

В годы философского «примирения с действительностью» (1838 — начало 1839 гг.) Белинский пересмотрел этот взгляд на комическое. В определенном смысле здесь он оказался более «гегелистом», чем сам Гегель. Все существующее в действительности разумно, рассуждает он теперь. Из нее «ничего нельзя выкинуть и в ней ничего нельзя похулить и отвергнуть» [1, т. 11, с. 282]. Поэтому непременным условием художественного изображения реальности должна быть полнейшая «объективность», исключая любого рода «судопроизводство со стороны поэта». И если перед нами сатирическое произведение, то даже в том случае, когда оно не только добронамеренно, но и мастерски написано, подобно комедии «Горе от ума», — все-таки оно находится за пределами истинно великого искусства [1, т. 3, с. 442].

Первым побуждением Белинского, вступившего в наиболее зрелый, революционно-демократический период философских воззрений, стало «развить идею отрицания как исторического права» [1, т. 11, с. 576], а в теории комического — показать, что становление сатирического направления в искусстве явля-

ется *свидетельством «созревшей гражданской ответственности»*. Сатира, говорит теперь русский мыслитель,— это «проза духа, оскорбленного позором общества» [1, т. 4, с. 415, 522]. В самой жизни смех есть «казнь уродливых нелепостей»; социально-преобразующая функция смеха состоит в том, что он представляет собой «сильное орудие» в борьбе против всего отжившего, реакционного, «страшный бич для всего ложного». Ведь *стать смешным «значит проиграть свое дело»* [1, т. 9, с. 116, 388].

Осуществление художественных и гражданственных возможностей грозного юмора Белинский увидел в поэме «Мертвые души», в которой «анатомируется» крепостническая Россия, беспощадно сдергивается прикрывающий ее противоречия официальный покров. При этом страстно ненавидящий смех Гоголя — это особый способ утверждения идеала: он «служит всему высокому и прекрасному.., верно воспроизводя явления жизни, по их сущности противоположные высокому и прекрасному» [1, т. 9, с. 547].

§ 3. Проблема отношений искусства к действительности и общественной жизни

В размышлениях Белинского об отношении искусства к действительности можно выделить два аспекта: *онтологический* — о «соотношении искусства с жизнью» и *гносеологический* — об отношении художественного произведения к «той действительности, которая составляет его содержание».

Белинский понимал жизнь как непрерывный процесс развития природы и общества, а в художественном творчестве видел особую форму человеческой жизнедеятельности. В этом смысле, по его мнению, жизнь «всегда выше искусства, потому что искусство есть одно из бесчисленных проявлений жизни» [1, т. 7, с. 305]. С гносеологической точки зрения искусство вторично по отношению к природной и социальной действительности, которая «неисчерпаемо глубока и бесконечно многосторонна»: оно образно их воспроизводит и представляет собою «как бы вновь созданный мир» [1, т. 10, с. 305]. Но при этом художественное отображение действительности не есть простое ее копирование, ибо, во-первых, здесь «устраняется все случайное и постороннее и представляется одно необходимое и знаменательное» [1, т. 7, с. 54]; во-вторых, художник обрабатывает найденный и отобранный им материал, анализирует его и сообщает ему новую жизнь, проникая «во внутреннюю сущность» характеров, отношений и событий, оценивая их с позиций своего идеала. В результате отображенная действительность оказывается типизированной, а потому и «более верной самой себе», эстетически обогащенной и осветленной. Следовательно, *примат действительности отнюдь не ставит*

под сомнение собственную ценность искусства, которое являет собою специфическую «сферу сознания» и имеет «свои законы, в собственной сущности заключенные» [1, т. 6, с. 582].

В 40-е годы обсуждение проблемы отношения искусства к действительности приобрело, помимо методологического, идеологическое значение. Теоретики из реакционно-идеалистического лагеря утверждали, что мир поэзии «независим от мира жизни»; фантазия художника «возносится над всем существенным», потому что «нагая истина этого мира противоречит сама в себе назначению искусства» [20, с. 540; 19, с. 261]; для искусства нет достойных предметов «ни в натуре, ни в обществе человеческом», источник его поэтического содержания только в «духе художника», который «творит свой мир без всякой проверки с действительностью» [6, с. 18—20, 32]. Из этого, в свою очередь, следовал вывод, что в истинно художественных произведениях реальной действительности «уловить нельзя», познавательная роль искусства эфемерна [21, с. 47—48]; назначение его в другом: увлечь в идеальную область чистого наслаждения, «безмятежая и бесстрастная» [13, с. 151, 401].

Белинский же, напротив, утверждал что искусство «извлекает из действительности ее сущность» [1, т. 4, с. 479], поэтому его можно уподобить не только «зеркалу действительности», но и «зеркалу общественной жизни» [1, т. 6, с. 674]; смысл же реалистического направления русской литературы — в «сближении с жизнью» и «живой современностью». Таким образом, *концепция Белинского служила обоснованию социально-преобразующей роли искусства.*

Во взглядах на назначение художественного творчества и общественные функции искусства Белинский с самого начала вступил в противоречие с доктриной трансценденталистской эстетики. Это объясняется тем, что, будучи шеллингианцем по философским воззрениям, он в то же время был просветителем демократического склада. Уже в середине 30-х годов он настаивал на том, что у искусства есть высокое назначение — «быть выражением внутренней жизни народа» [1, т. 1. с. 289, 40]. Лишь в гегельянский период он на некоторое время отступил от этих позиций, утверждая, что всякого рода «покушения» изменить предопределенный ход событий тщетны, мудрость художника — в сознании разумности всего свершающегося в мире, цель его деятельности — в том, чтобы «примирять с действительностью, а не восстанавливать против нее» [1, т. 3, с. 414, 417].

В начале 40-х годов Белинский решительно пересматривает эту точку зрения. Он подвергает основательной и резкой критике «отвлеченный идеализм» и «антиобщественное направление» немецкой «умозрительной эстетики». С не меньшей беспощадностью осудил он и свои собственные недавние заблуждения. Это позволило ему прийти к теоретическим обобщениям, имеющим исключительно важное значение.

Произведения искусства, говорит Белинский, «сосредоточивают в себе общественное сознание» [1, т. 6, с. 217]; литература же в особенности есть «дело общественное, великое, важное», потому что через нее общество получает в сознательной, художественной форме «все то, чему источником было его же собственное непосредственное бытие» [1, т. 4, с. 426—427; т. 5, с. 625]. В современных условиях «искусство и литература больше чем когда-либо прежде сделались выражением общественных вопросов». В последних своих статьях Белинский отводит русской литературе роль активного возбудителя антикрепостнических настроений и идей, *ибо, содействуя развитию*

общественного самосознания, она не только отражает, но и «упреждает» движение социальной мысли [1, т. 10, с. 302].

В 40-е годы Белинский ведет упорную борьбу с «рыцарями чистого искусства» (А. Хомяковым, Ю. Самариним и др.), которые сетовали, что под воздействием «противофилософских теорий» русская литература оказалась на службе социальных школ, утратив свой свободный артистический характер. Парирую главный довод своих противников, Белинский разъяснял, что искусство «прежде всего должно быть искусством», однако это совсем не означает, что если оно «благородно служит важнейшим для человечества интересам, то перестает быть самим собой» [1, т. 10, с. 303, 310]. *Служение общественным интересам вытекает из природы искусства и органически согласуется с творческой свободой художника: «...для этого нужно только быть гражданином, сыном своего общества и своей эпохи, усвоить себе его интересы, слить свои стремления с его стремлениями; для этого нужна симпатия, любовь, здоровое практическое чувство истины, которое не отделяет убеждения от дела, сочинения от жизни» [1, т. 6, с. 286].*

Удивительно глубоко, диалектичны и адекватны по отношению к природе художественного сознания высказывания Белинского *об общественных функциях и ценности искусства.*

В отличие от Гегеля, он рассматривает искусство не как акт «самопознания духа», а как форму общественного самосознания [1, т. 6, с. 217]. И если Гегель, преувеличив относительную ограниченность познавательных возможностей искусства, пришел к выводу, что в современном мире оно не может быть «высшей формой осознания абсолютного», то Белинский утверждает, что с точки зрения социально-преобразующих функций (в том числе познавательной) у искусства (наряду с относительной ограниченностью) есть свои специфические возможности и преимущества, а потому *«ни наука не может заменить искусства, ни искусство науки».* Более того, общественному самопознанию, благотворному воздействию на разум, психологию и волю людей *искусство «может способствовать не меньше науки» [1, т. 10, с. 311].*

Художественные произведения являются «неистощимым рудником» фактов, представляющих драгоценный материал для философов, историков и психологов. Общение с искусством того или иного народа позволяет составить всестороннее представление о его «религиозной, политической, государственной, гражданской и частной жизни» [1, т. 10, с. 93, 309]. Если же предметом искусства является современность, они нередко представляют собою образное зеркало многосложных социальных отношений, психологии, характеров, быта и нравов. Особенно ценны в этом отношении произведения реалистов, «проникающих в сущность и глубину предмета», в тайну действительности [1, т. 8, с. 378]. Наиболее значительные из таких произведений являются своеобразными *художественными энциклопедиями.*

Наряду с этим, подлинно глубокие художественные творения сосредотачивают в себе духовную жизнь эпохи, являются для общества и личности

«актом сознания» [1, т. 7, с. 503], становятся источником «человеческих идей», фактором «гуманистического образования» [1, т. 6, с. 289; т. 9, с. 432, 436]. Поэтому поэзия «не только не может быть безнравственной, но не может не быть нравственной» [1, т. 5, с. 220]. *Художественное всегда есть неразрывное единство этического и эстетического.* Даже красота сама по себе нравственна, ибо «возвышает душу.., настроивает ее к благим действиям и чистым помыслам». Это не внешнеположенная, побочная цель красоты, а «свойство ее сущности» [1, т. 4, с. 498]. И потому художник, ограничивший свое внимание предметом, на первый взгляд, не имеющим проблемно-нравственного смысла, тем не менее развивает, вместе с эстетическим, также и нравственное чувство публики: «думая служить искусству, служит обществу» [1, т. 5, с. 546]. Но следует видеть также, что в истинно значительных произведениях красота всегда выражает и сообщает нам «и еще какую-нибудь идею, кроме красоты», и есть немало великих творений, содержание которых составляет «нравственный вопрос, эстетически решаемый» [1, т. 6 с. 277]. Нужно уметь охватить и осознать то обилие нравственных идей, которые они содержат и порождают. Адекватно воспринять творение великого художника — значит «пережить целую жизнь... дать своему нравственному существованию особую настроенность, отлить дух свой в особую форму» [1, т. 6, с. 463].

Наконец, есть и еще одно свойство, в силу которого поэзия, «даже взятая только как искусство, вне ее философского или нравственного значения, улучшает душу человека». Это эстетически, художественно просветляющее и возвышающее его воздействие: оно приобретает нас не только к человеческим чувствам вообще, но и к мировосприятию, мироотношению, миропереживанию «человека-художника» [1, т. 7 с. 35, 339]. Это особое, специфическое и в то же время универсально человеческое свойство драгоценно потому, что без него нельзя быть ни истинно мудрым, ни действительно добрым, ни подлинно талантливым [1, т. 2, с. 47].

§ 4. О народности искусства

На новый уровень философского осмысления поднял Белинский и проблему народности искусства. Согласно его пониманию, *народ* — это исконный, трудовой слой нации, составляющий ее внутрисущностную основу. В «субстанции народа» заключена «возможность будущего развития», поэтому народ может быть определен еще и как «нация в возможности». *Нация* же — это «совокупность всех сословий», составляющих общественный организм, а вместе с тем и «совокупность всех духовных сил народа», развертывающихся по мере социально-исторического его развития [1, т. 5, с. 121—124, 127].

Из единства и различий народа и нации прорастает диалектическая взаимосвязь народного и национального как эстетических категорий. *Народными* в онтологическом смысле слова должны именоваться произведения искусства, созданные непосредственно самим народом; понятие «национальное» относится к развитому профессиональному искусству, точнее, к тем его произведениям, в которых «субстанциальная стихия» народа проявилась в духовной жизни и художественном творчестве «образованнейших слоев» нации. Творцом произведений первого рода является коллектив безвестных авторов, второго —

«отдельные лица, выражающие свою умственную деятельность различными сторонами народного духа». Если устная поэзия народа представляет собою *«непосредственное выражение его мирозерцания»*, то профессиональная литература — это *«акт и продукт «народного самосознания»*. В каждой из них есть нечто свое, незаменимое, каждая обладает своей неповторимой ценностью [1, т. 5, с. 307—310, 625, 633].

Диалектической концепции Белинского противостоит теория славянофилов, основанная на фетишизации идеалистически понятого «народного начала». Согласно этой теории, изложенной А. С. Хомяковым, проникновение в Россию европейского просвещения (и как следствие — развитие личностного отношения к миру) *«ослабило исконные связи художников с национальной стихией, оторвало их от самобытной почвы»*. В результате русский народ, некогда обнаруживший прекрасные задатки в музыке и поэзии, давший «великие обещания» в иконописи и церковном зодчестве, утратил «целость и здравие своей внутренней жизни» и тем самым обрек себя на «бессилие в науке, так же как и в искусстве». Спасение может прийти только на пути «соединения со стародавнему русскою жизнью» и восстановления «невидимых связей с землей и народом» [15, с. 323—356].

Отсюда неизбежно следовал реакционный вывод (его разделяли А. Е. Студитский, К. С. Аксаков, Ю. Ф. Самарин), что интеллигенции не следует пытаться просвещать миллионы простых людей, будить их самосознание, направлять их духовное развитие. Напротив, она сама должна припасть к бессознательной мудрости не испорченного образованностью народа. При этом коренные стихии русского характера и национального духа славянофилы усматривали в религиозности, «доверии к власти», «здоровом сознании» своего социального положения и соответствующей «плочности». У официальных истолкователей славянофильской доктрины (Шевырева, Попова, Дмитриева) идеализация наиболее слабых сторон крепостного крестьянства приобрела откровенно охранительный характер и служила доказательству «бесконечной преданности» народа царю и «врожденной любви» к барину.

Полемизуя со славянофилами, Белинский разъяснял, что расхождение между духовным бытием народных масс и верхних слоев нации существует не только в России, но и повсеместно. Оно может быть преодолено только революционным путем, и совершить этот переворот должны сами угнетенные массы. Однако в современном его положении народ — это «море, не управляющее само собою». Века феодального гнета тяжким образом сказались на сознании патриархального крестьянства, породив «бессилие при силе» и «безмыслие при уме природном». Но и в условиях неблагоприятного исторического развития русский народ сохранил «широкий размах души» и «ощущение собственной силы». Эти качества свидетельствуют «об огромности исторических судеб его в будущем». Необходимо, чтобы демократическая интеллигенция помогла миллиону русских людей *«вырасти до самих себя»* и от стихийного сопротивления перейти к сознательной освободительной борьбе. А для этого *«народ нужно учить, просвещать и образовывать»* [1, т. 5, с. 649; т. 10 с. 202, 215, 368—370].

Из таких представлений революционного демократа об отношении прогрессивной интеллигенции (в том числе и художе-

ственной) к народу происходили его понятия о народности как эстетическом качестве. Профессиональное искусство, замечал он, необходимо основано на развитии личного начала, но при этом *«личность вне народа есть призрак»*, и диалектика проявляется здесь в том, что деятельность «единичной творческой силы» художника уходит своими корнями в почву народной жизни и народной поэзии. В силу этого народным может быть признан лишь тот художник, который своей деятельностью *«выражает жизнь миллионов»* [1, т. 2, с. 406; т. 10, с. 368—369].

Конкретные критерии, которым должно отвечать подлинно народное произведение искусства, уточняются и пополняются Белинским в зависимости от общественной ситуации, положения народа и движения художественной мысли. Если в середине 30-х годов он говорил, что решающим здесь является *«верность изображения картин русской жизни»* [1, т. 1, с. 92], позволяющая увидеть действительность, как она есть, то десять лет спустя он измеряет степень народности творчества писателя также и тем, *насколько значительна идейно-просветительная, гражданственная роль его произведений.*

Так, соответствующее качество творчества Пушкина он видит в том, что поэт явился «представителем впервые пробудившегося общественного самосознания» [1, т. 7, с. 432]; народность Лермонтова — в осмыслении трагических судеб родины и негодующем обличении «бездействующего поколения». Для того же, чтобы заметить черты народности в поэме «Мертвые души», нужно понять что это произведение «столько же истинное, сколько и патристическое, беспощадно сдергивающее покров с действительности и дышащее страстью, нервиною, кровною любовью к плодovitому зерну русской жизни; творение необъятно художественное... и в то же время глубокое по мысли, социальное, общественное и историческое» [1, т. 6, с. 217].

Как явление исключительно важное оценивал Белинский творчество писателей «натуральной школы». Их антикрепостническая позиция стала более отчетливой, последовательной и сознательной, связь с народом — более органичной и непосредственной. И если Тургенев «зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему еще никто не заходил», а Григорович ввел в литературу крепостного крестьянина как лицо трагическое, то Даль сумел «мыслить головой и видеть глазами мужика», а это значит, что он полюбил Россию «в корню, в самом стержне, основании ее» [1, т. 10, с. 80, 259—260, 294—298, 346, 374].

Свою концепцию народности Белинский завершает *диалектическим разрешением вопроса о соотношении национального и общечеловеческого в художественной культуре.* Реакционным идеям национальной замкнутости и исключительности он противопоставил идею равноправия и братского единства народов, основанного на общности их коренных интересов и революционных устремлений. Развитие общественного сознания, писал он (имея в виду распространение социалистических учений), приводит к тому, что каждый народ начинает видеть в других народах «друзей, равно нуждающихся друг в друге», и тогда они начинают «братски делиться друг с другом духовными сокровищами своей национальности». Живя самобытной жизнью, создавая свою неповторимо своеобразную культуру, каждый народ вносит свой вклад в «общую сокровищницу» и тем самым участвует в художественном прогрессе всего че-

ловчества. При этом не следует смешивать отдельных исторически детерминированных слабых сторон национального характера с субстанциальными свойствами народа. По мере социального и духовного развития народ стремится освободиться от ограниченности, но это не означает, что он утрачивает самобытность. Само общечеловеческое не есть «некий логический абстракт» — оно есть лучшее в национальном [1, т. 5, с. 657; т. 7, с. 45].

§ 5. Концепция реализма

В середине 30-х годов XIX в. развитие искусства и теоретической мысли в России привело к необходимости всестороннего обоснования реализма. Эту актуальную и сложную теоретическую работу предстояло выполнить Белинскому. Первую же свою программную статью он начал с выяснения отличительных черт и ценности нового, «реального направления» русской литературы. В дальнейшем, учитывая движение русской художественной мысли и творческий опыт Пушкина, Гоголя, писателей «натуральной школы», выверяя свои понятия и критерии, он завершил построение *первой в истории эстетики системной концепции реализма*.

Основные ее положения сводятся к следующему. *Становление «реального направления» связано с возникновением «бесконечно многосложных отношений людей, общественных и частных»; с развитием индивидуальных чувств, психологии, характеров; вместе с тем оно рождено новыми качествами «возмужавшего» философского, социального, научного и эстетического сознания*. Реалисты решительно раздвигают тематические границы искусства, полагая, что *«все, в чем есть жизнь, может быть предметом поэзии»*; поскольку же проявления жизни разнообразны до бесконечности, источник их материалов и вдохновения оказывается неисчерпаемым. Реалисты не только чуждаются всего изысканного и исключительного, но и полагают, что «необманчивым признаком дарования» является *способность находить эстетически значимое в обыкновенном, «глубоко проникать в сущность жизни» и «воссоздавать»* ее типические явления в образах *«внутренне достоверных»*. Показывая современную действительность *«такой, как она есть на самом деле»*, они с беспощадной откровенностью обнажают ее ужасающее безобразие, и это больше «говорит и учит», чем идеальные выдумки и поучения моралистов, потому что изобразить действительность «во всей ее истине» означает *«осознать причину болезни через представление болезни»* [1, т. 1, с. 267, 269; т. 4, с. 237; т. 5, с. 567].

Готовность бескомпромиссно следовать истине в изображении действительности, характеров, общественных и частных отношений, бесстрашная решимость «сказать истину» и действо-

вать во имя истины — великая творческая (и нравственная) заслуга художников-реалистов. Но они не ограничиваются этим и не остаются равнодушными к своим изображениям. Реализм — не бесстрастное документирование, а *«суждение, анализ общества, следовательно — критика»*. Реалист не только следователь, но и *«судья, который вопрошает и обвиняет»*; не только аналитик и диагностик социальных болезней, но и страстный защитник добра, а значит — врачеватель общественных недугов. Вместе с отдельным человеком реалисты показывают окружающую социальную среду, убеждая в том, что зло, *уродующее человеческую личность, «скрывается не в человеке, но в обществе»* и что необходимо всеми средствами *«преследовать ложные и неразумные основы общественной, искажающей человека»*. Реалистический роман, целью которого является *«художественный анализ современного общества»*, носит поэтому *«по преимуществу социальный характер»* [1, т. 6, с. 271, 536; т. 7, с. 466; т. 9, с. 175; т. 10, с. 106—107].

Общие принципы реалистического метода находят свою конкретизацию в способах изображения человеческих характеров. Избрав своим предметом обыкновенную человеческую жизнь с ее страданиями и радостями, желаниями и лишениями, реалисты видят в «частном человеке — частицу общества» и, изображая всю сферу жизни, которая его окружает, показывают, как *данный характер «образовывается общественностью»*. При этом, прослеживая непрерывное развитие и формирование характера, они проникают в «глубины его сердца» и «тайные причины» его поступков.

В произведениях реалистов нет ни героев добродетели, ни чудовищ порока — в них вообще «не отвлекается какой-нибудь элемент человека», но все его сущностные стороны предстают в «живом единстве», благодаря чему при всей очерченности и определенности характера сохраняется его богатство и сложность. Этот диалектический художественный подход находит выражение в самой структуре типического реалистического образа, который являет собою *«примирение противоположностей»* — общего и индивидуальных особенностей. Репрезентируя множество индивидов, типический герой в то же время похож только на самого себя. Все сказанное в равной мере относится и к художественно изображаемому событию, времени и среде. В каждом случае художник сосредоточивает в данном явлении характерные черты ряда явлений, выявляет их сущность и в то же время сохраняет их целостность и неповторимость. Типическое предстает поэтому как жизненно и художественно закономерное и достоверное [1, т. 3, с. 53; т. 6, с. 526; т. 7, с. 585; т. 8, с. 89].

Поскольку назначением художественного творчества является воспроизведение жизни, разъясняет Белинский, главнейшим критерием художественного достоинства произведения искусства следует считать *«верность его действительности»* [1, т. 6, с. 359]. Это качество проявляется как *«истинность»* и *«жизненность»* содержания (событий, ситуаций, характеров, отношений); как *«инстинкт истины»* в художественной трактовке жизненного материала; как *«поэтическая истинность»* и *«искренность»* идей и чувств самого художника [1, т. 1, с. 267; т. 4, с. 146; т. 6, с. 632]. В сфере поэтики реализма соответствующими критериями являются *естественность, точность и простота*. Под простотой понимается владение сложностью изображаемых явлений, или «красота истины» [1, т. 4, с. 37; т. 6, с. 592; т. 10, с. 42, т. 11, с. 502].

Свои представления о природе реализма Белинский углубил и развил в статьях о «натуральной школе», которую рассматривал как новый этап развития этого перспективного направления русской литературы. *Он видел главную задачу писателей «натуральной школы» в том, чтобы «устраивать отдельные лица и целые массы к новым и сознательным убеждениям», а наиболее действенным средством к этому считал всесторонний анализ и беспощадную критику крепостнической действительности.* В соответствии с этим он полагал, что направление «натуральной школы» в 40-е годы должно быть «отрицательным».

Демократический, освободительный смысл «отрицательного направления» русской литературы хорошо сознавали идейные враги «натуральной школы». Они обвиняли ее в «материализме» и политическом «ожесточении» (С. С. Уваров), в преувеличенно одностороннем изображении «темных сторон русской жизни» (Ю. Ф. Самарин), в «случайности обобщений» (К. С. Аксаков) и «окарикатуривании» помещного дворянства (М. А. Дмитриев), в «возбуждении ненависти» и «клевете на народ» (С. П. Шевырев). Особенное негодование вызывали у них повести Григоровича, Герцена и Достоевского, поэзия Некрасова.

Отмечая эти «наветы», Белинский писал, что противникам «отрицательного направления» хотелось бы, чтобы литература «подрумянивала» действительность и вместо убежищ голодной нищеты показывала бы довольных жизнью пейзаж, одетых в театральные костюмы. Вместе с тем, не ограничиваясь обоснованием правомерности «отрицательного» направления и раскрытием его демократического смысла, он высказал ряд теоретических положений относительно позитивных задач и возможностей критического реализма.

Прежде всего, пояснял он, *отрицание, чтобы быть «живым и поэтическим», должно непременно «указывать на требование» и «совершаться во имя идеала».* Реализм не только предполагает эту позитивную цель, но по природе своей есть способность отображать жизнь «под поэтическим углом зрения», во всей ее «естественной красоте». Однако в то время как система реалистического видения и отображения действительности органически включает в себя утверждение нравственных и эстетических ценностей, писатели «натуральной школы» по обстоятельствам, от них не зависящим, все-таки не могут открыто высказывать свои идеалы; крайне сложной оказывается и задача изображения положительных героев из демократической части общества: все хорошее, истинно человеческое в этих людях находится «в прямом противоречии с той общественной средою, в которой они живут», и по этой причине их «не пропустит цензурная таможня». В этих условиях возможным остается пока только опосредованное выражение идеала — *или через концепцию человеческих отношений, или через «тоску об идеале»,* когда светлые образы возникают и видятся по эффекту негативного контраста [1, т. 7, с. 344; т. 8, с. 284; т. 9, с. 547; т. 10, с. 294—295; т. 12, с. 459—460].

Белинский подчеркивал, что реалистическая литература в России пока не может развернуть и осуществить своих позитивных возможностей, но в ее преобладающем отрицательном направлении тоже «есть своя польза, свое добро», потому что укоренение и совершенствование принципов правдивого отображения жизни даст возможность русским реалистам, «когда придет время, верно изображать и положительные явления жизни, не становя их на ходули» [1, т. 10, с. 16—17]. Иначе говоря, *критическое начало метода реализма не только не препятствует утверждению и изображению положительных явлений, но и делает это изображение более совершенным в художественном отношении.*

Концепцию реализма в эстетике Белинского завершают его размышления о перспективах художественного развития человечества. В отличие от Гегеля, он пришел к выводу, что новый уровень философского и научного знания о мире, достигнутый в XIX в., не уменьшает ценности художественного его отображения и познания, равно как не препятствует и «поэтическому созерцанию» как таковому. История искусства представляется В. Г. Белинскому не замкнутым циклом, а бесконечно длящимся поступательным процессом, в котором реализм не является временной, проходящей фазой. Будучи результатом многовековых художественных исканий, он более всего соответствует природе и назначению искусства, раскрывает его потенциальные возможности, обогащает его источники и средства. *Поэтому дальнейшее движение художественной мысли будет ее развитием на пути реализма.*



РУССКАЯ ЭСТЕТИКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

§ 1. Общая характеристика периода

Во второй половине XIX в. Россия интенсивно совершает переход от феодального строя к капитализму. В ней «все переверотилось и только укладывается» — эти слова одного из толстовских героев точно характеризовали идейно-политическую ситуацию тех лет. Зародившись еще в XVIII в., русский капитализм потребовал в 50 - 60-х годах прошлого столетия экономического и юридического признания. Конфликт между ним и крепостнической системой «дворянских гнезд» был неизбежен. Крымская война со всей очевидностью продемонстрировала консерватизм и рутину чиновно-бюрократического управления страной. В ней «царизм потерпел жалкое крушение... он скомпрометировал Россию перед всем миром и вместе с тем и самого себя — перед Россией. Наступило небывалое отрезвление», — писал Ф. Энгельс [17, с. 40].

К 1859 г. в России сложилась революционная ситуация: в конце 50-х годов произошло рекордное число крестьянских восстаний, опасность которых в полной мере была осознана господствующим дворянством и царем. 19 февраля 1861 г. император Александр II обнародовал Манифест об отмене крепостного права.

Идейно-философская и художественная жизнь России тех лет, как в фокусе, собирала актуальную общественную проблематику. Важнейшим социально-культурным вопросом и после реформы 1861 г. оставался

крестьянский вопрос. Многомиллионный земледельческий народ составлял абсолютное большинство населения страны, и к нему обращали свои мысли русские художники, философы, эстетики, критики.

Идейное движение 50—60-х годов возглавила революционная демократия, выдвинувшая идеалы «крестьянского» социализма. «...Весь старый русский социализм был, в последнем счете, «крестьянским» социализмом», — писал В. И. Ленин [18, с. 305—306]. Просветительский по типу мышления, фейербаховский по философскому обоснованию утопический социализм Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова явился вместе с тем радикальным идеологическим выражением именно русских социально-культурных условий. Опираясь на материалистически переосмысленный антропологический принцип в философии, оба мыслителя звали крестьянскую Русь «к топору». Весь радикализм их программы с очевидностью проявился в разработке вслед за В. Г. Белинским эстетической теории критического реализма.

Русская философско-эстетическая и художественная мысль в этот период вела героическую борьбу с царским произволом, гнетом цензуры, официальной идеологией и искусством. «Падение крепостного права вызвало появление разночинца, как главного, массового деятеля и освободительного движения вообще и демократической, бесцензурной печати в частности» [19, с. 94]. Деятельность Чернышевского, Добролюбова — вождей революционной интеллигенции 60-х годов — оставила неизгладимый след в истории русской философской эстетики.

Для пропаганды своих идей революционно-демократическая эстетика в равной мере пользовалась формой теоретического трактата, историко-эстетического исследования, критической статьи, публицистического эссе. В магистерскую диссертацию «Эстетические отношения искусства к действительности» Н. Г. Чернышевский вложил столько же злободневного смысла, сколько и в полемические работы о Н. В. Гоголе, И. С. Тургеневе, Л. Н. Толстом. «При всей ее кажущейся теоретической отвлеченности диссертация Чернышевского, как и все другие его работы, посвященные эстетике, истории эстетики, литературной и художественной критике, имела своей целью не только объяснить искусство, но и направить его развитие по пути, отвечающему интересам борьбы за освобождение русского народа» [22, с. 42].

Обостренный интерес революционно-демократической эстетики к общественному долгу и назначению искусства полностью отвечал моральному пафосу всей русской художественной культуры XIX в. Начиная с Пушкина и Гоголя, русские художники настойчиво стремились воплотить в своих произведениях

высокий социально-гуманистический нравственный идеал. Эта коренная черта национального своеобразия искусства стала еще более очевидной во второй половине прошлого столетия, когда русская литература, музыка, живопись приобрели мировую известность и начали оказывать все возрастающее влияние на художественное развитие Запада. Всемирно-историческое по широте поставленных проблем русское искусство XIX в. выявляло интимно-человеческий смысл этой проблематики — будь то роман Ф. М. Достоевского или Л. Н. Толстого, стихотворение Н. А. Некрасова или Ф. И. Тютчева, опера П. И. Чайковского или М. П. Мусоргского, картина И. Е. Репина или В. И. Сурикова.

Вместе с тем непримиримый конфликт между потребностями духовной жизни страны и реакционной политикой самодержавного правительства ставил в тяжелое положение не только русскую эстетико-философскую науку, но и всю русскую культуру. В период «мрачного семилетия» 1848—1855 годов имена Белинского, Фейербаха, Гегеля вообще было запрещено упоминать в печати. Не увидели сцены в 50-х годах первые пьесы А. Н. Островского и М. Е. Салтыкова-Щедрина. Русская национальная опера, имевшая своим родоначальником М. И. Глинку, в официальном представлении не могла соперничать с итальянской оперой. Крупнейший русский живописец середины века А. А. Иванов работал за границей.

В последующий период эстетика в России развивалась разными путями. Концепцию революционных демократов продолжали отстаивать Д. И. Писарев, М. А. Антонович, В. А. Зайцев, М. Е. Салтыков-Щедрин. Наследие шестидесятников по своему интерпретировалось также в теории и практике народничества 70-х годов и даже 80-х и 90-х, когда это движение все более склонялось к мещанскому либерализму. Однако социологический субъективизм народников, выразившийся в преувеличении утилитарно-преобразующей («вдохновляющей») функции искусства за счет функции познавательной (Н. К. Михайловский, А. М. Скабичевский и др.), подчас позволял рассматривать искусство вообще как нечто несерьезное. Здесь сказывалось также и влияние социологически ориентированного позитивизма.

Демократическая и утопически-социалистическая эстетика в России второй половины XIX в. встретила открытую оппозицию со стороны либеральных мыслителей. Характерно, однако, что и последние по существу черпали свое духовное оправдание из «тайных богатств» деревенской Руси. До самого конца века русская буржуазия оставалась идейно несамостоятельной. Феодално-националистические и собственно буржуазные духовные проявления образовали в России сложный культурный сплав, наложив свою печать и на философию, и на эстетику, и на искусство.

Буржуазная эпоха — эпоха расцвета индивидуализма. Русский капитализм соединил старые формы эксплуатации с новыми и, углубив общественное отчуждение, вызвал изменения в способах его осознания. Разрушению подверглась прежде всего традиционно-спиритуалистическая форма мышления. Абстрактность товарных отношений, окружая патриархальную Россию «механической культурой», явилась основой психологической и концептуальной переработки «почвеннического» комплекса, присущего определенным слоям интеллигенции, в сторону индивидуализма. Последний свидетельствовал о развитии капиталистического способа общественного производства, который вместе с тем порождал и принципиальный иррационализм, призванный «одухотворить» буржуазную культуру. В этом смысле Россия не избежала общеевропейского удела — во второй половине XIX в. здесь усиливается философский и художественный иррационализм, противопоставлявший себя таким господствующим школам, как кантианство и позитивизм, а также различным течениям художественного натурализма. Наиболее полно эти тенденции русской философии и эстетики выразила теософская система В. С. Соловьева.

В рассматриваемый период заявил о себе и эстетизм — относительно новое для русского эстетико-художественного сознания явление. Наследуя по существу идеи возглавляемого А. В. Дружининым в 50-х годах «бесценного триумvirата», это направление определило появление на свет в конце 90-х годов петербургского журнала «Мир искусства». Искусство не отягчалось здесь прямой жизнестроительной задачей, выступая как самоценность и самоцель. Утонченное созерцание, стилизация и гротеск были противопоставлены «благим пожеланиям» либерализма. *Русский эстетизм абсолютизировал своеобразие искусства, превратив его в самодовлеющую художественно-игровую реальность.*

Глубокий след в развитии русской и мировой эстетической мысли оставил последний великий представитель «крестьянского социализма» в России — Л. Н. Толстой. На рубеже XIX и XX веков Толстой объективно выступил как завершитель одной из ведущих тенденций русской духовной жизни прошлого столетия. Его трактат «Что такое искусство?» нанес сильный удар по европейскому декадентству, продемонстрировав вместе с тем крайний утопизм протеста против него с патриархально-нравоучительных позиций. Утопизм толстовства был тем очевиднее, что уже в это время на смену «крестьянскому» русскому социализму шел диалектический и исторический материализм — мировоззрение пролетариата, которому принадлежало будущее.

Таким образом, *русская эстетическая мысль второй половины прошлого столетия развивалась в условиях острой идейной борьбы.* Ее бескомпромиссность вела к отчетливой поляри-

зации философско-эстетических убеждений, художественных вкусов, мировоззренческих истоков и авторитетов, самого стиля мышления. Такая поляризация усугублялась еще и тем, что в России отсутствовал печатный орган, который объединял бы исследования в области эстетики. Либерально-академическая наука об искусстве 1880—1900 гг. занималась в основном сугубо эстетическими вопросами, что на деле вело к эклектике, к сочетанию Гегеля с теориями «чистого искусства», Канта с Баумгартеном и т. п. В то же время в журналах «Вестник изящных искусств», «Вопросы философии и психологии» развивались эволюционные, позитивистские и «медицинские» интерпретации искусства. Несмотря на различия, эти течения сходились в одном: они не умели постичь искусство как *одно из центральных проявлений общественной борьбы*. И потому великие философские системы нередко превращались здесь в расхожую монету «приватдоцентского» идеализма и позитивизма.

Этой официальной университетской эстетике противостояли эстетические позиции А. Н. Веселовского и А. А. Потебни, сформировавшиеся в ходе работы ученых над курсами исторической поэтики и общей лингвистики. Тут сказалось ошутимое влияние прогресса естественнонаучного, конкретно-исторического знания на судьбы эстетики второй половины XIX в.

Рассматривая историю русской эстетической мысли, нельзя забывать о том тесном контакте, который существовал между нею и западноевропейской эстетикой.

Начавшийся в конце XVII столетия процесс быстрого освоения и критической переработки европейской культуры привел к тому, что спустя 150 лет после петровских реформ русская эстетика обладала вполне самостоятельными критериями оценки различных явлений западноевропейской эстетической мысли и сама обогащала науку целым рядом оригинальных содержательных выводов и методологических подходов. Идеи западных философов радикально переосмыслились русскими учеными — например, Белинским и Чернышевским — в интересах представляемой ими революционно-демократической идеологии, итогом чего явились эстетические открытия общеевропейского значения. Разумеется, само обращение к той или другой западноевропейской идее, та или иная ее русская рецепция обусловливались тем, какие общественные силы стояли за этой идеей и на Западе и в России; революционно-демократический или, например, националистический идеал лежал в ее основе; родилась ли она в лоне спекулятивной метафизики или литературно-художественной критики.

Во второй половине XIX в. в России усиливается интерес к тем процессам, которые протекали в это время в западноевропейской эстетике. Об этом можно судить по умножающемуся числу переводов работ немецких, французских, английских эстетиков, а также философов, психологов, литературоведов и искусствоведов, в которых ставились серьезные эстетические проблемы. Эти публикации имели большое значение, так как благодаря им основные идеи, концепции, учения западноевропейских мыслителей становились доступными не узкому кругу специалистов, но широким слоям интеллигенции, студенческой молодежи. Достаточно характерный пример — рассказ И. Е. Репина в его воспоминаниях «Далекое близкое» о том, как студенты

Академии художеств «запоем» читали сочинения Прудона и Оуэна наряду с работами Чернышевского и Писарева, вырабатывая на этой основе свои демократические эстетические воззрения [12. с. 178]. В какой степени публикация переводов эстетических сочинений западноевропейских ученых была связана с ходом развития русской эстетической мысли, видно по тому, чьи труды и в какое время переводились и издавались в России.

В 1847 г. — еще при жизни Белинского — была начата публикация «Лекций по эстетике» Гегеля. В этом году вышли в свет только две части, а третья — что вполне понятно в тех исторических условиях — увидела свет только в 1860 г. (новое издание состоялось в 1869 г.). В середине века больше никого из классиков немецкой идеалистической эстетики в России не переводят, а начиная с 60-х годов активно публикуют переводы, с одной стороны, представителей социалистически-утопической и социологической ориентаций, а с другой — представителей позитивизма. Так, к первому из этих направлений русский читатель приобщался благодаря выходу в свет в 1865 г. трактата П. Прудона «Искусство, его основание и общественное назначение» (новое издание было осуществлено в 1895 г.), сочинения Р. Оуэна «Образование человеческого характера» (1865), «Чтений об искусстве» И. Тэна, многократно издававшихся, начиная с 1866 г., работ М. Гюйо «Искусство с точки зрения социологии» и «Задачи современной эстетики», опубликованных в начале 90-х годов, брошюры Г. Тарда «Сущность искусства» (1895); второе направление было представлено «Происхождением человека» (1871) Ч. Дарвина, сочинениями Г. Спенсера, шеститомное собрание которых вышло в 1866—1869 гг., книгой Г. Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» (1875). В этом свете становится понятным появление в 1878 г. работ Вл. Вельямовича и Л. Оболенского, пытавшихся подвести под эстетику психофизиологический фундамент.

В 80—90-е годы снова возрождается интерес к идеалистической философии. В это время несколько раз издаются «Мир как воля и представление» А. Шопенгауэра и другие его работы, касавшиеся эстетических проблем; в 1898 г. — «Критика способности суждения» И. Канта; в 1899 и 1901 гг. — «Происхождение трагедии. (Метафизика искусства)» Ф. Ницше; в 1895 г. — «О музыкально-прекрасном» Э. Ганслика, «Эстетика» Р. Прёльса, «Введение в эстетику» Г. Гросса, «Лекции по теории искусства вообще и поэзии в частности» П. Ферриери, «Искусство и природа» В. Шербюлье. Так осуществлялась экспансия западноевропейской идеалистической эстетики в русскую художественную культуру, которая представляла в тот период для этого благоприятную почву. Однако нельзя забывать, что в это же время в России издают и упоминавшиеся выше работы Прудона, Гюйо, Тарда, что свидетельствует о сохранении демократических тенденций в русской эстетической мысли и культуре. Мы увидим, например, как близки к воззрениям М. Гюйо и П. Прудона были некоторые идеи трактата Льва Толстого «Что такое искусство?».

На всем протяжении XIX столетия плодотворные и оригинальные мысли о красоте и искусстве высказывались в России не только теоретиками, но и писателями, композиторами, художниками, архитекторами. Так, немалый общэстетический потенциал заключали в себе литературно-критические и программные выступления Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева, А. П. Чехова. Внесли свой вклад в решение проблем эстетики искусствоведческие и публицистические работы В. В. Стасова, Н. В. Шелгунова и других критиков. Частично соответствующие высказывания крупнейших русских художников и деятелей культуры собраны в антологии «Памятники мировой

эстетической мысли» [4]. Мы будем по мере необходимости использовать их в нашем изложении, однако главное внимание уделим анализу собственно эстетических концепций. Это тем более необходимо сделать, что история русской эстетики второй половины XIX в. еще не написана: достаточно подробно исследовано только учение революционных демократов. Именно оно сыграло выдающуюся роль в подготовке той идейной победы, которую одержала марксистско-ленинская эстетическая мысль в России уже в следующем, XX, столетии.

§ 2. Основные категории эстетического учения Чернышевского

Эстетическая теория Н. Г. Чернышевского была органически связана с его социально-политическими и философскими взглядами. Социальное кредо мыслителя представляло собой воззрения революционера-демократа, выступающего за свержение царизма, крестьянскую революцию и провозглашение республики. Под влиянием событий Французской революции 1848 г., сочинений утопистов и обострения общественных противоречий в России Чернышевский пришел к идеалу утопического социализма [15, т. I, с. 122].

Эти убеждения оказали решающее влияние на развитие его философских взглядов. Уже в ранние годы он осваивает антропологический материализм Фейербаха. Оценив по достоинству диалектический метод Гегеля, Чернышевский не принял его идеалистической системы из-за ее абстрактности и политической индифферентности. По словам В. И. Ленина, «Чернышевский — единственный великий русский писатель, который сумел с 50-х годов вплоть до 88-го года остаться на уровне цельного философского материализма и отбросить жалкий вздор неокантианцев, позитивистов, махистов и прочих путаников» [20, с. 384].

Основные принципы философии Фейербаха мыслитель, по собственному признанию, положил в основу разрабатываемой им системы эстетики. Однако ни философская, ни эстетическая концепция Чернышевского, как отмечается исследователями его творчества [см. 23; 24], не были простым приложением или переложением учения немецкого философа-материалиста (это отчетливо видно при сравнении его взглядов с немецкой фейербахианской эстетикой), во-первых, потому что они *корректировались его революционно-демократическими и социалистическими убеждениями*, во-вторых, потому что Чернышевский в своей теории *выходил за пределы антропологического принципа*, вычлняя некоторые законы развития общества, изучая его экономическую и идеологическую жизнь, и, в-третьих, потому что революционный демократ *непосредственно опирал-*

ся на наследие отечественной философско-эстетической мысли — в первую очередь на наследие Белинского.

В деятельности Чернышевского можно выделить следующие явственно различимые периоды:

1. 1848—1853 гг. Формирование эстетических позиций. Защита диссертации «О „Бригадире” Фонвизина».

2. 1853—1857 гг. Время работы над магистерской диссертацией «Эстетические отношения искусства к действительности» и написания ряда статей по теории и истории эстетики.

3. 1857—1862 гг. Совместная литературно-критическая деятельность с Добролюбовым в редакции журнала «Современник». Разработка философской и политико-экономической проблематики.

4. 1862—1888 гг. Арест и ссылка. Создание романа «Что делать?» и ряда других произведений». Написание предисловия к 3-му изданию «Эстетических отношений искусства к действительности».

Не останавливаясь специально на процессе формирования эстетических взглядов Чернышевского [см. об этом подробнее 23], мы рассмотрим его основные работы, вошедшие в историю русской и мировой культуры и определившие вклад Чернышевского в развитие эстетической мысли.

Магистерская диссертация Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» имела остро полемический характер. Она была направлена против идеалистической эстетики Гегеля, хотя, как уже отмечалось, по цензурным соображениям автор не мог упомянуть имени немецкого философа, так же, как и имен Фейербаха и Белинского, и поэтому обратился к анализу эстетического трактата гегельянца Фишера. Однако главную цель своей работы Чернышевский видел не в критике идеалистической эстетики, а в выработке новой системы эстетических взглядов, основанных на материалистической философии и демократических идеалах. Поскольку мыслитель усматривает в современной ему науке новую тенденцию «уважения к действительной жизни» и недоверчивость к априорным построениям, постольку он заключал, что и эстетика, если она является наукой, должна исходить из тех же принципов. Для достижения этой цели и необходимо было подвергнуть критическому анализу прежние понятия и «из анализа фактов» извлечь новые, «более соответствующие общему характеру идеи, принимаемые наукою в наше время» [15, т. 2, с. 6].

Анализу сущности и природы искусства Чернышевский предпосылает исследование прекрасного. Он доказывает, что прекрасное отнюдь не является некой модификацией абсолютной идеи, но содержится в самой действительности, в многообразии ее явлений: «Прекрасное есть жизнь... прекрасно то существо, в котором мы видим жизнь такую, какова должна быть она

по нашим понятиям; прекрасен тот предмет, который выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни» [15, т. 2, с.10].

В этом определении впервые в истории материалистической эстетики раскрывается *диалектическая природа прекрасного*, в котором *объективное сопрягается с субъективным*, реальная жизнь — с представлениями о «хорошей жизни», действительность — с отношением к ней человека. Иллюстрируя это положение на ряде примеров, Чернышевский показал, как связаны представления о красоте с *общественными идеалами*. Жизнь такая, какой «должна быть она по нашим понятиям», — это и есть идеалы, формирующиеся в обществе. А «прекрасное — это все, в чем проявляется наш идеал, цель и предмет наших желаний и нашей любви» [15, т. 2, с. 146], — писал он в статье «Критический взгляд на современные эстетические понятия». Преодолевая абстрактное понимание идеала, свойственное идеалистической эстетике, Чернышевский показал, что в классовом обществе представления о хорошей жизни различны у представителей различных социальных групп. *У каждого класса существуют свои идеалы, а потому у эстетические взгляды и вкусы*: «Понятия о красоте у простого народа несходны во многом с понятиями образованных классов общества... простолюдин и член высших классов общества понимают жизнь и счастье жизни неодинаково» [15, т. 2, с. 142—143], так как понимание это непосредственно обусловлено их *отношением к труду*. Г. В. Плеханов придавал этому положению огромное значение для последующего развития эстетики: «Чернышевский показал, что эстетические понятия людей стоят в тесной причинной связи с их экономическим бытом. Это — открытие, гениальное в полном смысле слова» [29, с. 484].

Одновременно Чернышевский показал *историческую относительность прекрасного*. «Жизнь стремится вперед и уносит красоту действительности в своем течении.., но вместе с жизнью стремятся вперед, то есть изменяются в своем содержании, наши желания, и, следовательно, фантастичны сожаления о том, что прекрасное явление исчезает, — оно исчезает, исполнив свое дело, доставив столько эстетического наслаждения, сколько мог вместить нынешний день; завтра будет новый день, с новыми потребностями, и только новое прекрасное может удовлетворить их» [15, т. 2, с. 42].

Чернышевский учитывал, наконец, зависимость эстетических представлений от тех особенностей жизни людей, которые связаны с многообразием *национальных форм общественного бытия*.

Необходимо особо отметить *идеологическую, политическую направленность* учения мыслителя о прекрасном. Он подверг критике идеалы высших слоев общества, показывая их чуждость народному сознанию, и полностью солидаризировался с народными, крестьянскими представлениями о хорошей жизни.

ни и красоте труда. Чернышевский нередко пользовался при этом антропологической аргументацией, апеллируя к *естественности* народного идеала и *искусственности* идеалов высших классов, выводя потребность народа в труде из абстрактной природы человека. Однако в ряде случаев абстрактность антропологического подхода преодолевалась им, и мыслитель вплотную *подходил к историко-материалистическому объяснению эстетических ценностей.*

Следует, однако, отметить, что в исследовании категорий возвышенного, трагического, комического Чернышевскому не хватило диалектической прозорливости. Так, опровергая идеалистическое представление о *возвышенном* как проявлении и свидетельстве всемогущей силы божества или абсолюта, созерцание которых вызывает у человека ощущение собственного бессилия и ничтожества, он чисто количественно определял эту категорию, отождествляя ее с тем, что велико, огромно: «Возвышенное есть то, что гораздо больше всего, с чем сравнивается нами...»; «Возвышенный предмет — предмет, много превосходящий своим размером предметы, с которыми сравнивается нами» [15, т. 2, с. 19]. Но тем самым утрачивалось социальное содержание возвышенного.

То же самое происходило и с трактовкой *трагического*, которое Чернышевский определял как «ужасное в человеческой жизни» [15, т. 2, с. 23], т. е. как «страдания и погибель человека». Отождествление трагического с ужасным ликвидировало собственно эстетический характер трагического и было следствием абстрактно-антропологического подхода к человеку и его борьбе.

Что касается *комического*, то Чернышевский не мог в диссертации уделить большое внимание этой проблеме, опасной в политическом отношении, и ограничился его традиционной характеристикой как своеобразного преобладания образа над идеей, в том случае, когда речь идет о внутренней пустоте, ничтожности, которая прикрывается внешностью, претендующей на глубину содержания и внутреннее значение [15, т. 2, с. 31].

Категории возвышенного, трагического и комического Чернышевский не считал моментами прекрасного, а наряду с прекрасным относил их к более общей категории *интересного*. Последнюю он трактовал как категорию, далекую от так называемых эстетических понятий, поскольку она охватывает прежде всего социально-политические интересы людей.

Обращение к понятию интересного имеет свою традицию в русской эстетике XIX в. Белинский в свое время доказал, что эстетическое отношение есть *своеобразное проявление человеческих интересов*, а искусство призвано служить интересам общества. Развивая эту мысль, Чернышевский утверждал, что эстетическое отношение подчинено тому главнейшему интересу человеческой жизни, который выражается в стремлении людей к хорошей жизни, желаемому общественному устройству. А отсюда следовал крайне важный вывод: *искусство не замыкается в сфере прекрасного, а отражает все общественноинтересное.* «Общественноинтересное в жизни — вот содержание искусства. Прекрасное, трагическое, комическое — только три наиболее определенных элемента из тысячи элементов, от которых зависит интерес жизни и перечислить которые значило бы перечислить

все чувства, все стремления, от которых может волноваться сердце человека» [15, т. 2, с. 82].

Но отсюда же вытекал и другой вывод: так как искусство отражает все общественноинтересное, по отношению к которому прекрасное есть лишь момент, то оно не может быть выше действительности. Напротив, *прекрасное в жизни выше, чем прекрасное в искусстве*. Искусство не может иметь своей главной целью создание идеала красоты для восполнения несовершенной красоты действительности. Этот тезис, полемически заостренный против идеализма в эстетике, должен быть, однако, признан столь же *односторонним*, как и тезис идеалистов о превосходстве красоты искусства над красотой природы, поскольку соотношение этих двух типов красоты диалектично — каждый из них в одном отношении «выше», а в другом «ниже» другого [см. об этом 23].

§ 3. Концепция искусства в эстетике Чернышевского

Признание примата действительности над искусством, утверждение его отражательной природы — все это позволило Чернышевскому сделать дальнейшие шаги в развитии материалистической эстетики и послужило основой для построения теории искусства, охватывающей наиболее существенные стороны отношений искусства к действительности. Эти отношения сводятся к следующим четырем моментам: 1) искусство есть *воспроизведение действительности*; 2) оно является *объяснением жизни*; 3) искусство *выносит приговор действительности*; 4) оно становится *учебником жизни*.

Основным и исходным тезисом в учении Чернышевского выступает тезис: «искусство есть воспроизведение действительности». Эту формулу, предложенную Белинским, Чернышевский принимает, теоретически обосновывает и развивает. Он противопоставляет понятие «воспроизведение» термину «подражание», показывая, что воспроизведение основано на познании жизни (включая и природу, и человека, и человеческое общество), в то время как понятие «подражание» пробуждает мысль о «подделке под внешнюю форму, а не о передаче внутреннего содержания» [15, т. 2, с. 80].

Поскольку же искусство должно воспроизводить главным образом человеческую жизнь, т. е. то, что изучает и наука, постольку Чернышевский, как и Белинский, систематически сопоставляет искусство с историей и политической экономией, подчеркивая его близость к общественным наукам, его социальную познавательную направленность. Продолжая сопоставление искусства и науки, он показывает, что оба эти феномена призваны объяснять явления действительности. «Искус-

ство относится к жизни совершенно так же, как история... Первая задача истории — воспроизвести жизнь; вторая... — объяснить ее... Совершенно то же самое надобно сказать об искусстве» [15, т. 2, с. 87]. Объясняя действительность и сближаясь тем самым с наукой, искусство делает это в особой, конкретно-чувственной, образной форме. Следуя и здесь учению Белинского, Чернышевский разрабатывает положение о *типизации* как средстве образного познания жизни. В типическом образе обобщаются «существенные черты подлинника», и художник должен уметь «отличать существенные черты от несущественных» [15, т. 2, с. 80].

Но и объяснения действительности, по мнению мыслителя, недостаточно для полноценной реализации возможностей, заложенных в художественном творчестве, ибо, «интересуясь явлениями жизни, человек не может волею или неволею, сознательно или бессознательно не произносить о них своего приговора... приговор этот выражается в его произведении — вот новое значение произведения искусства, по которому искусство становится в число нравственных деятельностей человека» [15, т. 2, с. 86]. Поэтому *искусство всегда идейно, всегда выражает тенденции развития тех или иных слоев общества.*

В «Очерках гоголевского периода» (1855) Чернышевский писал: «Литература не может не быть служительницей того или другого направления идей: это назначение, лежащее в ее натуре, — назначение, от которого она не в силах отказаться, если бы и хотела отказаться» [15, т. 3, с. 301]. Тем самым критик продолжил ту борьбу, которую вел Белинский с апологетами «чистого искусства». Он показал, какому именно идейному направлению хотели подчинить литературу сторонники этой теории — *проповеди эпикуреизма, примирения с жизнью и наслаждения ею.* Это направление уводило художественную деятельность от интересов и потребностей народа и превращало его в игрушку господствующих классов. Чернышевский доказывал, что подлинную действенную силу дает искусству только *тесная связь с насущными общественными потребностями, с передовыми идеями времени.*

В своей диссертации ученый поднимает вопрос и о способе выражения в искусстве идей художника. Для него вынесение приговора — это прежде всего *мыслительная* деятельность, и идеалом художника является человек мыслящий. Но вместе с тем без эмоционального отношения, без «живого сердца», «искреннего воодушевления» и «живого сочувствия всякой доброй, здоровой и благородной идее» не может быть художественности. Писателю необходимы *талант, ум и сердце.* Чернышевский отмечал, что у таких писателей «их благородное сердце, их просвещенный ум ведут их по прямой, но единственной дороге к славе, внушая им потребность действовать на пользу исторического развития, быть служителями идей

гуманности и улучшения человеческой жизни» [15, т. 3, с. 303].

Логика исследования природы искусства подводила Чернышевского к решению проблемы его общественного назначения. Если художественное произведение отражает действительность, объясняет ее и оценивает, то, следовательно, оно становится *учебником жизни*. Специфичность же воздействия искусства на человека состоит в том, что это «такой учебник, которым с наслаждением пользуются все люди, даже и те, которые не знают или не любят других учебников» [15, т. 2, с. 116]. Искусство вызывает светлое, радостное расположение духа, делает человека добрее и лучше, развивает в нем все хорошее, и знание жизни, доставляемое искусством, усваивается благодаря эстетическому наслаждению легко и приятно.

Следует сказать также несколько слов о деятельности Чернышевского как историка эстетики. Первое место среди его работ, посвященных этой тематике, занимают «Очерки гоголевского периода русской литературы», в которых был осуществлен анализ развития русской эстетической мысли XIX в. и прежде всего учения Белинского.

Рассматривая эстетические взгляды Белинского, Чернышевский показал сложный, противоречивый путь их формирования и определил основные достижения его теории. Он указывал, что именно Белинскому принадлежит заслуга определения отношений литературы к действительности, провозглашения ее «служительницей интересов общества». Чернышевский показал историческое место эстетики Белинского и ее влияние на развитие русской литературы, особо подчеркивая, что «с того времени, как писал Белинский, развитие наше не сделало еще столь значительных шагов, чтобы его мысли потеряли прямое отношение к нашему настоящему» [15, т. 3, с. 299].

Другая крупная работа Чернышевского как историка эстетики, оставшаяся незаконченной, — исследование «Лессинг, его время, его жизнь и деятельность» (1856—1857). Это сочинение, в котором тонкая и точная характеристика воззрений и творчества великого немецкого мыслителя удивительно сочеталась с выявлением общности судеб немецкой культуры XVIII и русской культуры XIX в., не потеряла своей научной ценности и по сие время.

Обобщая сделанное Чернышевским в середине 50-х годов в истории русской эстетики, следует сказать, что он создал целостную и последовательную эстетическую теорию, которая систематизировала и обобщила выводы, обретенные Белинским в конце его сложного и противоречивого пути, развила их и заполнила имевшиеся в них теоретические пробелы, опровергла всю систему рассуждений защитников «искусства для искусства», опиравшихся на немецкую идеалистическую эстетику [23, с. 42].

§ 4. Развитие Добролюбовым революционно-демократической эстетики конца 50-х — начала 60-х годов

Вся общественная жизнь конца 50-х — начала 60-х годов происходит под знаком назревания революционной ситуации и все большего сгущения политической атмосферы. Противоречия

между революционно-демократическим лагерем и либералами обостряются и находят свое выражение в резкой полемике по вопросам общественно-политического и экономического развития, философии, искусства и литературы. В широкую дискуссию вступают, с одной стороны, журнал «Современник» под руководством Некрасова, Чернышевского и Добролюбова, с другой — либеральная редакция «Отечественных записок» и «Библиотеки для чтения». В этой обстановке необходимым оказалось развитие революционно-демократической эстетики, которая должна была направить художественное творчество на путь служения интересам надвигающейся революции.

Именно на этот период приходится деятельность Н. А. Добролюбова в области эстетики.

Будучи сторонником теории Чернышевского, Добролюбов вносит свой вклад в развитие революционно-демократической эстетики, разрабатывая ту проблематику и акцентируя внимание на тех аспектах, которые подсказываются логикой социально-политического развития. Не случайно огромное место в его работах занимает проблема *народности искусства*, которая пронизывает все его исследование и является своеобразным ключом при решении мыслителем любого теоретического вопроса — рассматривает ли он роль искусства в обществе, выдвигает ли требование правдивости, устанавливает ли критерии литературной критики. Выступая за народность литературы, Добролюбов постоянно подчеркивает необходимость воспроизведения народного духа, настроений и чаяний народных масс, проникновения в народную жизнь. Под народными интересами и чаяниями он понимал *интересы революционного крестьянства*, видя именно в нем ту силу, которая способна преобразовать общество. Правда, употребление им термина «народность» оставалось в ряде случаев слишком широким и даже расплывчатым, позволяя подразумевать под ним и национальные особенности, и народность тематики художественных произведений, и принадлежность писателей к народной массе.

Вслед за Чернышевским Добролюбова заботило прежде всего теоретическое обоснование возможности и необходимости *связи искусства с изменяющейся жизнью*. Подчеркивая служебную роль литературы, он отмечал, что художественное произведение должно отвечать потребностям общества, быть «отпечатком народной жизни», воспроизводить интересы и стремления людей. «На вопросы жизни, — писал критик, — отвечает литература тем, что находит в жизни же. Поэтому направление и содержание литературы может служить довольно верным показателем того, к чему стремится общество, какие вопросы волнуют его, чему оно наиболее сочувствует» [2, т. 1, с. 208]; литература должна быть «не только языком, но и очами и ушами общественного организма. В ней должны отражать-

ся, группироваться и представляться в стройной совокупности все явления жизни» [2, т. 3, с. 171].

Конкретизируя это общее положение, критик способствовал дальнейшему развитию *теории реализма*. В условиях предреволюционной ситуации оказывалась недостаточной известная нам программа воспроизведения и объяснения искусством жизни; она нуждалась в интерпретации в соответствии с новыми историческими возможностями и нуждами. Добролюбов и решает эту задачу, ставя вопрос о праве реалистического искусства на художественное *постижение самого процесса изменения социальной жизни*, о праве искусства на изображение «ростков нового», явлений и идей, которые только еще нарождаются в обществе: «Пока еще известная идея находится в умах, пока еще она только должна осуществиться в будущем, тут-то литература и должна схватить ее, тут-то и должно начаться литературное обсуждение предмета с разных сторон и в видах различных интересов» [2, т. 1, с. 244].

Анализируя образы, созданные в пьесах Островского, в романах Гончарова и Тургенева, Добролюбов отмечал, что в них *порождается господствующими общественными условиями* и что *отражает новые черты*. Все это позволило мыслителю связать задачу критического изображения российской действительности с задачей создания образов *новых людей* — положительных героев. В его статьях содержится концепция человека — *героя времени*. На смену идеалистам прежнего поколения, «мечтателям», «лишним людям» приходит «реалист» — человек, который стремится *переделать действительность*.

В связи с этими вопросами Добролюбов ставит и *проблему художника*, раскрывая специфические стороны его творчества. Продолжая ставшее традиционным в эстетике сопоставление науки и искусства, он показывает, что художник, воспроизводя действительность, способен на то, чего не может ученый, — на *типизацию фактов и явлений, еще не ставших распространенными и господствующими, но несущих в себе залог грядущего развития*. Каким же образом художник может уловить это нарождающееся новое, какие способности необходимы для этого? Одного таланта, утверждает Добролюбов, еще недостаточно, необходимо наличие правильного общего мировоззрения. Единство этих двух сторон является необходимым условием художественно-творческого воспроизведения жизни и правильной оценки ее. Так возникает в эстетике *проблема соотношения таланта и мирозерцания*, приобретая исключительно важное значение именно в эти годы.

Талант художника есть особая чуткость к жизненной правде, сила распознавания и способность образного воплощения ее в художественной ткани произведения. Добролюбов подчеркивал, что взгляд художника «на мир, служащий ключом к характеристике его таланта, следует искать в живых образах, соз-

данных им» [2, т. 2, с. 47]. Однако в художественном произведении могут иметь место и *противоречия между мирозерцанием и талантом*, которые проистекают как от внутренней противоречивости мировоззрения, так и от столкновения узкого, ложного, одностороннего общего понятия о жизни и реалистического ориентированного таланта. «Его (писателя.— Т. В.) непосредственное чувство,— писал Добролюбов,— всегда верно указывает ему на предметы; но когда его общие понятия ложны, то в нем начинается борьба, сомнения, нерешительность, и если произведение его и не делается оттого окончательно фальшивым, то все-таки выходит слабым, бесцветным и нестройным. Напротив, когда общие понятия художника правильны и вполне гармонируют с его натурой, тогда эта гармония и единство отражаются в произведении ярче и живее, и оно легче может привести рассуждающего человека к правильным выводам и, следовательно, имеет более значения для жизни» [2, т. 2, с. 49].

Для революционно-демократической эстетики, таким образом, идеалом является такой художник, который достиг *полного единства между теоретическим постижением действительности и собственно художническим талантом*. «Свободное претворение самых высших умозрений в живые образы и вместе с тем полное осознание высшего, общего смысла во всяком, самом частном и случайном факте жизни— это есть идеал, представляющий полное слияние науки и поэзии и доселе еще никем не достигнутый» [2, т. 2, с. 49]. Достижение такого идеального состояния в конечном итоге зависело от способности художника стать на сторону революции, осознать стремления народа, «проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросить все предрассудки сословий, книжного учения и пр., прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ...» [2, т. 1, с. 314].

Продолжая развивать традиции революционно-демократической эстетики, Добролюбов рассматривает *роль и значение критики для художественной практики*. Она должна выступать как прямой посредник между литературой и эстетической теорией, а последняя должна разрабатывать методологию критики, которая обеспечила бы возможность *направлять творчество по пути реализма, народности и революционной идейности*. Решая эти задачи, Добролюбов выдвинул понятие «*реальная критика*» и, опираясь на положение Белинского и Чернышевского, разработал ее основные принципы.

В задачи критика входит анализ литературного произведения и разъяснение тех явлений действительности, которые отражены в нем. Он должен раскрыть объективный смысл произведения, определить его соответствие правде жизни; он должен выяснить, взял ли писатель «существо дела, корень его

или только внешность, обнял ли общность предмета или только некоторые его стороны» [2, т. 2, с. 327].

«Реальная критика,— писал Добролюбов,— относится к произведению художника точно так же, как к явлениям действительности, жизни: она изучает их, стараясь определить их собственную норму, собрать их существенные, характерные черты» [2, т. 2, с. 46]. Уже определив «собственную норму» произведения, критик переходит к соображениям о причинах, которые породили данное явление в жизни, к его разъяснению. И здесь право критика — дать такие выводы и заключения, которые самим писателем не были сделаны. Так определяет Н. А. Добролюбов методологические принципы критики, которые опирались бы на общеэстетические положения и отвечали бы насущным задачам современной ему политической борьбы.

§ 5. Судьбы революционно-демократической эстетики в 60—70-е годы

После смерти Добролюбова (1861) и ареста Чернышевского (1862) их эстетическое учение нашло, несмотря на крайне неблагоприятные условия в связи с контрнаступлением реакции, своих продолжателей, популяризаторов, а отчасти и оппонентов среди представителей революционно-демократического лагеря.

Популяризатором эстетических идей Чернышевского выступил в 60-е годы М. А. Антонович. В условиях, когда имя Чернышевского не могло упоминаться в подцензурной печати, Антонович излагал содержание его диссертации, разъяснял ее основные положения, защищал их от противников, полемизировал в ряде случаев с Писаревым, Зайцевым и Лавровым. В некоторых своих комментариях он гораздо вернее и тоньше подходил к анализу специфических черт искусства, чем другие истолкователи теории Чернышевского. Так, он стремился показать, что, хотя искусство и является повторением, суррогатом действительности, оно способно все же превосходить ее, создавая свою красоту, утверждая человеческие идеалы. Интересна и попытка Антоновича сопоставить природу науки и искусства, указывая при этом, с одной стороны, на эстетическое значение научных теорий, а с другой — на особенности художественной истины, воплощенной в искусстве [1, с. 94].

И все же осуществить сколько-нибудь существенное развитие эстетических идей Чернышевского и Добролюбова Антонович не смог и в историю отечественной эстетики он вошел лишь как защитник и пропагандист их учения.

Более значительный вклад в историю русской эстетики внес великий русский писатель и талантливый критик М. Е. Салтыков-Щедрин. В своих литературно-критических статьях он ставил теоретические проблемы, из которых основными были *проблема взаимоотношения искусства и общественной жизни, проблема положительного героя, проблема реализма, тенденциозность и народность искусства.*

Эволюцию своих социально-политических взглядов Щедрин характеризовал как движение от мечтательности и сенсимионизма к мировоззрению демократа и сторонника крестьянской революции. Уже в статьях 60-х годов он выступил против реакционной публицистики, утверждая теснейшую связь литературы с политической жизнью страны. Писатель подчеркивал то исклю-

чительно важное значение, которое приобретает беллетристика в современных условиях благодаря ее способности *обнаруживать новые тенденции общественного развития*. «Взята в общем фокусе, — указывал он, — литература есть тот очаг общественной мысли, который служит представителем не только насущной физиономии и насущных потребностей общества, но и тех стремлений, которые в данную минуту, хотя и не вошли еще в сознание общества, но тем не менее существуют бесспорно и должны определить будущую его физиономию. Она приводит эти стремления в ясность, она отыскивает для них надлежащие формы, и в особенности важны ее заслуги в этом смысле там, где замечается недостаток в публичности... Возбуждая в обществе потребность самосознания и самостоятельности, литература не успокаивается на тех видимых явлениях, которые возникают как естественное следствие ее пропаганды. Прежде всего она определяет действительное значение и объем возникшего, а затем указывает на его способность к дальнейшему развитию и на те новые стихии, которые оно вызывает к жизни» [16, т. 8, с. 51—52].

В связи со способностью литературы содействовать прогрессивному развитию общества и показывать будущее уже в недрах настоящего Щедрин ставит перед писателями важнейшую задачу — *создание образа положительного героя*. «Новая русская литература не может существовать иначе, как под условием уяснения тех положительных типов русского человека, в отыскании которых потерпел такую громкую неудачу Гоголь» [16, т. 8, с. 58]. Разоблачая либеральные и реакционные тенденции в изображении «лишних людей», или носителей отрицания ради отрицания, он последовательно проводил мысль, что у передовых людей отрицание связано с утверждением нового, что они должны принимать деятельное участие «в негодованиях и протестах жизни», ориентироваться на широкую крестьянскую массу, подготавливая ее к освободительной борьбе.

Такое понимание литературы влекло за собой *утверждение реализма и тенденциозности искусства как важнейших принципов новой эстетики*.

Рассматривая развитие в русской литературе 70-х годов натуралистических тенденций, Щедрин показывал *противоположность реализма и натурализма*. Реализм, утверждал он, есть «нечто большее, чем простое умение копировать», он «допытывается того интимного смысла, той внутренней жизни, которые только одни и могут дать факту действительное значение и силу» [16, т. 5, с. 174]. Говоря о том, что реализм есть господствующее направление современной литературы, писатель выдвигал его в качестве мерила и идеала искусства, подчеркивая, что именно реалистическое искусство способно выступать как способ познания жизни и ее объяснения.

Вслед за Чернышевским и Добролюбовым он доказывал, что искусство должно быть *тенденциозно*, ибо это внутренний закон художественного творчества. «Писатель-беллетрист не может уклониться от необходимости относиться к действительности под определенным углом зрения» [16, т. 8, с. 119]. Интересы самой действительности заставляют художника становиться гражданином, «принимать участие в общем течении жизни, а следовательно, и иметь определенный взгляд на явления ее...» [16, т. 8, с. 118]. Щедрин осуждал политическую индифферентность писателей, а весь строй его критических статей доказывал убежденность мыслителя в необходимости формирования *писателя-политика, активно содействующего освободительной борьбе*, ибо «общественное значение писателя... в том именно и заключается, чтобы пролить луч света на всякого рода нравственные и умственные неурядицы, чтобы освежить всякого рода духоты вянием идеала... Писатель, которого сердце не переболело всеми болями того общества, в котором он действует, едва ли может претендовать в литературе на значение выше посредственного и очень скоропреходящего» [16, т. 5, с. 163].

Одной из самых ярких фигур в общественно-политической публицистике, философии, этике, эстетике и литературно-художественной критике был Д. И. Писарев. Он по праву счи-

тался «третьим» после Чернышевского и Добролюбова теоретиком 60-х годов. Его эстетические взгляды органически вытекали из мировоззренческой и социально-политической платформы нигилизма. «С позиций естественнонаучного материализма и материалистически толкуемого позитивизма нигилисты отвергали идеалистическую философию, бесплодный и бессильный дворянский романтизм, концепции «чистого искусства», поверхностное либеральное обличительство. Известная распыленность положительной программы тех, кто именовал себя или кого именовали нигилистами, приводила их к издержкам в полемике, к схематизму и излишней прямолинейности, к преувеличению роли механицизма и вульгарного материализма, эволюционизма, к рационалистическому, утилитарному пониманию искусства» [27, с. 40].

Увлечение естественными науками, глубокое убеждение в том, что только на их основе возможно строить философское знание, а также утилитаристская ориентация предопределили во многом особенность подхода Писарева к исследованию искусства и других эстетических проблем. В то же время его эстетика выросла из теории Чернышевского. Сам Писарев много раз указывал на связь своих идей с идеями Белинского, Чернышевского и Добролюбова, но, отвергая авторитеты и считая, что не обязательно поклоняться учителям, не раз вступал с ними в полемику.

Эстетические взгляды Писарева изложены им в «Разрушении эстетики» (1865) и в ряде других статей. В них можно выделить две группы проблем: 1) *понимание эстетики как науки* и 2) *интерпретация искусства*.

Мыслитель полагал, что эстетика исчерпала себя и уже не отвечает главным требованиям современного общественного развития, уровню современного знания, так как она «имеет разумное право существовать только в том случае, если прекрасное имеет какое-нибудь самостоятельное значение, независимое от бесконечного разнообразия личных вкусов» [11, т. 3, с. 420]. Между тем *прекрасное*, по мнению Писарева, *лишено объективности и существует как бесконечная вариативность субъективных вкусов*. Поэтому *эстетика как наука немыслима*. Теоретик апеллировал к диссертации Чернышевского, пытаясь показать, будто в ней утверждается субъективность прекрасного, хотя в действительности Чернышевский, ставя своей задачей разрушение идеалистической эстетики во имя утверждения материалистических принципов, определял прекрасное как диалектическое сопряжение объективного и субъективного. Писарев же фактически искажал мысль предшественника, подставляя свое одностороннее, метафизическое понимание проблемы. Это может быть объяснено лишь влиянием позитивистской философии, которое деформировало исходные материалистические позиции его мировоззрения.

Другим аргументом, подтверждающим, по мнению Писарева, невозможность существования эстетики, является исторический процесс движения к признанию людьми абсолютной ценности пользы, реального блага в противовес чистой красоте. Всякая эстетика «строится непременно на том основном предположении, что люди должны усиливать, очищать и совершенствовать в себе свое врожденное стремление к красоте» [11, т. 3, с. 421]. Здоровый же человек формирует свою систему ценностей, основываясь на соображениях пользы. «Чем дальше человечество живет на свете, — писал Писарев, — и чем умнее оно становится, тем равнодушнее оно относится к чистой красоте и тем сильнее дорожит теми атрибутами человеческой личности, которые сами по себе составляют деятельную силу и реальное благо» [11, т. 3, с. 422]. Здесь обращает на себя внимание метафизическое *противопоставление красоты и пользы*, представление об их антагонизме и абсолютной несовместимости, что, несомненно, ошибочно. Следует вместе с тем учесть, что, отвергая чистую красоту и восставая против ее апологетов, стремящихся к утверждению некой идеальной красоты, стоящей над действительностью, Писарев, собственно, *отвергает идеалистическую эстетику*.

Теория Писарева органически вытекала из философского принципа реализма и была выражением его социально-политических воззрений. Прилагая этот принцип к анализу социального строя России, критик пришел к выводу, что самой важной и первоочередной задачей развития общества на пути достижения «идеи общечеловеческой солидарности» является разрешение проблемы голода, нищеты и необразованности и что все вопросы, в том числе касающиеся эстетики и искусства, должны быть подчинены ей. Таким образом, мыслитель *отвергал эстетику во имя реального блага народных масс*. Подобный утилитаризм был продиктован конкретной общественно-исторической ситуацией [см. 21, с. 161—177], однако его абсолютизация и метафизическая форма выражения придавали всей концепции Писарева особенно по сравнению с эстетикой Чернышевского и Добролюбова вульгаризированный характер.

Аналогичные противоречия проявились и при исследовании Писаревым искусства. Продолжая традиции революционно-демократической эстетики и солидаризируясь с Чернышевским, он выдвигал два основных положения: «искусство не должно быть целью самому себе» и «жизнь выше искусства» [11, т. 3, с. 65—66]. Поэтому последнее должно воспроизводить жизнь, раскрывая ее законы и объясняя характер общественного развития. Но, полагая, что жизнь выше искусства, Писарев пришел к выводу, что оно может давать лишь бледные и неясные намеки на действительность, что *явления жизни значительно ярче, богаче и полнее, чем образы художественного произведения*.

Справедливо считая важнейшей задачей любой человеческой деятельности содействие общественному прогрессу, удовлетворение насущных потребностей народа, он предъявлял эти требования и к искусству. Однако, сопоставив возможности науки и искусства, Писарев заключил, что именно наука, и в первую очередь естествознание, может наилучшим образом выполнить эти задачи. Что же касается искусства, то его возможности ограничены, и серьезное исследование, написанное ясно и увлекательно, «гораздо лучше и полнее, чем рассказ, придуманный на эту тему и обставленный ненужными подробностями и неизбежными отклонениями от главного сюжета» [11, т. 2, с. 359—360]. Поэтому крупнейших писателей он склонен рассматривать всего лишь как *посредников между мыслителями и толпой*, как *популяризаторов научных истин*, «разумных идей по части психологии и физиологии общества».

Утилитаризм, узость подхода и поспешность обобщений обусловили и здесь ошибочность суждений и оценок Писарева. Примером может служить его критическое отношение к творчеству Пушкина и Салтыкова-Щедрина или его отрицание общественной значимости таких видов искусства, как музыка, живопись, скульптура, которые, по его мнению, сами по себе не могут способствовать улучшению жизни и изменению социального строя. Вместе с тем несомненной заслугой Писарева явилось его горячее отстаивание в борьбе с официальной, реакционной критикой идеи *высокого общественного назначения литературы*. Утилитаризм оборачивался здесь требованием высокой гражданственности, служения интересам народа, его воспитания и образования. Резко критикуя «чистое искусство», продажную литературу, ремесленничество, он ратовал за литературу широкого социального плана, поднимающую острые общественные проблемы, и видел возможность решения художественными средствами насущных жизненных вопросов.

Примечательно, что Писарев, словно ощущая упрощенность и неосновательность своих общетеоретических суждений, сам вносил в них необходимые коррективы. «Последовательный реализм, — писал он, например, — безусловно, презирает все, что не приносит существенной пользы; но слово «польза» мы принимаем совсем не в том узком смысле, в каком его навязывают нам литературные антагонисты. Мы вовсе не говорим поэту: «шей сапоги», или историку: «пеки кулебяки», но мы требуем непременно, чтобы поэт как поэт и историк как историк приносили каждый в своей специальности действительную пользу» [11, т. 3, с. 92].

В России 60-х годов, когда обострились социально-политические противоречия, а борьба за реалистическое искусство приобрела особый размах, статьи Писарева, при всей категоричности его суждений, прямолинейности и резкости выводов, сказывали огромное влияние на формирование прогрессивного,

демократического мировоззрения передовых слоев русского общества. При всех противоречиях эстетика Писарева несла в себе элементы *нигилизма как революционного отрицания* [см. 21, с. 176], тем самым укрепляя демократические традиции отечественной культуры. Однако, утрачивая диалектический подход в решении основных эстетических проблем, свойственных эстетике Белинского, Чернышевского и Добролюбова, вульгаризируя их идеи, Писарев объективно способствовал усилению влияния различного рода позитивистских и идеалистических эстетических концепций.

Близким Д. И. Писареву по своим философским и эстетическим взглядам был В. А. Зайцев, которому также были свойственны вульгарно-материалистический подход и крайний утилитаризм, прямолинейно-упрощенное понимание явлений духовной жизни общества и искусства. Солидаризируясь с идеями Чернышевского и отмечая их значение, он призывал сделать дальнейшие выводы из главного тезиса: «истинно прекрасное содержится в действительности». По его мысли, искусство, поскольку оно не может дать того, что дает природа, ограничено и, в сущности, не нужно обществу. Оно — болезненное явление, заслуживающее «полного и беспощадного отрицания» [3, с. 331]. Критик сводил роль искусства к популяризации и удвоению картин действительности, а его назначение усматривал в смягчении нравов варварских племен. С развитием же цивилизации роль искусства должна снижаться, его значение — падать. Вместе с тем, ратуя за сближение искусства с действительностью, за его дальнейшую демократизацию, Зайцев обнаружил внутреннюю противоречивость своих воззрений, аналогичную той, которую мы видели у Писарева.

§ 6. Эстетические позиции народничества

В 70-х годах одно из направлений развития русской эстетической мысли оказалось связанным с движением народничества — общественно-политическим явлением, внутренне противоречивым, но в целом выражавшим крестьянские интересы и проповедовавшим идеи русского утопического «общинного социализма». Общий социально-политический смысл движения народничества определил В. И. Ленин, показав, что оно поставило перед общественной мыслью России проблему капиталистического развития. Тем самым он отметил его прогрессивное историческое содержание. Вместе с тем Ленин дал блестящую критику теории либеральных народников.

Идеология народничества имела различные разветвления и выходы в философию и социологию, этику и эстетику, литературную критику и искусство, а в литературе даже сложилась особая «народническая ветвь», для которой был характерен обостренный интерес к жизни русской деревни.

Эстетика революционного крыла народников *не была философской*, она представляла собой систему взглядов, в основе которых лежал *конкретный анализ литературных явлений*. Это объяснялось, с одной стороны, тем, что народники принимали в целом эстетическую концепцию, разработанную революционными демократами в 40—60-е годы, а с другой — тем, что они подчинили теорию решению практических задач развития литературы.

Наиболее яркими представителями народничества были Н. К. Михайловский, А. М. Скабичевский, П. Л. Лавров и П. Н. Ткачев. Их теоретическая и литературно-критическая деятельность свидетельствует об известном различии позиций. Если Лавров и Михайловский были далеки от проведения последовательно материалистического детерминизма при анализе искусства и отрицательно относились к марксизму, то Ткачев был близок к марксизму. Но при всем различии взглядов их объединяла общность выдвигае-

мой проблематики и идеологических установок, с которых осуществлялся анализ современного им искусства.

Теоретическая и литературно-критическая деятельность народников в целом имела прогрессивное значение в условиях пореформенной России и была подчинена благородным целям осуществления революционного переустройства общества, однако в их эстетической концепции проявились присущий народничеству в целом *социологический субъективизм, идеалистическое понимание роли личности в историческом процессе, либерально-просветительские тенденции*. Так, Михайловский, выступая против детерминизма и «экономического материализма», приходил к выводу, что все объективные построения в эстетике зачеркиваются субъективностью суждений вкуса. В анализе художественных явлений субъективистские тенденции теоретиков народничества приводили к известному пренебрежению гносеологическим аспектом искусства. Вместе с тем глубоко прогрессивное требование высокой гражданственности литературы, служения интересам народных масс приходило в противоречие со стремлением подчинить литературу задаче выражения идеалов общинного социализма.

Сохраняя верность традициям революционных демократов 60-х годов, народники вырабатывали программу *реалистического направления в искусстве применительно к новым задачам, поставленным перед художественным творчеством условиями социального развития*. Они были убеждены в необходимости воплощения правды жизни в художественных образах, видя эту правду в бытии народных масс, крестьянства. Например, Михайловский указывал на недостатки в разработке темы мужика, на необходимость не только сочувственного изображения народа, но и поисков художественных методов воспроизведения крестьянских типов и судеб народа в свете народнических идеалов [8]. Однако подобный подход оказывался подчас односторонним и сочетался с пренебрежительным либо просто отрицательным отношением к «дворянскому» этапу развития русской литературы.

Наиболее ярко это проявилось в теориях Скабичевского и Ткачева. Последний, видевший движущие силы развития общества в экономическом бытии людей, выступал против идеализации народа, «нецивилизованной толпы». Ценность художественного изображения жизни он усматривал в показе разрушения старых деревенских устоев, разложения общины, в стремлении раскрыть психологию деревни. И если для Михайловского идеалом оставалась община, то Ткачев выступал за ее развенчание [см. 14; 24].

Вместе с проблемой реалистической направленности искусства народники разрабатывали и теорию *нового героя*. Она занимает в их трудах значительное место и решается в зависимости от понимания сути общественного прогресса и роли личности в нем. Так, для Лаврова исключительную роль обретает критически мыслящая личность, выступающая двигателем прогресса. Поиски героя были характерны и для Михайловского и для Скабичевского. Михайловский видел нового героя в личности, исполненной идеями долга перед обществом, убежденно служащей народу. Характерную черту литературы 70-х годов он усматривал в появлении героя-разночинца [10, т. 2, с. 632]. Скабичевский в свою очередь выдвигал требование активного вмешательства в жизнь, сочувствия подлинным борцам за права народа и стремился показать эволюцию типов литературных героев. Подлинный герой — это человек, знающий жизнь народа, поставивший перед собой цель нести в народ свет знаний, посвятивший себя служению народу. Наибольший интерес в связи с постановкой этого вопроса вызывает анализ Ткачевым образов рабочих-пролетариев, появившихся в литературе [14].

Большое внимание было уделено народниками и *проблеме тенденциозности искусства*, которая пронизывает все их работы. Продолжая и здесь традиции революционно-демократической эстетики они придавали особое значение в художественном произведении возможности и необходимости вынесения автором приговора, суждения о жизни. Высокая гражданственность, демократичность, осуществление идеи служения народу и прогрессу общества — вот основные требования, которые предъявлялись искусству. В связи с этим ставился и вопрос о роли личности писателя и его месте в со-

циальном развитии, резко критиковались реакционные направления, декаданс и мистицизм.

Рассматривая эстетические позиции народничества в целом, мы должны оценить их *в реальной исторической противоречивости*, именно так, как оценивали философско-социологическую концепцию народников Ленин и Плеханов. При этом необходимо также учитывать положительную роль народнической критики в тех конкретных культурных условиях, когда все более активной становилась борьба против эстетики революционных демократов, когда идеализм и позитивизм, программы «чистого искусства» и натуралистического бытописательства, символизма и ретроспективизма приобретали все большее влияние на русскую интеллигенцию, на литературу, искусство, художественную критику.



РУССКАЯ ЭСТЕТИКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В. (продолжение)

§ 1. Эстетизм 50-х годов и его борьба с революционно-демократической эстетикой

Философско-эстетическая позиция революционных демократов встретила в 50-е годы XIX в. открытую оппозицию со стороны либерально-буржуазных идеологов. «Либералы 1860-х годов и Чернышевский суть представители двух исторических тенденций, двух исторических сил, которые с тех пор и вплоть до нашего времени определяют исход борьбы за новую Россию» [18, с. 174—175], — писал в 1911 г. В. И. Ленин.

Идейные расхождения между Белинским и будущими главными представителями либеральной «эстетической» критики — В. П. Боткиным, А. В. Дружининым, П. В. Анненковым — наметились еще в конце 40-х годов, когда они вместе с Некрасовым и Достоевским, Герценом и Огаревым выступали общим антикрестьянским фронтом [см. 31, гл. XIII; 35, с. 215—228]. Политическая реакция 1848 г. имена одних писателей вообще изъела из литературы (о Белинском, как мы помним, было запрещено даже упоминать в печати), других же, в том числе Дружинина, Боткина, Анненкова, побудила начать переоценку былых позиций. В следующем десятилетии Боткин, Анненков и Дружинин составили так называемый «бесценный триумvirат», который, несмотря на определенные расхождения между его членами [см. об этом 30], вошел в историю русской эстетической мысли как группа сторонников и обоснователей «чистого искусства». В те

же годы с идеями, близкими триумvirату, выступил критик С. С. Дудышкин.

Представители «эстетической», или «артистической», как они себя называли, критики рассматривали искусство в качестве *самоценности и самоцели*. Соответственно эстетика у них становилась прежде всего теорией *искусства, вознесенного над действительностью*. Вопреки революционно-демократическим воззрениям, требовавшим от искусства познания, воспроизведения и объяснения жизни, сторонники «чистого искусства» отвергали в нем «житейское волнение». Дружинин, например, открыто заявлял: песня поэта не несет в себе каких-либо выводов, «применимых к выгодам его современников, она служит сама себе наградой, целью и значением» [8, с. 214]. У Анненкова та же по существу мысль проводится в форме противопоставления «истин жизни» и «литературной истины» [1, с. 108].

Наиболее утонченную и вместе с тем полемически заостренную против теории Чернышевского концепцию сформулировал Боткин. Признавая, что в диссертации Чернышевского очень много умного и дельного, он противопоставлял ей иное, «поэтически-музыкальное» толкование отношений искусства к действительности. «Каждое из искусств есть только орудие, средство для обнаружения поэзии, которая заключается в самой основе жизни», причем процесс этого обнаружения, утверждал критик вслед за Шеллингом, является «таинственным, ускользающим от всякого исследования» [3, с. 364—365]. Закономерным следствием подобного «эстетического сепаратизма» (В. С. Соловьев) являлся отказ признать эстетику философской наукой. Сфера поэзии иррациональна, и потому, заявлял Боткин, «ясного и точного определения поэзии мы не берем на себя» [3, с. 361]. Единственный способ приблизиться к нетленной красоте искусства — погрузиться в глубокое и невыразимое чувство.

Характерной чертой деятельности представителей триумvirата была претензия «поправить» Белинского. Считая себя, в отличие от Чернышевского, подлинными преемниками великого критика, они во многом ревизовали его эстетическое наследие. В 1848 г. Анненков выступил с первым после смерти Белинского годичным обзором литературы в журнале «Современник». В нем он употребил в позитивном и собственном эстетическом значении термин «реализм», ссылаясь на разработку смысла этого понятия Белинским. Однако внутренняя логика «артистической» критики вела к тому, что, начав с резонного порицания натурализма «подражателей Гоголя», противопоставляя ему реализм как более универсальный и свободный от мелкого бытописательства «творческий способ», Анненков затем пришел к выводу, что именно «отрыв от действительности» [1, с. 108] составляет сущность изящного. Тут

давала себя знать еще одна особенность эстетической критики — ее *эklekтизм*, попытка сочетать в рамках одной концепции противоречащие друг другу положения.

Основной смысл эстетической программы Анненкова, Дружинина, Боткина — *борьба против той тенденциозности и дидактики, которую они находили у Белинского и Чернышевского*. Сами по себе правильные и меткие мысли о художественном образе как подвижном единстве вымысла и действительности, о том, что форма не может быть только внешней оболочкой идеи, о том, что действительность включает в себя и душу человека, выливались в конечном счете в апологетику «вечного» искусства. Теоретики «нетленной красоты» не хотели замечать, что, требуя от искусства общественного признания, революционные демократы требовали от него и высокой художественности и что именно свободное служение общественным интересам они рассматривали как конкретное художественное воплощение красоты, истины и добра. Вместе с тем Боткин и Дудышкин, например, справедливо критиковали Чернышевского за упрощенное толкование искусства как «суррогата действительности».

Деятели триумвирата учитывали особенности содержания и формы разных видов искусства, однако на первое место они все же выдвигали поэзию как наиболее тонкий и универсальный инструмент эмоциональной выразительности. Утверждение этих ее достоинств они в известной мере стремились сочетать с признанием полноты и жизненности содержания искусства в качестве одного из главных условий художественности. В этой связи ими отмечалось влияние на художника социальной среды и обстоятельств; но их апелляция к непосредственному поэтическому чувству, к бессознательному постижению как высшему критерию и истоку искусства извращала эти верные положения, делая их методологически несостоятельными.

А. А. Григорьев — поэт и литературный критик 50-х — начала 60-х годов, стоявший на позициях неославянофильского «почвенничества», пытался обосновать некую «третью линию» в эстетике, избегая «крайностей» революционно-демократической программы критического реализма и противоположных ей устремлений эстетизма. Обвиняя Чернышевского и Добролюбова в подчинении искусства теоретической схеме, следствием которой, по его мнению, оказывалась замена свободного художественного отражения жизни «служением» ее интересам, Григорьев резко критиковал в то же время «гастрономические» литературные понятия Дружинина и Анненкова: «Как бы ни хотел критик, рожденный даже с самым тонким художественным чутьем, стать на отрешенно-художественную точку — живая, или, правильнее сказать, жизненная сторона создания увлечет его в положение невольного судьи над образами, являющимися в создании...» [7, с. 119].

Собственная положительная программа Григорьева причудливо сочетала элементы романтического идеализма с прославлением «здоровых почвенных начал» исконного русского крестьянства и купечества [см. 29]. Весьма необычной была также терминология, в которую критик облекал свои идеи. Его очень эмоциональные и несколько сумбурные статьи обнаружи-

вают вместе с тем блестящую эрудицию и большее, чем у деятелей триумvirата, тяготение к философской проблематике. Считая себя последователем Шеллинга и Хомякова, Григорьев расценивал жизнь как нечто таинственное и неисчерпаемое, а искусство — как «лучшее из дел человеческих» [6, с. 152], как фокус жизни и ее идеальное отражение. Соответственно эстетика отождествлялась у Григорьева, как и у других шеллингианцев, с философией искусства; именно искусство «дает эпохе идеалы красоты, добра и правды» [6, с. 154]. Однако в отличие от ревнителей эстетизма критик полагал, что эти предвечные идеалы не могут быть абстрактно воплощены в художественном произведении. Искусство выражает внутреннее значение и особые пути осуществления истины, добра и красоты в жизни народов, каждый из которых, по мысли Григорьева, представляет своеобразный, развивающийся по своим собственным законам организм. В этом смысле он говорил о «цветной» (в отличие от общечеловеческой) истине как предмете национального искусства, хотя подчеркивал в то же время взаимопроницаемость национальной и общечеловеческой истин.

Искусство истолковывалось Григорьевым как *синтетическое непосредственное, интуитивное разумение жизни* [6, с. 114], не поддающееся никакому «голологическому» изучению и свое существенное содержание черпающее из органических глубин народного духа. Поэтому высшей эстетической оценкой художественного произведения у Григорьева оказывалась его «рожденность» в противовес «сделанности»; соответствующие национальному характеру искренность, нравственность и объективность признавались внутренне художественными признаками «рожденного» произведения. Отсюда Григорьев выводил часто употребляемые в его «органической критике» понятия *народности и истинного реализма* в художественном произведении. Истинно реалистическое искусство не изображает «жизнь явлений», а «прозревает сущность» явлений, руководствуясь сознанием народного идеала (наличный образец такого искусства критик одно время усматривал в драматургии А. Н. Островского). Такое понимание народности апеллировало в конечном счете к безыскусственной («растительной», по его терминологии) поэзии, уходящей корнями в патриархальную простоту и правду. Вместе с тем художник, по мнению Григорьева, активно выражает в искусстве свою личность на основе родового психического склада. С этим связанно его утверждение о той «бессознательности», которая придает поэтическим произведениям их «неисследимую» глубину и которая, кроме того, оказывается тем самым разумом, без которого великого художества не бывает [7, с. 128].

Как видим, эстетические воззрения А. А. Григорьева были очень противоречивы. Проницательные и оригинально развернутые мысли сочетались у него с исторической слепотой романтического славянофильства. И хотя в дальнейшем некоторые его положения были поддержаны Н. Н. Страховым, К. Н. Леонтьевым и другими мыслителями, имя критика уже в 60-е годы прошлого века упоминалось на страницах печати довольно редко.

§ 2. Позитивистская эстетика в России

В 60—80-е годы русская эстетика испытала прямое влияние методологии позитивизма. Это было обусловлено успехами как европейского, так и отечественного естествознания [см. 27, с. 362—366], а также теми новыми тенденциями в зарубежной эстетике, которые уже были охарактеризованы в предыдущих лекциях.

Следуя общей логике развития европейской культуры, в России второй половины XIX в. начинают формироваться различные эстетические направления, тесно связанные с конкретными науками. Так, в 70-е годы здесь сложилась *психофизиологическая эстетика* [см. 24]. Ее появление было своеобразным воплощением мечты Д. И. Писарева о создании материалистической науки о человеке и искусстве. Ее проблемы широко обсуждались

в русской журнальной периодике, на всероссийских съездах педагогов, психологов, работников искусств, в различных обществах (физиологических, неврологических и др.).

Наиболее ярким выражением основных принципов этой эстетики явились работы В. Велямовича [4] и Л. Оболенского [11]. Порывая с философской эстетикой, оба автора призывали отказаться от абстрактных рассуждений о красоте и искусстве, заменить «мистические основания явлений красоты — основаниями естественнонаучного свойства» [4, с. VIII]. Так, анализируя слуховые и зрительные впечатления и ссылаясь при этом на труды Дарвина, Спенсера, Сеченова, Гельмгольца и др., Оболенский приходит к выводу: приятно, а значит и прекрасно то, что сопровождается *наиболее экономичной работой организма* [11, с. 23]. Чувство красоты складывается «бессознательно, путем привычки к данным формам» [11, с. 49], и поэтому красивым считается то, что свойственно человеку от природы. Велямович, определяя природу эстетического чувства, высказывается аналогичным образом: «Лишь признаки *полезные* могут быть признаками *прекрасного*» [4, с. 16]. Гармония звуков прекрасна, потому что полезна для организма, и чем она сложнее, тем прекраснее. «Те цвета и те сочетания цветов *прекрасны*, которые *полезны* для человеческого организма, и, сообразно степени их полезности, растут и их красота» [4, с. 33]. Произведение искусства является выражением «сложной полезности» и именно поэтому доставляет эстетическое наслаждение, возбуждая в нас чувство красоты [4, с. 204]. Такое *сведение прекрасного к приятному и полезному* — типично *позитивистская редуция*.

Оболенский объяснял с позиций психофизиологии «некоторые элементы чувства красоты». Для Велямовича была характерна более широкая постановка проблемы: «Без научного понимания чувства красоты немислима научная эстетика; немислимо, вообще, правильное понимание искусства, художественной деятельности, значения последней в жизни и отношения ее к другим великим сферам человеческой деятельности» [4, с. 1]. Свою задачу автор видел в том, чтобы дать строго материалистическое обоснование эстетики как науки. Он рассматривал прекрасное в искусстве, или художественную красоту, в ее отличии от красоты природной, анализировал различные виды искусств и пришел к выводу, что «сущность прекрасного во *всех родах* художественного творчества состоит именно в *выражении психического характера или настроения человека*» [4, с. 134]. Этот вывод позволяет Велямовичу дать критерии оценки художественных произведений по «качеству» и «количеству», т. е. в зависимости от того, какой характер и с какой степенью обобщенности он воплотился в произведении [см. 4, с. 207—208]. Здесь проявилась известная механистичность подхода.

Следует отметить стремление обоих ученых найти нечто общее между новой эстетикой и традициями русской эстетической мысли, для которой характерно напряженное внимание к социальным проблемам. Оболенский, например, считал, что новейшее позитивное направление в науке сможет изменить жизнь, если в индивидах будет гармонически сливаться «научный, дискурсивный идеал лучшего и *чувство красоты лучшего* общественного быта и форм» [11, с. 84]. Велямович говорил о том, что «художественная красота произведений изящного творчества находится в непосредственной зависимости от *степени прогрессивного развития духа самого художника*» [4, с. 207]. Однако сущность исторического прогресса авторы понимали идеалистически, абстрактно [4, с. 204—207], что приводило к упрощенной трактовке эстетических проблем.

Материализм психофизиологической эстетики оказывался неизбежно ограниченным: чувствующий субъект рассматривался автономно, в отрыве от социологических факторов, обуславливающих человеческую деятельность и специфику эстетического восприятия [см. 24]. Весьма показательно здесь, что, «уточняя» известное определение Чернышевского «прекрасное есть жизнь», Оболенский переводил социологическое понимание этого явления у Чернышевского в биологический план [11, с. 46—47].

Специфика художественного творчества не могла быть раскрыта в рамках психофизиологии, так как методологическая ориентация работ Велямова и Оболенского, вызванная их позитивистскими установками, вступала в противоречие с основными принципами социально-исторического понимания искусства.

§ 3. Эстетические позиции Веселовского и Потебни

Эстетика А. Н. Веселовского и А. А. Потебни рождалась в недрах филологии. В трудах этих ученых по-своему отразился характер русской науки второй половины XIX века с ее стремлением к синтетичности и позитивным знаниям. Идеи Веселовского получили широкую известность уже в 70—80-е годы, а влияние Потебни стало по-настоящему ощутимо лишь в конце XIX — начале XX века.

Веселовский выступил в науке как ученый-позитивист, видевший свою цель в накоплении и сопоставлении по возможности большего количества фактов, с тем чтобы выявить заложенные в самом материале объективные обобщения. *Сравнительный метод*, считал ученый, пришел на смену другим методам — эстетическому, философскому и даже историческому. Суть его состоит в следующем: чем больше проверочных повторений в параллельном ряду сходных фактов, «тем более вероятно, что полученное обобщение подойдет к точности закона» [5, с. 47].

Прекрасный знаток фольклора разных народов, европейской литературы средних веков и Возрождения, Веселовский стремился создать новую систему историко-литературного знания. В истории литературы, утверждал он, «должна быть идея развития, эволюции» [5, с. 447], иначе эта история превращается в набор фактов. (В такой постановке проблемы сказались влияние многочисленных эволюционных теорий XIX в.) В соответствии с этим и «наука об изящном должна подвергнуться коренному изменению вместе с ветхой истиною о тождестве прекрасного, истинного и добра» [5, с. 395]. Альтернативой спекулятивной философской эстетике может быть, по мнению Веселовского, только конкретно-научное исследование истории художественной деятельности человечества.

В противоположность нормативной поэтике, изучавшей поэтические роды и жанры, Веселовский ставит вопрос об их генезисе, о том, какое внутреннее содержание обусловило их возникновение и развитие. «В унаследованных нами формах поэзии, — утверждал ученый, — есть нечто закономерное, выработанное общественно-психологическим процессом» [5, с. 317]. *Историческая поэтика* как новое учение о литературе и должна установить «последовательность поэтических родов, ее закономерность и связь с историко-общественным развитием» [5, с. 448]. Историю литературы Веселовский определяет как «историю общественной мысли, насколько она выразилась

в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом» [5, с. 52]. Таким образом, *в рамках филологического исследования рассматривается собственно эстетическая проблема — соотношение искусства и действительности.* «Факты жизни,— писал Веселовский,— связаны между собой взаимной зависимостью, экономические условия вызывают известный исторический строй, вместе они обуславливают тот или другой род литературной деятельности, и нет возможности отделить одно от другого. Это целая система кровообращения, где каждая жилка, забившаяся в конец живого тела, в прямой генеалогической связи с сердцем...» [5, с. 390].

Отношение Веселовского к европейскому позитивизму было довольно сложным. Немалое значение имели для него идеи Спенсера об искусстве как игре и средстве разрядки нервной энергии, о ритме и ряд других. В то же время он выступал против позиций Конта, Бокля, Тэна, Брюнетьера. Так, например, он относился резко отрицательно к попыткам перенести на исторический процесс биологические закономерности: «История не есть физиология, если она развивается на исключительно физиологических началах — она уже не история» [5, с. 393]. Несмотря на некоторую противоречивость своих воззрений, Веселовский в ряде случаев приближался к позициям исторического материализма, однако в понимании сущности исторического процесса ученому не удалось преодолеть ограниченность позитивистской методологии (подробнее об этом см. вступительную статью В. М. Жирмунского к «Исторической поэтике» [5, с. 13—18; а также 28, с. 943]).

Изучая «эволюцию поэтического сознания и его форм» [5, с. 53] в связи с общей историей культуры, Веселовский выдвинул идею *первобытного синкретизма разных видов искусств*, идею, которая принята современной марксистской наукой [см. 33, с. 111]. Говоря о дальнейшем развитии художественного освоения мира человеком, ученый обосновывал мысль о том, что преобразование старых форм вызывается мощным приливом в них нового содержания. «Поэзию слова не определить отвлеченным понятием красоты,.. она вечно творится в очередном сочетании этих форм с закономерно изменяющимися общественными идеалами» [5, с. 317].

Конкретно-исторический подход сочетался у Веселовского с тенденцией к *социально-психологическому* изучению искусства. Это проявилось в понимании им роли личности художника в истории культуры. Веселовский выступил против «теории героев, этих вождей и делателей человечества» [5, с. 43]. «Общество рождает поэта, а не поэт общество» [5, с. 383]. Именно в народной жизни следует, по его мнению, искать «тайные пружины исторического процесса», в то время как великие личности лишь «отблески того или другого движения, приготовленного в массе, более или менее яркие, смотря по степени

сознательности, с какою они отнеслись к нему, или по степени энергии, с какою помогли ему выразиться» [5, с. 44].

В пределах исторической поэтики Веселовский не собирался «поднять завесу, скрывающую от нас тайны личного творчества, которыми орудуют эстетики и которые подлежат скорее ведению психологов» [5, с. 448]. Однако он считал, что изучение поэтической традиции способствует более глубокому пониманию творчества отдельных художников, помогает определить степень их «личного почина»: ведь язык поэзии складывается веками и указывает поэту «нормы личного символизма и импрессионизма» [5, с. 72].

Анализируя поэтические средства языка, Веселовский рассматривает антропоморфизм древнего мирозерцания как источник лирического стиля [5, с. 400]; объясняет происхождение народной поэтической символики явлением психологического параллелизма: в процессе самонаблюдения и самопознания человек ищет в природе созвучий и соответствий, «не одних только научных откровений, но и симпатий» [5, с. 133]. Образное усвоение явлений окружающего мира — неотъемлемое свойство человеческой психики. Говоря о традиции, об устойчивых поэтических формулах (сюжетах, эпитетах, символах), Веселовский указывал на их суггестивность, на их способность наполняться новым содержанием, внутренне обогащаться. «Вымирают или забываются, до очереди, те формулы, образы, сюжеты, которые в данное время ничего нам не подсказывают, не отвечают на наше требование образной идеализации». И наоборот, то, что «служит действительным выражением наших вкусов, наших поэтических вожеланий», соответствует нарастающим требованиям [5, с. 71], получает название «поэтического» или «прекрасного» [5, с. 73]. Это «историко-сравнительное определение» Веселовский противопоставляет отвлеченному понятию прекрасного, которым пользуется метафизическая эстетика.

И в поэзии, и в других видах искусств «нормы изящного» должны быть определены, исходя из критериев *устойчивости* и *суггестивности*. До тех пор, пока такая работа не сделана и понятие прекрасного не получило должного эмпирического основания, «правы будут те, которые постараются извлечь понятие специально поэтического не только из процессов его восприятия и воспроизведения, но и из изучения тех особых средств, которыми располагает поэзия» [5, с. 71—72].

Замысел создания новой поэтики на основе одной лишь исторической индукции не мог быть доведен до конца. Для обобщающего синтеза требовалась философская концепция сущности искусства, которую ученый не смог дать. По-видимому, необходимость в ней ощущал и сам А. Н. Веселовский, внимательно следивший за новейшей литературой по вопросам эстетики, психологии и социологии искусства [5, с. 20].

В середине XIX века филология переживала процесс бурного обновления, вызванный открытиями в этнографии, истории, языкознании. Веселовский видел много путей дальнейшего развития науки. Одним из наиболее плодотворных был, по его мнению, контакт эстетики с лингвистикой [5, с. 393—395]. Именно по этому пути шел А. А. Потебня. Его эстетические позиции были впервые изложены в работе «Мысль и язык» (1862), затем — в опубликованных его учениками книгах [см. 12 и 13, а также 41], где были использованы заметки Потебни, которыми он пользовался при чтении лекций, и конспекты, сделанные его слушателями.

Ученый-славист, Потебня занимался проблемами общего языкознания, сравнительно-исторической грамматикой, теорией словесности, фольклором. Обобщения, рождавшиеся в результате изучения огромного эмпирического материала, выводили их автора далеко за пределы собственно лингвистики или теории литературы. Нельзя не согласиться поэтому с утверждением А. Белого, что «Потебня явил нам в своей личности редкое соединение психолога, лингвиста с поэтом и пронизательным эстетиком» [23, с. 245]. Необходимо, конечно, учитывать, что его эстетика все же растворялась в филологическом исследовании, как это происходило и у Веселовского, — потому-то мы говорим здесь не об их эстетических *учениях*, а лишь об их эстетических *позициях*. Перед нами, однако, один из тех любопытных случаев в истории науки, когда фундаментальное значение для развития эстетики получали не собственные формы ее бытия, а ее проявление в других отраслях знания.

Для Потебни и Веселовского характерен интерес к проблеме художественного мышления, к вопросам о связи мифа, языка и искусства. В языке поэзии, отмечал Веселовский, продолжается «психологический процесс, начавшийся на доисторических путях» [5, с. 133]. «За иным эпитетом, к которому мы относимся безусловно, так мы к нему привыкли, лежит далекая историко-психологическая перспектива» [5, с. 73]. Стремление проникнуть в эту перспективу, понимание того, что «каждая культурная эпоха обогащает внутреннее содержание слова» [5, с. 51], убежденность в том, что «этот прогресс общественной мысли в границах слова или устойчивой поэтической формулы должен привлечь внимание психолога, философа, эстетика» [5, с. 51], — все это сближает Веселовского с Потебней. Но если Веселовский изучал эволюцию форм художественного мышления человечества в *историко-генетическом* плане, то Потебня исследует эту проблему с *психолого-гносеологической* точки зрения. В первом случае в центре внимания — *история поэтического стиля*, во втором — *индивидуально-психический акт становления образа*» [25, с. 256].

Свой курс лекций по теории словесности Потебня начинал

с рассмотрения искусства как одного из видов человеческой деятельности. Различные виды искусств [об их классификации у Потебни и о возможном влиянии на него Веселовского см. 33, с. 110—111] «выражают разные стороны душевной жизни и потому незаменимы одно другим» [13, с. 198]. «Одно искусство является условием существования другого», при этом определить значение поэзии в истории прочих искусств — «важная и трудная народно-психологическая задача» [13, с. 199]. Цель исследования Потебни — проследить, как с помощью слова происходит объективизация чувственных данных, личной духовной жизни, «свести сложные явления поэзии-искусства и прозы-науки к простейшим элементам мысли и речи» [12, с. V].

Потебня выводит *основные свойства поэзии из свойств слова*. Проблема слова понимается им в традициях школы Гумбольдта как проблема философская: слово участвует в образовании последовательного ряда систем, обнимающих отношение личности к природе. В становлении человека, учит Потебня, язык играет решающую роль [о колебаниях ученого между материализмом и идеализмом см. 22, с. 33, а также 40, с. 172]. Процесс рождения слова, при котором происходит выделение в явлении определенного признака, есть отдельный творческий акт. Слово — не средство сообщения готовой мысли, но средство ее создания [13, с. 188]; оно «экономизирует» душевные силы человека, «сгущает мысль». Структура слова и поэтического произведения тождественна: *внешняя форма* (звучание), *внутренняя форма* (представление, способ, которым выражается содержание) и *значение*.

В основе искусства лежит процесс идеализации, отвлечения: «Идеализация как создание поэтического образа состоит в выделении из основного комплекса восприятий, в объединении известных черт и в устранении других» [12, с. 67]. Мерой художественности образа является, по Потебне, «известная множественность черт и прочность их связи, т. е. легкость, с которой их совокупность схватывается и сохраняется понимающим» [12, с. 83]. Достоинство произведения искусства — в «бесконечной (новой) определимости раз сформированного материала» [13, с. 188]. «Совместное существование в каждом художественном произведении противоположных качеств, именно определенности и бесконечности очертаний» [13, с. 192] — неотъемлемое свойство искусства. Поэтический образ *многозначен*, более того, каждый раз, когда он воспринимается и оживляется понимающим, он «говорит ему нечто *иное* и *большее*, чем то, что в нем непосредственно заключено» [12, с. 68]. Поэтому «заслуга художника не в том *типичном* содержании, какое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание» [13, с. 187].

Определить ценность художественного произведения — задача научной критики. Критик должен объяснить «состав, действие и происхождение поэтического произведения», оценить его как «конкретное целое», ибо «художественное произведение, как и человек, есть микрокосм» [12, с. 110]. Для того чтобы выполнить эту задачу, критик сам должен быть до некоторой степени художником, обладать способностью вдохновенного общения с поэтом [12, с. 92]; «замечательные критики более редки, чем замечательные художники и поэты» [12, с. 110—111].

Потебня выступил с решительным отрицанием «чистого искусства», теоретически обосновывая его невозможность. «Никакой век не проповедовал искусство для искусства, разумея под этим, что искусство, не расширяя знания и не возвышая чувства, не принося осязательной пользы, должно производить только мимолетные, бесследные результаты» [12, с. 117]. В тезисе «искусство для искусства», который был выдвинут в XIX в., ученый видит «сбивчивое выражение требования художественности» [12, с. 117]. Выражение «искусство бесцельно», как всякая метафора, «может посредством ложных толкований быть доведено до абсурда» [12, с. 82]. Искусство, утверждает Потебня, всегда имеет цель — «видоизменение внутреннего мира человека» [12, с. 4]. По отношению к самому художнику эта цель достигается одновременно с созданием произведения, которое, таким образом, сразу же выступает и как цель, и как средство: в нем (произведении) «категории цели и средства, совпадая во всех признаках, не могут быть различены» [12, с. 4]. Мысль художника объективируется в процессе художественного творчества; запечатленное в слове внутреннее состояние становится основанием «дальнейшей художественной жизни» [13, с. 197—198]. «Художественные произведения, возникая из некоторого стремления художника, заканчивают собою это стремление и служат его целью» [12, с. 82—83]. Здесь произведение существует как процесс. Потом оно будет жить как творение, видоизменяя внутренний мир читателей, которые в процессе восприятия повторяют процесс творчества. Независимо от того, думал ли художник о внешней цели, т. е. было ли его произведение дидактичным или нет, оно всегда оказывает воздействие, если оно воспринимается.

Из учения Потебни вытекает мысль о том, что искусство демократично по своей природе, ведь язык — творение народа. «Языки создаются тысячелетиями, и если бы, например, в языке русского народа ...не было поэтических элементов, то откуда взялось бы их сосредоточение в Пушкине, Гоголе и последующих романистах? Откуда быть грозе, если в воздухе нет электричества?» [12, с. 116]. Все, что способствует сохранению природы искусства, обуславливает его прогресс. И наоборот: «Все, что суживает круг наблюдаемых явлений, делает одностороннее точки зрения, ограничивает средства выражения, ве-

дет к падению искусства. Падение или отсутствие письменной поэзии наступает, когда письменность сосредоточена в ограниченном классе народа, забывающем, что избранные существуют для среды, из коей избраны судьбою» [12, с. 117]; «Искусство,— цитирует А. А. Потебня слова Л. Н. Толстого, — если оно искусство, должно быть доступно всем, а в особенности тем, во имя которых оно делается» [12, с. 82]. Литература «аристократична в том смысле, что создается и движется умами, стоящими выше толпы», но «пророк остается пророком лишь до тех пор, пока проникнут своим призванием «глаголом жець сердца людсь», т. е. людей без ограничения видом. Это предполагает в высшем уме стремление к массе, любовь к ней» [12, с. 117].

Искусство будет существовать до тех пор, пока существует человек. Этот вывод логично вытекает из учения Потебни, ведь искусство рассматривается в его системе как атрибут человеческого сознания, как особая форма человеческого мышления, и поэтому «потребность исходить от образа есть всегда» [12, с. 116]. И всегда искусство будет находиться в теснейшем взаимодействии с другой формой мышления — наукой: «Поэзия не раз когда-либо в прошедшем человечества и не изредка, от времени до времени, а постоянно служит источником науки, которая в свою очередь питает новое поэтическое творчество. И так, мы верим, будет, пока живут люди» [12, с. 115]. Искусство не стремится достичь тождества с действительностью: оно изучает жизнь и в этой функции сближается с наукой. Однако познание в искусстве обладает своей спецификой, которую Потебня и исследует, сопоставляя научное мышление с художественным [13, с. 202—205; 12, с. 67, 105, 324—328 и др.].

Учение Потебни показательно не только как своеобразное явление в русской эстетике второй половины XIX в., но и как определенный этап в развитии методологии эстетической науки. В условиях чрезвычайно развитой специализации знания мыслитель мечтал о *взаимодействии наук*. «Наше время,— писал он,— представляет пример взаимодействия наук и избрания лицами срединных путей: языкознание и физиология, языкознание и психология, языкознание и история; психология и физиология» [12, с. 114]. Эта позиция не только тогда, но и в наши дни имеет огромное значение для обогащения и прогрессивного развития эстетики. Именно она обусловила научные достижения Потебни, обретенные им вопреки позитивистским элементам его методологии.

Начатое в 60-х годах прошлого столетия психолингвистическое исследование художественного мышления было продолжено в конце XIX — начале XX века Д. Н. Овсянником-Куликовским [38], А. Белым [23] и др. [см. 26, с. 45—72].

В 70—90-е годы развитие эстетики в России характеризуется прежде всего противоборством трех идеологически различ-

ных направлений: *демократического*, представленного, с одной стороны, народниками и Л. Н. Толстым, а с другой — первыми русскими марксистами; *консервативно-идеалистического*, возглавленного В. С. Соловьевым; и *либерально-эстетского*, нашедшего в конце 90-х годов свое теоретическое выражение на страницах журнала «Мир искусства». Мы обратимся теперь к рассмотрению этих сложных явлений, без учета которых невозможно понять историю русской эстетической мысли последних трех десятилетий XIX в.

§ 4. Эстетика Соловьева

Идеалистическую линию в русской эстетике развивал В. С. Соловьев — выдающийся философ-систематик [см. 34, с. 107]. На формирование его воззрений существенное воздействие оказали Платон, Августин, Шеллинг, Гегель, из русских авторов — старшие славянофилы, П. Д. Юркевич, отчасти Ф. М. Достоевский. Как христианский мыслитель Соловьев явился создателем мистической концепции мирового процесса, осуществляющегося в борьбе божественного начала с косной материей и направленного, в конечном счете, на ее полное одухотворение, которое означает тем самым конец всемирной истории [см. 21]. Этот процесс полагался как смысл природы и культуры, истины и любви, искусства и красоты.

Будучи философом, поэтом и литературным критиком, Соловьев многосторонне подходил к проблемам искусства: его эстетика начинает с постулирования красоты как образа абсолютного «положительного всеединства», рассматривает конкретные проявления ее в неорганической и органической природе и отдельных видах искусства и кончает анализом частных сторон художественной образности. Архитектонически эстетика являлась очень важной частью соловьевской системы в целом, однако философ не успел создать специального эстетического сочинения, сравнимого по детальности разработки, например, с его трактатами по этике. Вместе с тем многочисленные критические выступления мыслителя представляют собой конкретизацию его основных эстетических положений, которые в общем виде сформулированы прежде всего в статьях «Красота в природе» (1889) и «Общий смысл искусства» (1890).

Предмет и метод эстетики определяется у Соловьева рациональной структурой и «сверхразумным» содержанием его теософского «цельного знания». Квалифицируя всякое человеческое дело как принадлежащее двум мирам — небесному и земному — мыслитель *под эстетикой понимал философскую теорию красоты и искусства, обозревавшую наличные явления своего предмета с точки зрения их трансцендентной сущности, которая необходимо больше и глубже явлений* [16, с. 32]. Не случайно в качестве эпиграфа своего главного эстетического со-

чинения «Красота в природе» он избрал принадлежащий Достоевскому афоризм «красота спасет мир».

Обсуждение проблемы красоты смыкается у Соловьева с его натурфилософией и философией истории. Отрицая зависимость прекрасного от полезного, формально соглашаясь с тем, что красота есть предмет бескорыстного созерцания, философ-идеалист содержательно определял красоту как «преображение материи чрез воплощение в ней другого, сверхматериального начала» [16, с. 37]. Вместе с тем, будучи телесной формой, в которой выражаются свобода и полнота содержания всеединой идеи, красота является ее законченным воплощением и тем самым становится действенной силой, преобразующей, а не отражающей только (в отличие от субъективной истины и добра) действительность. «Отсутствие красоты есть бессилие идеи» [16, с. 75], а осуществление ее совпадает с идеальным перерождением космического и исторического бытия (здесь, по терминологии Соловьева, обнаруживается «теургическая» роль красоты). Проблема красоты решается, таким образом, вначале как *теологическая*, а затем как *онтологическая*: победа красоты над безобразием косного вещества оказывается финалом мировой драмы.

Соответственно такому подходу, красота в природе квалифицируется в эстетике Соловьева как объективный естественно-исторический факт. Отправляясь в анализе природной красоты от низших неорганических ступеней в «порядке бытия», философ разбирает проявления прекрасного в растительном мире, у низших и высших животных. Разбор этот полемически направлен против Гегеля, Э. Гартмана и некоторых других теоретиков, недооценивавших или искажавших, по мнению Соловьева, «зиджительное» значение красоты.

С его точки зрения, физический свет — это «первичная реальность идеи в ее противоположности весоному веществу» [16, с. 43], поэтому свет является первым началом прекрасного в природе. Восходящая к Плотину мистификация света связана у Соловьева с иерархическим различием ступеней природного существования, каждая из которых представляет собой арену борьбы «мирового художника» и темного хаоса. Так, красота алмаза, просветленного солнечным лучом, рождается от внешнего (механического) взаимодействия света и материи. Более совершенным является внутреннее единство материи и света — жизнь. Среди организмов особенно отличаются красотой видимых форм растения, поскольку растительное царство оформляется прежде всего как пространный видовой организация (цветы). Красота высших животных (олени, серны, тигры), напротив, проявляется активно — в стройной силе и гармонической подвижности частей.

В отличие от бессознательной красоты природы *искусство*, по мнению Соловьева, *есть осмысленное и свободное достижение красоты как цели*. Философии искусства посвящены его статьи «О лирической поэзии» (1890), «Первый шаг к положительной эстетике» (1894), «Общий смысл искусства» (1890) и др. В этих работах мыслитель развернул свои художественно-теоретические взгляды на широком фоне актуальных для последней трети XIX в. общественных и литературных тем. Согласно его «теурги-

ческому» пониманию, искусство не воспроизводит и *не повторяет* природу (действительность), а *продолжает* художественное дело, начатое ею [16, с. 69].

С этой точки зрения Соловьев решительно отрицал «искусство для искусства»: апологеты «эстетического сепаратизма» подменяют относительную специфику художественных средств абсолютной самостоятельностью художественной цели [16, с. 425]. Более того, именно в признании искусства средством служения общей жизненной цели человечества философ видел первый шаг к положительной эстетике, в России сделанный Чернышевским. Разумеется, понятие «общей жизненной цели» у обоих мыслителей было противоположным. «И Чернышевский и Соловьев были утопистами, но их утопии — с разным знаком...» [34, с. 118].

Нераздельность религиозного и художественного, выдвинутая как идеал, раскрывается у Соловьева в следующем определении искусства: «всякое осязательное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния или в свете будущего мира есть художественное произведение» [16, с. 78]. В этой формуле явственно проступают черты позднего соловьевского эсхатологизма. Искусство дает частные и отрывочные проблески (предварения) будущей нетленной красоты; в этом смысле совершенные создания искусства как бы вырываются из хода времени. Тут философ согласен с поэтической декларацией Фёта:

Этот листок, что изсох и свалился,
Золотом вечным горит в песнопеньи.

Называя вслед за Гете художественную красоту «только символом», Соловьев вместе с тем утверждает реальную причастность к абсолюту индивидуальных ее произведений.

«Теургическим» ореолом окружена у Соловьева и художественно-морфологическая проблематика. Виды искусства классифицируются им по принципу пригодности (податливости) их материала для выражения идеального смысла. Музыка и отчасти чистая лирика, например, прямо выражают в звуках и словах «глубочайшие внутренние состояния, связывающие нас с подлинной сущностью вещей» [16, с. 78]. Архитектура, скульптура, живопись делают то же самое косвенно, формируя материю и побеждая тем самым ее тяжесть.

Диалектика реальности и идеала лежит также в основе соловьевского различения родов и жанров искусства и типов художественной образности. Так, древний эпос (греческий и индийский) заключает в себе бессознательное и смутное несоответствие всеобщего духовного идеала по-своему прекрасной, но не адекватной ему действительности. Напротив, трагедия есть уже драматическая форма осознания этой неадекватности, а комедия — «отрицательное предварение жизненной красоты через типичное изображение антиидеальной действительности в ее самодовольстве» [16, с. 81]. Поэзия вообще, с точки зрения Соловьева, не способна представить идеального героя, пока такого героя нет в действительности. В отличие от нее изобразительные искусства имеют дело с положительными типами телесной красоты, поскольку таковая уже реализована в природе и истории. В целом же, по

Соловьеву, и то и другое соответствует «истинному глубокому реализму», не исключающему, а воплощающему идеальный смысл фактов в их эмпирических подробностях [16, с. 371].

Видимая связь морфологических и методологических разделов соловьевской эстетики с шеллингианской и гегелевской традициями носит формальный характер. Дело в том, что налично существующие виды искусства расценивались русским философом лишь как первоначальный этап, обещающий в дальнейшем полную перестановку тех реально-идеальных отношений, которыми определяется специфика художественной деятельности. Это связано с его предствлением о конечной задаче искусства, призванного «воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле...» [16, с. 83]. Художество в последнем счете должно стать жизненной практикой.

Этот постулат мыслитель применял к анализу творчества и личного пути Пушкина, Лермонтова, Достоевского. С одной стороны, художник творит по непостижимому вдохновению, с другой — обязан запечатлеть свой гений во всей своей нравственной судьбе. Элементы платонизма сочетаются здесь с христианской идеализацией долга и любви (в этой связи говорится даже об истине «платоническо-христианского» мировоззрения) и дают начало его философии эроса, связанной с символическим образом «вечной Женственности», которым фактически и завершается его эстетика.

В целом эстетическая система Соловьева сложна и противоречива. Поскольку красота в себе и для себя составляет принадлежность божественного абсолюта, постольку его теория красоты и искусства носит спекулятивно-финалистский характер. В то же время она методологически плодотворно схватывает искусство и красоту в единстве их онтологической и этической, реальной и идеальной, действительной и созерцательной сторон и свидетельствует о глубине эстетического мышления философа.

Эта система во многом отражает двойственную консервативно-утопическую общественную позицию ее автора [см. 27, с. 448]. В дальнейшем подобная двойственность явилась характерной чертой теории и практики русского *символизма*, идейным источником которого в немалой степени послужила философия и поэзия В. С. Соловьева.

§ 5. Эстетика «Мира искусства»

На протяжении почти всего XIX столетия наибольшим вниманием эстетиков и критиков в России пользовалась художественная литература. Вместе с тем во второй половине прошлого века русская художественная культура в целом достигла высокой степени многообразия. Живопись, музыка, эпический роман и изящная новелла — все эти роды и жанры искусства обрели своих гениальных представителей в лице Сурикова и Врубеля, Чайковского и Мусоргского, Толстого и Чехова. Поэтому возникла насущная потребность в теоретическом и практическом *объединении всей сферы художественной деятельности*. Попытка такого объединения на основе мировоззренческого принципа *эстетизма* была предпринята членами идейно-художественной группировки, известной под названием «Мир искусства» (годы издания соответствующего журнала 1899—1904).

На короткое время «Мир искусства» сплотил вокруг себя большинство крупных художников тех лет — В. А. Серова, М. А. Врубеля, И. И. Левитана, М. В. Нестерова, К. А. Сомова, Ф. А. Малявина и др. Идейнными вождями «мирискусничества» выступили редактор журнала С. П. Дягилев и талантливый художник и критик А. Н. Бенуа. В форме искусствovedческих статей, заметок с выставок, писем о художественной жизни за рубежом и только изредка — в форме философских рассуждений «мирискусники» пропагандировали свою отнюдь не развистую во всех предпосылках и выводах, однако в главном недвусмысленную программу.

Эстетика «Мира искусства» отчасти, как отмечалось, напоминает взгляд деятелей «бесценного триумvirата» 50-х годов. Но «мирискусники» были «интеллигентами конца века» и, опираясь на богатейшую историю мирового, прежде всего изобразительного искусства, имели новые философские авторитеты. Характерной чертой их программы явился идеал всеобъемлющего *художественного синтеза, основанного на историко-культурном ретроспективизме как выражении универсальности и свободы личности творца*. Эстетический смысл самого названия «Мир искусства» — примирение всех направлений и школ, всех родов и жанров искусства, лишь бы они служили красоте [2, с. 38]. Эта мысль становилась ложной, когда «мирискусники» призывали к единению романтизма и классицизма, реализма и символизма как художественных методов, содержательное различие которых они предполагали снять во имя воспитания широкого вкуса. При этом не принималось во внимание, что равноценные по эстетическому достоинству таланты могут быть противоположны по идейному наполнению.

«Великая сила искусства заключается именно в том, что оно самоцельно, самополезно и главное — свободно» [9, отд. 1, с. 15], — писал Дягилев. Природа, жизнь и правда в искусстве, главными проповедниками которых он считал Чернышевского, Раскина, Толстого, столь же односторонни, как и вычурность, граничащая с галлюцинациями. *Человеческая личность* — вот, по мнению Дягилева, единое светило, «озаряющее все горизонты и примиряющее все разгоряченные споры этих... фабрикатов художественных различий» [10, отд. 1, с. 49]. Пытаясь вслед за Ницше «найти себя», «мирискусники» в конечном счете *абсолютизировали личность творца*.

Однако они справедливо полагали, что творческую фантазию необходимо воплотить, «одеть в тело»; только тогда она будет понятна для других. С этим связан их космополитический интерес к стилю, художественным традициям и языку всех времен и народов. Красота (темперамент художника, выраженный в образах) как высший идейно-смысловой принцип объединяет личность в искусстве с историей искусства, порождая тот искомый художественно-культурный синтез, обра-

зец которого «мирискусники» обнаруживали в трактате Р. Вагнера «Искусство будущего».

Эстетику и художественную практику «Мира искусства» нельзя оценить однозначно. В условиях кризиса передвижничества и салонного академизма конца века «Мир искусства» двинул вперед русскую живопись, скульптуру, декоративно-прикладное искусство, театр. Утверждая, вопреки истине, полную самодостаточность художника в служении Аполлону, его теоретики, однако, выводили отсюда обязательное присутствие в картине личности ее создателя, человеческого взгляда на жизнь и природу (в своих ранних статьях Бенуа критиковал импрессионистов именно за отрицание такого взгляда). Не случайно академик Б. В. Асафьев употреблял для характеристики эстетической позиции «Мира искусства» пифагорейский термин «этос»: наследуя традиции всего русского искусства, ведущие представители этого объединения отстаивали «совестливое» понимание художественности [20, с. 29].

Вместе с тем реальное содержание *совести искусства* отождествлялось у них с *индивидуалистической искренностью* как условием выражения прекрасного. В этом — исток «мирискуснического» аристократизма, попыток встать «над схваткой» и декадентского, в конечном счете, замыкания в ретроспективе.

§ 6. Эстетика Толстого

Борьба против российского и европейского декадентства явилась важнейшей стороной эстетического учения великого русского писателя Л. Н. Толстого. Основной художественно-теоретический трактат Толстого «Что такое искусство?» (1897), будучи результатом сложного духовного пути писателя и резюмируя логику этого пути, заключал в себе резкую критику новейших проявлений «чистого искусства». В этом труде, а также в подготовительных литературных, философских и эстетических сочинениях [17, т. 30] писатель подверг решительному нравственному суду по сути всю художественную культуру человечества. Простой и сильный язык, отсутствие традиционных общих мест, остросоциальный поворот темы делали «Что такое искусство?» событием духовной жизни России и всей Европы. Художник и теоретик соединились в лице автора этой работы: об отвлеченных мировоззренческих предпосылках здесь говорится с предельной жизненной наглядностью, и каждая деталь вместе с тем имеет ясный идейный смысл. Выход трактата в свет приветствовали демократически настроенные деятели русской культуры — И. Е. Репин, В. В. Стасов и др.

Однако в целом эстетическое учение Толстого было столь же противоречивым, как и все его мировоззрение. «Толстой

смешон, как пророк, открывший новые рецепты спасения человечества... Толстой велик, как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России» [19, с. 210], — писал В. И. Ленин. Учение Толстого воплотило в себе не только наивность крестьянских идей и настроений, но и их глубину. Писатель (и здесь сказалось влияние на него идей Руссо) решительно отверг буржуазную цивилизацию и противопоставил ей свой утопический социальный идеал, рисовавшийся ему в виде сообщества трудящихся людей, построенного на началах христианской морали и занятого коллективной борьбой с природой.

Едва ли не главным атрибутом эксплуататорской культуры, который отверг Толстой, оказалось почти все искусство богатых классов, равно как и его теоретическое обоснование. Первым делом его критика обращалась против фундаментальной категории идеалистической эстетики — *самодовлеющей красоты*. Это понятие писатель квалифицировал как теоретическую уловку, с помощью которой буржуазные ученые хотят оправдать безнравственное, развлекательное и пустое искусство верхних общественных слоев. Если подобное искусство пытаются обосновать ссылками на идеальную и чуть ли не божественную красоту, значит, нужно откинуть это путающее все понятие [17, т. 30, с. 62]. Толстой приводит в своем трактате краткий обзор эстетических концепций, начиная с Баумгартена и кончая Найтом, Салли и другими эстетиками последней трети XIX в. Обзор этот ясно выразил полемическую остроту толстовской позиции. Рассмотрев объективно-идеалистическую трактовку красоты как проявление абсолютного духа и субъективное ее понимание как известного рода незаинтересованное удовольствие, мыслитель приходит к выводу, что так называемое «объективное» понимание красоты есть только иначе выраженное субъективное. Ведь судить об идеальной красоте люди могут только по тому наслаждению, которое красота у них вызывает. По существу же поклонение абсолютизированному кумиру красоты означает корыстное стремление «составить такую теорию искусства, по которой все произведения, которые нравятся *известному кругу* людей, вошли бы в эту теорию» [17, т. 30, с. 59].

Отказываясь обсуждать художественный вкус как проблему антропологическую, Толстой конкретизировал ее как проблему *социальную*. Вместе с тем, в отличие от Тэна или позднего Гюйо, он не просто ссылался на социальную среду как имманентный принцип, а показывал, что «известный круг людей» не останавливается перед теоретической и практической апологетикой художественных «безобразий», поскольку то и другое являются условием и фактом их общественного бытия.

Отвергнув, таким образом, определение искусства как

деятельности, проявляющей красоту, Толстой формулирует свое собственное его понимание: «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» [17, т. 30, с. 65]. Формула эта, разумеется, несовершенна. Она не раскрывает отношения искусства к действительности (как, например, это делает определение Чернышевского); она не учитывает, что искусство передает не только чувства, но и мысли, причем не непосредственно, а в форме живого образа. В то же время определение Толстого — это попытка выявить сущность искусства *без ссылок на его трансцендентность*, в которой черпали свои аргументы Соловьев и его последователи. Эта формулировка верно схватывала важнейшую — *коммуникативную* — сторону художественной деятельности, пытаюсь по-своему объяснить ее.

Согласно Толстому, искусство основано на способности человека «заражаться» выраженными при помощи внешних знаков чувствами. Эта способность коренится в глубоком содержательном единстве душевного опыта людей, живущих трудовой, т. е. настоящей, жизнью. Она лежит в основе того сопереживания, которое вызывает лирическая народная песня или веселый танец; однако нет и не может быть заразительности в выдуманных образах «господского» балета или оперетки.

Заразительность подлинного искусства раскрывается в качестве своеобразной иллюзии читателя, зрителя, слушателя, проявляющейся в том, что они сами испытывают те чувства или действия, которые как бы «угашены» в данном художественном произведении. *Учение об иллюзии* развито Толстым главным образом в статье «О Шекспире и о драме» (1904). Искусство, по мнению писателя, воссоздает действительность в формах настолько жизнеподобных, что у воспринимающих его возникает иллюзия живой жизни, отраженной в художественном произведении [см. об этом 37, с. 291]. Отсюда вытекало главное требование Толстого к художественной форме — она не должна мешать содержанию, не должна давать повод увидеть, как это сделано. «...Самый опытный и искусный живописец-техник одною механической способностью не мог бы написать ничего, если бы ему не открылись прежде границы содержания» [17, т. 19, с. 42], — говорит художник Михайлов в «Анне Карениной».

Однако, будучи сам великим писателем, Толстой сознавал, что непосредственное *выражение эмоций еще не составляет искусства*, что для этого передаваемое чувство должно быть определенным способом *преобразовано*. Воссоздавая жизнь в ее правде и целостности, художник творит вместе с тем самого себя. Здесь — исток толстовского представления о спе-

цифике искусства, о том индивидуальном поэтическом контексте, с которым сцеплена любая художественная мысль, действие, положение: «Если бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я написал, сначала...» [17, т. 62, с. 268]. В этом пункте своих рассуждений Толстой близок идее подвижного, реально-условного художественного образа, высказанной Достоевским

Категорическое *отрицание формализма* в искусстве — характернейшая нормативная черта толстовской эстетики. Ведь ходовые приемы, с помощью которых, согласно Толстому, фабрикуются псевдохудожественные поделки для обеспеченных слоев общества — заимствование, подражательность, поразительность, занимательность — суть разновидности декадентского формализма. Упадочным является и содержание буржуазного искусства — индивидуалистическая гордость, половая похоть, чувство острой тоски. Корни новоевропейского художественного упадка писатель прослеживал вплоть до эпохи Возрождения, когда богатые классы, по его мнению, начали забывать учение Христа. Искусство перестало быть для них серьезным делом, а стало забавой. В последние годы жизни Толстой отвергал как ложные не только произведения новейших модернистов, но и творения Шекспира, Бетховена, Пушкина, свои собственные сочинения. Если для Вольтера Шекспир был «пьяным дикарем» в искусстве, потому что не соблюдал стилеобразующих драматургических правил, то для Толстого Шекспир вообще не был художником, поскольку не соблюдал евангельских нравственных норм.

Кричащие противоречия толстовства с очевидностью сказались на разработке данного круга идей. Опрошенческое «юродство во Христе» (В. И. Ленин) не позволило великому писателю выделить в классово ограниченном подлинное и нетленное. Толстой был одним из тех утопистов, которые полагали, что социальный вопрос есть вопрос нравственный. Конечно, писатель мог своими глазами наблюдать реалии буржуазного «братства» и «свободы», чего был лишен, например, Руссо. Кроме того, в отличие от Раскина или Прудона, Толстой опирался на фактический, хотя и бесперспективный жизненный уклад — «роевой» мир патриархального русского крестьянства. Все это наложило свою печать на содержательную логику и категориальную обработку его учения. Но в целом толстовская постановка вопроса оставалась утопической: стоит лишь богатым угнетателям осознать гибельность своей жизни, и все устроится само собой.

В обществе, где искусство станет важным и серьезным делом, по мысли Толстого, не будет художников-профессионалов, так как здесь не будет гигантской социальной потребности в производстве компенсаторных художественных поделок, при-

званных скрасить пустоту извращенной жизни. Тут разовьется искусство, направленное на передачу не доступных только некоторым людям эмоций, а чувств и мыслей *всемирных*. И художниками станут все даровитые люди из народа, которые окажутся способными к художественной деятельности. Ведь настоящее «чувство... может родиться в человеке только тогда, когда он живет всеми сторонами естественной, свойственной людям жизни» [17, т. 30, с. 182]. Это будет *искреннее искусство*, потому что его актуальной причиной явится потребность художника поделиться с окружающими своими мыслями и переживаниями. Это будет *новое по содержанию искусство*, потому что у его творцов найдется, что сказать людям. Таким образом, искусство будущего, согласно Толстому, окажется *нравственным*, т. е. сможет реализовать свое главное назначение — объединение людей.

Г. В. Плеханов писал по поводу трактата «Что такое искусство?»: «Указанная книга сплошь и рядом предъявляет искусству такие же требования, какие предъявила ему в свое время знаменитая диссертация Н. Г. Чернышевского...» [39, с. 242]. Разумеется, эстетика Чернышевского и эстетика Толстого развивались в разных плоскостях; вместе с тем в воззрениях Л. Н. Толстого, несмотря на глубокие противоречия, содержалось демократическое «рациональное зерно», наличием которого определяется принадлежность лучших сторон его эстетики к прогрессивной линии русской мысли, обращенной к новому времени — XX столетию.



Источники

1. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 3. М., 1967; т. 4. М., 1969; т. 5. М., 1970.
2. Писатели США о литературе. М., 1974.
3. Семиотика и искусствометрия. Современные зарубежные исследования. М., 1972.
4. Современная книга по эстетике. Антология. М. — Л., 1957;
5. Aesthetics and the Philosophy of Criticism. Ed. by M. Levich. N. Y. 1963.
6. Les grands problèmes de l'esthétique. Textes recueillis et présentés par D. Boulay. P., 1961.
7. The Problems of Aesthetics. A Book of Readings. Ed. by E. Vivas and M. Krieger. N. Y., 1953.

Использованная литература

8. Маркс К. и Энгельс Ф. Манифест коммунистической партии. — Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 4.
9. Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта. — Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 8.
10. Ленин В. И. Критические заметки по национальному вопросу. — Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24.
11. Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм. — Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18.
12. Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература. — Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12.
13. Басин Е. Я. Семантическая философия искусства (критический анализ). М., 1973.
14. Богомолов А. С. Английская буржуазная философия XX века. М., 1973.
15. Богомолов А. С. Буржуазная философия США XX века. М., 1974.
16. Богомолов А. С. Немецкая буржуазная философия после 1865 года. М., 1969.
17. Буржуазная эстетика сегодня. М., 1970.
18. Гилберт К., Кун Г. История эстетики. М., 1960.
19. Давыдов Ю. Н. Искусство и элита. М., 1966.
20. Днепров В. Д. Черты романа XX века. М. — Л., 1965.
21. Информационный бюллетень. VII Международный конгресс эстетики, вып. 1—6. Бухарест, 1972.
22. Искусство и общество. VI Международный конгресс по эстетике. М., 1972.
23. Каган М. С. Библиографический указатель к «Лекциям по марксистско-ленинской эстетике». Л., 1966.
24. Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1971.
25. Критика основных направлений современной буржуазной эстетики. М., 1968.
26. Лукач Г. Литературные теории XIX века и марксизм. М., 1937.
27. Мамардашвили М. К., Соловьев Э. Ю., Швырев В. С. Классика и современность: две эпохи в развитии буржуазной философии. — В кн.: Философия в современном мире. Философия и наука. М., 1972.
28. Манн Т. Философия науки в свете нашего опыта. — Манн Т. Собр. соч. М., 1961, т. 10.

29. Маца И. Л. История эстетических учений. Учебное пособие. М., 1962.
30. Мейлах Б. С. Ленин и проблемы русской литературы конца XIX—начала XX века. Л., 1956.
31. Мейман Э. Введение в современную эстетику. М., 1909.
32. Недошивин Г. Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. М., 1972.
33. О современной буржуазной эстетике, вып. 1. М., 1962; вып. 2. М., 1965; вып. 3. М., 1972.
34. Рассел Б. История западной философии. М., 1959.
35. Хюбшер А. Мыслители нашего времени (62 портрета). Общая редакция и послесловие проф. А. Ф. Лосева. М., 1962.
36. Bayer R. L'esthétique au XX siècle. P., s. a.
37. Chandler A. R., Barnhart E. N. A Bibliography of Psychological and Experimental Aesthetics. 1864—1937. Berkeley, 1938.
38. Ginnaras A. Ästhetik heute. Sieben Vorträge. München, 1974.
39. L'Esthétique dans le monde.—«Revue d'Esthétique», 1972, N 1—2.
40. Klivarg M. La Cyberno-esthétique. — «Cybernetique», 1971, N 4.
41. Morpurgo-Tagliabue G. L'Esthétique contemporaine. Une enquête. Milan, 1960.
42. Needham A. Le développement de l'esthétique sociale en France et en Angleterre en XIX siècle. P., 1926.
43. Sedlmayr H. Die Revolution der modernen Kunst. Hamburg, 1955.

К лекциям 27—28

Источники

1. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. Спб., 1905—1906.
2. Бюхер К. Работа и ритм. М., 1923.
3. Вагнер Р. Искусство и революция. Пг., 1918.
4. Виндельбанд В. Прелюдии. Спб., 1904.
5. Виндельбанд В. Философия в немецкой жизни XIX столетия. М., 1910.
6. Вундт В. Фантазия как основа искусства. Спб. — М., 1914.
7. Ганслик Эд. О музыкально-прекрасном. Спб., 1911.
8. Герbart И. Ф. Психология. Спб., 1895.
9. Гирн И. Происхождение искусства. Харьков, 1902.
10. Гроссе Э. Происхождение искусства. М., 1899.
11. Земпер Г. Практическая эстетика. М., 1970.
12. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 3. М., 1967.
13. Кон И. Общая эстетика. М., 1921.
14. Липпс Т. Эстетика. — В кн.: Философия в систематическом изложении. Спб., 1909.
15. Лотце Г. Микрокосм. М., 1866.
16. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. Спб., 1911.
17. Фейербах Л. Избранные философские соч. в 2-х т. М., 1955.
18. Фолькель И. Современные вопросы эстетики. Спб., 1900.
19. Burckhardt J. Die Kultur der Renaissance in Italien. Leipzig, 1904.
20. Burckhardt J. Gesamtausgabe, B. 7, 8, 11, 12. B. — Leipzig, 1929.
21. CARRIER M. Aesthetik. Leipzig, 1859.
22. Cohen H. Aesthetik des reinen Gefühls. B., 1912.
23. Cohen H. Kant's Begründung der Aesthetik. B., 1889.
24. Dilthey W. Erlebnis und Dichtung. Leipzig, 1907.
25. Dilthey W. Gesammelte Werke, B. 5—7. Leipzig — B., 1938.
26. Falke J. von. Aesthetik des Kunstgewerbes. Stuttgart, 1883.
27. Fechner Th. Vorschule der Aesthetik, B. 2. Leipzig, 1876.

28. Fiedler K. Schriften über Kunst. München, 1913-1914.
29. Gubitz A. Der Mensch und die Schönheit. Leipzig, 1848.
30. Herbart J. Allgemeine praktische Philosophie. — Herbart J. Sämtliche Werke, B. 2. Leipzig, 1885.
31. Hettner H. Der Ursprung der Kunst.—«Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben», 1852, B. 2. Juliheft.
32. Hettner H. Schriften für Literatur. B., 1959.
33. Lipps Th. Ästhetik, B. 2. Hamburg — Leipzig, 1903-1906.
34. Lotze H. Grundzüge der Ästhetik. Leipzig, 1906.
35. Lotze H. Über den Begriff der Schönheit. Göttingen, 1845.
36. Nietzsche Fr. Werke in drei Bänden. München, 1973.
37. Rosenkranz K. Ästhetik des Häßlichen. Königsberg, 1853.
38. Scherer W. Poetik. B., 1885.
39. Semper G. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik, 2. Aufl. Frankfurt am Main, 1876.
40. Semper G. Kleine Schriften. München, 1884.
41. Vischer Fr. Th. Ästhetik, oder Wissenschaft des Schönen, B. I. 2. Aufl. München, 1922.
42. Vischer Fr. Th. Kritische Gänge, B. 4. München, 1922.
43. Vischer R. Das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik. Leipzig, 1879.
44. Volkelt J. System der Ästhetik, B. 1., 2. Aufl. München, 1927.
45. Volkelt J. Zwischen Dichtung und Philosophie. München, 1908.
46. Wagner R. Gesammelte Schriften, B. 10—12. Leipzig, 1914.
47. Weiße Chr. H. System der Ästhetik, B. 1. Leipzig, 1830.
48. Wundt W. Die Völkerpsychologie, B. 4. Die Kunst, Leipzig, 1908.

Использованная литература

49. Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956.
50. Маркс К. Тезисы о Фейербахе. — Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 3.
51. Маркс К. Теория прибавочной стоимости. — Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 26, ч. 1.
52. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М., 1971.
53. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.
54. Богомолов А. С. Немецкая буржуазная философия после 1865 года. М., 1969.
55. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968.
56. Гилберт К., Кун Г. История эстетики. М., 1960.
57. Давыдов Ю. Н. Искусство и элита. М., 1966.
58. Каган М. С. Морфология искусства. Л., 1972.
59. Ланге Ф. А. История материализма. Киев — Харьков, 1900.
60. Лифшиц Мих. Карл Маркс. Искусство и общественный идеал. М., 1972.
61. Лукач Г. Литературные теории XIX века и марксизм. М., 1937.
62. Мейман Э. Введение в современную эстетику. М., 1909.
63. Недошивин Г. А. Генрих Вельфлин. — В кн.: История европейского искусствознания. Вторая половина XIX — начало XX века, кн. 1. М., 1969.
64. Риккерт Г. Философия жизни. Пг., 1922.
65. Argan G. C. Gropius und das Bauhaus. Hamburg, 1962.
66. Diwald H. W. Dilthey. Frankfurt am Main, 1963.
67. Faensen H. Die bildnerische Form. Die Kunstauffassungen von K. Fiedler, A. von Hildebrand und H. von Mares. Berlin, 1965.
68. Finck E. Nietzsches Philosophie. Frankfurt am Main, 1961.
69. Kinkel W. Hermann Cohen. Stuttgart, 1924.
70. Kinkel W. Joh. Fr. Herbart. Giessen, 1903.

71. Kunze St. Richard Wagner's Idee des Gesamtkunstwerks.— In: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, B. 2. Frankfurt am Main, 1972.
72. Lotze H. Geschichte der Ästhetik in Deutschland. München, 1868.
73. Lukacs G. Die Zerstörung der Vernunft. B., 1955.
74. Mann Th. Gesammelte Werke, B. 10. B., 1955.
75. Margkardt Br. Geschichte der deutschen Poetik, B. 4. B., 1959.
76. Nohl H. Die ästhetische Wirklichkeit. 1935.
77. Riegl A. Spätromische Kunstindustrie. Wien, 1927.
78. Schasler M. Kritische Geschichte der Ästhetik. Grundlegung für die Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst, B. 1. Leipzig, 1872.
79. Spitzer H. Hermann Hettner's kunstphilosophische Anfänge und Literaturästhetik. Graz. 1903.
80. Stein H. Dichtung und Musik im Werk Wagner's. B., 1962.
81. Vollhard E. Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Ästhetiker Fr. Th. Vischer. 1929.
82. Wenzel V. Jakob Burckhardt in der Krise seiner Zeit. B., 1967.
83. Zeitler J. Nietzsches Ästhetik. Leipzig, 1900.

К лекции 29

Источники

1. Бокль Г. Т. История цивилизации в Англии, т. 1. Спб., 1874.
2. Дарвин Ч. Происхождение человека и половой подбор. — Дарвин Ч. Соч., т. 5. М., 1953.
3. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 3. М., 1967.
4. Моррис У. Искусство и жизнь. М., 1974.
5. Патер У. Ренессанс. М., б. г.
6. Рёскин Д. Искусство и действительность. М., 1900.
7. Рёскин Д. Радость навеки и ее рыночная цена. М., 1902.
8. Спенсер Г. Воспитание умственное, нравственное, физическое. Спб., 1866.
9. Спенсер Г. Опыты, т. 2. Спб., 1900.
10. Спенсер Г. Основания психологии, т. 4. Спб., 1876.
11. Спенсер Г. Основания социологии, т. 2, ч. VII. Спб., 1898.
12. Уайльд О. Собр. соч., т. 3. Спб., 1912.
13. Уайльд О. Эстетический манифест. М., 1906.
14. Allen G. Physiological Aesthetics. L., 1877.
15. Morris W. On Art and Socialism. L., 1947.
16. Morris W. Selected Works. M., 1959.
17. Morris W. Signs of Change. L., 1896.
18. Ruskin J. Selections. L., 1900.
19. Ruskin J. Seven Lamps of Architecture. L., 1898.
20. Ruskin J. Stones of Venice, v. 2. L.—N. Y., 1907.
21. Sully J. Allen's Physiological Aesthetics. — «Mind», 1877, N 2.
22. Sully J. Art and Psychology. — «Mind», 1876, N 1.

Использованная литература

23. Маркс К. и Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии. — Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 4.
24. Маркс К. Формы, предшествующие капиталистическому производству. М., 1940.
25. Энгельс Ф. Письмо к М. Гаркнесс. — Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве, т. 1. М., 1967.

26. Берковский Н. Я. Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934.
27. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968.
28. Давыдов Ю. Н. Искусство и элита. М., 1966.
29. Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь. — Плеханов Г. В. Избр. философск. произвед., т. 5. М., 1958.
30. Плеханов Г. В. Письма без адреса. — Плеханов Г. В. Избр. философск. произвед., т. 5. М., 1958.
31. Ярошевский М. История психологии. М., 1966.
32. Kallen H. Art and Freedom. N. Y., 1942.

К лекции 30

Источники

1. Антология мировой философии в 4-х т., т. 3. М., 1971.
2. Гюйо М. Безверие будущего. Спб., 1908.
3. Гюйо М. Задачи современной эстетики. Спб., 1899.
4. Гюйо М. Искусство с точки зрения социологии. Спб., 1891.
5. Гюйо М. Мораль Эпикура. — Гюйо М. Собр. соч., т. 2. Спб., 1898.
6. Золя Э. Собр. соч. в 26-и т., т. 24. М., 1966.
7. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 3. М., 1967.
8. Литературные манифесты французских реалистов. Л., 1935.
9. Прудон П. Ж. Искусство, его основание и общественное назначение. Спб., 1865.
10. Рибо Т. Логика чувств. Спб., 1905.
11. Рибо Т. Творческое воображение. Спб., б. г.
12. Тард Г. Сущность искусства. Спб., 1895.
13. Тэн И. Чтения об искусстве. Спб., 1912.
14. Шербюлье В. Искусство и природа. Новая теория изящных искусств. Спб., 1894.
15. L'évêque Ch. La science du beau, v. 1—2. P., 1861.
16. Pictet A. Du beau dans la nature, l'art et la poésie. P., 1856.
17. Pilo M. La psychologie du beau et de l'art. P., 1895.
18. Véron E. L'Esthétique, 3 ed., P. 1890.

Использованная литература

19. Маркс К. и Энгельс Ф. Об искусстве, т. 1. М., 1967.
20. Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта. — Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 8.
21. Энгельс Ф. Успехи движения за социальные преобразования на континенте. — Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 1.
22. Аничков Е. Очерк развития эстетических учений. Харьков, 1915.
23. Вентури Л. От Мане до Лотрека. М., 1958.
24. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968.
25. История европейского искусствознания. Вторая половина девятнадцатого века. М., 1966.
26. История Франции в 3-х т., т. 2. М., 1973.
27. Каган М. Литература как человековедение. — «Вопросы литературы», 1972, № 3.
28. Калинина Н. Н. «Эпоха реализма» во французской живописи XIX века. Л., 1972.
29. Кон И. С. Позитивизм в социологии. Л., 1964.
30. Маца И. Буржуазные эстетические теории начала XX века во Франции. — В кн.: О современной буржуазной эстетике. М., 1965.

31. Моравский С. Концепция искусства Тэна и буржуазная эстетика. — В кн.: О современной буржуазной эстетике. М., 1965.
32. Обломиевский Д. Французский символизм. М., 1973.
33. Плеханов Г. В. Избр. философ. произвед., т. 3. М., 1957:
34. Плеханов Г. В. Литература и искусство. М., 1948.
35. Сэв Л. Современная французская философия. М., 1968.
36. Современная буржуазная философия. М., 1972.
37. Столович Л. Н. Категория прекрасного и общественный идеал М., 1969.
38. Mogaŭsky S. Studia z historii myśli estetyczney XVIII—XIV wieku. Warszawa, 1961.
39. Morpurgo-Tagliabue G. L'Estetique contemporaine. Milan, 1960.

К лекции 31

Источники

1. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-и т. М., 1953—1959.
2. Гегель Г. Ф. О художнике.— «Отечественные записки», 1842, т. 22.
3. Германская литература в 1838 году (без подписи). — «Отечественные записки», 1839, № 1.
4. Герцен А. И. Полн. собр. соч. в 30-и т. М., 1954—1965.
5. Гоголь Н. В. О литературе. М., 1952.
6. Дмитриев М. А. О натуральной школе и народности.— «Москвитянин», 1848, ч. 5.
7. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 4, первый полутом. Русская эстетика XIX века. М., 1969.
8. Карманый словарь иностранных слов, вып. 1. Спб., 1845; вып. 2. Спб., 1846.
9. Курс эстетики, или наука изящного. Соч. Гегеля.— «Финский вестник», 1847, т. 15.
10. Майков В. Н. Критические опыты. Спб., 1891.
11. Майков В. Н. Стихотворения Кольцова.— «Отечественные записки», 1846, т. 49.
12. Самарин Ю. Ф. О мнениях «Современника» исторических и литературных.— «Москвитянин», 1847, ч. 1—2.
13. Стурдза А. С. Идеал и подражание в изящных искусствах. Нечто о этимологии и эстетике.— «Москвитянин», 1842, ч. 5.
14. Философские и общественно-политические произведения петрашевцев. М., 1953.
15. Хомяков А. С. О возможности русской художественной школы. — В кн.: Московский литературный и ученый сборник. М., 1847.
16. Хомяков А. С. Письмо в Петербург о выставке.— «Москвитянин», 1843, ч. 4.
17. Чистяков М. Б. Курс теории изящной словесности. Спб., 1847.
18. Чистяков М. Б. Очерк теории изящной словесности. Спб., 1842.
19. Шевырев С. П. Сочинения А. Пушкина.— «Москвитянин», 1841, ч. 5.
20. Шевырев С. П. Стихотворения Лермонтова.— «Москвитянин», 1841, ч. 2.
21. Ястребцев И. И. Об эстетическом чувстве. — «Сын отечества», 1838, ч. 3, отд. III.

Использованная литература

22. Ленин В. И. Детская болезнь «левизны» в коммунизме.— Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41.
23. Ленин В. И. Из прошлого рабочей печати в России.— Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 25.

24. Ленин В. И. «О Вехах». — Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 19.
25. Ленин В. И. Памяти Герцена. — Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 21.
26. Смирнова З. В. Эстетика русских революционных демократов. — В кн.: Овсянников М. Ф. и Смирнова З. В. Очерки истории эстетических учений. М., 1963.
27. Соболев П. В. Категория трагического в русской эстетике 1800—1840-х гг. — В кн.: Театр и драматургия, вып. 3. Л., 1971.
28. Соболев П. В. Концепция гения в русской философской эстетике первой половины XIX в. — В кн.: Категории этики и эстетики, вып. 1. Л., 1973.
29. Соболев П. В. Очерки русской эстетики первой половины XIX века, ч. 1. Л., 1972; ч. 2. Л., 1975.
30. Усакина Т. И. Петрашевцы и литературно-общественное движение 40-х гг. XIX в. Саратов, 1965.
31. Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-и т. М., 1939—1953.

К лекции 32

Источники

1. Антонович М. А. Избр. статьи. Л., 1938.
2. Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 3-х т. М., 1950—1952.
3. Зайцев В. Избр. соч., т. 1. М., 1934.
4. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 4, первый полум. М., 1969.
5. Лавров П. Л. Исторические письма. Пг., 1917.
6. Лавров П. Л. О задачах современной критики, т. 6. М.—Л., 1936.
7. Лавров П. Л. Собр. соч., серии 1—6. Пг., 1917—1920.
8. Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957.
9. Михайловский Н. К. Литературные воспоминания и современная смута, т. 1—2. Пб., 1905.
10. Михайловский Н. К. Соч., т. 1—6. Спб., 1896—1897.
11. Писарев Д. И. Собр. соч. в 4-х т. М., 1955.
12. Репин И. Е. Далекое близкое. М.—Л., 1949.
13. Скабичевский А. М. Соч., т. 1—2. Пб., 1903.
14. Ткачев П. Н. Избр. литературно-критические статьи. М.—Л., 1928.
15. Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-и т. М., 1939—1953.
16. Щедрин Н. (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. 5, 8. М., 1937.

Использованная литература

17. Энгельс Ф. Внешняя политика русского царизма. — Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 22.
18. Ленин В. И. Аграрная программа русской социал-демократии. — Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 6.
19. Ленин В. И. Из прошлого рабочей печати России. — Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 25.
20. Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм. — Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18.
21. Демидова Н. Писарев. М., 1969.
22. История русской критики, т. 2. М.—Л., 1958.
23. Каган М. С. Эстетическое учение Чернышевского. Л.—М., 1958.
24. Кулешов В. И. История русской критики XVIII—XIX веков. М., 1972.
25. Лаврецкий А. Белинский, Чернышевский, Добролюбов в борьбе за реализм. М., 1941.

26. Луначарский А. В. Н. Г. Чернышевский. М.—Л., 1928.
27. Новиков А. И. Нигилизм и нигилисты. Опыт критической характеристики. Л., 1972.
28. Овсянников М. Ф. и Смирнова З. В. Очерки истории эстетических учений. М., 1963.
29. Плеханов Г. В. Литература и эстетика, т. 1. М., 1958.
30. Цыбенко В. А. Мироззрение Д. И. Писарева. М., 1969.

К лекции 33

Источники

1. Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки, отд. 2. Спб., 1879.
2. Бенуа А. Н. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928.
3. Боткин В. А. Соч., т. 2. Спб., 1890.
4. Велямович Вл. Психофизиологические основания эстетики. Спб., 1878.
5. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
6. Григорьев А. А. Собр. соч. Под ред. В. Ф. Саводника, вып. 2. М., 1915.
7. Григорьев А. Литературная критика. М., 1967.
8. Дружинин А. В. Собр. соч., т. 7. Спб., 1866.
9. «Мир искусства», 1899, № 1-2.
10. «Мир искусства», 1899, № 3-4.
11. Оболенский Л. Е. Физиологическое объяснение некоторых элементов чувства красоты. Спб., 1878.
12. Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905.
13. Потебня А. А. Из лекций по теории словесности. Харьков, 1914.
14. Потебня А. А. Мысль и язык. Харьков, 1892.
15. Репин И. Е. Далекое близкое. М.—Л., 1949.
16. Соловьев В. Собр. соч., т. 6. Спб., 1904.
17. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 1—90. М.—Л., 1928—1958.

Использованная литература

18. Ленин В. И. «Крестьянская реформа» и пролетарски-крестьянская революция.— Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20.
19. Ленин В. И. Лев Толстой, как зеркало русской революции.— Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17.
20. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов): Русская живопись. Мысли и думы. Л.—М., 1966.
21. Асмус В., Рашковский Е., Роднянская И., Хоружий С. Соловьев.— Философская энциклопедия, т. 5. М., 1970.
22. Басин Е. Я. Семантическая философия искусства. М., 1973.
23. Белый А. Мысль и язык. (Философия языка А. А. Потебни).— «Логос», М., 1910, кн. 2.
24. Бровченко А. П. Критика психофизиологического направления в русской эстетике (конец XIX—начало XX века). Автореф. канд. дисс. М., 1971.
25. Бутырин К. М. Проблема поэтического символа в русском литературоведении XIX—XX вв.— В кн.: Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972.
26. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968.
27. Галактионов А. А., Никандров П. Ф. Русская философия XI—XIX веков. Л., 1970.
28. Гудзий Н. К., Гусев В. Е. Веселовский.— Краткая литературная энциклопедия, т. 1. М., 1962.

29. Егоров Б. Аполлон Григорьев — критик. — В кн.: А. Григорьев. Литературная критика. М., 1967.
30. Егоров Б. Эстетическая критика без лака и дегтя. — «Вопросы литературы», 1965, № 5.
31. История русской критики, т. 1. М. — Л., 1958.
32. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 4, первый полутом. М., 1969.
33. Каган М. С. Морфология искусства. Л., 1972.
34. Коган Л. А. В. С. Соловьев и Н. Г. Чернышевский. — «Вопросы философии», 1973, № 11.
35. Кулешов В. И. История русской критики XVIII—XIX веков: М., 1972.
36. Купреянова Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого. М. — Л., 1966.
37. Ломунов К. Н. Эстетика Льва Толстого. М., 1972.
38. Овсяннико-Куликовский Д. Н. А. А. Потебня как языковед-мыслитель. Киев, 1893.
39. Плеханов Г. В. Соч., т. 24. М. — Л., 1927.
40. Пустовойт П. Г. Учение А. А. Потебни и современные теории образа. — В кн.: Пустовойт П. Г. От слова к образу. Киев, 1974.
41. Харциев В. Основы поэтики А. А. Потебни. — В кн.: Вопросы теории и психологии творчества, т. 2, вып. 2. Спб., 1910.
42. Цейтлин Р. М., Леонтьев А. А. Потебня. — Краткая литературная энциклопедия, т. 5. М., 1968.



О Г Л А В Л Е Н И Е

Лекция 26. Основные закономерности развития эстетической мысли в XIX—XX вв.	3
§ 1. Влияние классово-идеологической борьбы на ход развития эстетической мысли	5
§ 2. Зависимость эстетики от развития философской мысли	9
§ 3. Влияние конкретных наук на эволюцию эстетики	14
§ 4. Взаимосвязь развития эстетической мысли и художественной практики	18
§ 5. О принципах построения истории эстетической мысли XIX—XX вв.	20
Лекция 27. Развитие немецкой эстетики в XIX в.	23
§ 1. Особенности развития эстетической мысли этого времени	—
§ 2. Развитие философской эстетики в русле идей Гегеля	26
§ 3. Влияние антропологического материализма Фейербаха на эстетику	30
§ 4. Кантовская линия в немецкой философской эстетике	36
§ 5. Неокантовская эстетика конца XIX в.	41
Лекция 28. Развитие немецкой эстетики в XIX в. (продолжение)	47
§ 1. Психологическая эстетика	—
§ 2. Эстетика, опирающаяся на энтографические исследования	53
§ 3. «Практическая эстетика»	56
§ 4. Культурологическое направление в немецкой эстетике	60
Лекция 29. Английская эстетика второй половины XIX в.	71
§ 1. Общая характеристика периода	—
§ 2. Эстетика биологической и психофизиологической ориентации	75
§ 3. Эстетика и социология	80
§ 4. Эстетика и художественная практика	85
Лекция 30. Послеромантическая эстетика во Франции XIX в.	90
§ 1. Пути развития эстетической мысли	—
§ 2. Теоретическое обоснование художественной практики	93
§ 3. Проблемы эстетики в теориях социалистов-утопистов и утопистов-коммунистов	97
§ 4. Философско-социологическая эстетика	100
§ 5. Психологическая и социально-психологическая ориентации эстетики 70—90-х годов	107
§ 6. Синтетические тенденции в эстетике Гюйо	110

Лекция 31. Развитие русской эстетики в 30—40-е годы XIX в.	114
§ 1. Особенности процесса развития	—
§ 2. Эстетика Белинского. Основные оценочные категории	121
§ 3. Проблема отношений искусства к действительности и общественной жизни	126
§ 4. О народности искусства	129
§ 5. Концепция реализма	132
Лекция 32. Русская эстетика второй половины XIX в.	136
§ 1. Общая характеристика периода	—
§ 2. Основные категории эстетического учения Чернышевского	142
§ 3. Концепция искусства в эстетике Чернышевского	146
§ 4. Развитие Добролюбовым революционно-демократической эстетики конца 50—начала 60-х годов	148
§ 5. Судьбы революционно-демократической эстетики в 60— —70-е годы	152
§ 6. Эстетические позиции народничества	157
Лекция 33. Русская эстетика второй половины XIX в. (продолжение)	160
§ 1. Эстетизм 50-х годов и его борьба с революционно- демократической эстетикой	—
§ 2. Позитивистская эстетика в России	163
§ 3. Эстетические позиции Веселовского и Потебни	165
§ 4. Эстетика Соловьева	172
§ 5. Эстетика «Мира искусства»	175
§ 6. Эстетика Толстого	177
Литература	182

Лекции по истории эстетики

Книга 3, часть I

Редактор *А. И. Кузьмина*

Техн. редактор *Г. С. Орлова* Корректоры *Т. Г. Павлова, М. В. Унковская*

М-32521. Сдано в набор 25 VI 1975 г. Подписано к печати 23 I 1976 г. Формат бумаги 60×90^{1/16}.
Бум. тип. № 3. Печ. л. 12. Уч.-изд. л. 13,87. Бум. л. 6. Тираж 39500 экз. Заказ 536. Цена 83 коп.
Издательство ЛГУ им. А. А. Жданова. 199164. Ленинград, Университетская наб., 7/9.

Сортавальская книжная типография Управления по делам издательств, полиграфии и книжной
торговли Совета Министров Карельской АССР, Сортавала, ул. Карельская, 42.

83 коп.



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАДСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА

