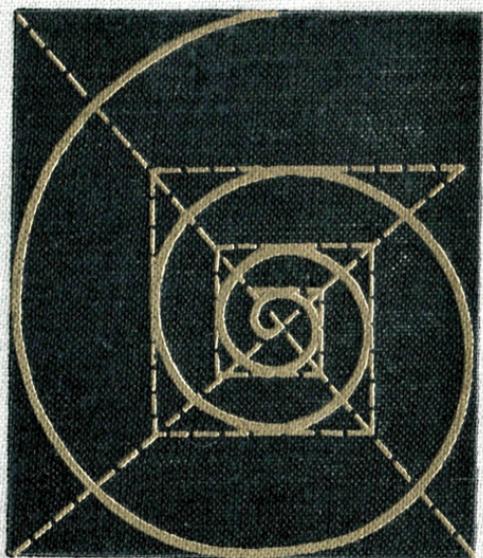


А.Ф. ЛОСЕВ, В.П. ШЕСТАКОВ



ИСТОРИЯ
ЭСТЕТИЧЕСКИХ
КАТЕГОРИЙ

А.Ф. ЛОСЕВ, В.П. ШЕСТАКОВ

ИСТОРИЯ
ЭСТЕТИЧЕСКИХ
КАТЕГОРИЙ

И С К У С С Т В О

1965

предисловие

ИЗВЕСТНО, КАКУЮ ГРОМАДНУЮ РОЛЬ играет искусство в формировании нового человека, человека коммунистического общества. Оно все глубже проникает в жизнь и быт народа, одухотворяет и обогащает его труд, становится важным средством эстетического воспитания масс. И чем большую роль приобретает искусство в духовной жизни нашей эпохи, тем больше проблем возникает перед эстетической наукой, призванной осмыслить основные закономерности процесса художественного освоения мира человеком.

Одной из важных задач марксистско-ленинской эстетики, наряду с развитием эстетической теории, является изучение истории мировой эстетической мысли. В решении этой задачи наша эстетическая наука сделала значительный шаг вперед по сравнению с буржуазной эстетикой. В трудах советских ученых — В. Ф. Асмуса, Н. Я. Берковского, М. А. Лифшица, А. Ф. Лосева, И. Л. Мэца, М. Ф. Овсянникова, Г. М. Фридендера и других¹ дан марксистский анализ отдельных эпох, школ или направлений в развитии мировой эстетической мысли, показана социальная и классовая основа развития эстетических идей, дана критика идеалистической методологии,

¹ В. Ф. А с м у с, Античные мыслители об искусстве, М., 1937; е г о ж е, Немецкая эстетика XVIII века, М., 1962; Н. Я. Б е р к о в с к и й, Литературная теория немецкого романтизма, М., 1934; М. А. Л и ф ш и ц, Вопросы искусства и философии, М., 1936; А. Ф. Л о с е в, История античной эстетики, т. I, М., 1963; И. Л. М а ц а, История эстетических учений (учебное пособие), М., 1962; М. Ф. О в с я н н и к о в, З. В. С м и р н о в а, Очерки истории эстетических учений, М., 1963; Г. М. Ф р и д л е н д е р, Лессинг, 1955.

широко распространенной в буржуазной эстетике, исследован ряд эстетических проблем и категорий, выработанных в истории эстетики. Впервые в мировой литературе издается многотомная хрестоматия по истории мировой эстетической мысли¹.

Естественно, что вся эта колоссальная работа, проделанная советскими учеными в области изучения истории эстетических учений, нуждается в обобщении и систематизации. Определенным шагом в этом направлении и является настоящая книга. Авторы ставили перед собой задачу — на широком историческом материале проследить развитие основных понятий и категорий эстетики и таким образом дать систематический обзор истории эстетики в категориях.

В прошлом делались неоднократные попытки рассмотреть историю отдельных эстетических категорий или системы этих категорий. Так, еще в 1774 году вышла двухтомная «Всеобщая теория изящных искусств» немецкого эстетика Иоганна Зульцера², в которой в алфавитном порядке были представлены основные термины и категории эстетической теории. В конце XIX века немецкий историк Ю. Вальтер представил теорию античной эстетики в категориях³.

В современной эстетической литературе опыт исследования специфических особенностей эстетических учений прошлого посредством анализа ряда эстетических категорий предпринял Эрвин Пановский. Его книга «Идея. К истории понятий древней теории искусства»⁴, появившаяся в 1924 году, получила широкую популярность и признание со стороны исследователей. Историческое рассмотрение некоторых эстетических категорий дал немецкий философ и историк Эмиль Утиц. В его книге «История эстетики»⁵ характеризуется историческое развитие таких категорий, как калокатия, мера, подражание, катарсис, вчувствование и др.

¹ «История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли», т. I, М., 1962; т. II, М., 1964.

² I. S u l z e r, Allgemeine Theorie des schönen Künste, 2 Bd., Leipzig, 1774.

³ I. W a l t e r, Die Geschichte der Ästhetik in Altertum ihrer begrifflichen Entwicklung nach, Leipzig, 1893.

⁴ E. P a n o f s k y, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der ältesten Kunsttheorie, 3 Aufl., 1960.

⁵ E. U t i t z, Geschichte der Ästhetik, Berlin, 1932. Этот принцип Утиц развил и в ряде других исследований: Über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Kantstudien, 1929; Bemerkungen zur altgriechischen Kunsttheorie, Berlin, 1959,

Однако, как бы ни были интересны эти исследования в отдельных частностях, в целом эти работы обладают рядом методологических недостатков, как правило, связанных либо с фрагментарностью, либо с отсутствием социально-исторического обоснования категорий. Но всякая философская наука, сознательно относящаяся к своему предмету и к своим методам, должна прежде всего дать себе точный отчет в тех категориях, которыми она оперирует, поскольку категории — это самые общие понятия в каждой области науки, и причем понятия для нее ответственные. Не в меньшей степени это относится и к эстетике. С точки зрения марксистской методологии всякая категория во всякой науке есть отражение бытия, и притом наиболее существенное и глубокое отражение. Это не значит, что никаких категорий не существует, как не значит и того, что не существует ничего идеального. И категории существуют, и вообще идеальное существует. Но существуют они именно как отражение бытия, а не в виде какой-либо первичной данности. И категории и вообще идеальное обладают способностью обратно влиять на бытие, обратно на него воздействовать и даже его переделывать. Все это делает идеальное могущественным фактором развития самого же реального бытия.

«Перед человеком,— писал В. И. Ленин,— *сеть* явлений природы. Инстинктивный человек, дикарь не выделяет себя из природы. Сознательный человек выделяет, категории суть ступеньки выделения, т. е. познания мира, узловые пункты сети, помогающие познавать ее и овладевать ею»¹.

Итак, необходимо отдавать себе полный отчет в категориях, которыми оперирует эстетика, чтобы у нас получилась осознанная, определенная и существенно построенная как теория эстетики, так и ее *история*.

Многие науки уже давно приступили к анализу тех понятий и категорий, которыми они оперируют, а также и к истории этих категорий. Образцом в этом отношении является математика. Достаточно просмотреть какую-нибудь работу, посвященную тому, что обычно называют «основаниями математики», чтобы убедиться в глубочайшей потребности современной науки в осознании своей собственной логической структуры. Гуманитарные науки в целом далеки еще от осознания этой потребности выяснения логической структуры науки. Однако лингвистика, например, дала

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, 5-е изд., т. 29, стр. 85.

образцовые примеры своего построения в соответствии с требованиями современной теории науки.

✓ Крайней необходимостью является уяснение в общем немногих необходимых категорий — основных понятий, — без которых невозможна эстетика как наука. В настоящее время уже одно перечисление таких категорий может быть результатом только весьма длительного исследования. В то же время, как можно говорить о научности той дисциплины, которая сама не знает своих собственных категорий? Кроме того, требования логики подсказывают нам, что невозможно пользоваться эстетическими категориями как попало, без учета их специфического и существенного содержания.

✓ Эстетические категории являются наиболее обобщенным отражением бытия. Они — такое отражение жизни, которое реформирует и преобразует самую жизнь. Это и есть самый общий критерий всякого научного построения категорий. И вместе с тем это есть критерий всякого исторического рассмотрения эстетики. Иначе мы запутаемся в бесчисленных системах истории эстетики и не будем в состоянии определять, что в ней было прогрессивно, что — регрессивно. Даже более того. Без такого категориального критерия мы не будем в состоянии определять, что в истории эстетики было существенно, а что нет. Без него получится не научная история эстетики, а случайный, эклектический конгломерат фактов, бессмысленный набор ничем не связанных событий, имен, фактов и мнений.

В эпохи методологических кризисов наука уже не раз сталкивалась с таким явлением, что приводило к скептическому, нигилистическому отношению к возможностям построения эстетики как науки. Так, итальянский философ Бенедетто Кроче в начале XX столетия поставил под вопрос всякое познавательное значение эстетических категорий. В своей работе «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» он обосновал концепцию, согласно которой все категории эстетики — прекрасное, трагическое, комическое, возвышенное, изящное и пр. — представляют собой псевдопонятия, лишённые всякого философского смысла. Поскольку, по мнению Кроче, эстетические категории глубоко индивидуальны, а потому крайне неопределенны и произвольны, они не отражают ничего реального и лишь фиксируют самые разнообразные психологические нюансы и оттенки наших чувств. Поэтому они должны быть изгнаны как из области философии вообще, так и из области эстети-

ки в частности. По мнению Кроче, «существует целый ряд понятий, о которых достаточно сказать несколько слов для того, чтобы оправдать решительное изгнание их из нашей системы. Перечисление их длительно, даже невыполнимо. *Трагическое, комическое, возвышенное, патетическое, трогательное, печальное, смешное, меланхолическое, трагикомическое, юмористическое, величественное, преисполненное достоинства, серьезное, важное, импонирующее, благородное, приличное, грациозное, привлекательное, пленительное, кокетливое, идиллическое, эгегическое, веселое, насильственное, наивное, жестокое, постыдное, ужасное, отвратительное, страшное, тошнотворное*:— кто знает, укажет еще другие»¹.

Считая, что невозможно точное и однозначное определение ни одной из этих категорий, Кроче утверждал, что тем более невозможна никакая система этих понятий: «...их нельзя ни вывести одно из другого, ни связать в целостную систему, хотя это тем не менее столько раз и пытались сделать с громадной тратой времени и безо всякого действительного результата»².

Мнение Кроче заключало в себе значительную долю истины, свидетельствуя о том тупике, в котором находилась в его время эстетическая наука, имевшая дело с обилием систем и не имевшая в своем распоряжении метода их осмысления.

В настоящее время советская наука имеет все основания для построения научной *теории* эстетики и создания научной *истории* эстетики, что является делом времени. Беда лишь в том, что пока сделано не так уж много.

Поэтому в настоящее время не может быть еще и речи о построении такой системы эстетических категорий, которая вполне удовлетворяла бы требованиям современной науки, и равным образом было бы фантастическим предприятием стремиться дать фактически обоснованную историю

¹ Б. К р о ч е, Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, ч. I, М., 1920, стр. 99.

² Т а м ж е, стр. 102. Большинство буржуазных философов считают попытки систематизации категорий эстетики традиционализмом, обреченными на неуспех. Американский философ Т. Манро пишет, например, так: «Главная трудность в определении идей классической эстетики заключается в их крайней общности и последовательной неопределенности. «Безобразное», «возвышенное», «гармоническое»— какая энергия была потрачена в попытках определить эти традиционные категории и решить, в каком случае применить ту или другую» (Т. М у н р о, *Toward science in aesthetics*, New York, 1956, p. 17).

всех категорий эстетики. Вместо этого авторы предлагаемой работы имели в виду только приступить к теории и истории эстетических категорий, выбирая то, что на сегодняшний день является более доступным. Таким образом, предлагаемая работа является не завершением соответствующего исследования, а только его скромным началом.

Авторы настоящего труда стремились лишь *начать* эту кропотливую разработку теории и истории эстетических категорий, поскольку передовые науки ушли в этом отношении далеко вперед и поскольку выяснение логической структуры научного построения является для всякого ученого идеалом, хотя пока и трудно достижимым. Предпринятый анализ эстетических категорий, конечно, не может претендовать на окончательную завершенность ни по существу, ни терминологически. Тут предстоит еще огромная работа, и все наши термины могут быть заменены лучшими, если таковые найдутся. Другие исследователи в области эстетики исправят и дополнят наш труд, а может быть, и укажут совершенно новые методы построения эстетики в ее теории и истории.

Книга имеет и другие особенности, о которых нужно предупредить читателя. Будучи задумана как ряд исторических глав, посвященных тем или иным категориям, книга представляет собой определенное сочетание систематического и исторического принципов изложения; к тому же авторы не стремились к исчерпывающей полноте. В книге нет всеобъемлющей характеристики *всей истории* эстетики, так же как нет и анализа *всех* без исключения категорий и терминов эстетической науки. В рамках небольшого исследования такая работа, конечно, неосуществима. Авторы в отборе категорий обращались главным образом к тем понятиям, которые связаны с *происхождением* эстетики как науки, ее *возникновением, формированием, становлением*. Поэтому в книге анализируются именно такие категории, как гармония, мера, катарсис, вкус, подражание, то есть такие, которые первоначально относились к сфере чувственно-предметной деятельности, обозначали вполне конкретные и вполне чувственные явления и предметы и лишь с развитием общественной практики человека, с дифференциацией форм его деятельности, с развитием его сознания превратились в самостоятельные эстетические категории. Именно исследование этого процесса возникновения и развития эстетических категорий позволяет, на наш взгляд, просле-

дять основные закономерности эстетики, ее органическую связь с социальной жизнью тех или иных эпох, ее отношение к смежным формам общественного сознания. Поэтому большее внимание уделяется таким эпохам, как античность, средневековье и Возрождение, когда возникают и формируются эстетические категории. Каждая глава книги относительно самостоятельна и может в крайнем случае читаться отдельно. В каждой из них прослеживается историческое становление категорий начиная с древних времен. Это не означает, конечно, что последующие эпохи менее значительны для истории. В эстетических учениях нового времени происходит дальнейшее развитие уже созданных категорий, их дифференциация и усложнение. Естественно, что обстоятельное исследование этих эпох имеет весьма существенное значение для изучения истории эстетики. Но в данной работе основное внимание авторы уделяют именно *источкам* эстетики, ее гносеологическим и социальным корням.

Авторы книги вовсе не претендуют на создание *системы* эстетических категорий. Однако последовательность изложения материала в ней не является произвольной. Она в известной мере соответствует самой исторической последовательности. Поэтому первоначально в книге исследуются только те категории, которые еще тесно связаны со сферой чувственно-предметной практики, носят конкретный, «вещный», непосредственно-чувственный характер. Таковы категории «гармония», «мера», «калокагатия», «катарсис». Более развитые, более абстрактные, более «духовные» и опосредованные категории излагаются позднее, в соответствии с логикой самого исторического процесса. Эта последовательность — в становлении самой эстетики; ее развитие от низшего к высшему, от простого к сложному отражается и на структуре самой книги, на последовательности и порядке ее глав.

Поскольку главный акцент в работе ставится именно на *происхождении* эстетических категорий, постольку совершенно необходимой задачей при исследовании этих категорий является их точный терминологический анализ¹. За

¹ Такого рода анализ уже предпринимался в работах: А. Ф. Лосев, Эстетическая терминология ранней греческой литературы.— Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина, т. 83, вып. 4, М., 1954; е г о ж е, Эстетическая терминология Платона.— Сб. «Из истории эстетической мысли древности и средневековья», М., 1961, стр. 17—63; е г о ж е, История античной эстетики, М., 1963, и др.

многими категориями эстетики стоит тысячелетняя история, а в этой истории было достаточно всякого рода противоречий, разногласия и путаницы. И термин «искусство» (греч. *techné*) понимался исторически совершенно по-разному. Иногда этим термином обозначалась вся общественная практика и вся природа, а иногда под него подходили и чисто личное творчество, и ремесло, и даже религиозные и магические акты. Этот термин и отличен и в то же время связан с такими понятиями, как «природа», «ремесло», внутреннее «творчество» художника. Если взять термин «гармония», то его история также свидетельствует о большом разнообразии его понимания. Нужно выяснить, относится ли он только к области искусства или к более широкой сфере эстетического в жизни и творчестве человека. На этот вопрос должен дать ответ логический анализ этой категории, сопоставление ее с другими смежными терминами и понятиями. Какое бы значение мы ни придавали этому термину, он должен предстать перед нами во всей своей логической, категориальной ясности. Совершенно очевидно, что понятие, а тем более категория не сводится к одной только терминологии. Однако без четко исследованной терминологии нечего и думать о том, чтобы разбираться в истории или теории эстетики. Практически, если иметь в виду и живые и уже мертвые языки, всякий термин всегда обладал и обладает огромным разнообразием оттенков. Из-за этих оттенков, чаще всего неосознаваемых, всегда возникали споры в истории эстетики. Поэтому всякий научный подход к теории и истории эстетики должен в определенной мере основываться на терминологическом анализе.

В согласии с изложенными выше принципами авторы стремились наряду с изучением каждой категории в отдельности изложить в какой-то мере и *общие* закономерности в истории эстетики, обнаружить определенную преемственность в ее развитии, показать социально-историческую основу развития. При этом авторы исходили из того факта, что изучение тех функций, которые выполняла та или иная категория в различные исторические периоды, позволяет более полно понять содержание и смысл тех категорий, которыми пользуется современная эстетическая наука.

мера

КАТЕГОРИЯ МЕРЫ ЗАНИМАЕТ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО важное место в различных эстетических учениях. Эта категория относится к так называемым «структурным» терминам, характеризующим общие принципы строения вещи, ее качественной или количественной характеристики. Будучи наиболее общей эстетической категорией, мера тесно связана с целым рядом других категорий, словесно выраженных иначе, но близких по смыслу к категории меры. Такова, например, «гармония». Таково, например, греческое слово «симметрия», которое иной раз обозначает не что иное, как «соразмерность», но здесь это есть соразмерность частей какого-нибудь целого как в их соотношениях между самими собой, так и в соотношении их с целым при понимании этого целого как той или иной идейной или вообще смысловой сущности. Таков термин «пропорция», имеющий значение равенства двух или нескольких числовых соотношений качественности. Таков термин «грация», обозначающий ту или иную свободно организованную мерность в движении. Сюда же относятся и термины «ритм» и «метр», указывающие тоже на определенного рода синтез качества и количества, то ли в его динамическом развертывании, то ли в его статическом построении. От этих терминов категория меры отличается только своим обобщенным характером, тем, что она характеризует *целостность вещи*, в то время как все другие указанные понятия являются видовыми его определениями, присоединяют к характеристике целого каждый раз тот или иной специфический оттенок.

Уже в тысячелетних глубинах народного сознания и языка зафиксирована тяга к выявлению, реализации категории меры. Древние греки

представляли свое отдаленное прошлое в виде целого ряда смен поколений людей, живших среди богов и демонов, и тем самым отражали в мифологической форме различные ступени своего социально-исторического развития. Мифологическими символами этой мировой меры были Дика («Правда») и Фемида («Право», «Правопорядок», «Законность»), входившие в окружение Зевса на Олимпе. Гегель правильно указывал на то, что для греков Немезида была своеобразным символом меры, поскольку этой богине принадлежали не только карающие функции, но и функции уравнивания поступков человека. Как только люди осознали некоторые свои действия в качестве преступных, тотчас же появилось и учение о возмездии, полагавшем границу и меру для всяких преступных деяний. Все греческие трагики учат об этой вине и об этом возмездии и о той мере, которая регулирует собою человеческое поведение и мыслится в виде так называемых «неписаных законов» (Sophocl., Antig., 453). Зевс устанавливает свою гармонию в мире, преступить которую никто не может (Aeschyl., Prom., 550)¹. Чувство меры вообще пронизывает всю древнегреческую литературу. Чередование дня и ночи для Еврипида тоже является показателем некоторого рода космической меры (Eurip., Phoen., 541—545).

Термин «мера» возникал как обобщение социальной практики человека. У Гомера это слово еще означало единицу измерения; это—сажень, мера муки или же длина пути, место стоянки кораблей. Также и у Гесиода (VII в. до н. э.), который прославился как теоретик рационального хозяйства, «мера» употребляется как норма социальной практики, обозначая определенный ритм социальной жизни. «Меру во всем соблюдай и дела свои вовремя делай» (Труды и дни, 694). Необходимо соблюдать надлежащую меру во всем, чтобы добиться успеха в работе. Однако уже у Гесиода мера выступает в нормативном смысле, она требует избегать крайности и во всем находить сере-

¹ Ссылки на произведения античной литературы даются сокращенно, как это и общепринято. Досократики цитируются по изданию: Diels, Fragmente der Vorsokratiker, I—III, 9. Aufl., Berlin, 1961. Платон цитируется по страницам издания Стефана, которые указываются во всех научных изданиях. Аристотель цитируется по изданию Прусской Академии наук с указанием тома и страницы. Другие античные писатели цитируются по принятым в науке изданиям с указанием строки или части.

дину. Поэтому у него мера приобретает элементарный эстетический смысл: «Меру в словах соблюдеши и всякому будешь приятен» (там же, 720). Клеобул и Фалес, входившие в число так называемых «семи мудрецов», прославились своим изречением «Ничего слишком» (10, фр. 9), а другой источник (10, фр. 2) утверждает, что это изречение было начертано семью мудрецами на храме Аполлона в Дельфах. Эти же два ранних философа высказали еще и два других подобных изречения: Клеобул, что «мера — наилучшее», и Фалес — «пользуйся мерой» (10, фр. 3). Солон (VI в. до н. э.) тоже призывал к мудрой размеренности в личной и общественной жизни (фр. 5, 9, 10, 13, 16, 19, 24).

Переходя к философскому значению понятия меры, необходимо указать, что понятие меры и выражалось у греков при помощи разнообразных терминов. Наиболее частыми терминами необходимо считать *meros* («мера»), *symmetria* («соразмерность»), *isos* («равное», «уравновешенное»), *mesos* («середина», «центр»), *mesotes* («центр», «центральность», «центрированность»). Меру в значении измеренного количества мы находим, например, у Эпихарма (23 В 2). О «мерах и весах» мы читаем уже в пифагорейских текстах (14, фр. 12), а в применении к стихотворным размерам — у Парменида (28 А 15). Античная философия особенно прославилась совмещением этически-эстетического и онтологического понимания термина «мера». У Филолая (44 А 16) центральный космический огонь, или Гestia, именуется «мерой природы». В этом же смысле нужно понимать и знаменитые слова Гераклита (В 30) о живом огне, «мерами вспыхивающем и мерами угасающем», а также (А 8) о Логосе, или эфирном теле, которое является «мерой назначенного круга времени». Особенно подчеркнут натурфилософский и, в частности, эстетический структурный смысл меры в высказывании Гераклита: «Ибо солнце не преступит [положенной ему меры]. В противном случае его настигнут Эринии, блюстительницы правды» (В 94). В этом же контексте следует понимать и учение Диогена Аполлонийского о мышлении, которое он, как известно, не отличает от воздуха. «Ибо без мышления, — говорит он, — не могло бы быть такого разделения [первовещества], чтобы во всем заключалась [определенная] мера: в зиме и лете, в ночи и дне, в дождях, ветрах и ясной погоде» (64 В 3). Большую роль играет понятие меры и в философии Демокрита, которому принадлежит суждение: «Равное [равномерное] во всем

является прекрасным. Избыток и недостаток таковым мне не кажется» (В 102). Полагая, что в основании вещей лежат атомы, греческие атомисты все конкретные чувственные качества вещей связывали с определенной структурой атомов, а также и с их симметрическим и асимметрическим взаиморасположением (например, Левкипп, А 14). Чувственные ощущения рассматривались Демокритом также как соответствие, симметрия органов человеческого познания реальным предметам. То же — у Парменида, Эмпедокла и Анаксагора (28 А 47). Чувством меры пронизана решительно вся этика Демокрита. Так, один источник гласит: «Счастье же он называет хорошим расположением духа, благосостоянием, гармонией, симметрией и невозмутимостью» (А 167).

О том, насколько понятие меры было популярно в период греческой классики, свидетельствует использование его в таких разнородных областях, как медицина и искусствоведение. Алкмеон объясняет здоровье именно таким мерным равновесием (*isonomia*) стихий, то есть влажного, сухого, холодного, теплого, горького, сладкого и т. п. (24 В 4). Болезни же, согласно этому философу, объясняются чрезмерным преобладанием (*monachia*) какой-нибудь одной из этих стихий.

Что касается меры в применении к искусству в собственном смысле слова, то подобное понятие встречается уже у пифагорейцев. Пифагореец Поликлет написал целый трактат под названием «Канон», где он строил теорию применения числовых отношений к искусству¹. Этому древнему онтологическому пониманию меры в нераздельном этико-эстетическом смысле слова противостоит знаменитое учение софиста Протагора о мере: «Человек есть мера вещей существующих, что они существуют, и не существующих, что они не существуют» (80 В 1). Мера здесь понимается антропологически, но уже не космологически, так как выставляется постулат, что человек все измеряет сам собою или что все с ним соизмеримо. Соответственно с этим Антифонт и Критотай признавали время мыслью или мерой, а не объективной субстанцией (87 В 9).

С классическим учением о соразмерности спорит также и Сократ (в изложении Ксенофонта), который выдвинул

¹ См.: А. Ф. Лосев, *Художественные каноны как проблема стиля.* — «Вопросы эстетики», вып. 6, М., 1964, стр. 351—374.

новое понимание искусства, исходящее не из представлений о мере, но из понятия внутренней жизни человека. В разговоре со скульптором Клитоном Сократ прямо так и формулирует принцип своего нового понимания искусства: «Скульптор должен в своих произведениях выражать состояние души» (Хеп., Метог., III 10, 8). На этом основании отодвигается на задний план и традиция классического искусства. Сократ доказывал, что искусство изображает «духовные свойства» человека (там же, III 10, 3). Отношение внешней соразмерности признается Сократом только для таких прикладных искусств, как искусство делать панцири. Да и то мерка, по которой делается панцирь, должна соответствовать данному человеку, и притом для его практического употребления этого панциря (там же, III 10, 15).

Это учение Сократа обобщается у Платона. Мера составляет одну из центральных категорий платоновской эстетики. В диалоге «Политик» Платон различает два вида измерения — количественное, когда измеряющий имеет в виду только величину предмета, и сущностное, то есть измерение вещи с точки зрения ее назначения или сущности. Если существуют искусства, существует и такой двоякий способ измерения — внешнефизический и идеальный; а если существует такой двоякий способ измерения, существуют и искусства. Если же нет чего-нибудь из двух — искусства или двоякого измерения, — то нет и другого (Политик, 284). Одни искусства — «те, которые измеряют числа, длину, глубину, ширину и толщину тем, что противно этому»; другие же — те, которые относятся к «реальной мерности вещи, ответственности, удачному попаданию, долженствованию и всему тому, что находится посередине между крайними тонами» (там же, 284 E). В последнем случае мера вещи есть идея этой вещи; и такое искусство не просто измеряет свои произведения, но измеряет так, что мы начинаем находить их соответствующими своему назначению, удачными, мерными, а не просто измеренными, то есть исключаящими всякие искажения и крайности. Другими словами, такая мера есть принцип эстетический.

Эти рассуждения в «Политике» особенно важны. Все остальное, что мы можем привести из Платона по вопросу о «мере», — только их развитие или иллюстрация. Мера, например, не только специальна, но и совершенна. «...Мера подобных вещей (вроде души с ее тремя способностями), ...если хоть немного не соответствует сущности, бывает

не очень мерною (*metrios*), ибо ничто несовершенное ни для чего не может быть мерой» (Государство, VI 504C).

Эта специфическая и совершенная мера может быть рассматриваема и субъективно-психологически и диалектически, объективно и синтетично. В субъективном смысле мерой является «умение и знание» (Протагор, 356C — 357B; Государство, X 602C — 603A). С толкованием меры как свойством объективным, вытекающим из самых главных принципов *диалектики*, мы встречаемся и в общем анализе платоновского учения об эстетическом предмете. Именно в «Филебе» (26D), как известно, выдвинуто учение о происхождении понятия меры из диалектического синтеза понятий *предела* и *беспредельного*. Платон хочет сказать, что предел, входя в диалектическое тождество с беспредельным, уже перестает быть просто пределом; он становится мерой. Таково объективно-диалектическое происхождение понятия меры.

Но мера получает у Платона еще более богатое содержание, когда он мыслит ее как такую меру, которая сразу и объективна и субъективна и дана в виде целой иерархической лестницы: она регулирует чистый ум, психическую оформленность, являясь принципом художественных и общечувственных структур, дышащих жизнью, являясь смесью «ума» и «удовольствия». В этих рассуждениях «Филеба» о мере вполне ощущается ее жизненный и вещественный характер.

Свою «меру» в той или иной форме Платон проповедует везде. Благодаря этой мере совершает все свои круговращения космос (Тимей, 39). Но Платон рассуждает не только о космической мерности. При неясности после третьего голосования в народном собрании пусть решают те, кто был «мерой голосования», то есть кто руководил голосованием (Законы, VI 756); «измерительное искусство (имеется в виду измерение «длины плоскости и глубины») является одним из трех основных предметов обучения» (Законы, VII 817E). «Для всего есть мера. У кого есть ум... для того мерой слушания рассуждений является целая жизнь» (Государство, V 450). «Подобное любезно соразмерному подобному; несообразные же вещи нелюбезны ни друг другу, ни соразмерным. У нас мерой всех вещей, преимущественно, пусть будет бог, гораздо более, чем какой-либо человек, как это некоторые утверждают» (Законы, IV 716C). Заметим, что под «богом» тут меньше всего приходится понимать старые

греческие мифологические существа. Это — мифология, прошедшая сквозь детально продуманную систему объективного идеализма. «Боги» в таком понимании едва ли чем-нибудь отличаются от «вечной природы».

В «Определениях» (415 А) Платона мера есть «середина между избытком и недостатком». Здесь, пожалуй, имеется в виду не столько «мера», сколько «мерность», а может быть, даже «измеренность». И это значение меры попадает не раз. Так, мы читаем, что души пьют воду из реки забвения, причем, поскольку эта вода не удерживается ни в каком сосуде, «мерю этой воды по необходимости является самое питье»; «и кто не соблюдает благоразумия, тот пьет ее свыше меры; всегда же пьющие эту воду все забывают» (Государство, X 621 А). В другом месте утверждается, что социального неравенства сгладить нельзя, ибо «для неравных равное стало неравным, если не соблюдена настоящая мера» (Законы, VI 757 А). В обоих случаях «мера» понимается как умеренная середина, как то, что не впадает ни в избыток, ни в недостаток.

Следует указать еще на слово «*metrios*», которое как раз и значит по существу «мерный», или «умеренный». «Умеренность» (*metrion*) есть середина между избытком и недостатком, достаточная в художественном, научном, техническом, — вернее, просто планомерном смысле (Определения, 415 А). Стало быть, от «*metron*» (в указанном смысле) «*metrion*» отличается тем, что избежание крайностей, избытка и недостатка обладает тут характером некоего планомерного действия. «Намеревающийся стать гармоничным (*metrion*) гражданином не должен вдаваться в подробности изучения грамоты» (Законы, VII 809Е), то есть Платон рекомендует тут избегать односторонности, происходящей от неумеренного изучения наук.

Само по себе понятие мерности близко подходит к понятию симметрии, хотя в то же время и достаточно от него отличается. Его эстетический смысл не везде ясен. Наиболее четко этот смысл выражен в следующем тексте: «Тело наше как будто натянуто и держится теплотою и холодом, сухостью и влажностью и т. д.; а душа наша есть смешение и гармония этих начал, зависящая от хорошего и мерного соединения их между собою. Если же душа есть гармония, то явно, что с непомерным (*ametrios*) ослаблением нашего тела или с его напряжением от болезней и прочих зол она, несмотря на свою божественность, должна тотчас

уничтожаться, подобно тому как уничтожаются и другие гармонии, например, в звуках и во всех художественных произведениях» (Федон, 86 С). «Кто превосходно соединяет гимнастику с музыкой и максимально мерно (*metriotata*) применяет их к душе, того мы по всей справедливости можем называть человеком совершенно мусическим и вполне гармоническим, гораздо больше, чем того, кто умеет настраивать одну струну над другой» (Государство, III 412 А).

По-видимому, мерность, или умеренность, если ее понимать чисто формально, не имеет для Платона заранее заданного эстетического смысла. Как и везде у Платона, эта категория становится эстетической только в связи с тем конкретным предметом, к которому она применяется. Платон приводит хороший пример: «Хотя существует три вида похорон — чрезмерно пышные, небрежные и умеренные, ты, законодатель, избрал только один вид, соблюдающий середину между двумя крайностями, его именно одобрил и предписал. Я же, если бы вывел в своем произведении какую-либо чрезвычайно богатую женщину, делающую распоряжения о своем погребении, стал бы хвалить пышные похороны. Если бы вывел человека скаредного и бедного, то похвалил бы убогие похороны. Если бы вывел человека, обладающего умеренным состоянием, да и самого по себе умеренного, похвалил бы соответствующие и похороны» (Законы, IV 720Е). Это рассуждение показывает, что мерность, взятая формально, не имеет для Платона никакого значения. Она обязательно связана с конкретной жизненной обстановкой. Да и в «Филебе», как мы помним, «мера» была неразрывно связана с абсолютной данностью того или иного вида бытия.

Укажем также на родственные термины: «*emmetros*» — «размеренный» и «*ametria*» — «несоразмерность», «неразмеренность». «Мера», «размеренность» — термин, обозначающий противоположность всему хаотическому, неясному, лишенному меры (*echein alogos cai ametros*) (Тимей, 53 А), «расходящееся и не приходящее в согласие невозможно привести в гармонию» (Пир, 187 С). «Безобразие есть ли что-нибудь иное, как не род несоразмерности (*ametrias*), везде лишенный вида? Никоим образом не иное» (Софист, 228 А). «Стремление невпадать и непопадание в цель бывает именно от «несоразмерности» (*ametrias*), а не от соразмерности (*hupmetrias*) (Софист, 228 Е). «Неразумная душа безобразна и несоразмерна (*ametron*)» (Софист, 228D). «Итак, все бла-

гое прекрасно, а прекрасное — не лишено меры» (Тимей, 87 С). «Итак, различив в достаточной мере (metrios) чистые наслаждения и наслаждения, которые по справедливости можно назвать нечистыми, характеризуем в нашем рассуждении сильные наслаждения признаком отсутствия меры (ametrian), а не сильные, напротив, признаком соразмерности (emmetrian). Установим, что наслаждения, которые имеют большую величину и силу и бывают такими то часто, то редко, относятся к роду беспредельного, в большей или меньшей степени проникающему тело и душу, другие же наслаждения отнесем к числу соразмерного (ton emmetron)» (Филеб, 52 С). Лишь немногие, когда возникают страсти «могут предпочесть умеренное (metro) многому» и «держат себя в надлежащих пределах (carterein pros to metriop)», но у «большинства людей желания неумеренны (ametros), и, хотя возможно извлекать умеренную (ta metria) прибыль, они предпочитают ненасытную прибыль» (Законы, XI 915 D). В общем учении об эстетическом предмете у Платона мы встречаем текст (Филеб, 64DE) о том, что «смесь» погибает от отсутствия «меры» (metro) и «соразмерности» (symmetro) и что умеренность (metriotes) и соразмерность «всюду становятся добродетелью и красотой».

«Несоразмерность» отнюдь не имеет у Платона формального значения, но она везде разная. Достаточно привести следующий пример: «Нигде соразмерность и несоразмерность не важны в такой степени, как в отношениях души к самому телу» (Тимей, 87 D).

Эти термины Платон не везде употребляет в одинаковом смысле. Если metron употребляется у него в смысле metriop и emmetron, то и эти последние употребляются в смысле metron. Говоря об орлином и плоском носе, Платон говорит, что средний между тем и другим величается правильным (emmetron) (Государство, V 474D), то есть «умеренным». Умеренно то, что не страдает ни избытком, ни недостатком. Emmetron употребляется в смысле соразмерности, согласованности: «Закон должен установить соразмерность (emmetron) и взаимную согласованность всего этого» (Законы, V 746E).

Широкое значение имеет мера и в философии Аристотеля. Рассуждая об Едином, Аристотель рассматривал его не в изолированном существовании, но как принцип измерения в любой области бытия, жизни и познания. «Быть целым

и неделимым»— это значит быть «исходною мерой для каждого рода». «Мера есть то, чем познается количество... И во всех остальных областях [кроме количества] мерою называется то исходное, с помощью чего там каждое [определение] познается и для каждого мерою является единое — в длине, в ширине, в глубине, в тяжести, в скорости». Целая глава «Метафизики» (X, 1) развивает понятие о мере как принципе познания, причем количественная мера трактуется только как одна из существующих мер, правда, как наиболее точная. Для меры выбирается в каждой данной области то, что наиболее едино и неделимо, и то, что наиболее характерно для данной области. Так, в астрономии движение неба является наиболее простым и ясным, с чем сравниваются всякие другие движения. Аристотель критически относится к тезису Протагора о том, что человек является мерою вещей, так как, скорее, вещи являются мерою для человека. В известном смысле можно говорить и так, как говорит Протагор, если выдвигать на первый план те или другие элементы нашего познания для характеристики этого познания в целом. Однако, «хотя всякое знание есть знание о познаваемом, но не всякое познаваемое стоит в отношении к знанию, так как с известной точки зрения знание измеряется тем, что познается» (X 6, 1057 а 9). Таким образом, если Платон эстетизировал все категории, в том числе и логические — такие, как «мера», «идея» и др., — то Аристотель логизирует эстетические категории, давая им формально-логическую трактовку. Поэтому мера у него — это познавательное отождествление сущности предмета с самим предметом в условиях пребывания этой сущности в самом предмете, а не вне его. Вместе с тем Аристотель говорит и о моральной мере, утверждая, что «мерилом» и «мерой» для истины в каждом отдельном случае является сам человек со своими чувствами «прекрасного и приятного» (*Ethic. Nic.* III 6). Но это говорится не в протагоровском смысле, а в смысле значения морали как необходимого принципа в переживаниях эстетического и вообще приятного. У Аристотеля встречаются тексты и о необходимости меры в поэтических текстах. Так, например, в «Поэтике» он говорит: «...во всех частях [речи] должна быть мера; действительно, пользующийся метафорами, глоссами и прочими видами [выражения] безвкусно и умышленно для смеха отлично достиг бы именно этого» (1457b), то есть комического впечатления.

Наука, по Аристотелю, невозможна без эмпирии, а эмпирия без науки тоже бессмысленна. Необходимо их мерное объединение (*Met.* I 1). Особенно широкое применение принцип меры имеет в этике Аристотеля. «Добродетель есть известного рода середина, поскольку она стремится к целому» (*Ethic. Nic.* II 5, 1106 a 33). Конкретнее говоря, добродетель есть середина между двумя порочными крайностями (там же, II 6—9); мужество — середина между трусостью и отвагой, кротость — середина между смиренностью и гневливостью, щедрость — середина между скупостью и расточительностью. Таким образом, центральное учение Аристотеля о добродетели есть не что иное, как учение о мере, избегающей как недостаточности, так и излишества. В связи с этим учением о мере нужно понимать и аристотелевскую концепцию «правильного разума» (там же, VI 13). Мерность, или соразмерность, Аристотель предлагает соблюдать также и в дружбе, и в справедливости (там же, VIII 9). Таким образом, вся философия Аристотеля, начиная от основного онтологического учения о мере и кончая учениями эстетическими и этическими, оказывается пронизанной принципом меры, понимаемым в разных отделах философии специфично¹.

И в эпоху эллинизма мера остается в греческой философии чрезвычайно популярным понятием. Таково перипатетическое учение о метриопатии («умеренности страсти»), которое развивалось эпикурейством с его учением о размеренном «удовольствии», а также и стоицизмом с его учением о внутренней «выправке». У Горация вся «Поэтика» строилась на понятии меры («есть мера (*modus*) в вещах, и в конечном счете их определены границы», *Sat.* I 106). Весь неоплатонизм тоже понимал меру как идеальную структуру и упорядоченность каждой вещи и всего космоса в условиях реального функционирования этой структуры и упорядочения ею всего существующего. Так, например, у Платона прекрасное не что иное, как определенный вид соразмерности. «Почти все утверждают, что красоту, воспринимаемую зрением, порождает соразмерность частей друг с другом и целым и с прелестью красок. И для тех, кто это утверждает, и вообще для всех остальных, быть прекрасным — значит быть симметричным и соразмерным» (*Эннеады*, I 6).

¹ О понятии «середины» («меры») у Аристотеля см.: Н. S c h i l l i n g, *Das Ethos der Mesotes*, Tübingen, 1930.

В эстетике эллинизма мы наблюдаем первые симптомы кризиса онтологического понимания меры. Уже стоики стремятся перенести меру во внутренний мир человека, определяя посредством этой категории красоту души и достоинство добродетели. «Как красота тела есть симметрия членов, устроенных в отношении друг к другу и в отношении к целому, так и красота души есть симметрия разума и его моментов в отношении ее к целому и в отношении друг к другу» (Stoic. veter. fragm. III 278). «Красота тела — в симметрии частей, в хорошем цвете и физической добротности... красота же разума в гармонии учений и созвучии добродетели» (там же, III 392).

Отличительной особенностью античной меры является ее пластический, телесно-чувственный характер. Утверждая принцип соразмерности, соизмеримости, античная эстетика имеет в виду не абстрактную соизмеримость, выражаемую в числе или в понятии, как это мы встречаем в средневековой эстетике. Идеальной мерой для античного эстетического сознания является реальное человеческое тело, которое выступает как универсальный эстетический канон. Гармонически размеренное человеческое тело рассматривается греками как универсальная мера всех видов искусства, не только скульптуры, но и поэзии. «Всякая речь,— говорит Платон,— должна быть составлена, как составлено живое существо, она должна иметь как бы свое тело, не быть без головы, без ног, должна иметь туловище и конечности — все это в надлежащем соответствии одно с другим и с целым» (Федр, 264 С). Вообще ораторское искусство рассматривается греками максимально телесно, подобно искусству скульптора или архитектора. У ритора Деметрия мы находим следующий текст: «Колоны периода подобны камням, поддерживающим и несущим на себе свод, а колонны речи отрывочной похожи на камни, разбросанные близко один возле другого, а не сложенные в постройку. Поэтому в этой более древней речи есть какая-то гладкость и чистота, как в архаических статуях, когда искусство заключалось в сухой простоте форм, а более поздняя речь подобна уже творениям Фидия, так как в ней есть и величавость и отделанность» (Деметрий, 13—14).

Аналогичную мысль о человеческом теле как эстетической мере, только уже в применении к архитектуре, мы находим у Витрувия. «Композиция храмов,— говорит Витрувий,— основана на соразмерности, правила которой должны тща-

тельно соблюдать архитекторы. Она возникает из пропорции, которая по-гречески называется *analogia*. Пропорция есть соответствие между членами всего произведения и его целым по отношению к части, принятой за исходную, на чем и основана вся соразмерность. Ибо дело в том, что никакой храм без соразмерности и пропорции не может иметь правильной композиции, если в нем не будет такого же точного членения, как у хорошо сложенного человека» (Об архитектуре, III 1).

Этот предметно-телесный характер представлений о мере является отличительной особенностью античной эстетики. Во многом он объясняется характером античного производства, нерасчлененностью форм социальной практики в рабовладельческом обществе, при котором личность производителя была еще тесно связана со средствами и условиями производства и составляла с ним нерасчлененное целое.

Подводя итог античным концепциям меры, мы должны отметить универсальный характер этой категории. Принципом меры пронизано все эстетическое сознание древних греков. Мера — это норма поведения, закон развития вселенной, структура художественного произведения. Все связанное с мерой — «умеренность», «мерность», «соразмерность», «симметрия» — воспринимается греками как синоним истины и красоты. Напротив, все лишнее меры, всякая несоразмерность связана в античном сознании с представлением о безобразном, уродливом и неистинном.

Греческая мера отражает специфический характер эстетических воззрений древних греков. Наиболее отличительная ее особенность заключается в том, что она носит конечный, ограничивающий характер. Античная мера всегда *конечна*, она ограничивает мир, делает его замкнутым и обозримым целым. И, напротив, все *бесконечное*, лишнее границ, чуждо эстетическому сознанию древних греков. Не случайно Аристотель требовал, чтобы прекрасное было легко обозримо, то есть соразмерно чувственному восприятию человека. «Прекрасное, и животное и всякая вещь, — состоящее из известных частей, должно не только иметь последние в порядке, но и обладать не какую попало величиной: красота заключается в величине и порядке, вследствие чего ни чрезмерно малое существо не могло бы стать прекрасным, так как обозрение его, сделанное в почти незаметное время, сливается, ни чрезмерно большое, так как

обозрение его совершается не сразу, но единство и целостность его теряются для обозревающих...» (Поэтика, 1450b).

Вместе с тем мера как причина средней нормы ограничивает, требует порядка и избегания крайностей от самой человеческой природы. Античная мера — это эстетика золотой середины; в ней, в этой середине, должны быть расплавлены все крайности, все богатство и разнообразие чувственной жизни человека.

Нормативный характер античной меры становится особенно очевидным в эллинистической эстетике. Если в классическую эпоху мера соразмерна человеку, ограждает внутренний мир его социальной жизни, то в эпоху крушения демократического полиса мера вырастает в принцип, стоящий над человеком, ограничивающий пестрое многообразие его жизни. Во всем должна быть мера — и в еде, и в наслаждении, и в игре, и в смехе, и даже в соблюдении меры должна быть своя мера. Здесь мера начинает играть роль сдерживающего, регулятивного принципа, посредством которого античный мир пытался спасти свою культуру от непомерно разившейся индивидуальности.

Социальный смысл греческой меры определяется характером античного полиса с его тенденцией к упорядочению социальной жизни в рамках небольшого города-государства, к ограничению индивидуальной жизни. Характеризуя античный способ производства, Маркс писал: «...Кажется, что древнее воззрение, согласно которому человек, как бы он ни был ограничен в национальном, религиозном, политическом отношении, все же всегда выступает как цель производства, куда возвышеннее, если сопоставить его с современным миром, где производство выступает как цель человека... Поэтому младенческий древний мир представляется, с одной стороны, чем-то более возвышенным, нежели современный. С другой же стороны, древний мир, действительно, возвышеннее современного во всем том, в чем стремятся найти законченный образ, форму и заранее установленное ограничение. Он дает удовлетворение, которое человек получает, находясь на ограниченной точке зрения. Тогда как современное не дает удовлетворения; там же, где оно выступает самоудовлетворенным, — оно пошло»¹. Именно этой ограничивающей функцией антично-

¹ К. М а р к с, *Формы, предшествующие капиталистическому способу производства*, М., 1940, стр. 20.

го полиса, его стремлением к «заранее установленному ограничению» объясняется постоянное стремление античного сознания всегда и во всем искать меру.

Античная концепция меры, охватившая собой все периоды и все типы исторического развития греко-римского мира, с тех пор уже никогда не исчезала в последующих культурах, а только принимала разные формы и создавала разное содержание в связи с потребностями времени и общества. Средневековый спиритуализм, выросший на основе феодальных иерархических отношений, внес в эту концепцию принцип, связанный с монотеистическим миропониманием. Этой мерой стал теперь не пластический чувственный космос, но надприродный и притом внеличный абсолют. Тем не менее античная концепция меры не только не исчезла в средние века, но использовалась там весьма часто в самом причудливом переплетении с новыми концепциями. Уже Августин, этот предначинатель средневековой философии, утверждает (*De libr. arbitr.*, II 16, 42), что все живое обладает какой-нибудь формой, а каждая форма характеризуется каким-нибудь числом. Следовательно, каждый живой индивидуум обладает определенным соотношением качественных и количественных характеристик. Августин фиксирует в каждом искусстве некоторого рода соответствие (*convenientia*), выражением которого является равенство (мы бы сказали равномерность) и единство (*De ver. relig.*, XXX 50). Наиболее последовательно категорию меры Августин разрабатывает в своем фундаментальном сочинении «О музыке». По его мнению, музыка потому является совершеннейшей дисциплиной, что она представляет собой, собственно говоря, искусство меры. Ведь музыка есть искусство хорошо модулировать, а слово «модуляция» происходит от слова *modus* — мера. Однако, по мнению Августина, мера должна соблюдаться не только в музыке, но и во всем «хорошо сделанном». «Пусть тебя не смущает, — говорит Августин, — сказанное выше, что не только в музыке, но и во всем должно сохранять меру (*modus*), хотя о модуляции и говорится лишь применительно к музыке... Модуляция может относиться к одной лишь музыке, хотя мера (*modus*), от которой слово «модуляция» образовано, может существовать и в других вещах, подобно тому как речь (*dictio*) в собственном смысле связывается с ораторами, хотя речью пользуется каждый, кто что-либо говорит (*dicere*)» (*De mus.*, I 2,2). У Августина мы впервые находим учение о числовой сораз-

мерности (*aequalitas numerosa*), которое выступает у него как учение о равномерной числовой структуре художественной цельности (*De mus.*, VI 12, 38). Это учение становится необычайно популярным в средневековой музыкальной эстетике, которая строит музыкальную теорию на принципе числовой соразмерности.

В анонимном трактате *Summa Alexandri*, I, принадлежащем, по-видимому, францисканскому монаху XIII века (ed. Quaracchi, p. 181), во всех вещах различается: 1) вид (*species*), то, чем она отличается от всего другого, 2) мера (*modus*), то, чем она ограничивается, то есть больше чего и меньше чего она не может быть, и 3) порядок (*ordo*), то, как она по своей структуре соотносится с другими вещами. В этом тексте заметна весьма важная попытка отграничить понятие меры как вообще от формы, так, в частности, и от ее структуры. Фома Аквинский пишет: «Совершенным называют то, что не имеет никакого недостатка соответственно мере его совершенства» (*Summ. theol.*, I. qu. 15a, I). У философа XIII века Витело читаем: «Пропорциональность частей, отвечающая какой-либо природной или искусственной форме, в сочетании с чувственными образами создает большую красоту, чем каждый из этих образов в отдельности» (*Perspect.*, IV, 148). Здесь прямо фиксируется взаимосоответствие качества и количества вещи, выражением чего является ее пропорциональность и красота.

При всем своем рационализме, интересе к чисто рациональной структуре вещи средневековая эстетика выносила принцип меры за пределы умопостигаемого мира, объявляя высшей мерой всего сущего сверхприродное начало — бога. Это представление не было просто заблуждением, оно целиком объясняется характером общественных отношений в эпоху средневековья. Характеризуя экономические отношения феодального общества, Маркс показал, что действительное содержание этих отношений выступало, как правило, в форме личной зависимости, в виде сословных, цеховых и корпоративных отношений. «Непосредственно общественной формой труда является здесь его натуральная форма, его особенность, а не его всеобщность, как в обществе, покоящемся на основе товарного производства... Таким образом, как бы ни оценивались те характерные маски, в которых выступают средневековые люди по отношению друг к другу, общественные отношения лиц в их труде проявляются здесь именно как их собственные личные

отношения, а не облакаются в костюм общественных отношений вещей, продуктов труда»¹.

Таким образом, для феодального общества их собственные общественные отношения выступают в форме личной зависимости. Но, с другой стороны, эти сословные и корпоративные отношения представляются как вполне *естественные*, установленные от природы, от бога. Иными словами, община с ее иерархией сословных и правовых отношений переносится в средневековом мировоззрении на небо в виде некоторой абстракции. И именно этой иерархией объясняются многие особенности эстетических взглядов этой эпохи. Если античная эстетика соизмеряет искусство с человеком, объявляя универсальной эстетической мерой простое человеческое тело, то средневековая эстетика, отражая характерные для этой эпохи представления о мире и человеке, обнаруживает меру всех вещей в боге.

Деятели эпохи Возрождения также отдавали большую дань категории меры. Марсилио Фичино в своем комментарии на «Пир» Платона (V 6) также трактует три старых понятия — меру, вид и порядок, давая категории меры глубокое художественное истолкование. У Альберти содержится точное определение понятия меры, хотя и без употребления этого термина: «Красота есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат, — такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже» (О зодчестве, VI 12). Подобного же рода художественные представления о мере выражает Леонардо да Винчи (Трактат о живописи, III 272—276), Фиренцуола (О красоте женщин, Соч., 1934), Дж. Бруно (О героич. энтузиазме, диал. 3), Дюрер.

У Дюрера отчетливей, чем у других писателей Возрождения, мера связана с представлением о «хорошей середине». «Я считаю соразмерные предметы самыми красивыми, — говорит Дюрер. — Хотя иные, отступающие от меры предметы и вызывают удивление, все же не все они приятны. Можно привести пример этому из вышеизложенного, ибо можно сказать: ни остроконечная, ни плоская голова не обладает хорошей формой, круглая же голова считается

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 23, М., 1960, стр. 87—88.

красивой потому, что она занимает середину между ними... Лучшее всего хорошая середина»¹.

Мера — универсальная категория эстетики Возрождения. Она в одинаковой степени характерна для всего эстетического сознания этой эпохи, для всех видов искусства, будь то живопись, поэзия или музыка. Причем, так же как и в Древней Греции, в эстетических учениях Ренессанса вновь возникает представление о мере как соответствии объективных форм природы и вообще предметного мира формам и способам чувственного восприятия человека. Поэтому познание объективной меры вещей связано с чувством красоты и удовольствия. У Д. Царлино мы читаем: «Прежде всего надо помнить, что так же, как невозможно, чтобы та вещь, части которой находятся между собой в соразмерном соответствии, называемой греками симметрией, не доставляла бы удовольствие чувству, которому соразмерные предметы чрезвычайно приятны, так же невозможно, чтобы вещи без всякой соразмерности могли бы ему нравиться» (Institut. harmon., III 28).

И так же, как и в античной эстетике, универсальной мерой для всех вещей в природе выступает человеческое тело. Его пропорции, отношения его частей служат основой для построения произведений искусства. На этой основе, как известно, написан трактат Луки Пачоли «О божественной пропорции», в котором развивается мысль Витрувия о перенесении пропорций человеческого тела на архитектуру. «Древние,— говорит Пачоли,— ознакомившись с размеренным устройством человеческого тела, сооружали все свои здания согласно его пропорциям»². Точно так же и Дюрер говорил о пропорциях, что «чем они точнее и подобнее человеку взяты, тем лучше работа»³.

Таким образом, у мыслителей Возрождения категория меры тесно связана с представлением о закономерном и гармоничном устройстве человеческой природы. Поэтому мера выступала не как абстрактный принцип, в жертву которому должно быть принесено все многообразие человеческих чувств, но прежде всего как принцип, обеспечивающий полное и гармоничное познание природы и человека.

¹ А. Дюрер, Дневники, письма, трактаты, т. 2, М.—Л., 1957, стр. 184, 187.

² «Мастера искусства об искусстве», т. I, М., 1937, стр. 20.

³ Там же.

Классицизм нового времени, связанный с картезианским рационализмом и возрождающий этику и эстетику Горация, на все лады проповедует учение о мере, размеренности, уравновешенности, избегании крайности. Таковы знаменитые наставления Буало и соответствующая характеристика Гомера в III книге его «Поэтического искусства». В предисловии Мармонтеля к его «Элементом литературы» сущность прекрасного понимается как соблюдение «приличий» или «соответствий» (соответствий) в «естественной» и в «искусственной» (то есть в общественной) жизни с указанием на век Людовика XIV как наиболее совершенный в этом отношении (то же у Лагарпа).

Известный французский художник-классицист Никола Пуссен, по свидетельству его биографа Беллори, считал, что идея красоты состоит из трех элементов: порядка, формы и меры, причем именно мера является главным элементом художественного целого. «Порядка, соблюдения интервалов и естественного расположения частей недостаточно, если не присоединить к этому меру, которая позволит каждой части придать величину, пропорциональную фигуре в целом»¹.

В английской эстетике нового времени концепция меры особенно ярко представлена у Шефтсбери. Ему принадлежит учение о мировой гармонии, исходящей из космического центра, охватывающей всю природу и человека и в каждой отдельной душе пробуждающей энтузиазм в отношении универсальной и мерной благоустроенности всего существующего.

Учением о мере проникнута философия Спинозы. Таково учение Спинозы об адекватности мышления и протяжения, о соответствии истинной идеи ее объекту, о тождестве сущности и существования в боге (природе), о регулировании богом всякой субстанции и т. д. и т. д. Таковы же и многие идеи Лейбница, как, например, идея о предустановленной гармонии.

Французские философы XVIII века развили выдвинутое еще Декартом учение о мере как *единстве во многообразии*. Ш. Монтескье, например, в своей статье о вкусе рассматривает меру и одну из ее модификаций — симметрию — как одну из главных форм познания всего разнообразия

¹ Bellori, Vite de pittori, scultori e architetti moderni, Roma, 1728, p. 302.

вещей и ощущений. «Предметы, которые мы видим в последовательном порядке,— писал он,— должны быть разнообразны, ибо воспринимаются легко; напротив, те из них, которые представляются нашему взгляду одновременно, должны быть расположены симметрично. От них требуется, также цельность и увязанность всех второстепенных деталей с главной частью. За это мы тоже любим симметрию: она создает единое целое. Мы любим симметрию: от нее зависит уравновешенность или гармония произведения»¹.

Несмотря на широчайшую распространенность концепции меры в новой философии, четкий и самостоятельный логический анализ дает только философия немецкого классического идеализма. Предшественником диалектического учения о мере является Кант, поскольку он впервые сформулировал в раздельном виде категории качества и количества (наряду с прочими категориями рассудка). Правда, Кант не сумел понять качества и количества в их диалектическом единстве, поскольку этому мешал дуализм его учения о субъекте и объекте. Только Гегель впервые в истории новой философии дал диалектику качества и количества и тем самым сформулировал учение о мере, разбросанно и описательно представленное почти у всех философов до Гегеля.

Свое учение о мере Гегель излагал неоднократно — прежде всего в «Энциклопедии философских наук» (§ 107—111), где все философские категории рассматриваются как итоги векового человеческого мышления вообще. Основное определение меры у Гегеля резюмирует рассмотренные выше учения. «Мера есть качественно-определенное количество, прежде всего как непосредственное; она есть определенное количество, с которым связано некое наличное бытие или некое качество» (§ 107). Другими словами, Гегель исходит из диалектического единства качества и количества, когда увеличение или уменьшение количества данного качества только до определенной границы остается безразличным для данного качества, а дальше приводит его к гибели. Так, увеличение или уменьшение температуры воды с определенного момента превращает воду либо в газообразное, либо в твердое состояние. Такой живой синтез качества и количества наблюдается, по Гегелю,

¹ Ш. Монтескье, Избранные произведения, М., 1955, стр. 744.

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

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

Но этот переход меры в безмерное обнаруживает, по Гегелю, тот факт, что искусство не является подлинной формой осознания духом самого себя, что необходимо перейти к другим, более высоким формам духа. Если в символической форме искусства последнее только стремилось к идеалу, а в классической достигало его в совершенном и притом чувственном виде, то с распадением классического искусства возникала необходимость выхода за пределы эстетического идеала и погружения в недра чистого духа,

для которого все чувственное оказывалось только более или менее случайным и несущественным. Следовательно, три основные формы у Гегеля тоже построены при помощи категории меры. Эти три формы выступают у Гегеля как три типа исторического проявления категории меры.

Таким образом, категория меры получает у Гегеля универсальное диалектическое значение. Всякое единство противоположностей выступает у него как мера, в которой эти противоположности объединяются. Не только «качество» и «количество» сливаются в меру, но также, например, «сущность» и «явление» сливаются в свою собственную меру, которая в данном случае является «действительностью». Также сливаются каждый раз в свою собственную меру «содержание» и «форма», «внутреннее» и «внешнее», «субъект» и «объект» и т. д.

Категория меры получает развитие и в философии диалектического материализма. У Маркса «мера» принадлежит к тому ряду категорий, которые находятся на грани экономики и эстетики. Экономическое содержание «меры» рассматривается в «Капитале», где разрабатывается учение о мере стоимости. Но Маркс часто рассматривает категорию и в эстетическом смысле. Так, говоря об отличии человеческого труда от животной жизнедеятельности, он указывает на способность человека находить внутреннюю меру предметов как на отличительную особенность творчества по законам красоты. «... Животное формирует материю только сообразно мерке и потребности того вида, к которому оно принадлежит, тогда как человек умеет... прилагать к предмету соответствующую мерку; в силу этого человек формирует материю также и по законам красоты»¹.

Категорию меры Маркс применяет и к характеристике капиталистического способа производства с его тенденцией к универсальному развитию меновой стоимости. Маркс показал, что в условиях господства товарно-денежных отношений нарушается мера между потребительной и меновой стоимостью, между количеством и качеством произведенного продукта. Эта безмерность становится особенно очевид-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, М., 1956, стр. 566. В этом издании философская категория «мера» неправильно переведена бытовым термином «мерка». Этот факт, помимо своей парадоксальности, свидетельствует о крайней необходимости изучения философских и эстетических категорий и понятий.

ной при сравнении капиталистического производства с античным. Отсутствие меры, безразличие к качеству вещей, свойственное меновой форме стоимости, отчетливо выступает в изречении Барбона, которого Маркс цитирует в «Капитале»: «Один сорт товаров так же хорош, как и другой, если равны их меновые стоимости»¹.

В деньгах, этой чистой форме меновой стоимости, стирается всякий интерес к потребительной стоимости. «Количество денег становится все в большей и в большей мере их единственным могущественным качеством... *Безмерность и неумеренность* становится их истинной мерой»².

Для марксистской философии мерой всех мер является бесклассовое коммунистическое общество, которое является высшим критерием для оценки всей мировой истории человечества. В коммунистическом обществе, по словам Маркса, мерой общественного богатства будет свободное время, которое явится условием универсального творческого развития индивидов. «Действительное богатство,— говорит Маркс,— это развитая производительная сила всех индивидов. Тогда *мерой богатства* будет уже не рабочее время, а свободное время... Действительная экономия состоит в сбережении рабочего времени; это сбережение тождественно с развитием производительной силы. Стало быть, не *отречение от наслаждений*, а развитие силы, развитие способностей к производству и, следовательно, развитие как способностей, так средств для наслаждения»³.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 23, М., 1960, стр. 46.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 599.

³ К. Маркс, Философско-экономические рукописи 1857—1858 гг.— Цит. по журн. «Большевик», 1939, № 11—12, стр. 84.

гармония

К ЧИСЛУ НАИБОЛЕЕ ДРЕВНЕЙШИХ КАТЕГОРИЙ эстетики относится «гармония» (*harmonia*). Так же, как «мера», «пропорция» или «симметрия», гармония относится к тем категориям, которые характеризуют общие структурные принципы («мерность», целостность вещи), но, в отличие от них, гармония характеризует и *содержание* структурного целого, что предполагает не только наличие целого, а и его раздельность, качественное различие и противоположность элементов, входящих в его состав, на фоне объединяющей целостности. Поэтому категория гармонии тесно связана с понятием единства противоположностей.

Как известно, гармония была одной из центральных категорий античной эстетики. Античные философы применяли этот термин к самым разнообразным явлениям социальной жизни и природы, истолковывая его в космологическом, социальном, этическом, эстетическом смысле. Это объясняется тем, что первоначально «гармония», как и многие другие категории древнегреческой философии и эстетики, была тесно связана с элементарными характеристиками социальной жизни человека, с предметно-практической сферой его деятельности, в которой эстетическое не было еще вычленено и понято как отдельное. Так, у Гомера термин «гармония» означал все что угодно, но только не форму эстетической оценки бытия. В «Илиаде» «гармония» означает «соглашение», «мир», «согласие». Гектор хочет, чтобы боги были хранителями его «соглашения» с Ахиллом. В «Одиссее» «гармония» употребляется в самом конкретном значении: «скрепы, гвозди». Одиссей, строя корабль, сбивает его «гвоздями» и «гармониями» (то есть скрепами).

С дифференциацией и развитием сознания, с расширением и усложнением понятийного языка науки элементарные характеристики бытия наполняются философским содержанием. Так произошло и с термином «гармония» у греков. Из «скрепов» и «гвоздей» она постепенно становится важной философско-эстетической категорией.

Первое развитое учение о гармонии мы встречаем у пифагорейцев. В основе этого учения лежит представление о совершенстве и организованности вселенной, о закономерном устройстве космоса. Поэтому первые представления о гармонии носят совершенно отчетливый космологический характер.

«Гармония» у пифагорейцев тесно связана с их пониманием числа — центрального понятия всего пифагорейского учения в целом, число — диалектическое понятие, истолковываемое как синтез, как объединение предела и беспредельного.

Что значило «число» (arithmos) для пифагорейцев, лучше пытаться понять исходя не из наших современных представлений о числе, а непосредственно из текстов самих философов.

Пифагореец Филолай писал (цитируется у Стобея): «Все существующее должно быть пределом или беспредельным или тем и другим вместе. Но быть пределом или только беспредельным оно не может. Вследствие того что, как оказывается, оно не состоит ни исключительно из одного предела, ни исключительно из одного беспредельного, совершенно ясно, что мировой строй и [все], что есть в нем, образовалось из соединения предела и беспредельного, и наглядным примером этого может служить то, что наблюдается в действительности на полях: а именно, одни части их, состоящие из самих границ [то есть межи], ограничивают [участки], другие же части, состоящие из границ и [лежащих за последними] неограниченных [участков], ограничивают и не ограничивают, те же, которые состоят [только] из неограниченного [пространства], будут являться неограниченными» (44 В2).

Предел и беспредельное вместе создают число. «И действительно, все познаваемое имеет число. Ибо без последнего невозможно ничего точно ни понять, ни познать» (В 4). Итак, беспредельное длится и простирается в бесконечность, предел же останавливает это распространение, кладет ему границу, очерчивает определенные контуры. Беспредель-

ное нельзя охватить и познать, ибо всякое познание должно отличить познаваемый предмет от всякого другого и тем самым его ограничить, определить. Вот этот-то синтез беспредельного и предела, впервые разграничивающий предметы и делающий их ясно отличимыми, и есть число.

В создании понятия «числа» сказалось пифагорейское и вообще греческое отношение к действительности, стремящееся привести многослойное, противоречивое богатство действительности к единству, обозначить одним, в свою очередь более многослойным, многозначным термином. В этом отличие понятия «числа» от абстрактных понятий современной науки.

Сложная структура пифагорейского «числа» сложилась исторически. Исконно пифагорейское учение о возникновении числа из беспредельного и предельного у самих пифагорейцев нельзя понимать только абстрактно-логически: оно отнюдь не было просто абстрактной теорией, но несло на себе следы недавнего происхождения из оргиастического культа. Ведь оргиазм, представляющий собой отражение в человеческой психике буйной мощи производительных сил природы, уже по самой своей сути содержал в себе функцию охвата всей беспредельности мировой жизни, и тем не менее он принужден был сдерживаться реальными человеческими границами, неотвратимо приходя — на опыте — к объединению беспредельного и предела. Вот это объединение пифагорейцы и называли числом, используя здесь элементарную диалектику конечного и бесконечного, сначала, правда, в неосознанном и слишком непосредственном виде. Осознанность не замедлила появиться, и таким образом учение о синтезе беспредельного и предела очень рано стало обладать всеми чертами отвлеченной диалектики. И, однако, в чистом, абстрактно-логическом виде ее не было даже еще и у Платона. Сознание этих мыслителей всегда оставалось до некоторой степени мифологическим.

Поняв число как диалектический синтез, пифагорейцы тем самым создали учение о созидательной и творчески направляющей сущности числа. Пифагорейцы математические элементы стали считать «элементами всего существующего» (58 В 4), «уподобляя все вещи числам» (там же, В 2). «Дело в том, что число владеет [всеми] прочими [вещами], и существует [разумное] отношение у всех чисел друг к другу» (там же). Числа у пифагорейцев являются элементами самих вещей в гораздо большей степени, чем огонь,

земля, вода (В 4). Пифагор признает «началами числа и заключающиеся в них соразмерности, которые он называет также гармониями» (В 15). Из этих последних строится не только симметрия в музыке (47 А 17), но вообще «число есть господствующая, сама собой происшедшая связь вечно-постоянства находящихся в мире [вещей]» (44 В 23), так что «бог есть неизреченное число» (46, 4), «живородное и душородное» (3 В 26). В числе нуждается человеческая жизнь (23 В 56), а также солнце, луна и каждое живое существо (58 В 27).

С эстетической точки зрения очень важно то, что четкие упорядоченные числа, в силу рассмотрения всего существующего с позиций наглядного представления, получили у пифагорейцев фигурное строение. Они понимались как чистые структуры, выявляющиеся геометрически.

Пифагорейцы мыслили свои числа структурно, фигурно. Они получали их путем мысленного очерчивания вещей, путем мысленного скольжения по их границам. Тем самым в их числах есть нечто геометрическое. Однако пифагорейцы отличали геометрические числа от геометрических фигур. Числа геометричны, но только мысленно геометричны, внепространственно геометричны. Они суть некоторые мысленные, умственные фигурности вещей.

Здесь ясно выступает характерный для древнегреческой классики интуитивизм: число так наглядно, что доходит почти до геометрической фигурности. Здесь проявляется и натурализм, творческая стихийность: числа нет, как такового, оно не существует без вещей, оно — в самих вещах и есть их структура, их ритм и симметрия, то есть с точки зрения досократовского миропонимания — их душа. Пифагореец Эврит всякую вещь рассматривал как число и изображал камешками, определенным образом расположенными. Так он изображал человека и любое живое существо, растение и т. д. «Он уподоблял счетным камешкам [формы] животных и растений, подобно тем, кто сводит числа к фигурам треугольной и четырехугольной» (45, 3; там же — важные пояснения Александра Афродисийского). Здесь надо вспомнить и о том значении, которое пифагорейцы придавали триаде, содержащей в себе начало, середину и конец (58 В 17). Числа у пифагорейцев не только глубже самих вещей, но и в самих вещах они глубже их непосредственно данной качественности и являются *принципом их фигурного строения*. Поэтому-то число у них

есть «самое мудрое» (58 С 4). Пифагорейский образ центрального огня, оживляющего весь космос и сохраняющего его в цельном и неразрушимом виде, тоже продиктован структурно-числовыми интуициями (58 В 37).

Как само собой разумеется, числа имеют у пифагорейцев не только онтологическое, но и гносеологическое значение, которое очень трудно отделить от эстетического.

Согласно Филолаю, если бы все было беспредельным, то совершенно не могло бы быть предмета познания (В 2); «предел», следовательно, есть принцип расчленения, оформления, и число есть, говоря коротко, *принцип гармонии*. В числе объединяются противоположности и оформляются в стройную бытийственную фигурность и музыкальность. «Но так как в основе [сущего] лежали эти [два] начала, которые не подобны и не родственны [между собой], то, очевидно, невозможно было бы образование ими космоса, если бы к ним не присоединилась гармония, каким бы образом она ни возникла. В самом деле, подобное и родственное вовсе не нуждалось в гармонии, неподобное же, неродственное и различное по количеству необходимо должно было быть соединено такой гармонией, которая была бы в состоянии удержать их вместе в космосе» (В 6). «Гармония вообще возникает из противоположностей. Ибо гармония есть соединение разнообразной смеси и согласие разнообразного». «Музыка есть гармоническое соединение противоположностей, приведенное к единству многого, и согласие разногласного» (В 10). *Число есть душа гармонии*. Но можно сказать, что и сама *душа тоже есть гармония*. Аристотель пишет о пифагорейцах: «Говорят, что душа есть некая гармония, ибо гармония есть смесь и соединение противоположностей, и тело состоит из противоположностей» (А 23). Филолай тщательно анализировал свойства каждого числа — единицы, двойцы и т. д. вплоть до декады, которая являлась у него эйдосом — картинной сущностью всего космоса.

Вот резюме учения о числе Филолая: «Действие и сущность числа должно созерцать по силе, заключающейся в декаде. Ибо она велика и совершенна, все исполняет и есть начало [первооснова] божественной, небесной и человеческой жизни, управительница, принимающая участие в [пропуск в тексте] сила также декады. Без нее же все беспредельно, неопределенно и неясно. Ибо природа числа есть то, что дает познание, направляет и научает каждого относительно всего, что для него сомнительно и неизвестно.

В самом деле, если бы не было числа и его сущности, то ни для кого не было бы ничего ясного ни в вещах самих по себе, ни в их отношениях друг к другу. [Однако в действительности дело обстоит не так, но] оно [число], прилаживая все [вещи] к ощущению в душе, делает их [таким образом] познаваемыми и соответствующими друг другу по природе гномона¹, сообщая им телесность, и, разделяя, полагает отдельно понятия о вещах беспредельных и ограничивающих. Можно заметить, что природа и сила числа действует не только в демонических и божественных вещах, но также повсюду во всех человеческих делах и отношениях, во всех технических искусствах и музыке. Лжи же вовсе не принимает в себя природа числа и гармонии. Ибо [ложь] им чужда. Ложь и зависть присущи природе беспредельного, бессмысленного и неразумного. Ложь же никоим образом не входит в число. Ибо ложь враждебна и противна природе его, истина же родственна числу и неразрывно связана с ним с самого начала» (В 11).

Можно сказать, что теперь мы выяснили подлинное пифагорейское учение именно о числе и о *числе* именно как *гармонии*.

Филолай спрашивает: если предел и беспредельность так различны между собой, то как же они могут объединяться, чтобы образовывать число? В каком отношении эти две сферы должны находиться одна к другой? Вот это-то отношение и есть гармония. Когда вещь развилась до того момента, что она — «истина», то есть когда она есть именно она, — она определенным образом установила свои пределы, свои границы, свой облик, фигуру и размеры, то есть определенным образом выделила и вырезала себя на фоне беспредельного. Предел и беспредельное образовали в ней нечто единое, а именно гармоническое целое. Число, возникшее здесь в ней как результат гармонического ее самоопределения, и есть истинное, прекрасное число.

Приведенные здесь пифагорейские материалы подвели нас через гносеологию числа к его эстетике. В самом деле, число здесь рассматривается именно как принцип оформления вещи в целях овладения ею в человеческом сознании. Число есть то, что дает возможность отличать одну вещь

¹ Г н о м о н — простейшие солнечные часы: тень, отбрасываемая вертикальным столбиком, позволяет делить непрерывность и беспредельность времени на части и тем самым измерять его.

от другой, а следовательно, и отождествлять, противоположать, сравнивать, объединять и разъединять и вообще конструировать вещи не только в бытии, но и в мышлении. Число и есть некоторый гносеологический гномон, впервые дающий возможность различать вещи и тем самым овладевать ими в сознании и мышлении. Кроме того, характерно употребление термина «гармония». Гармония является здесь не чем иным, как структурой вещи (или вещей), представленной в четкой разделенности и в единстве. Гармония — это то, благодаря чему отождествляется беспредельное и предел, благодаря чему четкий предел вырезывается на фоне неразличимой беспредельности, благодаря чему возникает структура вещи. Гармония обеспечивает возможность ясного ощущения вещи, четкого мышления ее.

Последователи Гиппаса называли число «первым образцом творения мира» (фр. 11). А так как число вещи, согласно изложенному выше, есть сама душа вещи, то есть ее *творческая потенция*, ее конкретно данный смысл, то становится вполне понятным, почему учение пифагорейцев о *числовой гармонии* необходимо рассматривать именно в *истории эстетики*. Внутреннее, адекватно выраженное во внешнем и потому уже переставшее быть только внутренним, но ставшее жизненно трепещущей и единораздельной структурой вещи, — это, несомненно, является в объективном смысле художественным строением вещи, а в субъективном смысле определяет ее эстетическое восприятие. Таким образом, перед нами — первая эстетическая теория античной классики. Мы находим здесь существенную для классики идею абстрактной всеобщности на ступени числовой гармонии, а также весьма последовательное объяснение этой гармонии как синтеза предела и беспредельного.

В результате применения пифагорейских чисел к конструкции бытия получается музыкально-числовой космос, со сферами, расположенными относительно друг друга в соответствии с отношениями числовым и гармоническим. Числовая гармония создает в плане общеантичного телесно-жизненного толкования бытия: 1) космос с симметрично расположенными и настроенными в определенный музыкальный числовой тон сферами; 2) души и все вещи, имманентно содержащие в себе количественно-гармоническую структуру. При этом души получают гармоническое равновесие также и внутри самих себя путем катарсиса — умиротворения и исцеления всей человеческой психики (см. гла-

ву «Катарсис»), а из вещей извлекаются элементарные акустические факты, тоже основанные на «гармоническом» подходе: а) числовые отношения тонов (Гиппас), б) связь высоты тона с быстротой движения и количеством колебаний, а также теория консонанса и диссонанса (Архит), в) разные опыты разделения тонов (Архит и Филолай).

Следующие фрагменты показывают все своеобразие пифагорейской концепции, в которой так причудливо объединились музыка, математика и астрономия.

«Филолай [помещает] огонь посередине вокруг центра, который он называет Гестией [очагом] вселенной, домом Зевса, матерью и алтарем богов, связью и мерою природы». «И еще другой огонь [принимает он], — огонь, лежащий выше всего и объемлющий [вселенную]. Центральный [огонь] есть первое по природе; вокруг него пляшут в хороводе десять божественных тел: небо, расположенное за сферою неподвижных звезд, пять планет, за ними солнце, под солнцем луна, под ней земля, под последней противоземле (antichton), за ними всеми огонь Гестии, занимающий место вокруг центра. Итак, самую высшую часть периферического [огня], в которой находятся элементы в состоянии совершенной чистоты, он называет Олимпом, пространство же движущегося Олимпа, в котором расположены пять планет вместе с солнцем и луною, [он называет] Космосом; лежащую же под ними подлунную часть [пространства], что вокруг земли, где [находится] область изменчивого рождения, [он называет] Ураном. И относительно расположенных в порядке небесных тел бывает мудрость, относительно же беспорядочного мира рождающихся [вещей] — добродетель, [причем] первая [из них] совершенна, вторая несовершенна» (А 16). Все стихии также пронизаны этим музыкальным числом. «Пифагор говорит, что есть пять телесных фигур, которые называются также математическими: из куба [учит он] возникла земля, из пирамиды — огонь, из октаэдра — воздух, из икосаэдра — вода, из додекаэдра — сфера вселенной (то есть эфир)» (А 15).

В платоновском «Тимее» мы находим музыкальную космологию в виде целой системы. В том виде она и осталась в памяти человечества.

Эстетика пифагорейцев была вызвана к жизни прогрессивным, поступательным характером социально-политического развития. Мифология перестала быть чем-то неприступным и несоизмеримым человеческой личности и благо-

даря культу Диониса стала раскрывать свои загадки. Тем самым подготовлялось новое, уже натурфилософское мировоззрение. Вместо богов и демонов создаются абстрактно-всеобщие категории, среди которых первенствующую роль начинает играть числовая структура. Пифагорейская эстетика числовых структур потому и держалась так упорно в течение всей античности, что она была формой овладения природой и жизнью уже без помощи антропоморфной мифологии, но посредством мыслительного построения, правда, пока еще близкого к самой мифологии. Вот почему культурно-историческое значение пифагорейской эстетики огромно. Прежде чем в сравнении с восходящей наукой и философией оказаться мировоззрением консервативным, она очень долго и во многих пунктах античной теории продолжала играть свою первоначальную революционную роль.

Новое понимание гармонии было сформулировано *Гераклитом*. Для понимания гераклитовой гармонии необходимо исходить из его общей идеи *совпадения противоположностей*, в частности *единства и множества*. Приведем сначала основные относящиеся сюда тексты Гераклита:

«Путь вверх и путь вниз один и тот же» (В 60); «Аид и Дионис одно и то же» (В 15); «Добро и зло [суть одно]» (В 58), «В нас [всегда] одно и то же: жизнь и смерть, бдение и сон, юность и старость. Ибо это, изменившись, есть то, и обратно, то, изменившись, есть это» (В 88); «Бессмертные смертны, смертные бессмертны. Жизнь одних есть смерть других, смерть одних есть жизнь других» (В 62); «В окружности начало и конец совпадают» (В 103); отсюда — «война есть отец всего, царь всего»; «Она сделала одних богами, других людьми, одних — рабами, других — свободными» (В 53); «Война всеобща, правда есть раздор, все возникает через борьбу и по необходимости» (В 80).

Это самопротивоборствующее *совпадение всяких противоположностей и есть настоящая гармония*, гармония, которая держится огнем, началом и концом всего, и логосом (logos по-гречески значит «слово»), мировым законом, то есть гармония вселенского огненного Слова. «Хотя этот Логос существует вечно, недоступен он пониманию людей ни раньше, чем они услышат его, ни тогда, когда впервые коснется он их слуха. Ведь все совершается по этому Логосу, и тем не менее они [люди] оказываются незнающими...» (В 1). «Расходящееся сходится, и из различного образуется прекраснейшая гармония, и все возникает через вражду

(erin)» (В 8). Это «расходящееся» (to antidzoyn) точнее можно было бы передать по-русски как «стремящееся в разные стороны», даже «враждебно стремящееся одно против другого». «И природа стремится к противоположностям; и из них, а не из подобных [вещей] образуется созвучие. Так, в самом деле, она сочетала мужской пол с женским, а не каждый [из них] с однородным; и [таким образом] первую общественную связь она образовала через соединение противоположностей, а не посредством подобного. Также и искусство, по-видимому, подражая природе, поступает таким же образом. А именно, живопись делает изображения, соответствующие оригиналам, смешивая белые, черные, желтые, красные краски. Музыка создает единую гармонию, смешав [в совместном пении] ¹ различных голосов звуки, высокие и низкие, протяжные и короткие. Грамматика из смеси гласных и согласных букв создала целое искусство [письмо]. Та же самая [мысль] была высказана и у Гераклита Темного: [неразрывные] сочетания образуют целое и нецелое, сходящееся и расходящееся, созвучие и разногласие; из всего одно и из одного все [образуются]» (В 10). «Они не понимают, как расходящееся согласуется с собою: [оно есть] натяжная [противостремительная (palintropos)] гармония. Подобно тому, что наблюдается у лука и лиры» (В 51). «Скрытая гармония сильнее явной» (В 54). «И Гераклит порицает выдумавшего: «Да исчезнет вражда из среды богов и людей» (Илиада, XVIII 107). Ибо не существовала бы гармония, если бы не было высокого и низкого [тона]; и не было бы животных, если бы не было образующих противоположность самца и самки». К этому стиху другой источник прибавляет: «[Гераклит] говорит, что [в таком случае] все исчезнет» (А 22).

В космологически-эстетическом учении Гераклита образ гармонии дан в предметном, вещественном виде и в то же время в аспекте категориального (то есть существенного) совпадения всех участвующих в ней стихий. Это — гармония самих стихий и самих вещей, то есть совпадение их не внешнее и частичное, но в самих их понятиях, в самих

¹ Соединение, смешение здесь нельзя понимать как одновременное совпадение разноименных звуков — древнегреческой музыке была неизвестна полифония, то есть одновременное движение различных реальных (оставался, следовательно, унисон и октавный унисон) голосов.

их категориях, в самих их субстанциях. Тайная мысль, скрытое слово, о которых говорит Гераклит, есть мысль и слово именно о той картине мира, которая возникает на основе этого глубинного и окончательного взаиморасстворения вещей. Космос Гераклита и есть этот вечный хаос бурлящих противоположностей. Человеческая мысль делает только первую попытку поймать и разгадать эту тайну вечного становления и вечной борьбы. Гармония как «единство в многообразии», как «единство противоположностей» еще дана тут на лоне богатой и чувственной плоти языческого стихийного космоса и неотделима от него. Но мысль философа уже столкнулась с этим принципом и твердо фиксирует его, хотя пока еще в полумифологическом виде. В пифагорействе это выражено более формально, в гераклитизме это более сочно, более густо и — более трагично.

Происходит это потому, что гармония создается здесь не просто *числами*, а самими *вещами* и *категориями*, и совпадают в этой гармонии не части одной и той же вещи в самой вещи, а вся вещь целиком — с другой такой же цельной вещью, и все вещи вместе — со всеми вещами вообще. Таким образом, еще напряженнее переживается трагедия бытия; и учение о том, что бытие и жизнь есть случайная куча сору, становится здесь еще жгучее, больнее, интимнее, глубже. Феофраст не без удивления и не без тревоги пишет по поводу подобных учений Гераклита: «Но и это показалось бы нелепостью, если бы все небо и каждая из частей [его] были бы совершенно упорядочены и сообразны с разумом и по внешнему виду, и по [внутренним] силам, и по круговым движениям, а в началах ничего подобного не было бы, то, как говорит Гераклит, прекраснейший строй мира [представлял бы собою] как бы кучу сору, рассыпанную наудачу» (В 124). Разумеется, Гераклит и не думал превращать созерцаемый им космос просто в кучу сору. Нельзя видеть у Гераклита только учение о голой текучести бытия, только о чистом, вполне алогическом становлении. Гераклит выдвигает в созерцаемой им гармонии мира именно момент категориального совпадения противоречий, момент получения новой, более сложной вещи. У Гераклита есть суждения, доказывающие, что он принципиально не отрицает красоты в смысле стабильного оформления. Более того, у него можно найти следы иерархической лестницы красоты. А это необходимо пред-

полагает, что, по Гераклиту, существуют *твердые и определенные, нетекучие формы красоты* и что они находятся между собой в определенном, ясном, отнюдь не текучем взаимоотношении. Таковы по крайней мере три дошедших до нас текста Гераклита: «У бога все прекрасно, хорошо, справедливо; люди же считают одно справедливым, другое несправедливым» (В 102). «Мудрейший из людей по сравнению с богом кажется обезьяной и по мудрости, и по красоте, и во всем прочем» (В 83). «Самая прекрасная обезьяна безобразна по сравнению с родом людей» (В 82). Таким образом, красота богов, красота человека и красота животных являются, по Гераклиту, твердо установленными и при этом отличными между собой ступенями красоты, не подверженными переходу одна в другую. Гераклит нисколько не отрицает законченной, статуарной и гармоничной картины мира. Он только фиксирует в этой гармонии «совпадение», «сор», «войну», «игру в шашки», «случай», «судьбу». выдвигает все это на первый план.

Совпадение противоположностей прочно связано у Гераклита с понятием и термином «гармония». Насколько представление о совпадении противоположностей общераспространено во всей досократовской философии, настолько же это совпадение в виде *«прекраснейшей гармонии»* (В 8) является довольно редкой концепцией (насколько позволяют судить сохранившиеся материалы, только у пифагорейцев нечто подобное можно усмотреть). Эта концепция имеет ближайшее отношение именно к истории эстетики.

Понятие гармонии, по Гераклиту, имеет два аспекта. С одной стороны, это совпадение *одновременных* событий, вещей, предметов, элементов. Тогда каждая вещь понимается наподобие лиры или лука со стрелами, возникает «натяженная», стремящаяся в разные стороны (*palintonos*) гармония (В 51). Но эту «прекраснейшую гармонию» можно понимать и во времени, когда «согласуются» между собой разновременные события и когда, следовательно, получается определенный ритм событий, в частности так любимая Гераклитом вечная космическая периодика. Тут мы вновь встречаем понятие меры и, как частность, понятие вечно периодических мер. Мир «рождается из огня и вновь обращается в огонь, [и эта смена совершается] периодически в течение всей вечности. Происходит же это по определению судьбы» (Diog. Laert. IX 8 из A1). Логос, являющийся «сущностью судьбы», есть «эфирное тело, сперма

рождения вселенной и мера назначенного круга времени» (А 8). Гераклит принимает «периодические смены состояний неба» и признает это чередование «вечным» (там же); возникновение и гибель мира в огне совершается «по некоторым периодам времени», так что он «мерами вспыхивающий и мерами гаснущий» (А 10); мир «всегда был, есть и будет вечно живым огнем, который мерами вспыхивает и мерами гаснет» (В 30).

Таким образом, и на гераклитовском символе гармонии и на гераклитовском понятии меры видно, насколько его эстетика и проповедуемая им красота связана с космическими, мифическими, поэтическими представлениями, хотя Гераклит в то же время занимает твердую позицию против всякого антропоморфизма, в защиту определенной *теории абстрактной всеобщности*. Ведь «гармония» и «мера» не есть мифические личности и существа, вроде Афродиты, Эроса или знаменитой Гармонии, дочери Ареса и Афродиты и супруги фиванского царя Кадма. Это — абстрактные понятия, имеющие значение для всякого бытия вообще и потому именно и оказывающиеся определенным видом абстрактной всеобщности. В то же время эти абстрактно-всеобщие понятия являются здесь овеществленными, одушевленными, разумными, роковыми, то есть им свойственна вся старая мифичность с тем существенным отличием, что теперь мифическим богом стал уже не Арес и не Афродита, а космическая гармония и космический ритм. Вполне целесообразно писать эти слова с большой буквы, хотя они и не суть имена богов и героев в обычном смысле слова.

Пример Гераклита особенно ярко подтверждает характер классического идеала, основанного на противопоставлении свободной человеческой личности мифу и на связанной с этим абсолютизацией физических стихий. Миф перестал быть личностью. Но, поскольку античный миф с самого начала был мифом природным, физическим (в отличие от средневекового и новоевропейского), потеря им антропоморфичности неизбежно приводит к абсолютизации физических стихий. Абсолютизация и делала эти стихии носителями свойств всех прежних мифических богов и прежде всего вечности, одушевленности, разумности. Текучая, непостоянная физическая стихия, оставаясь сама собой, в то же время интерпретировалась как мифическая сущность. Но управлять стихией — фактом стихии — миф уже

не мог так, как у Гомера боги управляют миром. Поскольку стихия по смыслу своему была только абстракцией мира, управлять миром стихий она могла тоже только абстрактно, то есть не лично-волевым образом, а путем некоей вечной отвлеченной закономерности. С другой стороны, физическая стихия, будучи чем-то слепым, будучи абсолютизирована, превращалась в слепую судьбу.

Таково это замечательное явление эстетики и философии античности: в основе всего космоса — огонь, который есть логос космоса, а логос космоса есть гармония и вечная периодика противоречий, или противоположностей; а все вместе — и космос, и огонь, и логос, и гармония — есть судьба, необходимость. Все это надо иметь в виду, чтобы подвести учение Гераклита под какую-нибудь отвлеченную категорию. Такой отвлеченной категорией у Гераклита обычно выставляют вечную текучесть и изменчивость вещей, вечное их становление. Что Гераклит глубоко чувствует стихию непрерывного становления, против этого возражать нельзя. Но все предыдущее изложение показывает, что философии и эстетике Гераклита свойственна не только категория становления, но и категория устойчивого бытия и определенной качественности вещей, никогда не погибающей, несмотря ни на какое становление, то есть несмотря ни на какое возникновение и уничтожение вещей.

Эстетика и философия Гераклита оказали огромное влияние на современников. Это влияние ярко проявляется в приписываемых Гиппократу медицинских сочинениях «О режиме», «О пище». Если в таком суждении, как «движется все, и божественное и человеческое, то вверх, то вниз, попеременно» (С 1,5), еще чувствуются гераклитовские «меры» (далее тут как раз и пойдет речь о минимуме и максимуме небесных движений), то закон совпадения противоположностей формулируется здесь резко и отвлеченно и систематически проводится по разным областям жизни (в то время как афористика Гераклита, как это нетрудно было заметить, совершенно исключает системность). Псевдо-Гиппократ показывает действие названного закона на разных «искусствах», понимая под искусством, конечно, и «искусство» прорицания, и сапожное, и плотничье, и кожевенное, и прочие подобные «искусства». Оказывается, они все возможны только благодаря совещению противоположностей. Кузнецы плавят железо в огне, льют, сжимают его, а оно потом становится опять

твердым, но зато принимает нужную форму. Плотники пилят, гимнасты трудятся, врачи режут, дают горькое и пр., а в результате — новый, нужный, лучший результат. То же самое и при приготовлении музыкальных инструментов. «Ряды гармоний, [образованные] из тех же самых [тонов], — не одни и те же. Все они образуются из высокого и низкого [тонов]. Они подобны по имени, по звуку же неподобны. Наиболее различное [наибольшие интервалы, октава] наиболее согласуется, наименее же различное наименее согласуется. А если бы кто-нибудь сделал все одинаковым, то более не было бы удовольствия. Самые многочисленные и самые многообразные перемены [тонов] доставляют наибольшее удовольствие» (С 1,18). «Ваятели делают подобие тела [за исключением души], но они не в состоянии сделать разумного вещества. [Они делают статуи] из воды и земли, осушая влажное и увлажняя сухое. Они отнимают у того, что выдается, и прилагают — там, где недостает. [Так свое творение] они из весьма малого делают весьма большим» (С 1,21). «Игра актера умышленно обманывает. Иное говорят, иное думают. Выходят [на сцену] и уходят [со сцены] те же самые и не те же самые люди. Точно так же человеку возможно одно говорить, а другое делать; и одному и тому же человеку [возможно] быть не тем же самым и держаться то одного мнения, то другого. Таким образом, все искусства имеют [нечто] общее с человеческой природой» (С 1, 24).

В трактате «О пище» эта диалектика проводится так же ясно. «Начало всего — едино, и конец всего един. Одно и то же — начало и конец» (С 2, 9). «Соки... движутся сами собой и не сами собой; для нас они движутся сами собой, а с точки зрения причины — не сами собой» (14). «Природа довлеет всему во всех отношениях» (15). «Все это есть единая и не единая природа. Все это — многие естества и [в то же время] — одно естество» (17). «Слияние едино. Согласие едино. Все сочувствует [друг другу]. Согласно единособранности членов оно — все; с точки же зрения части в каждой части функционируют части» (23). «Великое начало доходит до самого конца. От самого конца до великого начала простирается связь. Единая природа — бытие и небытие» (24). «Созвучие есть разногласие, разногласие — созвучие» (40). «О лире, которую всю [то есть всю гармонию мира] настраивает сын Зевса Аполлон; в ней он соединил начало и конец, обладает же он блестящим

ударом, солнечным светом» (С 3, 1). «Из всех [вещей] время есть самое последнее и самое первое; оно все имеет в себе самом, и оно одно существует и не существует. Всегда из сущего оно уходит и приходит само по противоположной себе дороге. Ибо завтра для нас на деле [будет] вчера, вчера же было завтра» (3,2).

Уже беглое сравнение этих текстов с Гераклитом свидетельствует о безусловном прозаизме псевдогиппократовского источника. Идея совпадения противоположностей проводится тут вполне самостоятельно, продуманно, систематически, а не бегло, не путем случайно брошенных гениальных афоризмов. Проведена эта идея и в эстетической области. Ваятели, беря бесформенный материал, с одной стороны, удаляют у него те или иные свойства, и тем самым, с другой, получают из него новые формы. Музыкальный аккорд, гласит этот источник, обязательно одновременно и един и множествен; и даже чем более напряженна эта единомножественность, тем получается большее эстетическое удовольствие. Актер и говорит правду (как актер) и говорит неправду (как человек). К этому можно прибавить еще один текст (С 1, 8), где тоже говорится о том, как для консонанса нужна определенного рода единораздельность: данный тон меняет свое место и доходит до определенной высоты; «если же он не достигнет гармонии и если низкие [тоны] с высокими не образуют первого созвучия [кварты] или второго [квинты] или октавы, то из-за отсутствия одного [тона] все делается напрасным [дело в том, что] гармонии не получится». Ясен в этих рассуждениях и абстрактно-всеобщий подход к эстетике (принцип единораздельности) и натуралистическое осуществление этого принципа.

Таким образом, уже для досократиков становится очевидным, что гармония не исчерпывается ни числовыми, ни субстанциальными отношениями. В гармонии совершенного живого тела, воспринимаемой в эпоху классики, есть и более сложная сторона: ею является прежде всего сам организм тела. Ведь число и субстанция — слишком широкие структуры, охватывающие не только все живое, но и все неживое. Тело же человека — это прежде всего нечто живое, живой организм. И вот эту-то сторону телесной гармонии, по-видимому, и схватывает Эмпедокл в середине V века. Эмпедокл твердо стоит на позиции антиантропоморфизма. «Зевсом он называет огонь, Герой — землю,

Аидонеем — воздух, Нестидой же — воду» (А 1, 76; сюда же относятся фрагменты А 23, 33; В 6). Это толкование было у Эмпедокла не единственным. Так, Гера оказывается у него землей, а Аидоней — воздухом (А 33). Согласно Эмпедоклу, четыре элемента даже «по природе первичнее бога, боги также и они» (А 40). «И о первообразе мира [а именно о том], каков он в своем строении, [созданном] Любовью, он говорит как-то следующим образом: «Не поднимаются у него [бога-космоса] из спины две ветви [две руки] и [нет у него] ни ступней, ни проворных колен, ни детородных частей, но он представляет из себя шар и был отовсюду равен самому себе» (В 29). Другими словами, Эмпедокл считает выше всего состояние мира во всецелой власти Любви, когда не было еще никакого Раздора. Это состояние первобога и первомира он представляет в виде шара. Абстрактная всеобщность, фиксируемая здесь философом, ясно и определенно формулируется здесь словами о том, что этот шар был «отовсюду равен себе самому». Шарообразность, очевидно, потому и была привлечена Эмпедоклом, что ему хотелось выдвинуть на первый план повсеместное равенство себе.

Если в пифагорействе на первый план выдвигается число и форма, а у Гераклита — субстанциальная наполненность и становление, то у Эмпедокла форма переходит в субстанциальное становление с тем, чтобы в конечном счете вернуться к себе. Под именем «Любви» Эмпедокл воспевает первоначальное мирное состояние вещей. Это состояние через Вражду переходит к хаосу и беспорядку. Силою вновь возникающих любовных связей состояние Вражды переходит к исконной и вечной Любви. Эта «достопочтенная гармония» (В 18, 122, 2) есть не что иное, как внутреннее раскрытие ровно текущего гераклитовского становления.

«Эмпедокл... допускает четыре элемента — огонь, воздух, воду и землю — и две первичные силы, Любовь и Вражду, из которых одна соединяющая, другая разделяющая» (А 33). Эти элементы не возникают и не погибают; они только вступают в разные соединения, откуда и происходят вещи (А 28).

Итак, у Эмпедокла гармония уже не числовая и не субстанциальная. Изучение источников обнаруживает одну чрезвычайно интересную сторону его философии, которую обычно оставляют в тени все, кто занят главным образом

отвлеченными проблемами логики и теории познания. Дело в том, что Эмпедоклу свойственно эротическое, хотя в то же время и космологическое понимание жизни. Любовь — это мировая органически-жизненная мощь. «Это [борьба Любви и Вражды] замечательно обнаруживается в совокупности смертных членов: все составляющие тело члены то Любовью соединяются в одно целое в полном расцвете жизненных сил, то, наоборот, разъятые злым Раздором, блуждают порознь у поражаемых прибоем берегов жизненного моря. Одинаково [происходит это] у растений и у имеющих водяные чертоги рыб, и у живущих в горных логовищах зверей, а также у пернатых ладей [птиц]» (В 20). Этот текст ясно показывает, что органически-жизненное единство гармонии и есть, по Эмпедоклу, Любовь. «Все они [стихии] — и лучезарное солнце [огонь], и земля, и небо [воздух], и море [вода] — дружны [то есть склонны к любовному единению] всеми своими частями». «Точно так же и все те [разнородные стихии, а не только части одной и той же стихии], которые более способны к смешению [между собою], будучи уподоблены [друг другу] Афродитой, одержимы взаимным влечением. Наиболее же враждебные наиболее и отличаются между собою естественными свойствами, способами соединения, и также и выраженными в них видами, будучи совершенно непривычны к совокуплению и крайне беспомощны против внушений вражды, так как она [-то и] наделила их этими свойствами» (В 22). «...Ни земля не была причастна теплоте, ни вода — воздуху, и [вообще] ничто из лежащего внизу легкому, но начала вселенной были несмешанными, чуждыми любви и единными [изолированными] ... до тех пор, пока не пришло к природе вожеление из врожденной мудрости любви, Афродиты и Эроса» (В 27). «Как в то время Киприда, оросив [предварительно] землю дождем и [затем] навевая [на нее] теплый воздух, подвергла ее [наконец] закаливающему воздействию быстрого огня» (В 73). «Все внутренние части их [чувственных вещей, созданных Кипридой из четырех стихий] уплотнены, напряженные же разрежены, встретившись именно с подобным разрежающим началом под дланями Киприды...» (В 75). «Если же у тебя почему-либо нет [еще] твердой веры в это, [а именно в то], как из смешения воды и земли, а также эфира и солнца [огня] возникли столь разнообразные виды [формы] и цвета всех тленных созданий, какие только ныне рождаются под сози-

дающим воздействием Афродиты» (В 71). «...А так как и противоположное добруму оказывалось лежащим в природе, то есть не только порядок и прекрасное, но также и беспорядок и безобразие, и даже злого более в ней, чем доброго, и дурного более, чем прекрасного, то поэтому пришлось внести взаимное влечение и раздор как две соответствующие причины двух указанных сторон существующего... Ведь взаимное влечение есть причина доброго, а раздор — злого...» (А 39). «Такой прекраснейший вид мира, обладающий единством, создает Любовь из многих [элементов]. Вражда же... исторгает его из этого единства и делает множественным» (В 29).

Все эти материалы достаточно убедительно говорят о том, что Эмпедокл понимает гармонию тела именно органически-жизненно. Его эстетика отличается от гераклитовской не только дифференциацией, вносимой в сплошное субстанциальное становление, но и органически-жизненной гармонией (или дисгармонией) этой дифференциации.

Красота, в основе которой лежит космическое любовное влечение и которая есть умосозерцаемые чувственные стихии, внешне проявляется в гармоническом целом и пропорциональности. С этой точки зрения Эмпедокл рассматривал все и прежде всего живой организм и разные его элементы, например кости. «По его мнению, тело, кости и каждая из прочих [вещей] образуется по некоторому числовому соотношению элементов. По крайней мере в первой книге «Физики» он говорит: «А благодатная земля в своих широкогрудых горнилах две из восьми частей получила от светлой Нестиды и четыре от Гефеста [таким образом, на долю самой земли остается две части], а из них [из упомянутых выше восьми частей всех стихий], образовались белые кости, дивно сплоченные связями Гармонии», то есть «от божественных виновников и более всего от Любви и Гармонии. А именно, они [кости] сплачиваются ее связями» (В 96). Вот еще одно подобное рассуждение: «Земля же, став на якорь в превосходных гаванях Киприды, встречается с нами почти равными частями [а именно] с Гефестом и дождем, а также с яркоблестящим эфиром, то в немного большем количестве, [чем остальные стихии], то в меньшем — [соединяясь] с большим количеством тех. Из них происходит плоть и другие виды плоти» (В 98). Здесь чувственные качества мыслятся в некотором гармоническом, а именно пропорциональном взаимоотношении.

Гармония проявляется здесь как количественная закономерность соединения стихий. Под эту пропорциональность, как оно и должно быть в досократике, подпадает и субъект человека. «Из них [из стихий] все гармонично сплочено и слажено, и посредством их [люди] мыслят и наслаждаются и страдают» (В 107).

Но главное — общая точка зрения Эмпедокла. Природа элементов у Эмпедокла «производит все посредством пропорционального взаимного смешения [элементов]» (А 33). По Эмпедоклу, «тела образуются по характеру четырех элементов в равных пропорциях»; «он вынужден сказать, что сущность и природа есть количественное отношение, как, например, в его определении, что такое кость; а именно, он говорит, что она не есть ни какой-либо один из элементов, ни два, ни три, ни все, но закон смеси их», «кость существует соотношением — это у него и есть то, в силу чего она есть то, что есть, и служит сущностью этой вещи», «каждый предмет существует в силу известного соотношения между его частями» (А 78).

Таким образом, Эмпедокл мыслил свою гармонию не только в виде бескачественного Шара, где уже потухают всякие различия вещей, но и в виде чисто количественной пропорциональности элементов в каждой реальной и отдельной вещи. В общем, это, конечно, есть не что иное, как пифагорейство (заметное у Эмпедокла и в других отношениях), но числа мыслятся здесь еще более близкими к веществу и физическим элементам, вполне от них неотделимыми.

Принцип гармонии Эмпедокл распространяет и на природу эстетического восприятия. Эмпедокл, как показывают приведенные тексты, объясняет лучшее зрение тем, что идущие в глаз истечения от предметов проходят в него легко, не задерживаются, легко вступают в глаз с «подобными» себе элементами, причем и сам глаз содержит в себе равномерное растворение всех элементов. Здесь, между прочим, Эмпедокл учит о симметрии пор (А 86, 12): «Глаза, которых смешение менее симметрично, видят дурно» (А 86, 14; подробнее — А 87, 89). Правильная симметрия пор вещества элементов, из которых состоит глаз, равномерное участие всех элементов в глазу, прежде всего огня и воды, легкое и безболезненное проникновение в глаз истечений из предметов и простое, легкое их смешение с подобным веществом глаза — вот, согласно Эмпедоклу, эстетический принцип для зрения. Легко видеть, что этот

принцип есть настолько же медицинский, насколько и эстетический, настолько же физический и психический, насколько и художественный.

Таким образом, и в узкоэстетической области внутренних переживаний проявляется в полной мере принцип гармонии, которым объясняется, по Эмпедоклу, и красота объективного мира и красота субъективной «мудрости». Здесь мы находим ту же онтологизацию некоего абстрактного принципа (то есть принципа симметрии и равномерности, равновесия).

В целом красота и гармония у Эмпедокла, очевидно, понимаются в пяти смыслах.

Во-первых, это есть состояние шара, первоогня, абсолютной Любви. Красота и гармония тут есть абсолютное взаимопроникновение всех элементов в результате их бесконечного влечения одного к другому.

Во-вторых, красота и гармония есть количественное пропорциональное взаимоотношение элементов в пределах отдельного непостоянного, но целого и цветущего тела.

В-третьих, красота и гармония есть, соответственно, и человеческая мудрость, расцвет ума, здоровья, творческих сил, понимания, когда мудрец умеет самое главное: «скрывать в глубине сердца, немного, как рыба» (В 3, о «глубине сердца» ср. также В 110).

В-четвертых, красота и гармония есть симметрическое равновесие элементов в органах чувств и приспособленность к этим последним истечений, посылаемых вещами.

В-пятых, красота и гармония осуществимы, согласно Эмпедоклу, не только в запредельном царстве бескачественного Шара и не только в мимолетных образах текучих вещей человеческого тела и субъекта, но и в цельной исторической эпохе. По античному образцу Эмпедокл мыслит ее в виде так называемого золотого века.

Подводя итог вышесказанному, необходимо отметить, что *в эстетике досократиков гармония понимается главным образом космологически, как универсальный принцип, царящий во вселенной.*

Только начиная с Сократа и Платона происходит психологическая разработка этой категории, применение ее к внутреннему миру человека. Платона и Аристотеля уже не удовлетворяет космологическая эстетика пифагорейцев, и они выступают с резкой критикой учения о душе как

гармонии тела. Эта критика содержится у Платона в диалогах «Пир», «Тимей», у Аристотеля в его «Метафизике».

Выступая против космологизма пифагорейцев, Платон выдвинул универсальное понимание гармонии, в одинаковой степени относящееся как к строению космоса, так и к нравственной и вообще духовной жизни человека. Во всех этих областях гармония — основа красоты. «Добро — прекрасно, — говорит Платон, — но нет ничего прекрасного без гармонии» (Тимей, 87А).

В диалоге «Пир» (187А-С) Платон приводит следующее высказывание Гераклита: «Единое, расходясь, согласуется само с собою, подобно тому как гармония у лука и лиры». Было бы странно думать, рассуждает далее Платон, будто Гераклит утверждает, что гармония «расходится» или что даже она состоит из расходящихся элементов. Может быть, Гераклит хотел сказать: гармония создалась из первоначально расходящихся высоких и низких тонов, пришедших впоследствии в согласие благодаря музыкальному искусству. Само собой разумеется, из расходящихся высоких и низких тонов гармония создаться не может, так как гармония — созвучие, своего рода согласие. Расходящееся и не приходящее в согласие невозможно привести в гармонию. Точно так же и ритм получается из быстрого и медленного темпов, которые сначала расходились, а потом пришли в согласие. Источник гармонии Платон усматривает в музыке, вносящей в единство противоположных элементов взаимную любовь и единомыслие. С этой точки зрения и музыка является наукой об элементах любви, относящихся к области гармонии и ритма. Для достижения гармонии нужны противоположности и нужно их согласие, их взаимная любовь. Что такое любовь в данном случае и как при ее помощи согласуется между собой противоположное, об этом ничего Платон не говорит. Разумеется, что и то и другое нетрудно дополнить из общего контекста платоновской философии.

Платон критикует пифагорейское учение о том, что душа есть гармония тела (Федон, 91С—95А). По этой критике можно до некоторой степени судить и о том, что Платон понимает под словом «гармония»: «Гармония есть вещь сложная, и душа есть некоторая гармония, происходящая от напряжения телесных элементов» (Федон, 92А). Это мнение Пифагора, утверждает Платон, несостоятельно, потому что гармония не достигается «прежде существования

тех частей, из которых ей надлежало составиться» (Федон, 92А). «Для гармонии сначала получают бытие и лира, и струны, и звуки, пока негармонические, а гармония и после всего является и прежде всего исчезает» (Федон, 92С)

«Гармония или какое-нибудь другое сочетание не должно находиться в состоянии, отличном от состояния частей, входящих в сочетание... Первые и действуют и страдают только так, как действуют и страдают последние... Поэтому гармонии остается не управлять теми началами, из которых она образуется, а следовать им. Значит, гармония никак не может находиться в движении, создавать звуки, вообще проявляться иначе, вопреки своим частям» (Федон, 92Е—93А).

Платон здесь настолько сближает гармонию с составляющими ее элементами, что допускает даже такого рода аргументацию: если душа есть гармония, а гармония может быть настроена по-разному, то, значит, и само бытие души как бы имеет разные степени, и, кроме того, данная настройка исключает всякую другую (Федон, 93А—94Е), хотя если можно сказать, что существуют разные виды гармонии, то, значит, существует и разная «настроенность» души. Однако Платон настолько тесно сближает здесь гармонию элементов и самые элементы, что он отказывается даже от самостоятельного понятия гармонии. Вероятно, это особенность логической ситуации данного места «Федона», потому что Платон прав тут только в том, что сознание (душа) обладает гармонией, но не есть само по себе гармония.

Как и прочие эстетические формы, гармония у Платона главным образом проявляется в душе и в небе, причем первое проявление происходит по аналогии со вторым. И в душе и в небе гармония значит прежде всего нахождение вещи на собственном месте. Специальной формой гармонии души является целомудрие (*Sophrosyne* — термин, который, как известно, надо понимать очень широко). «...Целомудрие походит на некоторую гармонию. Что это за гармония? То, что целомудрие — не как мужество и мудрость. Обе эти последние, находясь в известной части города, делают его: первая — мужественным, вторая — мудрым. А та действует иначе. Она устанавливается в целом городе и отзывается на всех его струнах, то более слабыми, то более сильными, то средними, но согласно поющими одно и то же звуками, — хочешь мышлением, хочешь силой, хочешь многочисленностью, деньгами, либо чем другим в этом роде, так что весьма правильно сказали бы мы, что

целомудрие есть это — то самое единомыслие, согласие худшего и лучшего по природе в том, кому надо начальствовать и в обществе и в каждом человеке» (Государство, 431E—432A). Еще больше гармония выражается, очевидно, в том, что Платон называет «справедливостью», поскольку она есть равновесие всех трех добродетелей и как раз заставляет каждого «заниматься своим и не многодельничать» (Государство, 434A и сл.). В справедливости гармония имеет окончательное выражение, но коренится она, очевидно, в целомудрии, так как только этому последнему свойственно внутренне подчинять худшее лучшему и, следовательно, тем самым ставить его на надлежащее место. «Истинная добродетель согласной с собой и гармонически благоустроенной (*hermostmenes*) души будет далеко бегать от человека необузданного» (Государство, V 554E).

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

То же относится и к небу. Демиург, отделивший «круг тождества» от «круга различия» и приспособивши один к другому, создал тем самым гармонию. «Когда же, таким образом, согласно предначертанию [Демиурга], образовался весь состав души, он вслед за тем создал внутри нее весь мир тел и соединил их с нею гармонически (*prosetmotten*), приведши в соответствие центр каждого из них с ее центром. Таким-то образом она, распростершись повсюду от середины до самых последних пределов неба, обняв его собою извне кругом и сама в себе вращаясь, положила начало неиссякаемой и сообразной с разумом жизни на все времена. Тело неба, конечно, после этого стало видимым; она же, как душа, остается невидимой; и так как она наде-

лена разумом и гармонией и произошла от совершеннейшего из всех умопостигаемых и вечно сущих [существ], то и сама есть совершеннейшее из всех происшедших [существ]» (Тимей, 36D—37A).

Здесь, между прочим, формулируется весьма важная особенность платоновской гармонии. Она не есть нечто только физическое, как и само небо, по Платону. Правда, назвать гармонию у Платона только умопостигаемой тоже нельзя. В ней совмещаются все существенные свойства и бытия физического и бытия идеального. Она состоит как бы из физических частей, но смысл ее, та самая «любовь», которая объединяет составляющие ее огнюдь не физические противоположности. «...Гармония от настроенной лиры есть нечто невидимое и бестелесное, нечто прекрасное и божественное, а сама лира и струны суть тела, предметы телесные, сложные, составленные из земли и сродные смерти. Итак, что, если бы кто разбил лиру и перерезал либо изорвал струны, а другой стал бы доказывать, что та гармония не уничтожилась, но непременно существует? Ведь никак невозможно, чтобы лира с изорванными струнами и причастные смерти струны еще существовали, а гармония, однородная с божественным и подобная бессмертному, погибла прежде смертного? Что, если бы кто-нибудь сказал, что гармония должна продолжать свое бытие, что прежде должны сгнуть дерево и струны, чем испытает что-нибудь гармония?» (Тимей, 85E—86D). Гармония «невидима», «бессмертна», прекрасна и «божественна». Это и есть учение Платона.

Всякая согласованность физических тел есть только подражание этой величавой и универсальной гармонии неба. Жизненные заботы должны согласоваться с небесной гармонией. «...Движения, представляющие [самое близкое] сродство с тем божественным началом, которое живет в нас, это есть мысли о вращении вселенной. А потому каждый из нас должен сообразоваться [в своей деятельности] с этим принципом движения; и вращения [совершающиеся в нашей голове], поврежденные уже при самом своем происхождении, приводят в порядок изучением гармонии и вращения вселенной...» (Тимей, 90D). Звуковая гармония тоже есть не что иное, как воплощение «божественной гармонии» (80B). Итак, гармония Платона в основном строится на пластическом понимании мирового тела, то есть космоса.

Учение о гармонии классической античной эстетики отражало незрелость общественных отношений античного полиса, отсутствие в них резких социальных антагонизмов. Именно этой незрелостью и объясняется универсальный характер античных представлений о гармонии. «На более ранних ступенях развития,— писал Маркс,— отдельный индивид выступает более полным именно потому, что он еще не выработал полноты своих отношений и не противопоставил их себе в качестве независимых от него общественных сил и отношений»¹.

С разложением этих отношений рушатся и античные представления о гармонии, об общественном космосе как источнике и начале всех видов гармонии. Уже у неоплатоников космос перестает быть тем универсальным гармонически организованным целым, которому должны подражать и искусство и вся вообще человеческая деятельность. Источником гармонии считается демиург, мировое деятельное начало, стоящее над природой и человеком.

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

Средневековая эстетика, вырабатывая новые представления о гармонии, оказалась в сложных и противоречивых отношениях к античному наследию. С одной стороны, христианские идеологи выступили с опровержением тех античных учений, которые противоречили догматам христианства. Вполне понятно, что они не могли спокойно принять античное учение о «гармонии сфер». Представление о гармоническом устройстве космоса, о мерном вращении небесных сфер, издающем вечную музыку, не соответствовало библейским взглядам на строение и происхождение мира. Поэтому раннехристианские идеологи выступают с резкой критикой этого учения. Отец церкви Василий Великий писал так о гармонии сфер:

¹ Архив Маркса и Энгельса, т. IV, стр. 99.

«...И это нимало не страннее тех семи кругов, по которым, как все почти согласно признают, вращаются семь звезд, и которые... двигаясь противоположно вселенной, по причине рассеяемого ими эфира, издают какой-то благозвучный и гармонический голос, который превосходит всякую приятность сладкопения. Потом, когда у говорящих это требуют чувственного подтверждения, что они отвечают? То, что мы по первоначальной привычке к этому звуку и прислушавшись к нему с первого мгновения бытия от долговременного упражнения в слушании потеряли ощущение, подобно людям, у которых уши постоянно бывают поражаемы стуком в кузницах. Обличать ухищренность и гнилость таких рассуждений, когда это ясно показывает каждому его собственный слух, не дело человека, который умеет беречь время и предполагает слушателей людьми разумными».

Полемика Василия Великого с пифагореизмом — пример негативного, только критического отношения средневековой идеологии к античному наследию. Но наряду с критической оценкой античной мысли, средневековая эстетика приспособляла античную эстетику к потребностям христианского учения. Амвросий Медиоланский, утверждая, что «ось неба вращается так, что звук от этого слышен в крайних пределах земли», немедленно делает вывод о том, что эта музыка была образцом, по которому царь Давид «установил для нас искусство церковного пения наподобие небесной беседы».

В особенной степени влияние античного учения о гармонии сфер ощутимо у Григория Нисского. Вслед за пифагорейцами Григорий говорит о том, что устройство вселенной наводит на мысль о «некоторой музыкальной стройности» мира. «Разнообразие существ, входящих в состав вселенной, по какому-то навсегда установленному ладу, само себя касаясь и производя согласие частей с целым, наполняет Вселенную этой стройной музыкой, которую слышит ум» (О надписании псалмов, 1, 3).

Музыкальная гармония вселенной, о которой говорит Григорий Нисский, еще не лишена движения, диалектического единства и борьбы противоположностей. Она есть «согласие всего живого с самим собой, слагаемое из противоположностей. Противоположны между собой покой и движение, и они взаимно растворены в природе существ; и в них самих усматривается смешение этих противоположностей,

так что в движении оказывается покой и в неподвижном — движение» (О надписании псалмов, 1, 3).

Так же как и пифагорейцы, Григорий Нисский полагает, что гармония сфер оказывает воздействие и на жизнь человека, она отражается в его душе, как макрокосм в микрокосме.

Почти буквально повторяя пифагорейское учение, Григорий Нисский вместе с тем пытается приспособить его к принципам библейской космогонии. По его мнению, источником этой музыкальной и гармонической устроенности вселенной является бог. И сам человек, как микрокосм, есть не что иное, как музыкальный инструмент, возносящий хвалу богу. Так античное учение о гармонии сфер приспособляется к христианскому вероучению.

Вся средневековая эстетика позднейших веков, в особенности эстетика музыкальная, усваивает неопифагорейский вариант учения о гармонии сфер. Во многих трактатах о музыке проводятся традиционные аналогии между музыкальной гармонией и гармонией сфер. Приведем для образца фрагмент из музыкального трактата X века музыкального теоретика Регино Прюмского.

«Пифагорейцы отмечают, что движению неба [сопутствует] музыка. [Об этом они заключают] на таком основании: каким образом может произойти, говорят они, чтоб столь быстро несущееся строение (*machina*) неба двигалось в безмолвном и бесшумном беге? И если звук [этого движения] не достигает наших ушей, никоим образом, однако, не может произойти, чтобы движение столь стремительное было лишено звука, особенно когда пути звезд находятся в такой связи и гармонии, что ничего не может быть помыслимо столь же согласного и связанного. Ибо [звезды] движутся одни более высоко, другие — более низко, и все они вращаются в равной стремительности так, чтобы через различные несходства устанавливался в движении постоянный порядок, откуда следует, что в движении неба присутствует постоянный порядок модуляции... К этому добавим одно: в [признании] этой небесной гармонии соглашались не только философы язычники, но и деятельные проповедники христианской веры» (*De harm. instit.*; MPL (Migne, *Patrologiae latinae cursus completus*), t. 132).

Таким образом, в античное учение о гармоническом и закономерном устройстве космоса средневековые вносят представление о божественной иерархии миропорядка,

о сложной иерархии человеческого и божественного, о дуализме земного и небесного.

Характерно, что средневековые представления о гармонии в большой мере складывались под влиянием музыкальных теорий. Это объяснялось господствующим положением музыки в системе средневековых искусств и ремесел. Поэтому даже у философов и мыслителей понятие гармонии связывалось с понятием музыки, с понятиями о природе и сущности музыкальной гармонии. Такое понимание мы находим у известного английского философа IX века Иоанна Скотта Эриугены, по словам которого «гармоническую приятность» вызывают не звуки сами по себе, взятые отдельно, а их пропорции, воспринимаемые чувствами «души». Аналогичным образом сущность гармонии определяет и Гуго Сен-Викторский: «Музыка или гармония — это согласование многих противоположностей, сведенных к единству» (*Didascalicon*, II 16). Итог этой традиции подводит Фома Аквинский, который в одном из своих сочинений говорит: «Известно, что гармония является, собственно говоря, созвучием звуков, но они (философы) перенесли это название на любую правильную пропорцию, возникающую в вещах, составленных из разных частей, или соединенных, или противоположных. Согласно этому, следовательно, гармония может означать две вещи: либо само составление или соединение, либо также пропорцию этого составления или соединения»¹.

Средневековая эстетика подчеркивает, что гармония постигается только посредством разума, потому что только разум в состоянии познать тот рациональный принцип, который лежит в основе гармонии, — число. Всякая гармония, как в искусстве, так и в природе, отличается числовым значением. И, наоборот, число как идеальный элемент всех вещей и явлений в природе уже по самой своей внутренней природе содержит в себе гармонию, поскольку именно числа придают идеальную организованность миру, объединяя в единое целое противоположные элементы: четного и нечетного, единого и многого, атрибута и субстанции и т. д.

Бозэций, учение которого было очень распространено в средние века, писал: «Всякое число состоит из того, что

¹ См.: T. Tatarakiewicz, *Historia estetyki*, t. II, Warszawa, 1962, S. 300.

совершенно разъединено и противоположно, а именно из чета и нечета. Ведь здесь устойчивость, там — неустойчивая вариация; здесь мощь неподвижной субстанции, там — подвижная переменчивость, здесь определенная прочность, там — неопределенное скопление множества. И эти противоположности тем не менее смешиваются в некоей дружбе и родственности и благодаря форме и власти этого единства образуют единое тело числа. Небесполезно, стало быть, и не без основания те, кто рассуждал о нашем мире и общей природе вещей, исходили именно из этого деления субстанции всего мира... И поэтому сказано не без причины — все слагающееся из противоположностей объединяется и сочетается некоей гармонией. Ибо гармония есть единение многого и согласие разногласного» (Наставления арифметике, II 32).

Отвлеченный математический рационализм в понимании гармонии сочетается в средние века с дуализмом чувственного и духовного, который был свойствен всему эстетическому сознанию этого времени. Известно, что средневековая философия представляла себе природу, материю как косную, инертную массу, одухотворяемую божественным началом. В соответствии с этим гармония выступала исключительно как духовное начало, которое накладывает мертвенный отпечаток на лишнюю самостоятельной жизни материю.

Представления о гармонии как абстрактном числовом принципе сохраняются на протяжении всего средневековья вплоть до XIV века. Лишь на рубеже средних веков и Возрождения возникают первые симптомы кризиса средневекового эстетического мирозерцания. Одна из первых попыток опровергнуть средневековые попытки выразить музыкальную и мировую гармонию в абстрактных числовых отношениях принадлежит Николаю Кузанскому — этому первому философу нового времени.

Говоря о музыкальной гармонии, Николай Кузанский пишет: «В музыке правило не гарантирует точности. Ни одна вещь не согласуется с другой в весе, длине и плотности: нельзя найти гармоничную соразмерность между различными звуками флейты, колоколов, людских голосов и различных музыкальных инструментов с такой точностью, чтобы не могло быть ее еще более полной. На самом деле не существует пропорционального соотношения для различных инструментов, как его нет в различных людских голо-

сах, но во всех них необходимо многообразие, связанное с пространством, временем, выражением и т. д. Вот почему точное соотношение обнаруживается лишь в своей основе, и мы не можем в вещах чувственных найти гармонию, сладостную до совершенства и без недостатков, ибо такой гармонии в них нет»¹.

Это замечательное высказывание свидетельствует, что уже во времена Николая Кузанского представления о гармонии никак не «вписывались» в отвлеченную нормативную эстетическую теорию. Новое мировоззрение необходимо порождало новое понимание гармонии, ее философской и эстетической сущности. Если средневековые видели в гармонии печать идеального, творческого начала божественной красоты, то в эстетическом сознании эпохи Возрождения гармония выступает прежде всего как развитие творческих потенций самой природы, как диалектическое единство телесного и духовного, идеального и материального. Философской основой этой эстетической концепции был пантеизм, явившийся, как известно, первой формой нового, материалистического мировоззрения. Ярким свидетельством этого понимания является следующее рассуждение Д. Бруно: «То, что вызывает во мне любовь к телу, есть некоторая духовность, видимая в нем и называемая нами красотой; и состоит она не в больших или меньших размерах, не в определенных цветах и формах, но в некоей гармонии и согласованности членов и красок. Это показывает известное, доступное чувствам, родство тела с духом...»².

Пантеистическая философия Возрождения, покончившая со средневековым дуализмом материи и духа, увидела в природе творческое, деятельное начало — *patuga patu-gans*. Природа сама производит все формы вещей, из которых наиболее идеальной и соответствующей сущности самой красоты формой является гармония. Такое понимание гармонии мы встречаем у всех крупнейших представителей эстетической линии Ренессанса — Альберти, Леонардо да Винчи, Царлино, Дюрера и других.

Прежде всего обратимся к музыкальной теории, в которой учение о гармонии приобретает совершенно иной харак-

¹ Николай Кузанский, Избранные философские сочинения, М., 1937, стр. 59.

² Д. Бруно, О героическом энтузиазме, М., 1953, стр. 56.

тер, чем в музыкальных трактатах средневековья. Наиболее отчетливо это новое прослеживается у известного итальянского музыкального теоретика и композитора Джозеффо Царлино. В его трактате «Гармонические наставления» (1558) мы находим обобщенное выражение музыкально-эстетических концепций гуманистической эстетики. Как и большинство мыслителей Возрождения, Царлино исходит из пантеистического понимания гармонии, утверждая, что весь мир наполнен гармонией. По его словам, душа мира есть гармония. В отличие от средневековой эстетики, видевшей в гармонии абстрактный математический принцип, недоступный чувственному восприятию, Царлино говорит о соразмерности человеческой природы и гармонии космоса. «Если мир творца создан полным гармонии, почему предполагать человека лишенным ее? И если душа мира есть гармония, может ли наша душа не быть причиной в нас всякой гармонии и наше тело не быть соединенным с душой в гармонии, в особенности, когда бог создал человека по подобию мира большего, который греки называли космосом, то есть украшение или украшенное, и когда он создал подобие меньшего масштаба, в отличие от того названного микрокосм, то есть маленький мир,— ясно, что такое предположение лишено основания. Следовательно, действительно верно, что нет ни одной хорошей вещи, не имеющей музыкального построения...» (Institut. harmon., I 2).

Эта идея о соразмерности объективной гармонии мира и внутренней человеческой гармонии получает свое философское обоснование в теории страстей.

Согласно этой теории, идущей от Кардано и Телезио, темперамент человека определяется определенным соотношением материальных элементов, таких, как холодное и горячее, влажное и сухое. Каждая страсть означает преобладание одного из этих элементов над другими. Например, в гневе господствует горячая влажность, в боязни — холодная сухость и т. д. Все эти страсти сами по себе пагубны, потому что они приводят к преобладанию какого-либо одного элемента в человеческой природе. Но если попытаться достичь определенного гармонического соответствия, определенной «средней величины» этих элементов, то, по словам Царлино, страсти становятся не только полезны, но даже и похвальны.

«Соразмерное соотношение» — это как раз то, что роднит между собой человеческие страсти и гармонию. «Те же

самые соотношения, — говорит Царлино, — которые имеются у вышеописанных качеств (то есть влажности, сухости и т. п.), имеются также и в гармониях, ибо у одного и того же результата не может не быть одной и той же причины, а эта причина у вышеописанных качеств и у гармонии — соразмерное соотношение. Следовательно, можно сказать, что соотношения вышеназванных качеств, являющихся причиной гнева, страха или другой страсти, те же самые, что и в гармониях...» (там же, I 8).

Итак, человеческие страсти подобны гармонии. По словам Царлино, они как бы отражают ее «телосложение». Это и объясняет, каким образом мировая гармония становится внутренней гармонией человека, уравнивает его страсти и вызывает в человеке чувство необычайной радости, эстетического удовольствия.

По словам Царлино, музыка — «мать наслаждений». Но высшее и наиболее возвышенное наслаждение доставляет человеку постижение гармонии. Человек, лишенный способности понимать гармонию, не способен получать удовольствие и вообще радоваться: «Тот, кто не получает удовольствия от музыки, — говорит Царлино, — создан без гармонии, потому что если всякое наслаждение и удовольствие происходит от сходства, то с необходимостью вытекает, что если кому-нибудь не нравится гармония, то она в нем в какой-то мере отсутствует и в каком-то отношении ее он невежда» (там же, I 4).

Большое внимание проблемам гармонии уделяли и художники Возрождения. Развернутое учение о гармонии мы находим у Альберти в его трактате об архитектуре. Альберти говорит, что красота вещей слагается из трех элементов: *числа, ограничения и размещения*. Но для полного представления о сущности красоты этих элементов недостаточно. «Есть нечто большее, — говорит Альберти, — слагающееся из сочетания и связи всех этих трех вещей, нечто, чем чудесно озаряется весь лик красоты. Это мы назовем гармонией (*concordia*), которая без сомнения источник всякой прелести и красоты. Ведь назначение и цель гармонии — упорядочить части, вообще говоря, различные по природе, неким совершенным соотношением так, чтобы они одна другой соответствовали, создавая красоту... И не столько во всем теле в целом или в его частях живет гармония, сколько в самой себе и в своей природе, так что я назвал бы ее сопричастницей души и разума. И есть для нее обшир-

нейшее поле, где она может проявиться и расцвести: она охватывает всю жизнь человеческую, пронизывает всю природу вещей. Ибо все, что производит природа, все это соразмеряется законом гармонии. И нет у природы большей заботы, чем та, чтобы произведенное ею было вполне совершенно. Этого никак не достичь без гармонии, ибо без нее распадается высшее согласие частей» (О зодчестве, IX 5).

Таким образом, гармония у Альберти — это целое, состоящее из таких элементов, как число, ограничение и размещение, но к ним несводимое.

Как и у многих теоретиков Возрождения, у Альберти мы находим сильное влияние неоплатонизма. Так, определение красоты, которое дает Альберти, почти буквально воспроизводит знаменитое определение прекрасного, данное Платоном. В нем опять-таки отличительной особенностью красоты объявляется гармония: «Красота есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединенных тем, чему они принадлежат,— такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже. Великая это и божественная вещь, осуществление которой требует всех сил искусства и дарования, и редко когда даже самой природе дано произвести на свет что-нибудь вполне законченное и во всех отношениях совершенное... Из сказанного, я полагаю, ясно, что красота, как нечто присущее и прирожденное телу, разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно» (VI 2).

Подобные рассуждения о красоте и гармонии широко распространены в эстетике Возрождения. Аналогичным образом определяет красоту и А. Фиренцуола, который также исходит из платоновского понимания эстетики, но не согласен, что красота не может существовать в отдельном члене, а требует сочетания различных членов. И отдельная часть человеческого тела, по его мнению, если она соответствует своей собственной мере, своему назначению, может быть названа вполне прекрасным. Однако совершенная, божественная красота действительно требует гармонии разнообразных частей.

«...Красота — не что иное, как упорядоченное созвучие (*concordia*) и как бы гармония, сокровенным образом вытекающая из сочетания, соединения и связи многих частей... Я говорю «созвучие и как бы гармония» в качестве сравнения, ибо подобно тому как осуществляемое музыкальным искусством созвучие высоких и низких

и разных других тонов порождает красоту певческой гармонии, так и отдельные части — толстая, тонкая, белая, черная, прямая, кривая, маленькая, большая, — будучи сочетаемы и соединяемы вместе природой в непостижимой пропорции, создают то счастливое сочетание, то достоинство, ту соразмерность, которую мы зовем красотой»¹.

Здесь, таким образом, понятие гармонии истолковывается диалектически, как проявление в сфере искусства принципа единства противоположностей.

Эстетика Возрождения не просто декретирует гармонию как эстетический принцип и этическую норму, но и стремится выразить ее в точных числовых отношениях, исследовать ее объективную математическую основу. Учение о гармонии дополняется учением о пропорции. При этом характерно, что не только художниками, но и математиками «пропорция» трактуется не только как математическое понятие, но и как эстетическая категория, вообще как принцип строения природы, искусства и человека².

Таким образом, в учениях теоретиков о пропорции происходит слияние эстетической и естественнонаучной традиции. Характеризуя этот процесс, известный исследователь Ренессанса Л. Ольшки писал: «Благодаря изучению работ Платона, но особенно благодаря культу Платина, пифагорейская теория о музыкально-математической мировой гармонии воскресла среди гуманистов флорентийской академии, что имело решающее значение для духовной жизни Возрождения. Гармония становится метафизическим принципом как «единство противоположностей» уже у Николая Кузанского, как «*concinntas*» она делается эстетическим каноном у Альберти, как каузально-теологическая норма становится законом природы у флорентийских неоплатоников, а у так называемого «человека эпохи Возрождения» делается этическим образцом, идеалом жизни. В связи с этим усиливается математический интерес к изучению пропорций на основе убеждения, что математика является то символическим выражением, то практическим вычислением, но, во всяком случае, общезначимой нормой этой

¹ «История эстетики», т. I, стр. 563.

² О пропорции в эстетике Возрождения см.: А. Ф. Лосев, *Художественные каноны как проблема стиля*. — «Вопросы эстетики», 1964, вып. 6, стр. 351—399; E. P a n o f s k y, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*. — «Monatshefte für Kunstwissenschaft», 1921—1922, XV.

гармонии в большом и малом. Благодаря этому в кругах мыслителей и практиков, исследователей и художников пробудился интерес к математике...»¹.

Специальное и систематическое изложение учения о пропорциях получает только у итальянского ученого-математика Луки Пачоли в трактате «О божественных пропорциях». Пачоли показывает здесь универсальное значение пропорции, которая наличествует не только в математике, но и в медицине, в географии, в механике, то есть во всех известных науках и ремеслах. Особую роль пропорция играет в искусстве, где она — «мать и царица». Без нее невозможно ни построение перспективы в живописи, ни создание архитектурных зданий, основанных, по Пачоли, на пропорциях человеческого тела, ни ваение скульптуры, в основе которой лежит принцип золотого сечения. Если средневековые мыслители связывали гармонию и пропорцию в искусстве с мистикой чисел, то Пачоли ищет пропорцию не в числовых комбинациях, а в отношениях геометрических фигур. Его трактат содержит специальную главу о правильных многогранниках, в которой, возрождая платоническую идею о том, что в основе мировых стихий лежат определенные стереометрические образования (тетраэдр — огонь, икосаэдр — вода, октаэдр — воздух, гексаэдр — вода, додекаэдр — эфир), Пачоли пытается определить и вычислить геометрические принципы, лежащие в основе строения вещей. Если средневековые видели мировую гармонию в числах, то Возрождение выражает ее в геометрических фигурах. Средневековые теологи рассматривали вопрос о пропорциях, унаследованных от античного мира, как предмет чисто математического интереса, тогда как эстетика Возрождения возводит пропорцию в руководящий принцип измерения человека и изучения природы.

Кризис идеологии Возрождения, торжество контрреформации привело к крушению веры гуманистов в возможность гармонии между личностью и обществом, человеком и природой. Уже в конце XVI века, в эстетике барокко, мысль об универсальности гармонии в мире вытесняется убеждением в том, что в мире царствуют дисгармония и диссонанс. Характерно «Слово о музыке» итальян-

¹ Л. О л ь ш к и, История научной литературы на новых языках, т. I, М., 1933, стр. 120—121.

ского поэта Джамбаттисто Марино. Этот трактат — памфлет против пифагорейской эстетики. Иронически излагая пифагорейскую концепцию о гармонии сфер, Марино изобразил вселенную как хоровую капеллу, в которой ангел пел контральто, человек — тенором, множество зверей — басом, а руководил ими всеми — «извечный маэстро», то есть бог. Однако мировая гармония, возникшая от их совместного пения, была нарушена. Первым музыкантом, который сбился с ритма, был Люцифер. Разгневанный маэстро изгнал его за это в ад и в сердцах бросил свою партитуру на землю. Эта партитура и есть наш мир, в котором дисгармония весьма успешно конкурирует с гармонией.

Идеи, подобные тем, что высказывает Марино, популярны в эстетике барокко. Они явились отражением того миропонимания, которое проявилось в искусстве этого времени. Живопись и скульптура стремятся к патетике, к экзальтированной передаче чувства, к выражению движения, экспрессии. В литературе и поэзии этого времени излюблены приемы контраста, смешение трагического и комического, пародии и гротеска.

В XVII веке Декарт развивает идущее от эстетики Возрождения представление о гармонии как определенной математической пропорции, отражаемой в искусстве. Это понимание проявляется в ранней работе Декарта «Компендиум музыки», написанной в 1618 году. В более поздних своих работах, прежде всего в «Трактате о страстях» (1649), Декарт вырабатывает более оригинальное понимание гармонии, соответствующее рационалистическим идеалам эпохи. Применяя к искусству требования «ясности и порядка», гармонизации аффектов, он сформулировал принцип, получивший широкое распространение в эстетической литературе XVII—XVIII веков, — принцип *единства в многообразии*. Этот принцип получил развитие в эстетике того времени, в частности у Лейбница, затем у основоположника немецкой классической эстетики Баумгартена.

Лейбниц предпринял попытку возродить онтологическое понимание гармонии. В «Монадологии» он сформулировал понятие «предустановленной гармонии», согласно которому все отношения между вещами, или монадами, между душой и телом взаимно упорядочены и находятся во всеобщей универсальной связи, установленной богом. Эта универсальная гармония мира отражается в каждой отдельной

и суверенной монаде. Правда, отдельная монада отражает эту универсальную гармонию лишь частично и неотчетливо, поскольку наряду с ясными и отчетливыми перцепциями монады обладают и множеством неотчетливых, смутных. «Красоту вселенной, — говорит Лейбниц, — можно было бы познать в каждой душе, если бы возможно было раскрыть все ее потаенные извивы, развертывающиеся приметным образом только с течением времени. Но так как всякая отчетливая перцепция души включает бесконечное множество перцепций смутных, охватывающих всю вселенную, сама душа знает вещи, которые она воспринимает, лишь частично, лишь постольку, поскольку имеет перцепции отчетливые и ясные и обладает совершенством в меру своих отчетливых перцепций. Всякая душа знает бесконечное, знает все, но смутно. Когда я прогуливаюсь по берегу моря и слышу великий шум, который оно производит, я слышу отдельные шумы каждой волны, из которых этот общий шум состоит, но не различаю их; так и наши смутные перцепции суть результат впечатлений, производимых на нас всею вселенной»¹. Таким образом, ясное и отчетливое познание гармонии монады достигается лишь посредством интеллектуального познания, выработки ясных и отчетливых перцепций.

Кондильяк в «Трактате о системах» развивает учение о предустановленной гармонии. Каждая монада суверенна, все они изолированы и не имеют связи друг с другом. Единственный способ понять взаимодействие и порядок монад во вселенной — это «представить себе между всеми частями вселенной некоторую гармонию, составляющую всю связь их»².

Чтобы пояснить свою мысль, Кондильяк приводит следующий пример: «Если, сидя в концертном зале, вы станете рассматривать звуки, как находящиеся в воздухе и существующие независимо друг от друга, то вы не найдете связи между ними. Рассмотрите их затем в их отношении к Вашему органу слуха, и тотчас вы увидите, как они связываются между собою и образуют некоторое гармоничное целое. То же самое можно сказать о всех явлениях вселенной»³.

¹ L e i b n i z, Philosophische Schriften, Bd. VII, Berlin, 1885, S. 603.

² К о н д и л ь я к, Трактат о системах, М., 1938, стр. 66.

³ Т а м ж е, стр. 68.

Эта гармония объясняет, по мнению Кондильяка, отношение между душой и телом, целым и частью, а также между отдельными частями вселенной.

Кондильяк, так же как и Лейбниц, пытался посредством учения о предустановленной гармонии объяснить закономерную причинную связь явлений в природе. Не случайно, что он выступил против всякого мифологизирования природы, в частности против пифагорейского учения о гармонии сфер. По мнению Кондильяка, это учение — типичный пример ненаучного, ошибочного мышления, связанного с метафорическим истолкованием термина «гармония». «На основе того, что гармония присутствует и в музыке и во вселенной, древние выдвинули фантастическую гипотезу о том, что музыка существует во всей вселенной. Для кого бы предназначалась эта музыка? Я устанавливаю тут, что имеются существа, по своим размерам во много раз превосходящие нас. Несомненно, что существа, для которых предназначена эта небесная гармония, обладают ушами, соответствующими этой музыке и, следовательно, большими, чем наши, большими, чем уши какого бы то ни было философа. Замечательное открытие! Но их уши, кроме того, соразмерны со всеми другими частями тела. Размеры этих существ, следовательно, во столько раз превосходят наши размеры, во сколько раз небеса превосходят величиной наши концертные залы. Какие колоссальные размеры! Вот когда воображение поражается, вот когда оно теряется; убедительное доказательство того, что оно не принимало никакого участия в только что сделанных мною открытиях. Они являются продуктом чистого разума; это чисто духовные истины»¹.

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

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

¹ Кондильяк, Тракта́т о системах, стр. 23.

эгоизмом и симпатией, общительностью и своекорыстием. В особенной степени такая постановка вопроса характеризует эстетику английского Просвещения.

Крупнейшим представителем английской эстетической мысли XVIII века является Шефтсбери. Его эстетическое учение — своеобразное возрождение платонизма. В своем трактате «Характеристика людей, обычаев, мнений, времени и т. д.», написанном в форме платоновского диалога, Шефтсбери развивает взгляд, согласно которому весь мир устроен на принципах гармонии. Отдельные элементы дисгармонии, существующие в мире, то есть зло, безобразное и т. д., — не нарушают общей гармонии, а, напротив, оттеняют и подчеркивают ее. «В живописи, — говорит Шефтсбери, — существуют такие оттенки и мастерские штрихи, которые невежественный человек не сможет понять и примет их за недостатки. Так же и в архитектуре — нарочитая простота, в музыке — хроматические формы и искусная смесь диссонансов вызовет его отрицательное отношение. Но разве нет ничего, что не соответствовало бы всему этому в мире?»¹

Художник, по мнению Шефтсбери, подобен божеству. Он знает формы всех вещей и поэтому в своем творчестве способен создать гармонию, подобную той, которую создает вселенная. Но не только профессионал, а и всякий человек способен быть художником. По отношению к своему внутреннему миру он может быть «моральным виртуозом», творить свою собственную внутреннюю жизнь по образу и подобию мировой гармонии.

«Тот (и только тот) будет мудрым и одаренным человеком, кто, не обращая внимания ни на что, пытается создать нечто новое, применяя что-то совершенно отличное от того, что создавалось из камня или мрамора. Перед его мысленным взором находятся более верные образцы, и он действительно становится творцом своей жизни и своей судьбы, имея надежную внутреннюю поддержку, характеризующую наличием закономерности, согласованности и гармонии...»².

Таким образом, Шефтсбери переносит мировую гармонию внутрь человека, делает ее достоянием его внутреннего, морального чувства. Здесь учение о гармонии переходит

¹ A. Shaftesbury, Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times, vol. 2, London, 1727, p. 130.

² Там же.

в учение о грации, в представление о гармонии внешнего и внутреннего в поведении человека. Учение о грации получило большое распространение в эстетических учениях XVIII века, и ему посвящена отдельная глава настоящей книги.

Представители классической эстетики связывали поиски индивидуальной гармонии с поисками гармонии общественной, считая, что только общественная гармония может составить прочный фундамент для развития искусства и способности наслаждаться красотой.

Вместе с тем немецкие мыслители отчетливо видели, что современное им общество с его торжеством частного интереса враждебно искусству и личности и исключает те условия, при которых достижима гармония человеческих способностей. Гёте, Шиллер, позже Гегель показали, что антагонизм общественных сил приводит к распаду человеческой личности, к антагонизму людей в обществе и одностороннему развитию способностей человека. Представление о социальной и индивидуальной гармонии в немецкой классической эстетике часто было связано с идеализацией античности. Общественная жизнь античной Греции служила прообразом того состояния мира, при котором возможно существование гармонической и целостной личности.

Гёте в статье о Винкельмане писал об античности как эпохе расцвета индивидуальной и общественной гармонии в противоположность современности, где прогресс осуществляется посредством раздельного и одностороннего развития сил человека. «Человек в состоянии создать много путем целесообразного использования отдельных сил, он в состоянии создать исключительное благодаря взаимодействию различных способностей; но единственное и совсем неожиданное он творит лишь тогда, когда в нем равномерно соединяются все качества. Последнее было счастливым делом древних и в особенности греков в их лучшую пору; для первого и второго предназначены судьбою мы, люди позднейшего поколения»¹.

Однако достижима ли гармония в современном мире? На этот вопрос различные мыслители прошлого отвечали по-разному. Шиллер полагал, что гармония человеческих сил может быть возрождена путем эстетического воспитания. Эта мысль легла в основу грандиозной программы

¹ Гёте, Собрание сочинений, т. 10, М., 1937, стр. 543.

эстетического воспитания человечества, изложенной в «Письмах об эстетическом воспитании» Шиллера. Шиллер считал, что только посредством красоты и искусства возможно восстановить разорванность человеческих способностей, гармонически связать то, что разъединено в самой действительности. «Вследствие раздельности и обособленности в деятельности наших духовных сил,— писал он в статье «О стихотворениях Бюргера»,— что при расширенном круге знаний и обособлении профессий представляется неизбежным, поэзия почти одна воссоединяет разъединенные силы души, одна в гармоническом сотрудничестве занимает голову и сердце, пронизательность и остроумие, разум и воображение, как бы вновь возрождая в нас цельного человека»¹. С особой отчетливостью эта мысль звучит и в знаменитых «Письмах об эстетическом воспитании». «Только вкус вносит гармонию в общество, так как он создает гармонию в индивидуе. Все другие формы представления разделяют человека, ибо они основываются исключительно на чувственной или духовной части его существа; только представления красоты делают человека цельным, ибо они требуют согласия его натур»².

Вывод Шиллера был сугубо утопичным. Залог преодоления противоречий действительности, достижения свободы в обществе и гармонии в индивидуе он видел только в искусстве, в создании особого «эстетического государства», которое, в отличие от государства «нравственного» и «правового», будет государством гармонии.

Это убеждение в гармонизирующей силе искусства было сильно поколеблено Гегелем. Гегель не разделял эстетических иллюзий Шиллера. В его эстетической системе искусство уступает место победоносно шествующему по пути к абсолютному знанию мировому духу. Вместе с тем утрачивает свое значение в искусстве и гармония, как наиболее адекватное и незамутненное выражение *идеала*. Современное романтическое искусство основывается на всевозможных — нравственных, сословных, индивидуальных — конфликтах и коллизиях. «Но красота идеала,— говорит Гегель,— как раз и заключается в его непомутненном единстве, спокойствии и завершенности в самом себе. Коллизия нарушает эту гармонию истинно действительного

¹ Ф. Шиллер, Собрание сочинений, т. 6, М.—Л., 1950, стр. 586.

² Там же, стр. 356.

и нравственного и заставляет единый в себе идеал перейти в состояние разлада и антагонизма»¹.

Таким образом, принимая буржуазный прогресс, Гегель бесстрастно констатировал враждебность буржуазной действительности гармоническому развитию способностей человека. Он понимал невозвратимость той естественной гармонии личности и общества, которая царила в «героический век» греческой истории, и считал утрату этой гармонии закономерным результатом общественного прогресса.

Согласно концепции, развитой Гегелем в его «Эстетике», безусловная гармония между личностью и обществом, человеком и средой, действительностью и идеей, чувством и долгом характеризует лишь первые этапы человеческой истории. Однако с развитием духовной жизни человека, с появлением «романтического» искусства эстетический идеал эпохи перестает соответствовать наивной гармонии древних. В романтическом искусстве гармония, по мнению Гегеля, окончательно уступает место коллизиям, выражающим дисгармонию и разлад, царящие в современном гражданском обществе. Начиная с этого времени, человеческое общество и искусство окончательно утрачивают гармонию.

Исследование природы гармонии как эстетической велось и русской демократической эстетикой XIX века. В противовес идеалистическим и позитивистским устремлениям своего времени революционные демократы пытались связать понятие гармонии с гуманистическим идеалом целостной личности. Показательны в этом отношении высказывания о гармонии А. И. Герцена.

Герцен считал, что в наслаждении красотой должны «слитно, гармонично» участвовать «все стороны, составляющие живой дух человека». Обращаясь к понятию гармонии, он выступил не только против идеалистической его трактовки, но и против сведения гармонии как явления социального порядка к явлениям физическим или физиологическим. «Все явления исторического мира,—писал Герцен,— все проявления агломерированных, сложных, обладающих традицией, высокоразвитых организмов имеют в своей основе физиологию, но переступают за ее пределы. Возьмем к примеру эстетику. Прекрасное, конечно, не ускользает от законов природы; невозможно ни создать

¹ Гегель, Сочинения, т. 12, М., 1938, стр. 209.

его без материи, ни ощущать его без органов чувств; но ни физиология, ни акустика не могут создать теорию художественного творчества, искусства»¹.

В этом же аспекте Герцен говорит и о природе музыкальной гармонии, которая, по его мнению, несводима ни к явлениям идеального, ни физиологического порядка. «Каждый звук производится колебаниями воздуха и рефлексами слуха, но он приобретает для нас иную ценность (или существование, если хочешь) в единстве музыкальной фразы. Струна обрывается, звук исчезает,— но пока она не оборвалась, звук не принадлежит исключительно миру вибраций, но так же и миру гармонии, в недрах которого он является *эстетической реальностью*, входя в состав симфонии, предоставляющей ему возможность вибрировать, доминирующей над ним, поглощающей его и продолжающейся дальше»².

Тем самым Герцен указал на специфический, общественный по своему значению и происхождению, характер эстетической гармонии. Эти попытки социального обоснования гармонии ставят русскую демократическую мысль на высшую ступень развития домарксистской эстетики.

Если мы обратимся к современной буржуазной эстетике, то первое, что мы здесь обнаружим, это колоссальное обесценение понятия «гармония», утрату того глубочайшего философского смысла, который вкладывала в эту категорию классическая эстетика. Такое отношение к проблеме гармонии свойственно почти всем основным направлениям современной буржуазной эстетики.

Обратимся, например, к эстетике прагматизма, которая претендует на обоснование связи искусства с жизнью, с практическим, повседневным опытом. Согласно взгляду, который развивает глава прагматистской эстетики американский философ Джон Дьюи в своей книге «Искусство как опыт», гармония — неперемное условие всякого эстетического подхода к жизни. Но что такое гармония? С точки зрения Дьюи, гармония есть форма организации опыта. Это такой опыт, который характеризуется такими качествами, как завершенность, полнота, единство. Напротив, всякое искажение, нарушение целостности или един-

¹ А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30 томах, т. XX, кн. 1-я, М., Изд-во АН СССР, стр. 441.

² Там же, стр. 442.

ства опыта означает дисгармонию. Именно поэтому «врагами» гармонии Дьюи считал «однообразие, слабость, неопределенность результатов, подчинение условности в практике и интеллектуальной деятельности. Суровое воздержание, вынужденная покорность, натянутость, с одной стороны, и распыленность, бессвязность и бесцельность, с другой, представляют отклонения в противоположном направлении от единства опыта. Возможно, что некоторые из таких соображений побудили Аристотеля признать «среднее пропорциональное» как правильное указание на то, что характерно как для добродетели, так и для эстетического... «Среднее» и «пропорция», однако, не объясняются сами по себе и не берутся в чисто математическом смысле, а представляют свойства, принадлежащие опыту, развивающемуся в направлении своего собственного завершения»¹.

Таким образом, гармония, с точки зрения Дьюи, — это завершенный, целостный опыт. Однако Дьюи тут же вынужден констатировать, что целостность опыта трудно достижима. Обычно опыт человека ограничен, искажен, неумерен. «Опыт, — говорит Дьюи, — это явление, полное беспокойства и движущееся к собственному завершению через целый ряд разнообразных событий»². «Ни один опыт не развивается до конца потому, что еще что-то присоединяется к нему»³. Причиной этого является неумеренность либо со стороны действия, либо со стороны восприимчивости испытуемого. Единство опыта будет достигнуто лишь тогда, когда будет установлено равновесие между действием и восприятием. Именно такое равновесие характеризует людей, которых мы называем художниками. Такова в общих чертах концепция эстетической гармонии Д. Дьюи.

Нетрудно заметить, что концепция эта страдает и непоследовательностью и недостатками чисто философского порядка. Во-первых, как мы видим, Дьюи переходит от утверждения о всеобщности гармонии как целостности опыта в любой сфере человеческой деятельности к убеждению, что эта целостность принадлежит только определенному кругу лиц — художникам. Таким образом, демократизм, широко рекламируемый эстетикой прагматизма, обладает

¹ «Современная книга по эстетике», М., 1957, стр. 140.

² Там же, стр. 143.

³ Там же, стр. 145.

весьма сомнительными свойствами. Во-вторых, объявляя гармонию формой человеческого опыта, Дьюи признает ее сугубо субъективной категорией. По его мнению, она имеет значение лишь в сфере человеческого поведения, опыта. По отношению к явлениям объективного мира эта категория не имеет никакого смысла. Камень, говорит Дьюи, не может быть гармоничным, иначе нам пришлось бы признать, что он обладает собственным опытом. Здесь, таким образом, обнажается субъективизм прагматистской эстетики.

В современной буржуазной философии существует направление, которое особенно часто обращается к проблеме гармонии. Речь идет о неотомизме, о той философской школе, которая стремится возродить философию Фомы Аквинского. Известно, что Фома Аквинский в духе своего времени много рассуждал о гармонии и даже видел в ней одно из определяющих условий красоты. Естественно, что его последователи вынуждены высказать свое отношение к этой проблеме.

Действительно, у главы неотомистов, французского философа Жака Маритена, в его книге «Искусство и схоластика», мы находим довольно пространную характеристику гармонии. Прежде всего Маритен выступает против античного понимания гармонии как сущности красоты. «Рассуждения древних мыслителей относительно природы прекрасного следует принимать в самом формальном смысле»¹. По мнению Маритена, древние абсолютизировали понятие гармонии, отождествили ее с понятием красоты. Современное же представление о гармонии требует соотнесения ее с понятием цели. «Целостность и соразмерность не имеют абсолютного значения и должны рассматриваться только относительно цели произведения»².

С этим утверждением Маритена нельзя не согласиться. Дело в том, что античные теории гармонии и меры были продиктованы тем, что греки были стихийными материалистами, и первое, что бросалось им в глаза,— это организованность человеческого тела и тела вообще, включая космическое целое. Однако наш материализм не может сводиться к античному материализму, несмотря на очевидные преимущества последнего перед целым рядом теорий после-

¹ «Современная книга по эстетике», стр. 88.

² Там же, стр. 89.

дующего времени. Античные представления о мере и гармонии были слишком созерцательны и для нас слишком уж внешне телесны. Красота, открытая греками в виде гармонии и меры, конечно, останется навсегда, и никакое произведение искусства, даже самое модернистское, не сможет ее избежать. Тем не менее античная гармония для нас слишком наивна, слишком ограничена. Гармония и мера для нас остается все же только выражением личной и социальной жизни человека, которая, естественно, значительно усложнилась по сравнению с античной эпохой.

Однако вернемся к Маритену. Говоря об ограниченности античного понимания гармонии, он обращается отнюдь не к человеку, не к его индивидуальной и общественной жизни как источнику и содержанию эстетической гармонии. По его мнению, содержание и источник гармонии заключается в явлениях, имеющих нематериальный источник. Это то «сияние формы в материи», которое производится «блеском души» или «блеском Благодати». Маритен возрождает здесь учение Фомы Аквинского о ясности (*claritas*) как источнике красоты. Сущность красоты составляет, по словам Маритена, не гармония и целостность вещей, а «прежде всего пробивающийся глубокий блеск души, души, которая есть первоначало жизни и животной энергии... Есть еще более возвышенный блеск, блеск Благодати, которую греки никогда не знали»¹.

Вся терминология Маритена заимствована из эстетики средних веков. Для нас очевидно, что обращение к устаревшим, изжившим себя теориям ни в коем случае не может помочь решению проблем, стоящих перед современной эстетикой и искусством. Отбрасывая эстетическую концепцию красоты Маритена вместе с ее архаической терминологией, необходимо вместе с тем заметить, что мы все еще недостаточно точно можем выражать в точных научных категориях то волшебство, ту вдохновенность, то внутреннее волнение, которое производит на нас высокохудожественное произведение искусства. Обычно употребляемые в этом случае термины «волшебство», «магия», «чудеса» искусства имеют лишь переносное значение и являются слишком слабой попыткой выразить в точных категориях сложный феномен искусства. Обращение к средневековой «благодати» тоже не спасает. Термин «блеск» имеет для

¹ «Современная книга по эстетике», стр. 89.

нас тоже, скорее, переносное и условное значение, хотя у нас в ходу такие выражения, как «блестящий виртуоз», «блестящее исполнение», «блестящая форма» и т. д. Поэтому мы не можем сводить сущность искусства к античным категориям «гармонии» и «меры» и должны к ним кое-что прибавить и чем-то их дополнить. Однако это дополнение требует глубокого анализа искусства и не может быть создано сразу, так как касается слишком глубокой и слишком впечатляющей стороны искусства.

Наконец, в современной буржуазной эстетике наряду с различными интерпретациями и истолкованиями гармонии и меры мы встречаем и откровенное их отрицание. С такого рода отрицанием выступает чаще всего эстетика экзистенциалистов. Характерно, что это отрицание сочетается обычно с эстетизацией всяческого хаоса и дисгармонии, как якобы выражающих наиболее внутреннюю и наиболее глубокую сущность человеческого существования.

Отражая кризис нравственных и эстетических ценностей буржуазного общества, буржуазные теоретики все чаще пишут об утрате современным человеком гармонии, меры, красоты. Показательна в этом отношении книга западногерманского историка искусства Ганса Зедльмайра «Утрата середины», вышедшая в 1948 году¹. С необычайной силой показывая распад духовной культуры современного ему общества, раскрывая глубочайший кризис современного изобразительного искусства, Зедльмайр говорит о неизлечимой болезни общества, в котором он живет. Этой болезни он ставит следующий диагноз: «Утрата середины». «Искусство стремится прочь от середины. Оно становится в известном смысле слова эксцентричным... Человек хочет уйти прочь от искусства, которое по своей сущности стоит между духом и чувством. Искусство стремится прочь от людей, от человечности и от меры»².

Марксистская эстетика признает понятие гармонии важнейшей категорией современной эстетической науки. Без этой категории невозможно понять ни тенденции развития современного искусства, ни условия развития человека в обществе социальной гармонии и справедливости. Марксистская эстетика строит свое понимание гармонии

¹ H. S e d l m a y r, Verlust der Mitte, Salzburg, 1953.

² Т а м ж е, стр. 150—151.

на основе многовековой демократической и гуманистической традиции. Нам близки и понятны поиски идеала гармонического человека, свойственные античной эстетике, эстетике Возрождения. Однако марксистское понимание гармонии не сводится ни к античному, ни к возрожденческому, оно является существенно новым.

Такие понятия, как «гармония» и «мера», обладают диалектической природой, являются соотносительными с понятиями дисгармонии или безмерного. Нельзя употреблять понятие «положительное число», не зная, что такое «отрицательное число». Было бы непонятно, что значит «целое число», если бы мы не знали, что такое «дробное число». Поэтому говорить об относительности понятия гармонии можно только в том случае, если мы хорошо знаем, что такое гармония и дисгармония, если мы признаем гармонию в качестве исходного эстетического принципа. Иначе мы будем во власти метафизического мышления, которое знает, что такое «абсолютное», но отрицает «относительное», или признает «относительное», но отрицает «абсолютное». Диалектика может отрицать значение гармонии, но это она может делать только при условии, если она знает, что такое «гармония», знает разные типы гармонии и знает, что такое «дисгармония». Модернистское искусство, действительно, близко к утрате «середины» и порой совершенно ее утрачивает. Но современное прогрессивное искусство вовсе не утратило середины, или же утратило лишь в античном смысле слова, а не абсолютно. Да и в античном смысле слова мы вовсе не утратили гармонии, так как постоянно пользуемся теми или иными античными художественными формами, хотя и принимаем их в ограниченном и подчиненном смысле.

катарсис

РАССМОТРЕНИЕ КАТЕГОРИИ «КАТАРСИС» (catharsis) имеет огромное значение прежде всего для понимания особенностей античного эстетического сознания. Дело в том, что «катарсисом» в античной эстетике определяли сущность эстетического переживания. Буквальное значение этого слова — очищение. Идея катартической, очищающей силы искусства развивалась в античности с древнейших времен. Эту идею мы встречаем уже у Гесиода, у которого голос певца утоляет печаль «растерзанного сердца» (Теогония, 98), или же в рассуждениях Пиндара о смягчении небесными звуками кифары пламенных молний Зевса, так что грозному орлу на его скипетре остается только засыпать, а грозному богу войны Аресу — отбрасывать в сторону свое боевое копьё (I Пифийская ода). Также и древние пифагорейцы указывали на то, что посредством искусства возможно очищать психику людей от вредных страстей, способствовать врачеванию болезней и т. д. Согласно свидетельствам древних, Пифагор пользовался определенного рода мелодиями для очищения своих учеников от таких страстей души, как скорбь, гнев, ревность, страх, желание, разнеженность, распушенность, горячность, добиваясь посредством музыки гармонического соотношения свойств души.

Музыкальное очищение, катарсис, по мнению пифагорейцев, способствовало не только формированию хорошего настроения, но помогало излечивать и от болезней. «Он [Пифагор] еще полагал, что музыка многому способствует в смысле здоровья, если кто пользуется ею надлежащим образом. И, действительно, у него было обыкновение пользоваться таким очищением не

мимоходом. Этим наименованием он, очевидно, и называл музыкальное врачевание. Существовали те или иные мелодии, созданные против страстей души, против уныния и внутренних язв, которые [мелодии] он, очевидно, считал наиболее способными помочь. Другие, в свою очередь, против раздражения, против гнева, против всякой душевной перемены» (Ямвлих, О пифагорейской жизни, 15, 25).

Катарсис — широко распространенная доктрина древнегреческой философии. Эмпедокл говорил о возникновении безумия из душевной «нечистоты» (Diels, 31 A 98), Гераклит учил об очищении огнем.

Особую роль идея катарсиса получила у Платона, который непосредственно связывал «чистоту» с красотой. Все лучшие качества человеческого характера: красота, благородство, мужество и даже знание являются результатом очищения. «Истина заключается, в сущности, в очищении себя от всего подобного, и не нужно ли назвать и благородие, и справедливость, и мужество, и само разумение очищением?» (Федон, 69С). В соответствии с этим все недостатки и пороки могут быть изжиты лишь одним путем — посредством очищения: от физического безобразия очищает гимнастика, от болезней — медицина, от «незнания» — научение, от нравственных недостатков очищает искусство.

Сущность катарсиса, по Платону, есть очищение идеального предмета от всего наносного, чувственного, хотя это очищение у Платона не абсолютно исключает телесное, а только способствует превращению его в идеальное.

Такую чистоту можно встретить на всех ступенях бытия, прежде всего на ступени самой же чувственности. Чтобы показать сущность понимания чистоты на этой ступени познания, Платон рассматривает самое элементарное ее проявление — цвет, а именно *белый* цвет. Чистота, белизна, говорит Платон, заключается в том, что она «совершенно беспримесна», что «в ней нет никакой иной частицы которого-нибудь цвета», что она «по преимуществу цельная». Такая белизна и есть как «самая истинная», так и «самая прекрасная». Поэтому «малая, но чистая белизна бывает белее и вместе с тем прекраснее и истиннее, чем большая, но смешанная» (Филеб, 53АВ).

Понятие чистоты связывается со сферой удовольствия (там же, 53ВС): «Всякое малое и немногосложное удовольствие, если оно чисто от скорби, бывает приятнее, истин-

нее и прекраснее, чем великое и многосложное». Геометрические фигуры и максимально отчеканенные звуки рассматриваются Платоном как «чистейшее» удовольствие.

Но больше всего идеальная чистота упоминается в рассуждениях о душе. «Какова душа поистине, для этого надо созерцать ее не в поврежденном состоянии, происходящем от общения ее с телом и с другими началами зла, как созерцаем мы ее теперь, а в состоянии чистом, которое достаточно созерцать умом. Тогда-то ты найдешь ее гораздо прекраснее и разглядишь яснее справедливые и несправедливые ее действия и все, что до сих пор рассматривалось» (Государство, X 611CD). Здесь чистота поставлена в прямую связь с красотой, а чистота и красота — в связь с душой, с исключением всего хаотически чувственного. «Когда мы хотим что-нибудь узнать чисто, должны отказаться от тела и созерцать самые вещи самой душой» (Федон, 66D). При таком очищении душа ближе всего подходит к уму и понижается им. «Каким родам приписываешь ты сущность более чистую? Например, хлебу ли, питью, мясу и всякой вообще пище или роду истинного мненья, познания, ума и всякой вообще добродетели?». «То, что всегда тождественно себе, то бессмертно и истинно, то и более чисто. А то, что несогласно с собою, не подобно себе самому, то обладает обратными свойствами» (Государство, X 585BC). Следовательно, чистое существует «само по себе», и оно всегда тождественно себе.

Чистота наличествует и в чувственном мире, в котором угадывается и вспоминается и где она осмысливает и оформляет собою всю фактическую действительность. Таковы геометрически правильные формы и музыкальные звуки. Кроме того, насколько можно заметить, с понятием идеальной чистоты Платон соединяет также понятие обработанности, чеканности, четкости. Так, приступая к исследованию «идеи блага», Платон говорит, что добродетели надо созерцать в «совершеннейшей отделке», что маловажные вещи не могут быть «самыми обработанными и чистыми», а важнейшие — «недостаточными по величайшей тщательности» (Государство, VI 504E). Искусство, основанное на точных измерениях линейкой и циркулем, несмотря на свою «нечистоту» (поскольку оно относится к хаотической телесной текучести), сохраняется в полной мере для наиболее совершенного функционирования всей эстетической сферы (Филеб, 62B).

Развивая учение о катарсисе, Платон, как известно, применил и использовал его для критики чувственности, для обоснования того положения, что чувственность является чем-то неистинным, искажающим и затемняющим вечную красоту идей. Поэтому Платон в конце концов пришел к выводу о том, что высшая цель катарсиса состоит не только в очищении души от чувственных наслаждений, но и в очищении души от тела. «Мы будем приближаться к познанию истины, по-видимому, тем более, чем менее будем общаться с телом... и не будем наполняться его природою, но будем очищать себя от тела» (Федон, 67В). Или в другом месте Платон утверждает: «А очищение не в том ли состоит, чтобы как можно более душу отделить от тела, приучить ее собираться и сосредоточиваться самой по себе, независимо от тела...» (Федон, 67С).

Новое истолкование катарсис получил у Аристотеля, который, определяя сущность трагедии в «Поэтике», писал: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, [подражание] при помощи речи, в каждой из частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов» (Поэтика, 1496b).

Для понимания сущности катарсиса у Аристотеля большое значение имеет текст из «Политики», где рассматривается природа музыкального катарсиса. Поскольку, по Аристотелю, музыка способна очищать душу от различного рода страстей, она является одним из главных средств гражданского воспитания. Это очищение происходит посредством создания аффекта: страха, энтузиазма или жалости. «...Аффекту, сильно действующему на психику некоторых лиц, подвержены в сущности все, причем действие отличается лишь степенью своей интенсивности; например, [все испытывают] состояние жалости, страха, а также энтузиазма. И энтузиастическому возбуждению подвержены некоторые лица, впадающие в него под влиянием религиозных песнопений, когда эти песнопения действуют возбуждающим образом на психику и приносят как бы исцеление и очищение. То же самое, конечно, испытывают и те, кто подвержен состоянию жалости и страха и вообще всякого рода прочим аффектам. ... Все такие лица получают своего рода очищение, то есть облегчение, связанное с наслаждением» (Политика, 1342a),

Вот собственное определение катарсиса по Аристотелю. Фактически Аристотель рассматривал катарсис как основу наслаждения, считая, что без него не может быть никаких целесообразных эмоций ¹.

Учение о катарсисе является общеантичным учением. Оно получает развитие и в эллинистической эстетике, особенно же в неоплатонизме. Плотин, например, в «Эннеадах» говорит:

«Итак, как гласит старинное изречение, и умеренность, и мужество, и всякая добродетель, и сама мудрость заключается в очищении. Поэтому и мистерии правильно вещают, что кто не очистится, будет пребывать в преисподней, в грязи, ибо нечистое любит грязь по [самой] порочности [своей], как и свиньи, нечистые телом, радуются грязи. В чем ином истинная умеренность, как не в том, чтобы не приобщаться телесным наслаждениям, избегать их, как нечистых и свойственных нечистому?» (Эннеады, I, VI 6).

Обобщая вышесказанное, необходимо прежде всего указать на многозначность термина «катарсис», что явилось основой различных его трактовок в истории эстетики. Действительно, этот термин употреблялся в античной литературе и в эстетическом, и в психологическом, и в этическом, и даже в религиозном значении. Эта многозначность не случайна, она является отличительной чертой античной эстетики.

Катарсис, или очищение, о котором учит античная эстетика, не есть нечто только эстетическое, он относится и к морали, и к интеллекту, и к психологии, то есть ко всему человеку в целом. Спрашивается, относится ли тогда этот термин к эстетике? Безусловно относится, потому что в античном катарсисе эстетическая сторона имеет огромное значение. Но было ли это только эстетикой? Ни в коем случае, потому что в античном катарсисе этическая сторона так же сильна, как и эстетическая. Катарсис является наиболее характерной и специфической категорией античной эстетики, так как она свидетельствует о нерасчлененном, синкретическом характере античного эстетического сознания, где этика, эстетика, психология и даже мифология слабо отделены друг от друга и существуют в недифференцированном виде.

¹ Обобщенная характеристика учения Аристотеля о катарсисе — см.: С. W. Boskell, *Katharsis*, Utrecht, 1957.

С гибелью античного мира учение о катарсисе, об очищающей силе трагедии не исчезает бесследно. Правда, в средние века «Поэтика» Аристотеля была совершенно неизвестна в Европе. Только в эпоху Возрождения, в конце XV века, появляется первый латинский перевод трактата «Поэтики», принадлежащий Джорджо Валла. Но настоящую известность аристотелевский трактат получает в 1536 году, когда Алессандро Пацци издает его греческий текст и параллельный латинский перевод.

Начиная с этого времени возникает весьма устойчивая и длительная традиция комментирования «Поэтики» Аристотеля. В 1548 году Робортелли пишет первый комментарий к «Поэтике» — «Объяснения на книгу Аристотеля «О поэтике», затем Джироламо Фракастро издает свои латинские диалоги «Наварджеро, или О поэтике». В 1550 году выходят «Объяснения» Винченцо Маджи, в 1551 — «Искусство поэзии» Муцио, в 1553 — «Лекции» Бенедетто Варки, в 1559 — «О поэте» Минтурно, в 1561 — «Семь книг Поэтики» Скалигера, в 1570 — «Поэтика» Лодовико Кастельветро, в 1572 — «Замечания на Поэтику Аристотеля» Алессандро Пикколомини. Этот список мог бы быть еще более продолжен, но в этом нет особой необходимости, поскольку и перечисленное вполне убедительно свидетельствует о все возрастающем интересе эстетики позднего Ренессанса к аристотелевой «Поэтике».

Характерно, что одной из центральных проблем этих исследований была проблема трагического катарсиса. Поскольку Аристотель не дал достаточно полного объяснения природы трагического очищения, то авторы «поэтик» получили большую свободу в трактовке этого понятия, и зачастую комментарий Аристотеля был средством пропаганды и обоснования своих собственных взглядов на сущность и назначение искусства.

Первые комментаторы «Поэтики», в частности Робортелли и Фракастро, будучи представителями гуманистической эстетики, с большой осторожностью относятся к аристотелевскому катарсису, так как им слишком памятливы были средневековые наставления об аскетизме. Решая дилемму, поставленную Горацием в «Искусстве поэзии» — «Услаждают или пользу приносят поэты», — они безусловно становились на сторону гедонистического принципа наслаждения. Вскоре, однако, отношение к проблеме изменилось.

Маджи в своем комментарии писал, что слова Аристотеля об очищении «этих аффектов» необходимо понимать как очищение «подобных аффектов», и, следовательно, целью трагедии является очищение страстей, подобных страху и состраданию, то есть гнева, жадности, честолюбия, ненависти и т. д. Другими словами, Аристотелю приписывалось моралистическое толкование трагедии, а искусству вменялась задача достижения моральных целей. Последователь Маджи Варка совершенно логично сравнивает высказывание Аристотеля о катарсисе с суждениями Фомы Аквинского о моральных задачах поэзии. Комментируя учение о катарсисе, он говорит: «В этих словах философ устанавливает главную задачу в том, чтобы привести людей посредством добродетели к совершенству и счастью». «Я понимаю под этими страстями не сострадание и страх, как думают некоторые, а страсти, порождаемые гневом и состраданием»¹.

Если Аристотель говорил только о трагическом очищении, то авторы поэтик применяют принцип катарсиса ко всем видам и жанрам искусства без разбора, ко всем эпохам развития литературы. Один из выдающихся теоретиков позднего Ренессанса, Лодовико Кастельветро, выступил с решительным отрицанием катарсиса. Его точку зрения можно понять исторически как оппозицию протестантской линии, сказавшейся в эстетике. Цель поэзии, по мнению Кастельветро, не поучение, не достижение добродетели посредством очищения, а наслаждение. Необходимо отличать науку от поэзии: первая должна доставлять истину, вторая — радость. Поэт не должен ставить перед собой задачу открытия истины, его назначение — «доставлять удовольствие и освежать умы необразованного большинства и простых людей». Если же поэзия будет заниматься поисками истин, то, следовательно, она не сможет доставлять удовольствия необразованному большинству, которому наука и философия недоступны, а будет обращаться лишь к образованному меньшинству, и то только ради поучения.

Ренессансный гедонизм Кастельветро свидетельствовал в условиях усилившихся морализаторских тенденций о его

¹ Цит. по ст. А. К. Джигелева, Теория драмы в Италии XVI века.—«Известия АН Армянской ССР, Серия общественных наук», 1952, № 2, стр. 78.

демократических позициях. По мнению А. Дживелегова, «пункт о катарсисе был исходной точкой всей моральной и общественной философии католической реакции и, следовательно, идейным оправданием реакционной политики государства и церкви. Отрицая его значение, Кастельветро как бы отнимал у контрреформы ее идейную санкцию»¹.

Большинство поэтов XVI века вышли далеко за пределы простого комментария к «Поэтике» Аристотеля. В этих трактатах обращение к аристотелевскому учению о катарсисе служило формой для решения актуальных вопросов эстетической теории.

Эту традицию продолжают и теоретики французского классицизма, которые пытались приспособить учение Аристотеля к обоснованию теории классицистической драмы. Именно такое истолкование катарсиса мы находим у крупнейшего представителя французского классицизма Корнеля.

В соответствии с традицией Корнель сопровождал свои трагедии небольшими теоретическими предисловиями, в которых излагал свои взгляды на искусство. Одно из таких предисловий — «О трагедии и о способах трактовать ее согласно законам правдоподобия или необходимости» — специально посвящено проблеме катарсиса.

По мнению Корнеля, сущность трагического очищения (*purgation*) заключается в том, что «сострадание относится к лицу, которое мы видим в несчастье; следующий же за состраданием страх относится к нам... Сострадание к несчастью, в котором мы видим себе подобных, приводит нас к боязни такого же несчастья для нас самих; страх — к желанию избежать этого несчастья; желание — к очищению, к обузданию, исправлению и даже искоренению в нас страсти, повергающей, на наших глазах, в это несчастье лиц, возбудивших наше сожаление...»².

Таким образом, главное, что видит Корнель в аристотелевском катарсисе — это *обуздание* и даже *искоренение* страстей. В этом проявилась одна из характернейших для классицизма особенностей: подчинение страстей, всего многообразия чувственного опыта требованиям разума. Трагическая судьба героя драмы определяется, по мнению

¹ А. К. Дживелегов, Теория драмы в Италии XVI века, стр. 80.

² «История эстетики», т. II, стр. 217—218.

Корнеля, чрезмерным развитием страстей. Сущность трагического очищения состоит в том, что трагедия, вызывая в нас чувство сострадания и страха, учит нас умерять наши чувства и желания и таким образом избегать нравственных конфликтов.

Истолковывая таким образом учение Аристотеля, Корнель следовал не только рационалистическим идеалам эпохи, но и собственному драматургическому опыту. Когда этот опыт расходился с аристотелевскими формулировками, Корнель предпочитал «подправлять» Аристотеля, но не отказываться от собственного метода.

Корнелю не было, например, ясно, как трагедия может вызывать *одновременно* два чувства: сострадания и страха. «Как ни трудно,— писал он,— признать действительность и значение этого очищения страстей при посредстве сострадания и страха, мы все-таки можем согласиться с Аристотелем. Мы должны только сказать, что, говоря о сострадании и страхе, он не имел в виду требовать, чтобы оба эти чувства вызывались бы каждой трагедией, и что, по его мнению, достаточно одного из них, чтобы вызвать очищение страстей»¹.

Если герой трагедии вызывает чувство ужаса или страха, то никакого сочувствия он вызвать в нас уже не может, а если испытываем к нему сострадание и жалость, то никакой страх здесь уже не уместен.

Корнель, как и многие другие классицисты, приписывал катарсису назидательное, дидактическое значение. Так, например, смысл трагедии «Эдип» Корнель видел в том, что она очищает наше стремление к предугаданию будущего, дает нравоучительный урок о вреде предсказаний.

Истолкование теоретиками классицизма сущности катарсиса было логически вполне оправдано для XVII века, так как оно соответствовало идеалам классицизма и вполне отвечало потребностям развития «классической» драмы.

«Несомненно,— писал Маркс,— что три единства, в том виде, в каком их теоретически конструировали французские драматурги при Людовике XIV, основываются на неправильном понимании греческой драмы (и Аристотеля как ее истолкователя). Но, с другой стороны, столь же несомненно, что они понимали греков именно так, как это соответствовало потребности их собственного искусства, и пото-

¹ «История эстетики», т. II, стр. 220.

му долго еще придерживались этой так называемой «классической» драмы после того, как Дасье и другие правильно разъяснили им Аристотеля»¹.

Однако стремление к правильному пониманию греков постепенно пробивало себе дорогу. Это было связано прежде всего с критикой положений классицистической эстетики с ее абстрактной дидактикой и нормативизмом. Эту критику мы встречаем уже в XVII веке у блестящего французского писателя этого времени Сент-Эвремона, который так писал о катарсисе в его классицистическом варианте: «Аристотель представлял себе вред, который такой театр мог принести афинянам, но он думал помочь делу, предложив некое очищение, о котором до сих пор никто не слыхивал и смысл которого, по-моему, он сам хорошенько не понимал; и разве есть ли что-нибудь более смехотворное, чем создать средство, которое обязательно вызывает болезнь, а затем предложить другое, которое, может быть, но не наверное, принесет исцеление; разбередить душу, а затем пытаться успокоить ее рассуждениями, заставляя ее понять, в каком постыдном состоянии она пребывала?»². Высмеивая стремления современных драматургов «все оплакивать», «изображать всюду горести и несчастья», Сент-Эвремон высказал сомнение в истинности и самого учения Аристотеля.

Попытку выработать исторически правильное понимание учения Аристотеля о катарсисе сделал Лессинг. Анализируя это учение в своей «Гамбургской драматургии», Лессинг выступил прежде всего против классицистических трактовок катарсиса, которые он считал ложными и не имеющими ничего общего с учением Аристотеля. Лессинг считал ошибочным мнение Корнеля о том, что страх и сострадание — это только орудия, с помощью которых очищаются все отрицательные человеческие страсти — гнев, ненависть, честолюбие, страх, зависть, все, кроме самих этих страстей — страха и сострадания.

Более близкой Аристотелю Лессинг считал точку зрения Дасье, высказанную в комментариях к переводу «Поэтики» Аристотеля (1692). Согласно Дасье, посредством страха и сострадания очищаются все человеческие страсти, в том числе и сами аффекты страха и сострадания.

¹ К. Маркс, Ф. Энгельс, Сочинения, т. 30, М., 1963, стр. 504—505.

² «История эстетики», т. II, стр. 251.

Но вслед за Корнелем Дасье истолковывал страх и сострадание лишь как средство, умеряющее или ослабляющее страсти человека. Это, по мнению Лессинга, не отражает сущности трагического очищения, как представлял его себе Аристотель.

В противоположность эстетике классицизма Лессинг считал, что очищение не только не подавляет страсти человека, не только не ослабляет аффекты «страха» и «сострадания», но, напротив, развивает и упражняет их, усиливая таким образом нашу способность к состраданию, то есть к отзывчивости и общительности. Трагическое очищение, следовательно, не только смягчает, но и возбуждает социальные страсти человека. Смягчает у того, у кого эти страсти слишком неумеренны и вырождаются в филантропию, и возбуждает у того, у кого они слишком ослаблены.

Согласно Лессингу, обе страсти, вызываемые трагическим катарсисом — страх и сострадание, — должны быть необходимо между собой связаны, так что «то бедствие, которому предстоит вызвать наше сострадание, должно непременно иметь такое свойство, чтобы мы страшились его и за нас самих или за одного из близких нам. Где нет этого страха, там не может быть места и состраданию»¹.

В отличие от теоретиков классицизма, которые предполагали, что чувства страха и сострадания испытывает не зритель, а только герои трагедии, Лессинг видел сущность трагического очищения именно в том, что зрители относят к себе самим то, что испытывают герои трагического действия. На первый взгляд разница в этих трактовках не принципиальна. Однако на самом деле она отражает два совершенно различных по социальному смыслу подхода к искусству. В новом театре XVIII века, в мещанской драме, которую пропагандировал Лессинг, зритель сближается с действием, он относит непосредственно к самому себе изображаемые на сцене трагические судьбы героев. Это новое понимание театра и отражается в приведенном высказывании Лессинга о сущности трагического катарсиса.

Для Лессинга аристотелевское учение не было предметом чисто исторических штудий. Он пытался использовать

¹ Г.-Э. Лессинг, Избранные произведения, М., 1953, стр. 571.

теорию катарсиса для обоснования новой теории драмы для утверждения боевых и глубоко гражданских позиций просветительского реализма. Трагедия, если она стремится к очищению социальных страстей, должна, по его мнению, изображать события, близкие нам, могущие вызвать чувство сострадания. Очищение и связанные с ним чувства сострадания и страха тем сильнее и глубже, чем ближе образы искусства нравственным и эстетическим интересам современного человека.

«Для сострадания,— говорит Лессинг — непременно требуется неизжитое несчастье. Мы не можем сострадать или далеко не так сильно можем сострадать давно минувшему несчастью или еще предстоящему в далеком будущем, как страдаем несчастьем продолжающемуся»¹.

Поэтому, по мнению Лессинга, не может оказать глубокое трагическое воздействие религиозная драма средних веков или лишенная широкого социального круга классическая трагедия. Наибольшей силой очищения обладают произведения, созвучные нравственным и эстетическим идеалам эпохи.

Мы видим, что Лессинг использует учение Аристотеля о трагическом очищении для обоснования высокогражданственной и демократической теории реализма, как бы переводя его на язык просветительской эстетики. Вместе с тем Лессинг одним из первых дает историческое истолкование Аристотеля, указывая на связь идеи катарсиса с общеантичной концепцией меры, со знаменитой аристотелевской идеей о «золотой середине». «Поскольку это очищение,— говорит он,— есть не что иное, как превращение страстей в добродетельные склонности, а по обе стороны каждой добродетели, по учению нашего философа, расположены крайности, между которыми она находится, то трагедия, чтобы обратить наше сострадание в добродетель, должна быть в состоянии очистить нас от обеих крайностей сострадания: то же самое относится и к страху»².

Гёте в своей статье «Примечания на «Поэтику» Аристотеля» понимает катарсис в духе веймарского классицизма не собственно как очищение, а как гармонизацию, примирение страстей, после того как все средства драма-

¹ Г.-Э. Лессинг, Избранные произведения, стр. 575.

² Там же, стр. 580.

тического искусства, вызывающие страх и сострадание, уже исчерпаны. По мнению Гёте, Аристотель понимал под катарсисом «именно эту умиротворяющую завершенность, которая требуется от любого вида драматического искусства, да и от всех, в сущности, драматических произведений».

Можно сказать, что проблема катарсиса была в эстетических учениях прошлого связана, собственно, с более общим вопросом о назначении и роли искусства. Каждое новое понимание назначения искусства существенным образом влияет и на судьбы учения о катарсисе. В существующем разнообразии точек зрения на сущность катарсиса в известном смысле виноват если и не сам Аристотель, то по крайней мере тот вид, в котором дошли его сочинения, и в частности его «Поэтика». Одной фразы о том, что трагедия через возбуждение страха и сострадания доставляет очищение страстей, мало для того, кто хотел бы понять Аристотеля из него самого. И вот начинаются бесконечные толкования. Одни видят катарсис в превращении порочных наклонностей в добродетели, сводя «очищение» к моральному удовлетворению. Эту концепцию особенно охотно обосновывали теоретики позднего Возрождения, а в новое время просветители, в том числе и Лессинг. Другие видели «очищение» в непосредственном чувстве, сводя его к гедонистическим переживаниям, к чувству удовольствия. Третьи, как, например, Бернайс, склонялись к медицинской трактовке катарсиса, сравнивая трагическое очищение с очищением желудка и с наивной серьезностью утверждая, что сущность очищения сводится к облегчению и разгрузке души от ненужного балласта. Четвертые вспоминают историко-религиозные корни понятия очищения, возводят его к практике мистерий и понимают его у Аристотеля мистически.

Существующие концепции катарсиса сводятся либо к психологической, либо к нормативной характеристике очищения. Но ни та, ни другая, естественно, не соответствует характеру античной философии. Дело в том, что новейшая психология в корне отлична от античной, предполагая некоторый сложный субъект, у которого последовательно находят интеллектуальную, волевую или чувственную сторону. Как бы психология ни объединяла эти стороны и как бы она ни говорила об единстве психической жизни, все равно очевидно, что по сравнению с античным

временем современный человек утратил то непосредственное единство волевой, интеллектуальной и чувственной жизни, которое было характерно для греков. Поэтому катарсис невозможно охарактеризовать с точки зрения отдельных психологических актов.

Не соответствует аристотелевскому катарсису и никакая нормативистская характеристика. Мы имеем обычно дело с тремя родами норм, или оценок, — с логической, этической или эстетической. Что катарсис не есть достижение логической нормы, это ясно само собой. Логика очищения не есть логика силлогизмов, а логика жизни. Это ясно. Но когда заходит речь об этической норме, то здесь уже многие начинают трактовать очищение как моральное удовлетворение. Свести катарсис к моральному успокоению добродетелей души — значит вносить в него тот европейский морализм, которого совершенно не знала античная Греция. Но так же односторонне было бы сводить катарсис к эстетическому успокоению.

С конца XVIII века популярность античного учения о катарсисе ослабевает. Оно было слишком тесно связано с античными традициями, чтобы удержаться в системах эстетики XIX и XX веков. Его место занял термин «чистота», который играл весьма существенную роль не только в системах последовательного идеализма, но часто даже и в эстетике позитивистской.

Эстетика Канта, Шеллинга, Гегеля и всех романтиков немислима без понятия «чистота». У Канта все априорное обязательно «чисто», то есть оно не характеризуется никакими чувственными и материальными данными, ничем случайным, психологическим или физиологическим, и тем более ничем общественным, всегда содержащим, по Канту, тот или иной элемент случайности. «Разум» у Канта обязательно «чистый», будь то практический, теоретический или эстетический. «Сила суждения», вкус, эстетические идеи, эстетическое удовольствие — все это у Канта неизменно сопровождается термином «чистый». Еще «чище» обстоит дело у Гегеля, для которого вообще все существующее, включая красоту и искусство, состоит из имманентного развития категорий, а категории уже по самой своей природе обязательно «чисты».

«Чистота» — употребительное понятие и после Гегеля, например у Шопенгауэра, Фехнера, Лотце, Тейхмюллера, В. Вундта, Липпса и многих других. На первом плане

понятие чистоты было в эстетике неокантианцев, феноменологов, неогегельянцев и даже неопозитивистов. Везде этот термин указывал на отсутствие в эстетическом переживании всяких элементов случайной чувственной текучести и того, что не имеет существенного отношения к идеальной сущности прекрасного. Поскольку, однако, термин этот в эстетике XIX и XX веков потерял уже всякую связь с античным термином «катарсис», анализировать его нет смысла в настоящей главе. Это может составить предмет особого исследования. Тут имеется своя собственная история термина, которая заслуживает особого рассмотрения независимо от античного «катарсиса». Тем не менее с точки зрения общеисторической корни этого нового термина, конечно, уходят в античность. XX век не обошелся без прямой реставрации античного «катарсиса». Так, известный русский символист Вяч. Иванов в своей эстетике разрабатывал две категории: «дионисийское волнение» и «аполлинийское очищение», причем последнее так и именовал «катарсисом» или «катартикой».

калокагатия

НЕРАСЧЛЕНЕННЫЙ ХАРАКТЕР АНТИЧНОЙ эстетики, ее органическая связь с проблемами этики, педагогики, политики ярко отражается в такой категории, как «калокагатия». Будучи составлена из двух слов: «calos» — «красота» и «agathos» — «добрый», «хороший», это сложное слово «calocagathia» указывает в равной мере и на этическое и на эстетическое содержание категории. Это составное этически-эстетическое понятие — своего рода кентавр. И так же, как представление о коне-человеке могло существовать во времена мифологической древности, точно так же и понятие «прекрасно-доброе» могло иметь значение только для эпохи, в которой этическое и эстетическое сознание были, по сути дела, синкретичным, единым.

В европейских языках нет термина, идентичного понятию «калокагатия». Обычно его переводят двумя словами: «прекрасное и хорошее», «прекрасное и доброе», «прекрасный во всех отношениях», что, конечно, не может быть адекватным выражением смысла этого понятия. Сложность в объяснении этого понятия заключается также и в терминологической неясности. С точки зрения законов греческого языка странно, что два прилагательных, вошедших в одно общее, относятся к разным существительным (к «телу» и к «душе»). Такое объединение двух прилагательных в одно слово является необычным для греческого языка.

Некоторые исследователи античной философии полагают, что возникновение этого термина объясняется склонностью греческого языка к аллитерациям и ассонансам. В самом деле, здесь обе части сложного слова начинаются

и кончаются одинаковыми звуками (*calos cai agathos*). Этим могло издавна заинтересоваться и воспользоваться для выражения определенной идеи греческое языковое сознание. Подобную тенденцию можно встретить и в других языках. Если же отбросить аллитерацию и ассонанс, то объединение в народном языке двух существительных или прилагательных для выражения одного понятия, пожалуй, будет встречаться еще чаще. При этом нет необходимости ни противопоставлять оба имени как «внутреннее» и «внешнее», ни даже вообще как-нибудь различать их по значению. *Они просто суть одно понятие*, или одна идея. Так, мы говорим: «добрый малый», или «рубаха-парень», или «душа-человек» — вовсе не потому, что мы данного человека считаем маленьким и плюс к тому же добрым, или что данный человек — «парень», а потом еще и какая-то «рубаха», или что в нем есть «душа». Конечно, дать полное раскрытие значения слов «добрый малый» нелегко, хотя оно вполне понятно всякому русскому человеку и едва ли нуждается в разъяснении. Таково же и выражение «рубаха-парень». Аналогичное рассуждение можно было бы провести и относительно многих иностранных слов (вроде «джентльмен», «бонвиван», «коммивояжер» и пр.).

Итак, термин «калокагатия» довольно прочно связывается с греческим языковым сознанием, по крайней мере в своей формальной структуре. Но зато возникает вопрос о конкретном значении этой структуры.

Античные представления о калокагатии имеют довольно длительную историю.

Самое раннее упоминание о нем мы находим в материалах, относящихся к так называемым «семи мудрецам» и к пифагорейству. Именно Солону Деметрий Фалерийский (10,3) приписывает изречение: «Храни калокагатию нрава (*тгороу* — может быть, «речи»), вернее, клятвы». Тот же источник приводит изречение Бианта: «Тому, кто посмотрел [на себя] в зеркало, необходимо, если он оказался прекрасным, делать прекрасное; если же он оказался дурным, ему необходимо исправлять недостаток природы при помощи *калокагатии*». Наконец, Ямвлих в своем описании «пифагорейской жизни» приводит, между прочим, «некое рассуждение их о достоинстве, а именно то, что в отношении тех, кто достиг истинного достоинства калокагатии, не является красивым и уместным проявлять

большую свободу речи и прочее из только что сказанного» (имеется в виду «гнев, угрозы, дерзость» и пр.).

Эти свидетельства являются наиболее древнейшими высказываниями о калокагатии. Общим для этих высказываний является то, что в них нет никакой антитезы внутренней добродетели и внешнего вида человека, а все они говорят о добродетели, то есть о внутренней красоте. Более того, как показывает изречение Бианта, калокагатия может существовать и при внешнем безобразии.

Классический идеал калокагатии прекрасно отражается в греческой лирике. Певцом этого идеала является Пиндар. Правда, у Пиндара самое слово «калокагатия» не упоминается ни разу. Может быть, изысканный поэт считал его слишком прозаическим. Но тем не менее предметом всего огромного числа Пиндаровых од является не что иное, как именно калокагатия. Пиндар воспеваает победителей на состязаниях, но похвалы расточаются у него на фоне высокой и благородной, величавой и торжественной греческой жизни. Это поэзия великих общенациональных устоев и порядков. Тут восхваляется *слава, богатство, здоровье, сила, удача, жизненная энергия*. В соединении двух начал общенародного величественного духа — порядка и крепости, — в прославлении благородного обладания жизненными и материальными ценностями — содержание творчества Пиндара. Этой мудрой, зрелой гармонией определяются все стороны мировоззрения Пиндара — его религия, патриотизм и т. д. Существование личности неотделимо у него от общенационального, счастливого, активного существования. Пиндар восхваляет и умеренность, в которой нет ничего аскетического, и дерзание (*tolma*). Идеалом же и общим примером для такой жизни и морали служили *олимпийские* и другие *состязания*.

Олимпийские игры и их воспевание у Пиндара являются наилучшими образцами эллинской классической калокагатии вообще.

Вот, например, конец I Олимпийского эпиникия, посвященного Гиерону Сиракузскому в честь его победы на скачках:

«О друг, не вдавайся в обман обманчивой корысти. Помни, что слава умерших людей после их смерти живет лишь в сказаниях летописцев и певцов; никогда не погибнет приветливая доблесть Креза, тогда как жестокосердного Фаларида, сжегшего людей в медном быке, повсюду пре-

следует неумолимая молва, и лиры над домашним очагом не принимают его в сладкие песни юношества. Пользоваться благосостоянием есть первый дар для людей, хорошая слава — второе благо, но тот, кто получил и достиг и того и другого, тот принял величайший венец» (92—100).

Здесь мы имеем прекрасное живописное изображение греческой классической калокагатии. Тут перед нами то характерное смешение и наивное синтезирование физических благ с идеально возвышенным строем человеческого духа, которым как раз и характеризуется классическая Греция. Все здесь чрезвычайно возвышенно, благородно, величаво. Такова классическая общественно-демонстративная калокагатия.

Калокагатия у Пиндара — это роскошь тела, души, общества, взглядов, обычаев. Калокагатийный человек силен, бодр, весел, красив, здоров. Он — борец, герой, атлет, равно как и поэт, музыкант, художник. Но он же и человек меры. Он покорен тому, чего нельзя миновать, покорен судьбе, но надеется на великую славу в грядущем. Изобилие жизненных благ ему нравится; но он не раболепствует перед ними, а расстаётся с ними с улыбкой. Он не отказывается от богатства. Однако не богатство и слава владеют им, а он владеет ими, и он над ними всегдашний господин.

Классовое происхождение этого наиболее классического понимания калокагатии совершенно ясно. Этот идеал был порожден общественными условиями середины V века до н. э. — в сущности, хронологически очень краткого момента, — когда возникла известного рода социальная гармония аристократических и демократических элементов в греческом полисе. Это была кратковременная полоса, когда героизм был неотъемлемым достоянием граждан, а их естественная и повседневная жизнь была пронизана высокой идейностью. Однако, несмотря на свою кратковременность, этот уже больше не повторившийся момент социальной гармонии навсегда остался в памяти и самих греков и всех последующих культурных народов.

Классическое понимание калокагатии отражается и в философско-эстетических высказываниях мыслителей Древней Греции: Сократа, Платона, Аристотеля.

Сократ рассматривает калокагатию как одну из добродетелей наряду с мудростью и справедливостью. Калокагатийным может быть только мудрый человек. И спра-

ведливость и всякая другая добродетель есть мудрость. «Справедливые поступки и вообще все поступки, основанные на добродетели, *прекрасны и хороши*. *Прекрасные и хорошие* поступки совершают только мудрые, а немудрые не могут, и даже если пытаются совершить, впадают в ошибку. А так как справедливые и вообще все *прекрасные и хорошие* поступки основаны на добродетели, то из этого следует, что и справедливость и всякая другая добродетель есть мудрость» (Ксенофонт, Воспоминания, III 9, 5).

Таким образом, калокагатия здесь отождествляется с мудростью вообще. Калокагатия — это не просто те или иные добродетельные поступки или отдельные добродетели. Она составляет сущность всех добродетелей, всех добродетельных поступков.

Идеи Сократа получают развитие в диалогах Платона. Калокагатия Платона является результатом высокой эстетической культуры человека, которая в свою очередь дается эстетическим воспитанием. *Прекрасным и хорошим* человека делает именно эстетическое воспитание. Будучи калокагатийным, человек не только обладает способностью понимать прекрасное, музыку или искусство, но и в состоянии видеть всякое «упущение», всякий «недостаток» в работе. «Главнейшая пища [для воспитанников] заключается ли в музыкальном ритме, поскольку ритм и гармония больше всего внедряются внутрь души и весьма интенсивно действуют на нее... а также поскольку тот, кто воспитан на такой пище, может в свою очередь тончайшим образом ощущать, что опущено, что не сделано прекрасным или не произведено прекрасно? Поэтому если он правильно испытывает неудовольствие, то он восхваляет прекрасное и, радостно принимая его в душу, питается им и становится *прекрасным и хорошим*, а безобразное правильно порицает и ненавидит его уже с юности» (Государство III 401 DE).

Последовательное развитие понятия «калокагатия» Платон дает в диалоге «Тимей» (87C—89D). Здесь ставится вопрос о физическом здоровье и о болезни и спрашивается, что такое лечение. Оказывается: «Всякое благо — прекрасно, а прекрасное — не лишено *соразмерности*. А следовательно, живое существо, если оно должно быть таковым, надо считать *соразмерным*» (87C). Здоровье тела как раз и есть соразмерность тела и души. Конечно, душа может быть значительнее, чем слабое тело. Но это значит, что *в целом*,

в данном случае красоты не получается. Наиболее красивое и привлекательное — именно в указанной соразмерности (87D). Если душа или ум волнуются слишком подвижно и страстно, тело может страдать и болеть; и если очень интенсивно живущее тело будет соединяться с вялой душой, страдать будут душа и ум. «И существует единственное спасение от того и от другого: не приводить в движение ни души без тела, ни тела без души, чтобы, взаимно ограничиваясь, они приходили к равновесию и здоровью. Поэтому человек, изучающий науки или напрягающий свой ум над каким-нибудь другим занятием, должен совершать и телесные движения, путем упражнения в гимнастике, а тот, кто ревностно формирует свое тело, должен, наоборот, совершать движение душой, занимаясь музыкой и всякой философией, если он хочет по справедливости прослыть человеком как *прекрасным*, так одновременно и *хорошим*» (88BC).

Таким образом, *калокагатия* у Платона *есть соразмерность души и тела*.

От Платона идет воззрение на калокагатию как на *гармонию души и тела*. Согласно Платону, калокагатия есть конечная цель всякого стремления к благу. Когда человек стремится достигнуть успеха или блага, говорит Платон, на самом деле он стремится ни к чему другому, как стать *хорошим и прекрасным*, «так как ведь у прекрасных и хороших людей дела оказываются хорошими, а у дурных — дурными» (Эриксий, 298D).

К калокагатии могут относиться различные предметы, поступки, государственное управление, люди. Однако сама калокагатия есть не что иное, как определенное состояние, характеризующееся склонностью к хорошему и наилучшему. Платон дает предельно точное определение калокагатии. «Калокагатия есть состояние с предустановкой на выбор наилучшего» (Определения, 412E).

Таким образом, Платон выдвигает более широкое понимание калокагатии, нежели Сократ. Если у Сократа калокагатия — это одна из добродетелей наряду с мудростью и справедливостью, то у Платона — это особое психологическое состояние, особое расположение человеческой психики, соразмерность, гармония души и тела.

Универсальное эстетическое значение калокагатии приобретает и в философии Аристотеля. Согласно Аристотелю, калокагатия не может быть одной или группой добродете-

лей, точно так же, как и одна какая-нибудь добродетель в отдельности не может быть калокагатией. Калокагатия — это добродетель *целого*, проявляющаяся в единстве и взаимопроникновении всех остальных добродетелей. Конечно, тот, кто хочет достигнуть калокагатии, должен обладать и отдельными добродетелями. «Ведь и в других областях ни с чем не может быть иначе. Не бывает так, чтобы кто-нибудь имел здоровье во всем теле, и не имел его ни в каком члене». Но тем не менее отдельные добродетели и отдельные достоинства не делают еще человека калокагатийным. Быть калокагатийным — значит быть и прекрасным и хорошим одновременно. Согласно Аристотелю, хорошее — это то, что достойно похвалы, а прекрасное — это то, что имеет значение само по себе, что наличествует само через себя. Но может быть *хорошей* отдельная добродетель? «[Голое] или в абстрактном смысле здоровье — не достойно похвалы... Не достойна похвалы ни [голая] сила, ни действие, потому что не [достойна этого] и сила. Это, правда — хорошее, но это не есть то, что достойно похвалы» (Эвдемова этика, VII 15).

Действительно, одни и те же блага одним могут быть полезны и хороши, а другим вредны. Ни неразумный, ни несправедливый, ни невоздержанный не сможет получать пользы от мужества, справедливости и воздержанности, точно так же, как и для больного вредно употреблять пищу, предназначенную для здорового. Поэтому отдельные добродетели, взятые вне зависимости от тех условий, в которых они проявляются, не могут быть *хорошими*.

Точно так же обстоит дело и с *прекрасным*, которое имеет цель в самом себе. К прекрасному относится и богатство, и благородное происхождение, и могущество, но очень часто все эти блага служили не прекрасным, но внешним целям. Следовательно, и отдельные блага, рассматриваемые без отношения к тем целям, которым они служат, не могут быть *прекрасными*. Калокагатия же выступает как внутреннее единство всех добродетелей. «Прекрасным и хорошим [человек] является оттого, что у него прекрасное из хорошего наличествует само через себя, и оттого, что он оказывается способным совершать прекрасное и притом ради этого последнего» (там же).

Таким образом, калокагатия в трактовке Аристотеля представляет собой состояние самоудовлетворенности, целостности духовной жизни человека.

Как и у Платона, калокагатия у Аристотеля есть качество людей, обладающих определенными общественными благами и воспитанием. «...Люди, обладающие большим имущественным достатком, чаще всего бывают и более воспитаны и более благородного происхождения. Сверх того, по общественному представлению, лишь зажиточные тем самым избавлены от стремления приобретать себе богатство, что ведет за собой совершение стольких несправедливостей; а уж одно это упрочивает за такими людьми название «людей во всех отношениях совершенных», «знатных» (Политика, IV 6, 2).

Классическое понимание калокагатии нагляднейшим образом отражает специфические представления античной эстетики о красоте. Для древних греков красота — это высшая степень блага, обладание каким-либо материальным или гражданским преимуществом. Это в основе своей патриархальное представление о красоте сохраняется и в классических учениях о калокагатии, в которых, как мы видели, утверждается полное слияние «прекрасного» и «хорошего», «добра и красоты». Поэтому всякое представление о «красоте» связывалось с понятием «добродетели», а каждая добродетель у греков неразлучна с богатством, честью, властью, силой, здоровьем и т. д.

Это понимание красоты и калокагатии получает последовательное развитие и доводится до логического конца Ксенофонтом. С характерным для него «буржуазным инстинктом» рассуждает о калокагатии Ксенофонт в «Экономике». Здесь излагается беседа Критобула и Сократа о домоводстве и об идеальном домохозяине. Начиная с VI главы Сократ рисует образ такого идеального хозяина в лице некоего Исомаха. Этот Исомах и есть *calosagathos* — «прекрасный и хороший человек». На настойчивые вопросы Критобула об идеальном хозяине и человеке Сократ говорит следующее:

«В таком случае, Критобул,— отвечает Сократ,— не рассказать ли тебе с самого начала, как я однажды встретился с человеком, который, казалось мне, поистине был одним из людей, по праву носящих название «прекрасный и хороший» человек?»

— Мне хотелось бы об этом послушать,— отвечал Критобул,— тем более что я и сам страшно желаю сделаться достойным этого названия.

— Так вот я расскажу тебе,— сказал Сократ,— даже как я пришел к мысли исследовать этот вопрос. Что касается хороших плотников, хороших кузнецов, хороших живописцев, хороших скульпторов и т. п., мне бы понадобилось очень мало времени, чтобы обойти их и посмотреть их работы, признанные прекрасными. Но для того, чтобы изучить также и людей, носящих это великое имя «прекрасный и хороший», узнать, что они делают, почему удостоиваются этого названия,— для этого душа моя жаждала с кем-нибудь из них познакомиться. Ввиду того, что к слову «хороший» прибавляется слово «прекрасный», я стал подходить ко всякому красавцу, какого видел, и старался подметить, не увижу ли, что в нем «хорошее» привешено к «прекрасному». Но, оказалось, было не так: напротив, я замечал как будто, что у некоторых красавцев по виду душа очень скверная. Поэтому я решил оставить в стороне красивую внешность и пойти на поиски за кем-нибудь из тех, кого называют «прекрасными» и «хорошими», я решил попробовать познакомиться с ними» (Экономик, VI 12—17).

Таким образом, для калокагатии не обязательна внешняя красота человека. Она может быть и обманчивой. Калокагатия — это нечто более широкое. Что она собой представляет, выясняется из описания личности и жизни Исомаха, которая объявляется образцом калокагатии.

Выясняется, что Исомах — это образцовый домохозяин. Вся цель его жизни — в рациональном ведении хозяйства. Его внутренние качества — расчетливость и деловитость. Исомах восхваляет всякий порядок. Для него красота состоит в размерном потреблении материальных благ. «А как красиво,— говорит Исомах,— когда башмаки стоят в ряд, какие бы они ни были; какой красивый вид представляют плащи рассортированные, какие бы они ни были; красивый вид у постельных покрывал; красивый вид у медной посуды; красивый вид у столовых скатертей; наконец, красиво — это смешнее всего покажется человеку не серьезному, а любящему поострить,— что и горшки, расставленные в хорошем порядке, представляют, по-моему, что-то стройное. Все остальные предметы уже, может быть, от этого кажутся красивее, что они поставлены в порядке: каждый сорт имеет вид хора вещей».

Нельзя не видеть, что ксенофоновские представления о красоте и калокагатии лишены той высокой идейности,

того высокого, гражданского пафоса, который свойствен Сократу или Платону. Но тем не менее нельзя представлять себе, что эти воззрения не соответствуют системе эстетического сознания древних греков. Напротив, Ксенофонт доводит до логического конца ту точку зрения потребительной стоимости, на которой стоит вся классическая эстетика Древней Греции. Если красота является синонимом материального блага, то почему бы высшим образцом красоты не быть начищенному горшку или рассортированной одежде? Это та же мысль Сократа о единстве добра и красоты, только пересказанная на языке домохозяйства.

Отличительной особенностью классической калокагатии является то, что она понимается как природное качество, как достояние благородного происхождения, хорошего воспитания и т. д. Только в период кризиса античной классики появляются представления о том, что калокагатия — результат изощренной моральной подготовки.

Такое понимание мы встречаем у оратора Исократ в его речи к Демонику.

О калокагатии в этой речи говорится дважды — в начале речи и в конце ее. Этим подчеркивается, что основная тема речи есть как раз калокагатия. «Ведь красоте (callos) или время погубит, или болезнь испортит: богатство же является помощником более в пороке, чем в калокагатии (Isocr. I 6 В I). «Пользуясь этими примерами [о возвеличении Зевсом Геракла и о наказании Тантала], тебе и нужно стремиться к калокагатии» (I 51). Другое место таково: «Это-то уже, полагаю, все знают, что самой прекрасной и величайшей платой софисту является то, когда кто-нибудь из учеников становится *нравственным* (caloi sagathoi) и благоразумным и среди граждан достойным».

Таким образом, калокагатия понимается Исократом исключительно морально, как результат внутренних, духовных устремлений человека. Характерно, что именно эта концепция легла в основу эллинистического понимания калокагатии. Наиболее ярко новое эллинистическое понимание калокагатии представлено у Климента Александрийского (III 225), излагающего стоическое учение: «*Не от природы (physei), но в результате научения (mathesei) появляются «прекрасные и хорошие» люди, вроде врачей или кормчих.* Тут как раз выражена пропасть, легшая между классическими и эллинистическими идеа-

лами. Геракл и Тезей *рождались* героями. Эллинистический человек рождается слабым человеком, много мыслящим и чувствующим, но бессильным. Героем стать он *может*, но для этого ему нужна жизненная и педагогическая выучка и даже аскеза, как, например, стоическая.

Понятие «калокагатия», то есть представление о красоте, которая включает в себя понятие добра, так же как и представление о добре, включающем в себя также и красоту, является специфически античным понятием. Уже средневековая эстетика обнаружила, что понятия *pulchrum* (прекрасное) и *honestum* (доброе) представляет самостоятельную ценность и зачастую исключают друг друга. Средневековые мыслители потратили много времени и усилий, чтобы доказать близость добра и красоты, их гармонию и единство. Тем не менее в средневековой эстетике эта гармония оказывалась слишком отвлеченной, слишком спиритуализированной, а в изображении реального человека — слишком искусственной. И в последующие века античная калокагатия постоянно привлекала к себе умы писателей и мыслителей самых разнообразных направлений. Однако для них калокагатия становилась идеалом, безвозвратно уходящим в прошлое.

Конечно, наше представление о человеке, как индивидуальном, так и о социальном существе, и особенно представление о его внутренней жизни далеко ушло от античного идеала, слишком ограниченного, слишком скованного условиями жизни рабовладельческого общества. Тем не менее сейчас, когда мы говорим о гармоническом развитии личности как нравственном и эстетическом идеале коммунистического общества, мы не можем обойти молчанием античное представление о «прекрасном и добром» человеке. При всей исторической ограниченности понятие «калокагатия» дает нам реальный прообраз такой личности, у которой нравственная и физическая красота находятся в нерасторжимом единстве, а внутренний мир и внешний облик составляют ясную и уравновешенную гармонию.

прекрасное

КАТЕГОРИЯ ПРЕКРАСНОГО НАРЯДУ С «возвышенным», «трагическим», «комическим» является одной из центральных эстетических категорий. Она относится к тем проблемам, которые испокон веков волновали человеческую мысль. Не случайно эта проблема породила в истории эстетики многочисленные дискуссии, ожесточенные споры, где предлагались самые различные и самые противоречивые определения красоты. Эти противоречия в определении сущности и природы красоты оказались настолько очевидными, настолько кричащими, что заставили многих исследователей истории эстетики вообще усомниться в существовании исторической преемственности в учениях о прекрасном¹.

Прежде чем обратиться к истории учений о прекрасном, нужно поэтому определить область этого понятия, отграничить его от смежных категорий, имеющих с ним много общего, но к нему не сводимым.

1) Прежде всего очевидно — и это признает большинство исследователей, — что прекрасное — это отнюдь не то же самое, что эстетическое. Понятие эстетического является более широким: сюда входит и «возвышенное», и «трагическое», и «комическое», и «низменное» и т. д. Прекрасное, как и все эти категории, является лишь выражением или модификацией эстетического.

¹ См.: Е. М. Амфиатов, Исторический очерк учений о красоте и искусстве, Харьков, 1890. Об истории учений о прекрасном см.: E. Carrit, *Philosophy of beauty. From Socrates to Robert Bridges*, Oxford, 1950.

2) Очевидно также, что прекрасное не то же самое, что художественное. Понятие «художественного» мы связываем либо с представлением об искусстве вообще, либо с отдельными произведениями искусства. Иными словами, мы связываем с этим понятием область осуществленного творчества. Эстетическое есть то, что может или должно осуществиться, что должно еще получить форму искусства. Художественное — это осуществленное эстетическое, то есть эстетическое, оформленное в виде произведений искусства.

3) Наконец, прекрасное не то же самое, что красивое, изящное и т. д. Старое морщинистое лицо, изображаемое на картине, может быть для нас прекрасным, хотя в то же время оно может быть не красивым, но даже безобразным. Урод безобразен, но как предмет художественного изображения он может быть и прекрасным.

Все эти, пока негативные, разграничения необходимы нам для того, чтобы не потеряться во множестве разнообразных, а порой и совершенно взаимоисключающих значений, которые вкладывала в понятие прекрасного эстетика прошлого.

Учения о прекрасном имеют многовековую историю, которая никогда не прерывалась, но, напротив, постоянно развивалась и обогащалась. Дать исчерпывающий анализ всей этой истории в рамках небольшой статьи — задача совершенно невыполнимая. Поэтому мы ограничим себя характеристикой только основных ее этапов, которые оказались существенными для развития категории прекрасного, обращая главное внимание на происхождение и преемственность в историческом развитии.

Современная идея прекрасного, уходящая своими корнями в необозримые исторические глубины Запада и Востока, ближайшим образом вырастает на почве античной культуры и ближайшим образом связана с эстетикой Древней Греции и Рима. В лоне древнегреческой культуры впервые вызревают и оформляются в логические понятия представления о прекрасном, свойственные европейской культуре со всей их спецификой и своеобразием.

Если начать с античности, то в поисках наиболее ранней концепции красоты мы прежде всего наталкиваемся на миф — на таких божеств, как Аполлон с его знаменитыми музами, Афину Палладу, Гефеста, харит (граций), Афродиту, или таких героев, как Елена, Парис, Орфей,

Мусей, Лин, Амфион, Фамирин, Дедал¹. Здесь мы находим первое на европейской почве воплощение в чистой форме представления о красоте, свойственные коллективному, народному сознанию. В дальнейшем, в связи с падением мифологического мышления, стали появляться и другие, более абстрактные и более дифференцированные представления о красоте. Прекрасное здесь то неотделимо от вещей и вместе с ними, то отделимо и выступает в качестве самостоятельной художественной действительности, в виде физического и морального совершенства, в виде социально-политической или даже космической целесообразности, или в виде утилитарного и даже не отличимого от производства вещей бытового характера. Вся греческая литература классического периода еще слабо отделяет красоту от вещественного мира вообще. Однако зрелая классика в лице Платона и Аристотеля уже дает в этом отношении более специальную концепцию. Но, однажды найдя красоту в чистом виде, древние, не расставаясь с нею, искали способы точной формулировки и взаимоотношения чистой красоты и мира вещественного. Этими исканиями прославился последний период античной эстетики, именно период эллинизма.

Гомер — лоно позднейшей философско-эстетической мысли античности², и мы можем искать в языке Гомера те слова и выражения, те образы и картины, те интуиции, которые легли в основу позднейшей эстетической мысли. Зная термины позднейшей античной эстетики, мы можем искать эти термины или нечто подобное им у Гомера.

Самое обыкновенное греческое слово, выражающее понятие красоты, это существительное *callos* — «красота» и прилагательное *calos* — «прекрасный» (с производными от них). Обращаясь к Гомеру, мы, правда, находим незначительное количество текстов с *callos* (16), но зато весьма

¹ Первоисточники можно найти в работах: А. Ф. Лосева, Олимпийская мифология в ее социально-историческом развитии. — Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина, т. 72, М., 1953; Античная мифология в ее историческом развитии, М., 1957, стр. 267—590. Там же анализируются некоторые тексты.

² Приводимые у нас ниже данные о Гомере, Гесиоде и греческой лирике представляют собой краткое изложение работы А. Ф. Лосева «Эстетическая терминология ранней греческой литературы (эпос и лирика)». — Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина, т. 83, М., 1954.

внушительное количество текстов с *calos* (318). Значит, вполне правомерен вопрос о том, что такое *calos* и *callos* у Гомера, и в каком контексте они встречаются.

Термин «прекрасный» в применении к неодушевленному миру находим прежде всего в текстах об одежде и родственных этому предметах. Од. XIV 154, XVI 79, XVII 550, VI 111, XIII 218, VII 235, XV 369, XVI 210 — прекрасные одеяния; Ил. XXIV 588, Од. III 467, XXIII 155, Ил. XXIV 231, Од. XXIV 277 — прекрасные покрывала; Ил. II 44, X 22, 132, XIV 186, XXIV 340, V 44, I 96, II 4, XV 550 — прекрасные сандалии. Далее идут тексты с прекрасным оружием (доспехи, щиты, ножи, шлем, меч): Ил. III 89, 328, V 621, XI 110, XVII 162, XVIII 130, 191, XIX 380, XXII 314, XVI 131, XVIII 459, XIX 370, Од. XXII 183 и др. Прекрасны у Гомера дома и разные сооружения: Ил. VI 314, XI 77, XXI 447, Од. III 387, VIII 41, X 252, XV 454, XXI 49, XX 354; а также предметы домашнего обихода: Од. IV 591, XXII 9, XXIV 101 — кубки и чаши, XXIV 3 — жезл, Ил. XIV 238, XVIII 390 — трон, Од. VIII 69, — стол, Ил. XVI 222 — ларец, XXIII 268 — умывальник, Од. VIII 372 — мяч, Ил. IX 187 — лира. Прекрасны у Гомера места на земле и на небе, стихии и созвездия: Ил. IX 152, 294 — города, Од. XIX 173 — остров, XXIV 206 — пашня, Ил. XVIII 562 — сад, Ил. XXI 238, 244, 352, 354, 361, 365, 382 — волны, VI 401, XXII 318 — звезда, XVI 351 — облако и т. д. Прекрасен растительный мир и животный: Ил. II 307 — клен, V 6 — фиалки, XVII 55 — маслина, Од. IX 426 — овцы, XII 262 — быки, Ил. X 306 — лошади, Од. XVII 307 — собака. Прекрасен внешний вид мужчин: Ил. III 44, XXI 108, Од. I 301, III 199, IX 513, женщин: Од. XIII 289, XV 418, XVI 158, Ил. VIII 305, IX 556, XVI 175, XXII 155 и богов: Ил. XVIII 518, Од. VIII 310, XI 310, XVIII 383. Прекрасны все части тела: Ил. XIX 285, Од. VIII 85, XV 332 — лицо, Од. I 208, XVI 15, XVII 39, Ил. XXIII 66 — глаза, Од. XIX 208 — щеки, Ил. V 354, 858, XXI 398, Од. II 376, IV 749, XIII 398 — кожа, Ил. IV 147 — ноги, Од. XVIII 68 — бедра и др.

У Гомера нет *непрекрасных* вещей. Это — первый и основной факт для Гомера и последующей античной эстетики. Дальнейшее исследование сделает это обстоятельство еще более очевидным.

Уже тот простой факт, что у Гомера нет непрекрасных вещей, указывает на то, что даже и у Гомера эстетическое определяется отнюдь не каким-нибудь специальным *содержанием* прекрасного, но может являться таковым, вообще говоря, в отношении любого содержания. Эстетическое есть тут главным образом хорошо сработанная, хорошо сделанная, правильно возникшая и правильно достигающая своего назначения вещь или, попросту говоря, прекрасное является здесь в основном не чем иным, как *художественной промышленностью*.

Художественная промышленность связана у Гомера обязательно с героическим веком, отражая по своему содержанию и по своей форме основную специальную и эстетическую природу. «Прекрасное», понимаемое Гомером как художественная промышленность, должно осознаваться нами одновременно и как область героической жизни, героического быта, героического сознания.

Значение термина «прекрасное» у Гомера относится безусловно также и ко всем проявлениям личной и общественной жизни, независимо от их ценности с той или другой точки зрения, но почти всегда в зависимости от их жизненного, часто даже телесного, физически силового значения.

Прекрасным Гомер считает прежде всего то, что соответствует *традиции, общепринятым порядкам, старинным обычаям и нравам героического века*, причем ясно чувствуется аристократический родовой корень этой эстетики. Прекрасным является тут не прерывать говорящего, принимать иностранцев и учтиво с ними обращаться, защищать родину и не отсутствовать в опасные для нее моменты времени, побеждать и умирать на войне и т. д. Далее, прекрасно для Гомера в области общественно-личной то, что *гуманно, человеколюбиво, солидарно*. Гостю прекраснее переночевать у хозяина, чем в пути; нищего обижать не прекрасно; друзей прекрасно поддерживать, не прекрасно волочить побежденного врага в грязи. Прекрасно, далее, чувство сытости, довольства, удовлетворение от пиршества, угощений, сладостей, музыки, пения, от воинственных дел, от жизни вообще, понимаемой как достижение, как сила и здоровье, как власть, как победа. Прекрасно, наконец, и все целесообразное, все происходящее вовремя, осмысленно, разумно, как надо. Совсем нетрудно заметить здесь чувство целесообразности, преломленное через аристократически родовое сознание Гомера.

Это античное, общественно-личное значение красоты удивительным образом тоже совмещает в себе две фундаментальные особенности. С одной стороны, в общественно-личной жизни, как и в физических вещах, Гомер, за редкими исключениями, не знает ни одного факта или обстоятельства, которое не было бы *«прекрасно»*, которое не вызывало бы восторга, как *самостоятельная ценность*. А с другой стороны, в этой области все мыслится как *жизненное*, как имеющее право в традиции, в обычаях, в практических достижениях, в живой человеческой действительности.

Вся красота этой общественно-личной жизни как бы телесна, сделана физической, ощутимой для глаза и для осязания, сугубо «практической», «целесообразной», «утилитарной», и в то же время она — самостоятельная созерцательная ценность, ею восхищается и упивается Гомер, как будто бы она только и имела эту единственную цель быть источником восторгов.

Эта антиномия и этот синтез есть существенное свойство античной эстетики вообще.

Часто полагают также, что если у Гомера все носит телесный характер, то он вообще не знает никакой «внутренней» красоты. Укажем, однако, на два текста, которые делают вполне достоверным факт «внутреннего» понимания красоты у Гомера, хотя, конечно, это понимание у него необходимым образом эпично.

Это эпизод (Од. XVII 291—327) с собакой Одиссея Аргусом, которая, будучи уже дряхлой и всеми заброшенной, через двадцать лет узнала Одиссея и тут же после встречи с ним издохла. Она, полумертвая, неподвижная и больная, трактуется как прекрасная. Почему?

Вполне очевидно, что красота Аргуса в настоящую минуту не только не отождествляется с ее силой, ловкостью и красотой этой собаки в ее раннем возрасте, но определенно этому противопоставляется. Теперешняя дряхлая собака прекрасна своей верностью хозяину, вызвавшей даже слезу у Одиссея, своей трогательной многолетней привязанностью к нему, своим умом, своей смертью у ног Одиссея, — словом, как раз именно внутренними качествами, хотя и в то же время не беспредметными, но глубоко жизненными.

Другой пример — это красота юноши, раненного в бою и умирающего от ран (Ил. XXII 71—76).

Обезображенный ранами, мертвый юноша прекрасен потому, что он юноша, а юность, предполагается, всегда прекрасна. В этом смысле старик безобразен. Но, по Гомеру, старик прекрасен в другом смысле (ср. приведенный эпизод с Аргусом). Значит, старость так же прекрасна, как и юность, как и все возрасты человеческой жизни, как и вся человеческая жизнь, как и весь мир.

Тем не менее нас все же поражает скудость и отсутствие глубины в этом «внутреннем» изображении человека. Сразу видно, что все внимание поэта обращено вовсе не на эту сторону. Насколько влюбленно созерцает он красивые вещи, настолько мало интересуется его чисто духовная жизнь человека, вернее же, настолько более вещественно изображает он духовную жизнь человека.

Таким образом, употребление термина *calos* у Гомера вполне уместится в рамках героического века. Об этом говорит то универсальное обстоятельство, что этот термин применяется у Гомера исключительно к вещам и людям героического быта. На первом плане здесь фигурирует момент чисто жизненной, телесной целесообразности, момент производства в широком смысле слова, включая деятельность природы, общества и отдельного человека.

Прекрасное мыслится здесь у Гомера, во-первых, как нечто чрезвычайно устойчивое, прочное, давно установленное, общепризнанное или, вообще говоря, как традиционное, а во-вторых, как нечто большое, крупное и если иной раз не очень значительное по своим физическим качествам, то, во всяком случае, всегда входящее в контекст великого целого. Соединение этих двух особенностей в понимании прекрасного придает эстетике Гомера то, что необходимо назвать монументальностью. Этот монументальный характер эстетического отношения Гомера к действительности очень важно не просмотреть, соблазнившись обыденным и мизерным характером многих предметов, получивших у Гомера обозначение «прекрасных».

Наконец, очень важно учитывать еще и то, что Гомер, наблюдая «прекрасные» вещи и любясь своими «прекрасными» героями, несомненно испытывает при этом не просто пафос холодной объективности, но еще и тончайшим образом наслаждается этими бесконечными «прекрасными» объектами. Особенно это заметно в той категории значения рассматриваемого термина, которую мы выше называли общественной, личной и моральной. Тут почти везде ука-

занная нами традиционная монументальность, но тут перед нами почти всегда также и чувство внутреннего одобрения по адресу этой традиционной и монументальной действительности, чувство ее правильности, сознание того, что эта действительность есть вечный источник человеческих радостей, что она всегдашнее условие для нормального человеческого самочувствия, для максимально естественного и в то же время максимально идеального, максимально нормального удовлетворения и наслаждения. Все это яснейшим образом говорит нам о том, что монументальный героизм строгого героического века прошел здесь через эстетическое самочувствие свободной индивидуальности и подвергся той эстетической рефлексии, которая зародилась у греков на заре их классового общества.

У Гомера — правда, очень редко — попадаетея и сущестительное «красота».

Имеются два текста, содержащие *callos* в применении к неодушевленным предметам, а именно к художественной промышленности. В Ил. (XXIII 742) — о чаше, которую Ахилл предлагал в награду за победу на состязании и которая намного «превосходила *красотою* всякую на земле». В Од. (XVIII 192) Афина «очистила ей [Пенелопе] прекрасную наружность прекрасной амвросией [разночтение «красотой»], которой мажется и Цитерея». Евстафий (1843, 8) к аналогичному тексту (Ил. XIV 170 сл.) делает примечание: «Какая-то божественная влага... — в аллегорическом смысле как распространяющаяся по лицу физическая красота и благоприличие». Здесь прекрасный пример на хтонический рудимент, где сразу виден и магический демонизм и его позднегероическое переосмысление.

Семнадцать текстов относятся к области человеческой красоты мужчин и женщин. Если в Ил. (VI 156) говорится вообще, что Беллерофонту «боги ниспослали красоту и мужество», и в Од. (VI 18) спящие служанки Навсикаи «имеют красоту от Харит», (VIII 457) имеет ее от богов сама Навсикая, (Гимн. IV 77) — Анхиз, то (Од. XXIII 156) говорится, что Афина «пролила» великую красоту на Одиссея». (Ил. III 392) Парис «сияет красотой и одеждой», и (Од. VI 237) «сияет красотой и чарами (*charisi*)», (Гимн. IV 174) «бессмертная красота блистала с ланит» Афродиты, (V 276) Деметра сбросила старость, и ее вокруг «овеяла» красота. В Ил. (XIII 432) мы встречаемся с текстом, где граница между зрительным восприятием

и отвлеченным значением красоты совершенно неуловима, и текст этот можно понять и зрительно и отвлеченно: «Гипподамия блистала [отличалась, выдавалась] своей красотой, делами и умом».

Тексты эти о сиянии, сверкании красоты нужно понимать вполне буквально, так как порукой этому являются прежде всего соответствующие контексты. Эти контексты необходимо приводить в общеэстетическом исследовании Гомера, но сейчас достаточно привести хотя бы продолжение последнего текста о преобразении Деметры (227—280):

Запах чудесный вокруг разлился от одежд благовонных,
Ярким сиянием кожа бессмертная вдруг засветилась,
И по плечам золотые рассыпались волосы. Словно
Светом от молнии прочно устроенный дом осветился.

На этих текстах особенно ясно подтверждается выставленное нами наблюдение, что Гомер совмещает идеальный характер и созерцательную ценность красоты с массивным, телесным, физическим, сугубо практическим и стихийным подходом к действительности, понимая идеальное как некое физическое производство (вроде проливания, намазывания и т. д.).

Таким образом, уже у Гомера красота вполне специфична. Во всяком случае, она сразу и идеальна и материальна, хотя по условиям раннего эпоса материальное в ней явно преобладает.

Нечего и говорить о том, что та художественная промышленность, которой отличается эстетика Гомера, совершенно вырождается у Гесиода и не только перестает быть принципом всей эстетической предметности, но даже и фактически исчезает почти целиком. Вместо всех этих бесчисленных драгоценностей у Гомера из области домашней утвари, одежды, оружий и пр. мы находим у Гесиода самое большее разве только беглые упоминания о сельскохозяйственных орудиях и приспособлениях: ступка с пестиком, ось, колотушка, косяки к колесам, скрепы для плуга, плуг, дышло, росоха (Орр. 423—436).

Единственный текст у Гесиода, рисующий нам художественную промышленность в гомеровском стиле, — это описание щита Геракла в поэме под тем же наименованием «Щит Геракла», которую, впрочем, многие ученые не считают гесиодовской.

Термин *calos* — «прекрасный» — у Гесиода также встречается редко. В отношении физических предметов

он употребляется о струях реки (Орр. 738); о художественно сделанных предметах — мече (фр. 79,3), панцире (Scut. 125) и доспехах (468); о домах Муз на Олимпе (Theog. 63). Из общественной области — о наградах за победу на состязаниях (Theog. 437) и о жертвах (417, фр. 170, 3). Из области художественной мифологии говорится о «прекраснейшем из богов Эросе» (Theog. 120), о прекрасных Афродите (194), Дионе (17), Гимере (201), Пандоре (Орр. 63), Кирене (фр. 128, 2) и о прекрасных головах Пройтид (29,3); сюда же — прекрасные хороводы Муз (Theog. 8), их песни (22), голос (68), Хариты (911), которые прекрасно смотрят. В физическом и в то же время в ярко мифологическом смысле — о прекрасных золотых яблоках Гесперид (Theog. 216) и о прекрасных телах Стыда и Совести, ушедших на небо от человеческого зла (Орр. 198), о «прекрасном «зле вместо блага» (Theog. 585).

«Callos» («красота») читаем во фр. 128, 1 о том, что прекрасная Кирена получила свою красоту от Харит. Следовательно, здесь значение художественно-мифологическое. В таком же значении употребляются и термины сложные с call-.

Обзор этой терминологии свидетельствует, что у Гесиода прежде всего все еще очень сильна старая гомеровская точка зрения на красоту и на всю эстетическую область. С другой стороны, разрыв красоты и добра, совершенно чуждый Гомеру, сказывается у Гесиода очень сильно и притом не только в употреблении термина «прекрасный», но и в других терминах, как, например, в термине *agathos*. Наконец, у Гесиода обращают на себя внимание также и элементы бытовизма, которых не лишен у него почти ни один эстетический термин. Интересно, что термин, обозначающий искусство, понимается у Гесиода большей частью в значении «хитрость», «коварство», «злой умысел» и пр. Таким образом, переходный характер эстетической терминологии Гесиода сам собой бросается в глаза, как это явствует также и из промежуточного социально-исторического положения крестьянского поэта.

В обзоре греческой лирики для целей истории эстетики мы будем следовать общей классификации форм этой лирики. Греческая лирика делилась на декламационную и песенную (мелос). В декламационной обычно различают элегию и ямб, а в песенной — сольную лирику и хоровую.

Если начать с элегической лирики, то уже в ней чувствуется своеобразие эстетической позиции поэта, хотя вид этой лирики из всех других лирических видов наименьше отличался от эпоса и по настроению и по стихотворной форме. Именно лирика, согласно сказанному выше, и вообще являет собой ту ступень эстетического сознания греков, когда ценится по преимуществу внутренняя красота, красота души, настроения, чувства, мыслей, в условиях сознательного противопоставления этой красоты красоте внешней, а часто и в условиях прямого антагонизма с ней. Зародыши этого противопоставления, конечно, мы наблюдали еще в эпосе, меньше у Гомера, больше у Гесиода. Что это выдвигание внутренних переживаний отнюдь не всегда находится в противоречии с объективными актами сознания и часто даже вполне гармонирует с ними, это ясно само собой, и с этим мы еще не раз встретимся дальше. Здесь идет речь только о том новом, что дает лирика. А это новое есть обязательно углубление в мир переживаний в отличие от объективной устремленности эпоса. Тут это различие дается как предмет непосредственной поэтической рефлексии. У Гомера антитеза красивой внешности и внутренней трусости у Париса констатировалась как факт и давалась вне раскрытия внутренних чувств Париса. В элегии же эти настроения на первом плане.

Обратим внимание на фр. 6—7 Тиртея. Здесь противопоставляются красота мужества, храбрости, беззаветной преданности родине и красота внешняя, телесная, внешнее житейское благополучие:

Сладко ведь жизнь потерять, среди воинов доблестных павши,
Храбромu мужу в бою ради отчизны своей!

Латышев неточно перевел «сладко». В подлиннике стоит не «сладко», а «прекрасно» (*calon*). Антитеза разбивается ярко, рисуя труса в самом жалком виде (ст. 7—10). Далее идет вариация на уже знакомую нам из эпоса тему (Ил. XXII 71 слл.) о красоте боевой смерти юноши и безобразии, когда старики оказываются впереди юношей (21—30). Тиртей здесь говорит о красоте души не в соединении с красотой тела, но в противопоставлении ей.

Далее, во фр. 9 мы находим уже терминологически выраженное противопоставление «лирической», то есть внутренней, субъективной, и — эпической красоты (1—14).

Солон расширяет все эти темы до больших гражданских. Этот либеральный законодатель хотел умерить доходы богатых и увеличить состояние бедных. Им руководит чувство меры, и он не устает выступать против чрезмерных appetitов и страстей в обществе. Но среди этих размышлений попадаются и такие, которые имеют отношение к истории эстетики.

Солону и Сафо (фр. 49, Верес.) приписываются слова:

Кто прекрасен — одно лишь нам радует зренье.

Кто ж хорош — сам собой и прекрасным покажется.

Эти слова могут считаться выражением *самого принципа* нового представления о красоте.

Объединение *calos* и *agathos* выражает собой весь классический идеал (см. главу «Калокагатия»).

Переходя к Мимнерму, мы начинаем замечать, как представление о красоте становится интимным, меланхолически любовным.

В одном тексте (фр. I ст. 6) подлинная красота для Мимнерма — юность и любовные утехы — противопоставляются внешней красоте («прекраснейший муж» — *calos*).

Тексты Мимнермы взывают к красоте молодого любовного наслаждения, которая и считается истинной. Ясно также и то, чем эта красота отличается от эпической, где она дана не дифференцированно и изолированно, как здесь, но в соответствии и в согласии с общим потоком жизни.

Подобно красоте военного подвига у Феогида выдвигается красота *добродетели*: «Самое справедливое и есть самое прекрасное (*calliston*)» (225); и даже прямо о военной борьбе (1003): она — «наилучшее и прекраснейшее». Подобно Мимнерму выдвигается у него также красота беззаботной веселости и дружеских бесед: «Будем теперь наслаждаться вином и прекрасной беседой» (1047); «старость осрамит красоту» (1011).

В текстах Феогида «прекрасное» понимается прежде всего «внутренне», как высокое моральное состояние (напр., 589, 652, 683 и пр.), но, с другой стороны, Феогид часто выдвигает тут и черты внешнего проявления этого внутреннего (напр., 609, 994, 1106). «Прекрасное» Феогид отличает и от «прелести», «приятности», «привлекательности» (*charis*, 609) и от «усладительности» (*tegrnon*, 1019).

«Красив», «прекрасен» у Феогида только аристократ — в полноте своих сословных привилегий, физической отбор-

ности и классового самосознания. Можно сказать, что нигде в греческой лирике эта социальная заостренность не принимала таких откровенных и ярких форм.

Архилох продолжает и углубляет эстетическую позицию Мимнермы, отчасти переходя к лирическому синтезу типа некоторых указанных текстов Феогнида. Перенесенное вовне внутреннее волнение рисует Архилоху пленительные образы (фр. 25, Верес.):

Своей прекрасной розе с веткой миртовой
Она так радовалась. Тенью волосы
На плечи ниспадали ей и на спину.

«Прекрасный цветок розы» (буквальный перевод), очевидно, здесь есть проецированная вовне «внутренняя» красота.

В связи с большой страстностью Архилоха, доходящей до экстаза, необходимо привести фр. 77:

И владыке Дионису дифирамб умею я
Затянуть прекраснозвучный, дух вином воспламенив.

Дифирамб, песнь Дионису, тут назван *salon melos* — «прекрасною песнью». Он тоже есть внешнее выражение внутренней страстности.

Общим характером отличается у Сафо употребление термина «прекрасный». Афродиту на зов Сафо доставляют «прекрасные быстрые воробьи» (фр. 1, ст. 9); звезды «около прекрасной луны» теряют свой блеск (фр. 12); Андромеда имеет «прекрасную замену» (фр. 144); «прекрасная девочка» (фр. 154). Как «прекрасно» можно было бы сравнивать жениха? Лучше всего — со стройной веткой (фр. 127). Геспер «из всех звезд самая прекрасная» (фр. 133). Интересен фр. 49, который приписывался в древности и Солону и Сафо (см. выше). Можно паллагать, что в этом фрагменте выражено *резкое различие физической и душевной красоты*, и Сафо выставляет *примат душевной красоты*, по-видимому, не нуждающейся в красоте физической.

Ту же приблизительно мысль Сафо выражает в своем ответе на не менее знаменитые стихи Алкея:

Будь цель прекрасна и высока твоя,
Не будь позорным, что ты сказать хотел,—
Стыдись, ты глаз не опустил бы,
Прямо сказал бы ты все, что хочешь (фр. 149).

Здесь тоже примат внутренней красоты. Если душа и ее мысли прекрасны, то и любое проявление их — прекрасно.

Мы имеем во фрагментах Сафо (фр. 27 а) стихи, перекликающиеся с определением красоты у Феогнида, но в то же время и продолжающие его дальше. Все стихотворение противопоставляет внешний блеск и успех красоты внутренним ее переживаниям.

В хоровой лирике Симонида надо отметить то понимание прекрасного, которое мы уже встречали раньше, а именно в воинственно-патриотической элегии. Сюда же примыкает и восхваление победителей на состязаниях. «У тех, кто умер при Фермопилах, судьба славная, а смерть — прекрасная» (фр. 5, ст. 1—2), и у Леонида «великое, вечно живущее украшение (cosmon) доблести» (там же, 8—9). Герои Платейского сражения воздвигли себе памятник, «прекраснейшего свидетеля [военных] трудов» (фр. 64, ст. 4). О них же (120, Вяч. Иванов):

Если прекрасная смерть — добродетели высшая участь,
Эту вот долю из всех нам уделила судьба.

Термин «прекрасный» встречается также во фр. 115, 103, 111, 153.

Второе значение термина «прекрасный» более близко к эстетическому и художественному: хорег научил хор «прекрасному» (фр. 77, ст. 4); «прекрасноволосые Хариты» (фр. 101, ст. 2), «прекрасно-хороводная родина» (фр. 117, ст. 3); «прекрасно-лодыжная» Алкмена¹ (фр. 68, ст. 2); рыбы — с прекрасной песней (под влиянием Орфея) (фр. 27, ст. 3), «любовь к прекрасному Брисону» (фр. 159, ст. 4).

«Прекарасный» с оттенками «мудрости» содержится в фразе: «Прекараснее сказал Хиосский муж» (о Гомере, фр. 2). Еще более общий смысл содержит данный термин в тексте: «Все прекарасное, в чем нет постыдного» (фр. 4, ст. 29). В этом тексте чувствуется некоторый пассивизм, поскольку красота не воспринимается здесь как активное начало. И он вообще характерен для Симонида.

Наиболее интересен фр. 56, который в буквальном переводе гласит: «В прекарасной мудрости нет очарования, если кто не имеет достаточного здоровья». Вот еще мнение Симонида о здоровье и о красоте: «Для человека быть здоровым лучше всего, второе — стать статным и красивым (salon), третье — стать честно богатым».

Для гомеровского грека едва ли могла существовать самая антитеза «здоровье» и «красота». Гомер, да, вероятно, в значительной мере и вся Греция, конечно, думали, что здоровье выше красоты или что здоровье и красота должны существовать одновременно.

Красота и здоровье как отдельные могли появиться только в *век прогрессирующего индивидуализма*, когда личность отрывалась от своих объективных корней, начинала чувствовать свою слабость и необходимость для себя тех или других моральных и вообще практических правил. Если мы на известном этапе античности вдруг начинаем замечать там и сям советы и изречения о превосходстве здоровья над красотой, то как бы они ни соответствовали всей античности вообще, подобные советы выдвинуты здесь, несомненно, прогрессирующей дифференциацией личности и отражают потребности личности, начинающей чувствовать свою жизненную слабость.

У Пиндара термин «прекрасный» (*calos*) применяется к людям: мужчинам — 01.X 103 Sn., IX 94, XIV 7, Nem. III 19, Pyth. IV 123, Isthm. II 4, и богиням — Nem. X 18, V 23. Однако текстов этих ничтожно мало. К животным этот термин применяется лишь однажды — Pyth. II 72, к растениям и природе — два текста: 01.III 23 — деревья, Isthm. VI 64 — роса. Зато несравнимо больше текстов, относящихся к героическому миру: Pyth. IX 69 — город, прекрасный подвигами героев; III 83 — только мудрые проявляют вонне свои блага (доблести), получаемые от богов, не соединяя их со злом; Nem. VI 35, VII 14, 01.II 107, XIII 39, Isthm. VI 22, IV 42, I 86 — прекрасные подвиги славных участников состязаний; Isthm. VII 2 — славные отечественные события; 01. IX 10 — прекрасное приданое Гипподамии; Pyth. V 116 — прекрасные отечественные доблести; Isthm. 58 — прекраснейшее блаженство героя; фр. 121 — прекраснейшие песни; Isthm. II 9 — прекраснейший цвет победы на состязаниях; Nem. VII 59 — красота в контексте подвигов и мудрости; Pyth. VII 1 — песнь об Афинах — прекраснейшее вступление при воспевании афинского героя; IV 187 — смерть — прекрасное врачевание доблести для аргонавтов; XI 57 — смерть — прекраснейший предел для героя, оставляющего добрую славу; 01. III 15 — прекраснейшая память о состязаниях в Олимпии; VI 11 — прекрасное, добываемое героями, остается в памяти; XIII 45 — доб-

лести в состязаниях; Isthm. VIII 70 — прекрасные подвиги; V 15 — благосостояние и блага; O1. VIII 86, X 91 — прекрасные блага; IX 94, XIII 11, Pyth. IX 96. Nem. I 20 — героические доблести; Pyth. VIII 88, IV 288 — жизненные блага; Isthm. I 46 — прекрасное пение для общей славы; O1. XI 18 — изящество в противоположность грубости нравов. Таким образом, если в эпосе мы имели дело по преимуществу с внешней красотой, а лирика пыталась говорить о красоте души, то поздняя классическая лирика, и особенно Пиндар, прославляют по преимуществу красоту общества, цветущего, богатого, благородного, мирного, свободно и разумно живущего, преданного отечественному героизму и воспевающего победителей на своих роскошных национальных состязаниях. Это одно из наиболее ярких выражений периода греческой классики в области понимания прекрасного и красоты.

Другое понимание прекрасного или красоты, тоже классическое, мы находим в греческой драме. Как показывает эмпирическое исследование текстов, драматизм и трагизм назревали здесь постепенно и отнюдь не появились сразу. У Эсхила прекрасное пока еще понимается в самом общем смысле, хотя проникновение его в трагическую область уже заметно. Еще заметнее это у Софокла, а у Еврипида прямо бросается в глаза.

Красота у Эсхила присуща двум женщинам в сие Атоссы, олицетворяющим свободную Грецию и рабскую Персию (Pers. 185 Weil); красота в домах — мир (Par. Oxyrinch. 2256, 8 Mette фр. 535), говорится об услаждении красотой (Par. Oxyrinch. 2161, II. др. чтение у Mette фр. 474); упоминается красота в смысле пестрых одеяний (Agam. 923). Эпитет *calos* («прекрасный») находим в следующих текстах: вид (Par. Oxyrinch. 2162, I Mette фр. 17); день (Agam. 906 притворные слова Клитемнестры по поводу появления Агамемнона); средство (Suppl. 459 — о поясах, на которых Данаиды грозят повеситься); омовения (фр. 64 M); гимн (Par. Oxyrinch. 2245, I, II Mette фр. 343); игра на лире (фр. 314²; у Mette фр. 621 другое чтение); неистовство (Cho. 698 — одно из разночтений «пир»); Артемида (Agam. 140); войско (Pers. 244); ненадежная высадка войска ночью (Suppl. 772); жертвы, неблагоприятные для войска (Sept. 379); отплатить войной за «прекрасное» воспитание (Sept. 548); «прекрасно» обучаться мудрости старику (фр. 674 Mette); «прекрасный» подвиг идти против родного

города (осуждающие слова Адраста Sept. 581); что «прекрасного» жить жизнью, приносящей горести (фр. 289); хорошо умереть — «прекраснее», чем спастись (фр. 453N²); «прекрасно» умереть, если убит враг (Agam. 1610); «прекрасно» погибнуть (Agam. 447, Cho. 355, Eum. 458). Иронические слова Аполлона о «прекрасном» даре Эринний преследовать матереубийц (Eum. 209); бывают «прекрасные», но лживые слова (Agam. 620). Об Агамемноне, убитом навсегда (calos, Cho. 806, есть другое чтение). Текстов с потускневшим значением «хорошо», «удачно», «счастливо» мы не приводим. Тексты из Эсхила приведены нами в порядке нарастания трагизма. Уже один этот порядок свидетельствует о том, что красота понимается у Эсхила большей частью обывательски (по крайней мере, если иметь в виду эстетическую терминологию) и только в дальнейшем начинает получать трагический оттенок.

Софокл целиком погружен в моральное понимание прекрасного. Чисто эстетическая оценка встречается у него лишь несколько раз («прекрасный» вид О. С. 584 Dind.-Mekl., оружие фр. 939, свет Ant. 100).

Все остальные тексты можно распределить на четыре группы.

К первой группе относятся тексты о прекрасном в смысле морали или непрекрасном в смысле отсутствия морали.

«Прекрасно» не пасть от неразумия (El. 398); «прекрасно» быть мудрым (Ai. 586); «прекраснейший» закон — повиноваться отцу (Trach. 1178); «прекрасно» учиться у хорошо говорящего (Ant. 723); «прекрасное» плавание, когда избегаешь зла (Phil. 641); «непрекрасно» бесчестье отказавшему в помощи (Phil. 477); делать «непрекрасное» (недостойное), покидая родных (О. С. 853); «непрекрасно» упорствовать (О. С. 1202); «непрекрасно» гневаться умной женщине (Trach. 552); нельзя радоваться «непрекрасным» доходам (Ai. 1349); помогать людям — «прекраснейший» труд (О. R. 315).

Ко второй группе относятся тексты о прекрасном в подчеркнуто трагической обстановке. «Прекрасное» (подобающее) для человека, который говорит правду или ложь (О. С. 2000). Благое перед богами в смысле неправильного обвинения (Ant. 925). Электра вооружилась против «прекрасного», то есть преступления (El. 1086). «Прекрасны» слова, прикрывающие дурной замысел (Phil. 1269), бесславна смерть после «прекрасного» оракула (El. 1006).

Деянира опасается после «прекрасной» надежды дурного события (Trach. 667). Тевкру, пострадавшему сверх меры, «прекрасно» — умереть за Аякса, а не за жен Одиссея и Менелая (Ai. 1310). Одиссей требует похоронить Аякса, так как он «прекрасно» (благородно) ненавидел врага (Ai. 1347).

В-третьих, термин «прекрасный» включает в себе как бы сущность трагедии, главную мысль, выраженную в действии героя. Так, Антигоне «прекрасно» умереть, совершив свой подвиг, и смерть ее «прекрасна» (Ant. 72). В «Электре» считается прекрасным заботиться об умерших (El. 237). Жизнь иронически называется Электрой «прекрасной» до удивления (El. 393).

Четвертая группа включает в себя «прекрасное» в самом общем значении. «Прекрасно» добро с выгодой (O. R. 595); «прекрасна» слава Афин (O. C. 258); «непрекрасные» (безрадостные) советы (Trach. 725); ожидание «прекрасных» событий (El. 1344); ко времени все «прекрасно» «кстати» (O. R. 1516); «прекрасно» кстати говорить (O. R. 78).

Относительность прекрасного выражена в «Эдипе в Колоне» — одно прекрасно в одном месте, другое в другом (O. C. 43).

В трагедиях Еврипида можно найти наряду с традиционным употреблением термина *calos* («прекрасный») совершенно новые, исполненные драматического противоречия и парадоксальности, свойственной драматургии Еврипида вообще.

Отметим традиционное употребление этого термина. «Прекрасными» могут быть: жилище (Cycl. 512 N.), пир (Cycl. 419), дожди (El. 736), источник (Cycl. 148), воды (Hes. 451), аромат (Cycl. 153), плоды земли (Hel. 1265), напиток (Cycl. 419), дар (Cycl. 55, Ion 113), подарок (El. 1003), жертвы (Hel. 301, Vascch. 877), дар богов (Vascch. 897), песнь Орфея (Med. 543), брачные песни (Or. 1210), Флейта (El. 717), оружие (Andr. 617), труды под Троей (Cycl. 603), слава (Hes. 1225), надежды (Hes. 351), молчание (Heraclid. 477). «Прекрасны» и люди: юноша (Alc. 698), Нирей (Iph. Aul. 205), Елена (Hes. 636), друзья (Or. 300); «прекрасно» тело (Andr. 1278), груди (Hes. 561), глаза (Hes. 442, Tro. 772, Phoen. 397); «прекрасны» боги: Киприда (Hel. 1348, Iph. Aul. 554), Артемиды (Hipp. 66, 70), Эйрена (фр. 453, 2, Or. 1682); основание Олимпа (Tro. 215), «прекрасно» пить перед солнечным жаром (Cycl. 542), «прекрасно» смотреть (Cycl. 511, 553). В этих случаях тер-

мин «прекрасный» имеет самое общее эстетическое значение.

Однако у Еврипида он может иметь и моральный оттенок чего-то хорошего, достойного, приличного. «Прекрасен» труд в служении богам (Ion 128), «прекрасно» почитать благочестие справедливым (Ion 1045), «прекрасно» уберечь детей от смерти (Iph. Aul. 1209), не надо «прекрасно» говорить о непрекрасных делах: это непрекрасно и горько для справедливости (Phoen. 527). «Прекрасны» слова о победе над врагами (Heraclid. 784). Самое прекрасное — причинить вред тирании (Phoen. 525). «Непрекрасно» двум женщинам иметь в упряжке одного мужа (Andr. 177). «Непрекрасно» радоваться несчастьям (Vasch. 1040). «Непрекрасно» девушке говорить о женщинах (El. 945). «Непрекрасные» поступки скрываются под умными речами (Hipp. 414). Дочь Геракла сомневается, что «прекрасно» попасть в руки врагов (Heracl. 511). Что пользы в «прекрасной» женщине, если у нее нет ума (фр. 212). Эрос не должен учить «прекрасное» казаться «прекрасным» (фр. 136.2). Юность «прекрасна» в счастье и в бедности (Heraclid. 647). Если бы мудрое и «прекрасное» у всех рождалось вместе, то у людей не было бы вражды и споров (Phoen. 499). «Прекрасное» связано с благом (Og. 417), мудрость «прекрасна» (Hipp. 431, Med. 636), размышлять мудро «прекрасно» (Vasch. 1151). Добродетель — самое «прекрасное» (фр. 1030). Благо-разумные закрывают глаза на «непрекрасные» поступки жен (Hipp. 466). Наслаждение противопоставляется «прекрасному», то есть благому, хорошему (Hipp. 382), постыдное — «прекрасному» (Hel. 263), злое — «прекрасному» (фр. 547.2). Нет «более прекрасного» дара детям, чем родиться от благородного отца (Heraclid. 297). Славную оставить жизнь — «прекраснейшее» (Heraclid, 534). «Прекрасно» сразиться в «прекрасном» сражении (Alc. 648).

В текстах этой последней категории «прекрасное» не просто объединяется с моральным, но взаимно пронизывается им насквозь. Это одно из очень частых значений термина «прекрасное» в античной литературе. Здесь не мыслится прекрасное само по себе и моральное само по себе. Но обе эти области мыслятся совершенно едино и нераздельно. Тут особенно проявляется то, что мы говорили вначале о взаимопронизанности прекрасного и морального или прекрасного и жизненного в античности.

Однако наиболее интересны тексты Эврипида, в которых прекрасными считаются вещи и поступки, с обычной точки зрения совсем не прекрасные. Так, любопытно сочетание противоположностей «прекрасный злодей» (фр. 842,2), восходящее, может быть, к гесиодовскому «прекрасному злу» (Theog. 585). Орест, спасающийся от тавров, подвергается «прекрасной опасности» (Iph. Taug. 1001). «Пре-красные» украшения мужчины отдают злейшему идолу, то есть ничтожной женщине (Hipp. 632). «Пре-красно» состязание, в котором мать обагрит руки в крови сына (Vasch. 1163). «Пре-красно» держать руки над врагом (то есть Пенфеем), — поет хор вакханок во главе с матерью Пенфея (Vasch. 881, 991). Андромаха, у которой погиб сын, идет к «прекрасному гименею» (Tro. 778). Убийство детей Гераклом «прекрасное вкушение отцом» (Heraclid. 1370). «Пре-красным» зятьям готовится горькое ложе с плохими женами (Hipp. 634), Медея называет весть о смерти Креона и его дочери «прекраснейшим словом» (Med. 1127), а похороны семи вождей — прекраснейший обед вскладчину (Suppl. 363). Горести испытаний Андромахи — «пре-красный» рассказ (Tro. 634). Пенфей, растерзанный матерью, «пре-красная» жертва богам (Vasch. 1246), а Гермiona, которой грозит смерть, «пре-красная» добыча (Og. 1316). Во фр. 495.30 говорится о «пре-красном» трупе. В хоре (Phoen. 821) рассказывается о «пре-краснейшем» позоре Фив — потомках драконовых зубов. Делать справедливое — «пре-красная» измена (Hel. 1633), красота Елены «пре-красное» несчастье (Hel. 27), зло среди знатных становится «пре-красным» (Hipp. 412). О «пре-красном» позоре говорит Медея (Med. 514). «Пре-красные» и злые слова (Og. 891). «Пре-красное» — не прекрасно говорится о гибельной судьбе Атридов (Og. 819). «Пре-красные» слова скрывают «непре-красные» дела (Hipp. 984). «Пре-красные» женщины — постыдны (фр. 401.3). Пенфей «пре-красно» оскорбил Диониса (Vasch. 652). Прекрасному свойственна печаль (Hes. 382).

Как видно из этих текстов, прекрасное хорошо не только, когда оно морально, но оно может быть присуще и злему, и постыдному, и позорному, как некая внешняя прекрасная оболочка, под которой скрывается зло. Такая красота осуждается, ибо она несет в себе нравственную гибель человека, но вместе с тем она привлекает своей необычностью, яркостью и соблазнами.

В эстетике имеется одна категория, очень сложная и интересная, которая не так часто встречается в художественной литературе, но которая, по-видимому, как раз наиболее близко характеризует только что приведенные нами тексты Еврипида. Это — категория *иронии*, а лучше сказать, *трагической иронии*. Драматург хочет сказать «да», но выражает это через «нет», или хочет сказать «нет», но выражает это через «да». При этом здесь имеется в виду не обман, не заблуждение и не какое-нибудь недоразумение; тот, кто говорит «да», он и выражает не что иное, как именно «да», но только путем «нет», и тот, кто это «да» воспринимает, воспринимает его именно как «да», а не как «нет», хотя и при помощи «нет». «Прекрасное» дошло здесь до степени трагического, и не только просто трагического, которое мы встречаем и у других трагиков, но до степени как раз трагической иронии. Если присоединить к предыдущим текстам такие тексты, которые содержат термин не «прекрасное», но «красота» (что, впрочем, одно и то же), то из Еврипида можем привести еще несколько мест. Не «красота» (callos), а добродетель пленяет мужей (Andr. 207). Елена — жертва своей «красоты» (Hel. 261). Женщина, занятая своей «красотой», — плохая жена (El. 1073). «Красота» приносит счастье одним и губит других (Hel. 304). Истину можно победить «красотами» слов (фр. 206.2). «Красоту» приобрела Киприда благодаря браку Елены и Париса (другое чтение: «приобрела славу», Hel. 1097).

Таким образом, у Эсхила, Софокла и Еврипида намечается рост следующей тенденции в понимании прекрасного: прекрасное оценивается сначала как внешняя особенность вещей, то есть эпически, лирически или лиро-эпически, затем прекрасное начинает объединяться с моральным, и в дальнейшем то и другое совершенно пронизывает друг друга; дальше замечаем конфликт между прекрасным и моральным, причем этот конфликт дается весьма разнообразно — и метафизически, и иронически, и саркастически, и косвенно-трагически, и, наконец, трагически в самом буквальном смысле слова. Трагическая красота поэтому демонстрируется отрицательно, а именно как отсутствие того, что должно было быть и что должно было быть красотой и что безвозвратно погибло.

Аристофан употребляет термин «прекрасный» в традиционном значении «хороший». Правда, он фигурирует

обычно в комическом контексте и часто относится к предметам вовсе не прекрасным, то есть имеет ироническое значение.

Клеон похвально прекрасными бобами (Equ. 1171); прекрасное оружие во время мира некуда девать (Pax, 1225). Комически противопоставляется друг другу прекрасное мясо рябчиков на мирном пиру (Acharn. 1106) и прекрасные перья страуса на шлеме у воина (1107), Упоминается «что-то хорошенькое» (имеются в виду игрушки, Vesp. 295); перья, в которые можно одеть доносчика (Av. 1463), триэры (108), мельница (Eccl. 730), камешек или стеклышко (Nub. 767), воспламеняющее заявление кредиторов на суде; черепок для голосования (Vesp. 99), жаровня в метафорическом смысле, которой обладает Ярмарка (Pax, 89); бутылочка, наполненная поэзией, тоже в смысле материализованной метафоры (Rap. 1236), поля в Беотии (Lys. 88), постройка, то есть город птиц (Av. 1125), его название (820), снег на лугах блаженных в Аиде (Rap. 155).

Большая часть текстов с термином «прекрасный» относится у Аристофана к внешнему виду животных, людей и богов. Прекрасны: соловей (Av. 667), фламинго (272), грудь Лисистраты (Lys. 1059) и Лампито (83), стан у той же Лисистраты (1158), лицо и зад у танцующих (Thesm. 1187—1188), сын Пирилампа (Vesp. 99); девочки которых отец выдает за поросят (Acharn. 765—766, 788, 792); девушки (Eccl. 699, 947), жена Кинесия (Lys. 955), юноша (Av. 705, Plut. 976), сын Стрепсиада (Nub. 797); юноши, перед которыми дерут нос старики и за которыми будут гнаться женщины разных возрастов при новых порядках (Eccl. 630, 625—626), афиняне (Acharn. 144), толпа поселян (Pax, 564), афинский народ (демос) (Equ. 1321), трагик Фриних в красивых одеяниях и его трагедии (Thesm. 165—166), Василия, дочь Зевса (Av. 1678, 1537 1716). Василия сверкает красотой (callos, Av. 1713); красотой именуется и спартанка Лампито (Lys. 79), красотой является также брак Писфетера и Василии (Av. 1723). Прекрасны нимфы мира (Equ. 1390), богиня Тишина с прекрасным лицом (Acharn. 990), Артемида (Rap. 1359). Прекрасно светит Селена (Nub. 614).

Прекрасно то, что создается поэтами: строки из «Ниобы» Софокла в исполнении трагического актера Эагра (Vesp. 580), поэтические размеры (Nub. 641), песенки Гармония

(Acharn. 1093), слова Гомера (Рах, 1089), прологи Еврипида (по его словам) (Рап. 1197), поэзия Эсхила (1298), песни в честь Феба (Thesm. 111), песнь в честь города птиц (Av. 915).

Из области морали можно указать на «прекрасных внешне и внутренне» (caloi sagathoi) людей (Lys. 1059), которые являются союзниками народа (Equ. 227, 735, 738); а плут колбасник не из их числа (Equ. 185), и он сам вряд ли знает о себе что-нибудь «прекрасное» (Equ. 184); люди caloisagathoi не судятся друг с другом, а извиняются (Vesp. 1256). Город ценит одинаково граждан «прекрасных» внешне и внутренне и плохих, как и прекрасную монету наравне с плохой (Рап. 719, 722, 728). «Правда» осуждает тех, кто следует новому, и считает безобразное прекрасным, а прекрасное плохим (Nub. 1020—1021). Здесь, несомненно, критикуется релятивизм софистов. Эта же относительность видна и в обычаях птиц: прекрасно наскокивать на отца и бить его (Av. 758, 1347), в противоположность людям.

Прекрасны человеческие взаимоотношения; Тригей вступает в прекрасное состязание с Ярмаркой, то есть в брак (Рах, 895), он собирается прекрасно поспать с богиней (Рах, 1330), супругам Кинесию и Миррине прекрасно лежать в пещере Пана (Lys. 911). Хремил готов отдать Плутосу-богу богатства, все «прекрасное» (Plut. 144).

«Прекрасное» имеет у Аристофана и общественный смысл. Людям надо «прекрасно молиться, чтобы Раздор вывихнул себе ногу и не мешал миру» (Рах, 278). Клеон обещает колбаснику за его попытки овладеть народом «прекрасное» наказание (Equ. 923), так как власть народа прекрасна (Equ. 1111). Прекрасен для народа день освобождения богини Мира (Рах, 323), прекрасно петь песнь о дружбе Афин и Спарты (Lys. 1243); прекрасно жить с птицами в их государстве (Av. 1319), так как все, что плохо у людей, прекрасно у птиц (Av. 756). Прекрасно провести праздник в честь фесмофорий (Thesm. 303). Прекрасное средство исцелить мир — сделать бедных богатыми (Plut. 493). Об уплате прекрасного возмездия поет хор в «Осах» (Vesp. 453).

В заключение обзора текстов Аристофана необходимо сказать следующее. В контексте создаваемого им драматического жанра Аристофан почти всегда понимает красоту в комическом, юмористическом и ироническом смысле.

Это мы находили уже у Еврипида; но чтобы понять комизм Аристофана, надо было бы анализировать этот комизм на фоне всего аристофановского творчества, что, однако, не входит в задачу настоящего изложения. Подчеркнем только то, что указанный у нас вначале синтез внутреннего и внешнего, необходимый для красоты, обостряется у Еврипида и Аристофана особенно заметно, поскольку частая у них ирония синтезирует такие противоположности, которые максимально далеки друг от друга («да» и «нет»).

Переходя к философии ранней классики, мы и здесь замечаем огромный разницей в употреблении терминов «прекрасное» и «красота», хотя то обобщение красоты, которое является предметом стремления для всякого философа уже ввиду его основного метода мышления, выражено здесь достаточно четко.

Миная такие стертые высказывания, как то, что наступать прекрасно (Горгий 11 а, Diels), или что физические упражнения могут научить как постыдному, так и прекрасному (Гиппократ 22 С 1), или что «все прекрасно вовремя» (Хилон 10,1; ср. 88 В 7), или о красоте колесницы (Критий В 2), плаща (Ферекид В 2), тела (Горгий В 11), женщины (Гиппий В 4), мы находим в этом внешнем понимании красоты нечто уже не настолько внешнее, как, например, в словах Демокрита (В 1а) о том, что добродетель и красота не мешают телу гнить. Рядом с несомненным представлением о внутренней красоте есть такие мысли, как «безмолвие прекрасно» (Периандр 10, 3) или «при благородном происхождении красота незрима» (Ликофрон 4). Вполне понятно, что такое представление о красоте иной раз определенно противопоставляет внутреннюю и внешнюю красоту: красота занятий противопоставляется наружному виду человека (Фалес 10,3 — 11 А 1); красота, благопристойность, почтенность и приличие противоположны выгоде и пользе (пифагорейцы 58 D 8). С другой стороны, та же самая противоположность внутренней и внешней красоты заставляла думать и об их объединении: не только прекрасная наружность должна соответствовать прекрасным поступкам (Биант 10, 3), не только «прекрасные внешне и внутренне» (*caloi sagathoi*) противопоставляются дурным и невежественным (Продик В 8), не только у сыновей Перикла объединяются молодость и внутренняя красота (Протагор В 9), но и вооб-

ще «без материальных средств многое прекрасное было бы, пожалуй, плохо устроено» (Антифонт В 14); и пифагорейцы (58 D 8) не думают, чтобы «из дурной, нестройной и беспорядочной смеси могло возникнуть гармоничное и прекрасное, но [возникающее оттуда] с самого начала не бывает хорошим», так что люди со свободной и прекрасной душой так же и танцуют (Хилон В 6). Поэтому прекрасное для женщины — простота украшений (Демокрит В 274), а Горгий (В 11) говорит о «богоравной красоте» Елены.

Общественное значение прекрасного тоже не раз встречается в досократовских текстах: вид страшных предметов иной раз делает трудным совершение тех поступков, которые закон считает прекрасными (Горгий В 11); если выгода заменяет прекрасное, она постыдна (Критий В 15,7 из Еврипида 659 N.); «прекрасное познают и стремятся к нему только те, кто от природы к этому расположен» (Демокрит В 56); прекрасно препятствовать обидчику (он же В 38). Сюда же относятся и такие, более стертые выражения, как: прекрасно поведать и дважды то, что надо (Эмпедокл В 25); «лишаться наипрекраснейшей чести» (Горгий В 11 а); «благородный дом» в смысле ведения хозяйства (Антифонт В 44 I 352, col. 2, 4).

Гораздо более соответствует философским обобщениям то, что досократики говорят об *уме*. Не только говорится о том, что красота тела без ума звероподобна (Демокрит В 105) или что «всегда что-нибудь замышлять свойственно божественному уму» (В 112), так что прекрасное и наилучшее не в начале, но развивается постепенно (пифагорейская школа 58 В 11); и Гераклит (В 124) говорит о «прекраснейшем космосе» в зависимости от таких же его исходных начал, но и результат этого космического развития, гармония — самое прекрасное (58 С 4), как прекрасны также и порядок и симметрия (D 8), что и дает Гераклиту (В 8) право сказать: «Расходящееся сходится, и из различных [тонов] образуется прекраснейшая гармония, и все возникает через борьбу». Вот почему на вопрос о том, что прекраснее всего, Фалес (А 1) отвечал: «прекраснее всего космос, так как он есть произведение бога», с чем согласуется также и мнение Гераклита (В 102): «У бога все прекрасно». Здесь, конечно, не могло возникнуть и вопроса о творении мира в монотеистическом смысле слова. Да и сам Фалес несколько ниже в указанном фрагменте

говорит, что бог «не имеет ни начала, ни конца». Следовательно, под богом здесь у Фалеса понимается попросту вечность космоса, откуда делается понятным и тезис Диогена Аполлонийского (В 3) о том, что прекраснейшая мера всего возникает благодаря мышлению, которое для этого философа неотлично от воздуха и от божества.

Учение философов ранней классики о *красоте космоса* является наиболее оригинальным и наивысшим обобщением того, что здесь считалось красотой. Правда, выше мы привели только те тексты, где термины «прекрасное» или «красота» встречаются непосредственно и буквально. Однако совершенно ясно, что сюда подойдет любая космологическая система из ранней греческой классики, потому что все эти системы строятся на одних и тех же космических началах. Конечно, прекрасен огненный Логос Гераклита, и Ум Анаксагора, и Любовь Эмпедокла, и Афродита Парменида, и Мышление Диогена Аполлонийского, и атомистическая структура космоса у Левкиппа и Демокрита. Это и есть то, что необходимо считать классикой греческой эстетической мысли.

Что касается текстов, более близких специально к эстетике, то самым общим эстетическим тезисом для периода греческой классики надо считать утверждение Поликлета (А 3) о том, что красота — в симметрии, а также утверждение Демокрита (В 102) — «равное (равномерное) прекрасно во всем». Число и числовое оформление для периода классики, конечно, прекраснее всего. Нечет, прямая линия и число, помноженные на себя, — прекрасны (58 В 27). При этом классическую симметрию и равномерность не нужно понимать абстрактно и топорно. Критий (В 48) высказал интересную мысль о том, что «прекраснейшая форма (eidos) у мужских существ женственная, у женских же, наоборот, мужественная». Оригинально также и мнение Демокрита (А 135) о том, что прекраснейшая краска есть смешение золотистого или медного с зеленым. А так как прекрасные предметы создаются наукой, а дурные возникают сами собой (В 182), и так как «все, что поэт пишет с вдохновением и божественным духом, прекрасно» (В 18), то нужно стремиться не ко всякому удовольствию, но к удовольствию от прекрасного (В 207), и не только правильная любовь к прекрасному происходит неоскорбительно (В 73), но именно «восхвалять прекрасные произведения прекрасно» (В 63), так что

«великие наслаждения возникают от созерцания прекрасных произведений» (В 194). Мы видим, что наиболее глубокую оценку прекрасного в искусстве из всех ранних философов давал Демокрит, которому принадлежит даже специальное сочинение «О красоте слов» (А 33).

Но философы периода греческой классики никогда не воспринимали искусство в изолированном виде и никогда не понимали любовь к прекрасному только как любовь к искусству. Красноречиво пишет об этом какой-то не известный нам ранний философ (58 D 10): «Истинная любовь к прекрасному заключается в образе жизни и науках. Ибо любовь и [особенно] духовная любовь служит началом прекрасных нравов и [прекрасного] образа жизни. Точно так же и из теоретических и опытных наук прекрасными и поистине благоразумными являются те, которые [проникнуты] любовью к прекрасному, как, например, то, что бывает в необходимых и полезных для жизни [вещях], является как бы добычей для истинной любви к прекрасному».

Легко заметить, что софисты и поздние классики, вообще говоря, весьма склонные к философскому релятивизму, мало чем отличаются от других представителей периода классики. Отчетливый релятивизм в учении о красоте проводится только в анонимном трактате «Двоякие речи», где действительно на многих примерах показано, как прекрасное у одних племен и народов оказывается безобразным для других племен и народов (90 гл. 2, 1; ср. гл. 2, 19). Некий подражатель Гераклита сравнивал человеческую жизнь с игрой актеров, обличье которых всякий раз все разное и разное (22 С 1, 24). Эпихарм (В 5) утверждал, что для собаки прекраснее всего собака, для быка — бык, для осла — осел и т. д. На этих немногочисленных материалах все же достаточно видно, как релятивистское разложение классики коснулось также и эстетической мысли и как для построения теории прекрасного уже в конце V в. до н. э. требовалось использование совсем других путей.

Для софистов прекрасное стало проблемой сознания, но никак не космологией. Если для Протагора уже не было искусства без обучения и обучения без искусства (Cramer, Anecd. I 171; Stob., Florileg. III 29, 80 Hense), то Гиппий находил красоту в зрительных и слуховых ощущениях (Plat., Hipp. mai., 298 A), а Горгий в смешении красок

и цветов в цельном живописном или скульптурном произведении (В 11, 19), так что влиять на психику можно и без всяких слов или рассуждений, а только одной ритмикой и симметрией (Isocr. Evagr., 10, Philipp, 27 Benschel-Blass). Но Горгию (В 11,8—10) принадлежит и замечательное рассуждение о всепокоряющем действии слова на человеческую душу и об огромном значении трагической иллюзии (В 23). Софисты прекрасно понимали, что искусство, о котором они говорят, мелко и ничтожно по сравнению с искусством природы и космоса (Plat. Legg. X 889 A; Alcidas, De soph. 10 Blass).

Сократ был предначинателем той эстетики, которая уже не базировалась только на космологии, то есть на той или иной организации материальных стихий. Аристотель (Met. XIII 4. 1078b 15—17, 23—29) очень четко говорит о том, что о сплошной текучести не может быть точного знания и что для этого последнего необходимо установление принципа (arche) каждой вещи, ее смысла (logos) и возведение индуктивно наблюдаемых явлений в те или иные общие понятия. Сократ тем и замечателен в истории эстетики, что он впервые стал рассматривать прекрасное как общее понятие, отличая его от отдельных прекрасных вещей (Xenoph. Memog. III 8, 3—4), причем это вовсе не означало у него, что прекрасное существует только в человеке. Это как раз и обозначало, что красота существует решительно повсюду, во всех вещах (Soph. V 3—4). Из рассуждения Сократа о том, что красота есть всегда для чего-нибудь полезное (Memog. 8, 6—7), часто делался неправильный вывод о принципиальном утилитаризме эстетики Сократа. Прекрасное, с его точки зрения, всегда полезно; но для этого оно сначала должно быть именно прекрасным, так как иначе не будет и того предмета, о пользе которого в данном случае идет речь. Сущность прекрасного, по изложению Ксенофонта, есть не что иное, как целесообразность (Memog. I 4, 4; 11—18; IV 3, 14; 6, 8—9), хотя эту целесообразность, судя по юмористическому разговору Сократа с Критобулом, отнюдь нельзя понимать утилитарно (Soph. 5, 5—7). Прекрасное есть прежде всего строгий порядок во всем, будь то на войне, будь то в мирной обстановке, так что не только хор или правильно расставленные горшки в хозяйстве, но и «войско в порядке представляет прекрасное зрелище для друзей и очень тяжелое для врагов» (Oec. VIII). Кроме того, Сократ определенно высказывается

в защиту такого прекрасного, которое получается в результате изображения внутренних переживаний человека, и против такого прекрасного, которое основывается только на красках или пропорциях (Метог. III 10, 1—15). Таким образом, поворот, произведенный Сократом в области учения о прекрасном, заключается в том, что в отличие от прежнего космологизма Сократ стал понимать прекрасное как проблему сознания или как проблему разума, чем и открыл дорогу для систематического построения эстетики у Платона и Аристотеля. Красота раньше была вещью. У Сократа же она стала идеей. Но у Сократа каждая исследуемая им идея рассматривалась как непосредственная данность сознания. У Платона же и Аристотеля эта идея стала особого рода действительностью, почему старый вещественный и чувственно воспринимаемый космос красоты превратился у Платона в космос мысленный, а у Аристотеля этот мысленный космос красоты слился с чувственно воспринимаемым космосом.

Аристотеля необходимо считать естественным завершением теории красоты периода всего классического развития Греции вообще.

Больше всего встречается текстов у Платона с термином «прекрасный» (*calos, cale, calon*) и «красота» (*callos* и, насколько мы наблюдаем, дважды *callone*). Иногда попадает «украшаю», «прикрашиваю» (*callopizo*), четыре раза встречается «стремление украшать» (*callopismos*), по два раза встречаются: «прекраснопобедный» (*callinicos*), «более красиво» (*calliones*), «делаю красивым» (*callyno*); и по одному разу: «прекраснодетный» (*callypais*), «прекрасногород» (*callypolis*), «прекраснотекущий» (*callygroos*), «прекрасноголосый» (*callyphonos*), «украшение» (*callopisma*), «прекрасноблагость» (*calocagathia*). На Платоне особенно видно, с каким трудом вырабатывалось понятие прекрасного в Древней Греции, как оно пребывало долгое время в полной неразличимости вообще от всех других оценочных понятий и как оно только постепенно и медленно выросло из обыденной и вполне обывательской речи. Это создает огромные трудности для филолога, который хотел бы работать точными методами. Термины «прекрасный» или «красота» употребляются у Платона настолько разнообразно, пестро и противоречиво, что нет никакой возможности создать какую-нибудь единую картину этого употребления. Хотя Платоном и занимались несколько столетий,

но терминологическая работа над ним настолько трудна, что современная классическая филология далеко еще не обладает для него достаточно тонким научным аппаратом, и пока приходится ограничиваться только приближенными выводами.

В текстах Платона можно найти сколько угодно таких выражений с термином «прекрасное», в которых, собственно говоря, ни о чем прекрасном не говорится. Когда мы читаем, например, что о прекрасном не худо говорить по несколько раз (Gorg. 498 E, Legg. VI 754 C, XII 956 E), или когда много раз повторяется поговорка «прекрасное — трудно» (Hipp. mai. 304, E, Crat. 384 A, R. P. IV 435 C, VI 450 D, 497 D), или когда говорится, что нужно убеждать в прекраснейшем (R. P. III 388 E), или когда термин «прекрасное» употребляется в совершенно стертом значении (Hipp. mai. 282 D «ничего не знать по-настоящему», Soph. 174 E «приходить вовремя», Euthyd. 275 B «прийти кстати»), то, собственно говоря, никакого понятия о прекрасном в подобных текстах совершенно не содержится. Не относятся к эстетике и такие выражения, как «приношу благоприятные жертвы» (Legg. VII 791 A *calliero*), «прекрасный победитель» любителей (Alcib. II 151 C), «прекраснейшее» (лучшее) положение дела (Legg. II 660), «прикрасить» (*callupo*) беду (XII 944 B), «горжусь» (*essalupomen*) (Apol. 20 C). Очень мало говорят о природе прекрасного и такие общие выражения, как: о прекрасном и добром Сократ знает только то одно, что он ничего не знает (Apol. 21 D); Протагор располагает своих учеников к прекрасному и доброму (Prot. 328 B). Мало говорят о природе красоты такие тексты, которые просто приписывают красоту каким-нибудь мужчинам (Parm. 127 B — Пармениду, а именно его наружному виду, Phileb. 11 C — Филебу, Phaedr. 278 E — Исократу, Theag. 122 D — Феагу, Prot. 309 C — абдериту; 315 D, Euthyd. 217 B — мальчикам; Phaedr. 227 C — юноше) или женщинам (Phaedr. 235 — Сафо); жители Атлантиды отличались красотой тела (Critias 112 E); ср. о «прекраснодетном» (*callipaida*) в «Федре» (Phaedr. 261 A). Немного больше говорит текст о красоте Алкивиада, у которого на бороде появился первый пушок (Prot. 309 A). Еще более говорят о красоте тексты, в которых упоминаются элементы прекрасного целого: «Прекраснотекущий океан» (Crat. 402 B), музы с «прекраснейшими голосами» (Phaedr. 259), «прекрасноголосые артисты» (Legg.

VII 817 C); камни из равномерных частей и прозрачные более красивы, чем обладающие противоположными свойствами (Tim. 60 C); «я приукрасился (eccalopisamen), чтобы идти красивым (calos) к красивому» (calos) (Conv. 174A); «угождать хорошим и здоровым элементам тела — прекрасно» (186 C); детская любовь к игрушкам и красивым вещам (callopiamos) (R. P. IX 572 C), украшение (callopiamos) тела (Phaed. 64 D), украшение слов ради благозвучия и смысла (Crat. 414, C, 426 D).

В дальнейшем красота захватывает как внутреннее (Lach. 192 C — мужество относится к прекрасному; Legg. IX 854 C — прекрасное — справедливо; Men. 77 B — радоваться прекрасному и иметь способность к нему — свойство добродетели; Phileb. 65 E — ум всегда прекраснее наслаждения, ум никогда не безобразен; R. P. 444 D, E — добродетель есть некоторого рода здоровье, красота и благосостояние души), в его противоположности к внешнему (Legg. VIII 840 B — прекрасная победа в государственных делах требует физического воздержания), так и его проявленность во внешнем (R. P. III 402 D — прекраснейшее выражение на лице — есть согласие наилучших особенностей нрава; Tim. 87 — прекрасное — соразмерность души и тела, то же и 88 C о прекрасном и хорошем; Phaedr. 279 B — Сократ молится Пану, чтобы стать прекрасным в своем внутреннем мире и выявить это вовне; Criton 52 C, Prot. 317 C, 333 D, Phaedr. 236 D, 252 A, R. P. III 405 D, X 605, D, Theaet. 195 D, Legg. VI 762 E — «скромничать», «рисоваться», «красоваться», «хвалиться», «тщеславиться», «быть самодовольным», «благоденствовать»). К этой же последней категории можно отнести calocagathia («состояние, способное выбирать наилучшее») (Def. 312 E), а также «противоестественные ухищрения» (Gorg. 492 C). Если не считать таких более стертых выражений, как о внутренней и внешней красоте языка или речи (Crat. 408 B, 409 C, Phileb. 43; более ярко в Conv. 198 B), то очень яркая эстетика, выражающая благородное мужество души во внешнем образе красивого коня и безобразии неблагородной части души тоже в виде коня, находится в следующих словах: «итак, один из коней более прекрасный, с виду прям, строен, шея у него высокая, нос орлиный, масти белой, глаза черные, он — поклонник чести, здравомыслия и стыдливости, друг истинный славы, в понукании этот конь не нуждается, управляется лишь

словесным приказом возникшего. Другой конь — сгорбленный, тучный, кое-как сложенный, вымя у него крепкая, шея короткая, нос тупой, масти черной, глаза светлые, крови преизобилие; он друг наглости и хвастовства; у ушей косматый, глухой, еле-еле бичу и стрекалам поддающийся» (Phaedr. 235). При этом правитель души — ум уподобляется здесь возникшему, а вся душа — колеснице.

Но когда Платон дошел до прекрасного как синтеза внутреннего и внешнего, он все еще и здесь не прекращал то сближать прекрасное с какими-нибудь соседними областями, то противопоставлять его этим областям, не входя в анализ того, что такое само прекрасное. Прекрасное близко к доблести духа (Critias 112 E), мудрости (Prot. 309 C), мудрости и Эросу (Conv. 204 B), благому вообще (Tim. 87 C), похвальному и благому (Prot. 328 B), благому и счастью (Conv. 204 E), добру, пользе или тому и другому вместе (Gorg. 474 E, 475 A), справедливости (Legg. IX 854 C), знаменитости, происхождению, богатству и способности души (Alcib. I 123 E), добродетели и благоденствию (имеется в виду знатное происхождение) (Charm. 157 E), наружному виду, силе, подвигам (R. P. X 618 A), здоровью и силе (Legg. VII 789 D), здоровью, силе в беге и в остальных движениях, богатству с разумом (I 631 C) (в то время как богатство, приобретенное нечестным путем, не создает красоты — Menex. 246 E), телесной силе (Menex. 246 E), любезному или милому (R. P. III 402 D), отличным способностям (Prot. 315 D) и прекрасной речи (Theaet. 185 E), величине сооружений (Critias 115 D).

Особенно часто встречается у Платона «прекрасное» вместе с «благим» (или «добрым», «хорошим»). Однако основным убеждением Платона является то, что «благое» выше «прекрасного». Об этом целое рассуждение в R. P. VI 509 A, где это благо, более высокое, чем знание и истина, впрочем, тоже именуется «чрезвычайной красотой». Во всяком случае, для Платона прекраснее — благо, но не все благое — прекрасно (Conv. 204 E); или, лучше сказать, ни прекрасное не есть благо, ни благое не есть прекрасно (Hipp. mai. 303 E). Весь «Филеб» посвящен раскрытию понятия прекрасного в условиях превосходства блага над этим прекрасным, так что «красота — есть второстепенное благо» (Legg. I 631 C). Поэтому прекрасное не есть просто благое (Alcib. II 148 C), и уж тем более прекрасное вместе с доб-

рым не есть злое и постыдное (Gorg. 474 C, Lys. 216 CD); и, во всяком случае, ставится вопрос о том, является ли прекрасное и доброе умным или неумным (Alcib. I 124 E); красота вместе с благородством отличается также и от мастерства человека (Prot. 319 C).

Прекрасное, далее, Платон часто понимает в общественном или социально-политическом смысле, уже, следовательно, выходя за пределы отдельной личности. Прекрасны граждане того идеального государства, которое строит Платон, включая Сократа (R. P. VI 506 B, VIII 543 D, 569 A, Conv. 178 D, Gorg. 492 C, Men. 96 B, Theag. 127 A), так что и воспитание здесь прекрасно (R. P. X 607 E, ср. Apol. 20 A, Men. 92 E), а врачи и гимнасты более прекрасны и хороши здесь в сравнении с сапожниками, кожевниками и прочими ремесленниками (Gorg. 518 A). Поэтому прекрасно не только угождать хорошим людям (Conv. 186 C), и победа строителей государства прекраснее побед на олимпийских состязаниях (R. P. V 465 D, 466 A), но так же прекрасное правление создает правильное отношение к поэзии (X 607 E); а прекрасные и добрые даже и не нуждаются в законах, так как все необходимое делают сами (IV 425). Иностранцы должны стремиться увидеть у нас что-нибудь лучшее (calon), чем в других государствах, что-нибудь отличающееся своей красотой (encallonais) (Legg. XII 953 C).

Только после больших исканий и трудностей и только постоянно вращаясь среди всякого рода смутных обывательских или неопределенных приемов обыденной речи, Платон наконец приходит к самой идее красоты или искусства, и этот термин получает у него более или менее определенное значение. Да и то происходит это по преимуществу только в «Пире» и в «Государстве». Уже в «Гиппии Бóльшем» Платон, следуя ксенофоновскому Сократу, отличил «прекрасное» от отдельных прекрасных вещей и поставил вопрос о том, что же такое само-то прекрасное (Hipp. mai. 289E 304E), считая, что знающий прекрасные вещи без прекрасного самого по себе живет не наяву, а во сне (R. P. V 476 C). Ответа на этот вопрос, однако, в данном диалоге Платон не рассматривает. Ответ этот, да и то частично, находится у него в других местах.

Резко противопоставляя прекрасное с добрым злому и постыдному (Gorg. 474 C), так что, чем больше зло, тем прекраснее возможность бороться с ним (509 C), и считая,

что «знать все в совокупности прекрасно» (Phileb. 19 C), Платон весьма отчетливо сознает, что только прекрасное само по себе отлично от безобразного и что прекрасные предметы могут сколько угодно содержать в себе и красоту и безобразия (R. P. V 479 A). В этом смысле красота может развращать душу так же, как и богатство, крепость тела и могущественное родство в обществе (VI 491 C), в то время как чистая красота выше даже знания и истины, намного превосходя в этом удовольствие (IX 588 A) и будучи сродни самому благу (VI 509 A); низшая же красота безобразит и тело (Менех. 246 E), хотя безрассудное и сильнейшее вожделение к телесной красоте обыкновенно и называется любовью (Phaedr. 238 C). Истинная красота не есть ни золото, ни слоновая кость, ни вообще только прекрасные вещи (Hipp. mai. 290 CD) и не есть просто только пригодное (295 C); она не есть также ни зрение, ни слух и ни благо вообще (303 E). Нужно определить не то, что может быть прекрасным, но то, что прекрасное само по себе, когда оно резко противопоставляется всему не прекрасному, хотя его и предполагает (Soph. 257 D).

Платоновское определение красоты сводится к двум принципам. *Красота*, во-первых, есть *любовь*; и, во-вторых, эта любовь порождает из себя нечто устойчивое и неподвижное, нечто структурное, не подверженное времени, то есть нечто *вечное* (Сопв. 206 E); «красота есть для рождения его Мойра [судьба] и Илифия [богиня родов]» (206 D). Любовь Платон понимает по-разному, начиная от элементарного влечения к животному телу, переходя к телам вообще, к отдельной душе и к душам вообще и кончая самой идеей красоты (210 D — 212 A), хотя он предпочитает только чистую и бестелесную красоту, так как, по его мнению, любовь может быть только к прекрасному, но никак не к безобразному (201 A). Можно сказать и иначе: любовь есть стремление к благу и к бессмертию, потому что она не хочет расстаться с благом и хочет обладать им постоянно, ибо иначе благо для нее и не было бы благом (204 E — 206 A). Очень важно подчеркнуть также и то, что любовь понимается у Платона не просто как внутреннее чувство и настроение, но как порождение того, что любимо. «Творчество есть понятие широкое. Действительно, всякий переход одного предмета из небытия в бытие основывается на известном творчестве» (205 B). Следовательно, любовь есть творческое порождение не каких-нибудь частичных пред-

метов стремления (например, к наживе, к гимнастике, к мудрости и т. д.), но творческое порождение того целого, что характеризует собой любовь, объекты любви или того, что именно любимо (205 D); поэтому, если перевести данное поэтическое рассуждение Платона на язык прозы, то необходимо будет сказать: красота есть любовь, которая оказывается вечным любовным стремлением, пронизывающим все творчество человека. Поэтому делается понятным как утверждение Платона, что «бременеющие духовно зачали от прекрасного и ближе к нему, чем родители обыкновенных детей» (209 C), или что «стремящемуся к прекрасному прекрасно и терпеть то, что случится потерпеть» (Phaedr. 274 A), так и структуральное учение Платона о том, что принцип синтеза беспредельного и предела есть мера и соразмерность, а поскольку умеренность и соразмерность есть красота, то благо выражается тремя идеями — красотой, соразмерностью и истиной (Phileb. 64 E — 65 A). Попросту говоря, «природа прекрасного» (Phaedr. 254 B, Soph. 257 D), «блеска красоты» (Phaedr. 250 D), «широкого моря прекрасного» (Conv. 210 D), «поля, «луга», «истины» (Phaedr. 248 B), для «никогда не безобразного ума» (Phileb. 65 E) и «эротического знания» (Conv. 210 E), по Платону, есть любая структура (Tim. 87 «прекрасное не лишено меры», Phileb. 64 E «умеренность и соразмерность всюду становятся добродетелью и красотой»), из глубины которой бурлит нечто живое и порождающее ту или иную неожиданность и которая также и в субъекте вызывает соответствующее состояние одушевленности, жизни, любви (так что Lys. 216 C «прекрасное — любезно» или «мило», *philon*). Эстетический субъект, по Платону, неотделим от эстетического объекта: то, что есть в объекте в смысле творческого созидания, то есть и в субъекте в смысле творческого порождения, или, как говорит сам Платон, если есть прекрасное и доброе само по себе, то есть и душа (Phaedr. 76 E), почему «мудрость и относится к прекраснейшим вещам» (Conv. 204 B).

На заре эстетики и философии всегда наблюдается следующее явление: когда появляется новая идея, она окружается в сознании ее представителей каким-то божественным, часто даже мистическим и, уж во всяком случае, всегда восторженно-поэтическим и дифирамбическим ореолом. Таким ореолом окружали элеаты свое открытие, которое для нас является простейшей и элементарнейшей

истиной, а именно открытие различия между мышлением и ощущением. Таким же ореолом Гераклит окружал огненный логос, Анаксагор — свой «нус» («ум») и атомисты — свои атомы, точно таким же ореолом Платон окружает ту простую истину, что всякое понятие абстрактно, что понятие жидкой воды само вовсе не жидко, что понятие обжигающего огня само вовсе не обжигает, что само понятие ясной, видимой, слышимой и даже осязаемой красоты само по себе тоже является особым рода действительностью, пусть зримой, слышимой и осязаемой только для чистого ума, а не для чувственного ощущения, но все же не просто логической абстракцией.

Красота — блестяща на вид, непорочна, непричастна к злу, блаженна, проста, непоколебима, чиста своим сиянием, и от нее веет почти каким-то божественным духом. Все эти атрибуты Платон приписывает и своей идее красоты, хотя всякая идея, являясь общим и родовым понятием, вовсе не характеризуется этими признаками, как и понятие обжигающего огня само по себе вовсе не способно поджечь дом или стог сена. Поэтому для историка эстетики и философии вполне понятно такое, например, рассуждение Платона: «Красота была блестящей на вид тогда, когда мы, следуя за Зевсом, другие — за каким-либо другим божеством, вместе с сонмом блаженных, созерцали и лицезрели блаженное зрелище и принимали посвящение в такое таинство, которое следует признать блаженнейшим, таинство, которое мы совершали, будучи сами непорочными и к злу, ожидавшему нас в последующее время, непричастными. Мы посвящаемы были в видения непорочные, простые, непоколебимые и блаженные; и, созерцая их в сиянии чистом, были мы сами чистыми, целостными и не носили на себе знака той оболочки, которую теперь телом называем и в которую заключены словно в раковину» (Phaedr. 250 BC). Таким образом, если сама красота проста и непорочна, то также и идея красоты тоже проста, непорочна и обладает рядом жизненных признаков, которые вовсе несвойственны ей как родовому понятию, если рассуждать логически и теоретически, а не так конкретно-исторически, как это мы находим у Платона.

Отсюда и теория истечения небесной красоты и восприятия ее человеческими глазами, равно как и вся эта эротически-томительная психология красоты (251 B), доходящая до драматического символа души в виде колесницы с возни-

чим, тоже созерцающим красоту, и двумя конями, обозначающими возвышенно-бодрую и развратно-вялую способность души (253 D — 254 E). Отсюда и вся теория Эроса, сына Пороса (Богатства) и Пенни (Бедности). Этот Эрос не только поклонник всего относящегося к прекрасному (Сопв. 203 C), не только нуждается в прекрасном (201 C), не только в контексте теории Эроса говорится о «наипрекраснейшем и наилучшем» (195 A), но и сам он является «первым самым прекрасным и самым благим» и причиной того же и в других (197 C, 198 E), находясь «в постоянной борьбе с безобразием» (196 A).

Вероятно, все согласятся с тем, что любовь прекрасна. Но Платону этого мало. Беря любовь в наибольшем обобщении, то есть любовь как живое существо, символизирующее любовь и красоту как идею, то есть как Афродиту, он и Афродиту объявляет прекрасной (203 C), хотя сам вовсе не склонен признавать народных богов в наивном и нерелективном виде. Отсюда у Платона такой силлогизм, вовсе не обязательный для тех, кто признает красоту как родовое понятие, как идею красоты или как нечто мудрое: «Мудрость относится к числу самых прекрасных вещей; Эрос любит мудрость, любящий же мудрость занимает средину между мудрецами и невеждами. Причиной этого служит его происхождение; отец у него мудрый и имущий, мать — не мудрая и не имущая. Такова, любезный Сократ, природа этого демона» (204 B).

Историк эстетики должен отличать изучаемые им эстетические понятия и их оболочку.

Необходимо отметить чрезвычайную трудность составить себе четкое представление о теории прекрасного у Платона и формулировать содержащиеся в ней основные моменты. Текст Платона не только поэтический, не только диалогически-запутанный, но и по существу своему отражает не столько систематически продуманные истины, сколько их искания, часто противоречивые, до невозможности спутанные, полные тончайших оттенков, далекие от окончательной системы и часто просто даже непонятные. Отметим некоторые моменты этих исканий, несмотря на их разноречивость и разноречивой и предоставляя полное объединение их специальному анализу эстетики Платона.

1) Прежде всего в теории прекрасного и в соответствующей терминологии у Платона силен *эротический* момент, но не в элементарном смысле слова, а эротический

как бы трансцендентально, поскольку под трансцендентальным исследованием мы понимаем разыскание более общих принципов и основоположений для принципов и основоположений менее общих, когда эти меньшие являются смысловым порождением более общих. Платон спутал все это своей поэзией любви, в то время как чисто смысловой и чисто идейный принцип все-таки везде оставался у него на первом плане; несмотря на всю свою поэзию идей, он все же пишет: «Человек должен понимать истину на основании того, что называется идеей, которая, исходя из многих чувственных восприятий, слагается, путем логического рассуждения, в единое» (Phaedr. 249 B). Люди стараются, «сосредоточиваясь на одной идее, вести к ней все рассеянное во многих местах, чтобы, определяя каждый вид в отдельности, стало ясным, о чем хотят всегда поучать» (265 D), так что «расчленять идею на составные, согласно с их природою, части» (265 E), а также «разделение на части и сведение в одно целое»... «помогает говорить и мыслить», и «способные обозревать разом единое и многое» получают у Платона название диалектиков (266 C). Казалось бы, теория прекрасного и должна быть построена на основании такого диалектического разделения и соединения. Однако фактический текст Платона о прекрасном в «Федре» и «Пире» заполнен поэзией, которая как раз в философском отношении весьма непонятна и требует специального анализа. Где именно и как именно применяется в «Федре» диалектика в теории прекрасного — остается неизвестным.

2) Собственно говоря, единственным более или менее отчетливым философским текстом о прекрасном в «Пире» является то место диалога (210 A — 212 A), где говорится о необходимости перехода от отдельных прекрасных предметов к прекрасному самому по себе: прекрасное само по себе требуется здесь как «предел эротического знания» (210 E), то есть является тем, что философы и математики называют предельным понятием; для достижения этого предельного понятия требуется определенный метод (210 A, 211 B «правильный путь» в связи с «правильным началом»; 210 E, 211 C «правильная последовательность» и восхождение по определенным «ступеням»); в результате применения этого метода получается знание максимально-общей сущности предмета (210 E — 211 CD), так что отдельные прекрасные предметы, то возникающие, то погибающие,

осмысливаются через него, «участвуют в нем» (211 В). Философский смысл этой теории есть трансцендентально-логический принцип красоты в том смысле трансцендентализма, как мы его формулировали выше. Однако эта сама по себе вполне понятная идеалистическая теория отяжелена у Платона кроме поэзии разными привнесениями, из которых укажем только некоторые. Платон не только понял трансцендентальное осмысление частного через общее, как любовь и рождение в красоте для бессмертия, но тут много еще и всего другого, как, например, суждения о том, что музыка кончается любовью к прекрасному (R. P. III 403 С).

3) *Субстанциально-понятийный* подход Платона к идее красоты общеизвестен и даже выдвигается больше, чем надо. Действительно, идея красоты у него не просто трансцендентальное основоположение, но особого рода действительность, свой собственный, своеобразный мир, противостоящий материальному миру и возникающий из гипостазированных понятий. Но мало и этого.

4) *Мифологическая* интерпретация учения о прекрасном в «Федре» и «Пире» тоже бросается в глаза сама собой. Заметим только, что здесь у Платона не просто наивная и народная мифология, но мифология, логически конструированная! Она является у него символом философских понятий, как это особенно видно на теории Эроса и на теории небесного круговращения богов и героев с их душами-колесницами. Эта мифология тоже отягощает философскую концепцию и мешает ясности употребляемых здесь категорий.

5) Платону принадлежит также ярко выраженная идея вдохновения, одержимости и какого-то эстетического неистовства. Об этом масса мест (Phaedr. 244 А — 245 В). Особенно важны те места из текста Платона, где поэтическое вдохновение резко противопоставляется знанию и разуму, так что настоящие поэты одержимы безумием, но поэтому самому и лишены всякого разума (Ion, 533 Е, 534 С).

6) Однако ни теория любви в чистом виде, ни теория неистовства ничего не дают для философского понимания прекрасного, если не обратить внимания на некоторые мысли Платона, которые он, к сожалению, высказывает очень бегло. Если просто сказать, что рождение происходит в красоте для бессмертия, и никак это не пояснить, то

многие, пожалуй, только рассмеются. Тем не менее тут имеется своя глубокая философия как в теории любви, так и в теории неистовства.

Дело в том, что смертное существо, чувствуя свою смертность и желая утвердить себя в бессмертии, может сделать это только путем порождения равных же себе существ. Как индивидуум оно погибает, но как род оно не погибает и делается как бы бессмертным. Но в порожденном выступает не кто иной, как порождающий, и оба они отождествляются с целым родом порождающих и порождаемых существ. Общее и единичное в них отождествляется, и это отождествление обыкновенно и трактуется как признак красоты. Поэтому теория порождения красоты для бессмертия вовсе не так уж глупа, как это кажется на первый взгляд. А о том, что рождение преследует именно эти цели сохранения рода, Платон говорит много раз (Сопв. 206 E — 208).

С другой стороны, Платон отнюдь не чужд понимания специфики прекрасного и специально связанного с ним неистовства, на что тоже обыкновенно мало обращают внимания. Именно Платон различает четыре типа неистовства: одно — мантическое, связанное с пророчествами и богом пророчества Аполлоном; другое — телестическое, то есть связанное с участием в религиозных таинствах и имеющее своим покровителем Диониса; третье — поэтическое, направляемое Музами, и четвертое — обыкновенное эротическое и чисто жизненное, которое состоит из воспоминания об идеальной красоте в жизненной обстановке, посвященное Афродите и Эросу (Phaedr. 249 E, 265 B).

Прибавим к этому, что Платон отличает также и художника (вместе с ремесленником) от того демонического человека, через которого создается мантика, колдовство, волшебство и пр. (Сопв. 203 A). Никак нельзя сказать, чтобы у Платона было ясным это различие религиозного вдохновения, художественного или эстетического сознания и эротического восторга. Тем не менее самый факт этого различения безусловно налицо в текстах Платона, и в истории эстетики уже это одно не может не иметь большого значения.

7) *Ироническое* понимание прекрасного тоже ярко выражено у Платона. Именно после знаменитой речи Сократа в «Пире» появляется, как известно, в нетрезвом виде Алкивиад, который начинает восхвалять Сократа в целях

изображения того, что, по его мнению, является больше всего прекрасным (215 А — 222 В). Оказывается, прекраснее всего Сократ. Но прекрасен он весьма оригинально. Снаружи он похож на уродливого силена, в то время как внутри он полон самого высокого, значительного и прекрасного, что вообще есть в человеке. Прекрасное, что представляет собой Сократ, познается в нем при помощи уродливой и безобразной внешности. Сам Платон употребляет здесь термин «ирония» (218 D). Тут, несомненно, особый аспект платоновского понимания прекрасного. И если мы вспомним, какую огромную роль играет Сократ во всех диалогах Платона, то мы должны будем согласиться, что не только эстетика, но и все вообще творчество Платона в значительной степени пронизано этим ироническим изображением действительности. Тут можно было бы привести массу текстов. Но мы ограничимся приведением только одного и, по нашему мнению, замечательного утверждения платоновского Сократа (223 D): «Сократ заставлял своих собеседников согласиться, что один и тот же человек должен уметь сочинять и комедии и трагедии, что искусный трагический поэт должен быть также и комическим».

8) Платон пользуется еще одним оттенком в своем изображении прекрасного, или красоты. Как известно, в «Филебе» он представляет себе каждую вещь состоящей из предела и беспредельного, которые в синтезе дают единую, или числовую, структуру. Принципами этой структуры являются у него красота, соразмерность и истина (Phileb. 65 А). Эти же принципы характеризуют собой также и синтез разумности и удовольствия. Таким образом, красота есть принцип синтезирования предела и беспредельного или разумности и удовольствия в том случае, когда принципами этого синтеза являются одновременно и соразмерность и истина. Эта теория Платона, поскольку ни одна из употребленных здесь категорий не подвергнута достаточно подробному логическому анализу, тоже не отличается большой ясностью. Но ясно то, что здесь перед нами тоже одна из *трансцендентально-диалектических* попыток осознать стихию прекрасного.

9) Далее, нечто новое находим мы в самом конце «Филеба» (Phileb. 66 А-С), где устанавливается пятиступенная градация благ. На первом месте стоит здесь «все относящееся к мере, измеримости и благовремению и все подобное, что надлежит считать принимающим вечную природу». На

втором месте — «соразмерное, прекрасное, совершенное и достаточное и все то, что относится к этому роду». Дальше идут науки и искусства, психическая жизнь и чистые удовольствия. Разобраться в этой теории очень трудно; и, в частности, остается невыясненным отличие прекрасного от соразмерного, совершенного и достаточного, равно как и отличие прекрасного самого по себе от того прекрасного, которое характеризует собой науки и искусства, душу и чистые удовольствия. Но опять-таки ясно то, что прекрасное ниже меры и является как бы ее осуществлением.

10) Далее, *диалектико-космологическое* понимание прекрасного, как оно выражено в «Тимее», при всех своих неясностях и недоговоренностях все же является наиболее систематическим, что мы имеем на эту тему во всем литературном наследии Платона. Здесь прежде всего проводится типичное для Платона различие нестановящегося и становящегося; становящееся, взятое в чистом виде, вполне алогично и оформляется только благодаря подражанию нестановящемуся первообразу. Если нечто появилось как подражание этому последнему и благодаря этому получило свою собственную сущность, оно прекрасно. Все же прочее, что возникает благодаря подражанию становящимся и текучим образам, то — непрекрасно (28 АВ). Поэтому космос, который совершеннейшим образом воспроизводит вечный и нестановящийся первообраз, прекраснее всего (28 С — 29 В). Платон достаточно отчетливо формулирует сущность прекрасного также и в идеальном мире. Здесь мы имеем вечный первообраз совершенного демиурга и то, что появляется в идеальном мире как результат этой демиургии. Это есть уже не просто неподвижная идея и не просто возможность тех или иных ее воплощений, но такое ее воплощение, которое является пределом всех возможных частичных воплощений, тем самым предвосхищая их в себе смысловым образом. Но тогда должно быть какое-то становление и в области самой идеальности, отличное от того становления, которым характеризуются материальные вещи, то возникающие, то погибающие. Это есть живое-в-себе (*auto to dzoon*) (39 Е), то есть своего рода организм идеи или, точнее, идея как организм. Дальнейшее диалектическое развитие первообраза приводит к уму космоса, душе космоса и телу космоса, что впервые и создает красоту в ее окончательном виде (30 А — D). Своими космологическими категориями Платон, в сущности, выражает здесь ту про-

стую мысль, что все прекрасное, во-первых, видимо и слышимо, внешне или телесно, что, во-вторых, оно оживлено своей внутренней жизнью и что, в-третьих, оно содержит в себе тот или иной смысл. Такая абсолютная взаимопронизанность тела, души и ума и является, по Платону, красотой. Необходимо сказать, что такая концепция из всех платоновских диалогов, пожалуй, наиболее понятна.

Сюда же относится знаменитое платоновское учение о космических пропорциях, принцип которого дан в очень ясной форме как определенного рода точное объединение двух связуемых моментов при помощи среднего связывающего (31 С ср. *Politic.* 284 E).

11) Наконец, *естественно-научное* объяснение эстетической области также не чуждо Платону. Так, например, чувство гармонии и ритма Платон объясняет природными данными человека в отличие от других живых существ (*Legg.* II 653 E). Несомненно, поздний Платон в этом отношении уже приблизился к объяснениям человека законами природы и общества, характерным для философии Аристотеля.

Весь этот логический разнобой одиннадцати указанных выше типов понимания прекрасного у Платона и все эти с трудом поддающиеся анализу оттенки учения о прекрасном или красоте у Платона в настоящем нашем исследовании мы можем только констатировать. Окончательное же решение всей этой сложнейшей проблематики надо предоставить специальному исследованию.

Самой поразительной особенностью платоновского учения о красоте является его онтологизм и морализм. Хотя красота у Платона — идея, эта идея не субъективно-человеческая, но вполне объективная, существующая так же реально и даже еще более реально, чем материальные вещи. Хотя прекрасное восхваление может быть и независимо от достоинства восхваляющего предмета (*Сопв.* 198 E), все же восхвалять что-либо как самое прекрасное и самое лучшее требует не красноречия, но истины (199 A). Гармония и ритм делают человека честным и добрым (*R. P.* III 401 E), а неумеренно занимающиеся музыкой более нежны и, в конце концов, более немощны, чем это нужно (410 D). Таким образом, красота онтологична и в объективном смысле и морально. Хотя в данном случае мы рассматриваем понятие только красоты, а не искусства, все же важно отметить, что Платон признает как разнообразие красоты в объек-

тивном художественном произведении (почему для него Гомер является «первым учителем и вождем трагических красот»)(X 595 C), так и необходимость прекраснейших деталей в живописи, если она хочет изобразить прекраснейшее живое существо (IV 420 C). Красота в искусстве является для него настолько строгой, неподвижной и постоянной (R. P. V 479 A «само прекрасное» и идея красоты всегда себе равна и тождественна»; о самоидентичности вечной красоты — подробно также и в Conv. 211 A), что он не стесняется восхвалять египетское искусство, произведения которого, с его точки зрения (конечно, для нас неверной), в течение целых десяти тысяч лет остаются ничем не прекраснее и не безобразнее теперешних (Legg. II 656 E). Это, разумеется, не мешает Платону признавать бесконечную иерархию красоты; девушка красивее горшка, а бог красивее девушки; и это не мешает ему ссылаться на Гераклита (B 82), по которому, в изложении Платона, прекраснейшая обезьяна безобразнее человека, а мудрейший человек и по мудрости, и по красоте, и по всему остальному в сравнении с богом — обезьяна (B 83, Hipp. mai. 289 AB). Земная красота «ничего не стоит» в сравнении с небесной (Phaed. 110 A). Конечно, Платон является поклонником по преимуществу идеальной красоты, или красоты как идеи, хотя у него достаточно сильно выражено также и чувство телесной (Conv. 211 C, Phileb. 51 C — E, ср. о космосе Gorg. 504 A), душевной (Conv. 211 C, о божественной душе Legg. V 726 A, о мерности R. P. VI 486 D и «космосе» души Gorg. 506 E), социально-политической, космической (о гармонии и симметрии душевных способностей общественных сословий и космического целого — много мест в «Государстве» и «Тимее»), красоты и «красоты наук» (Gorg. 474 E, Phileb. 52 A, 66 BC); а учение об изолированном существовании идей он отчетливо и подробно критикует не хуже Аристотеля, пользуясь к тому же аргументами вроде самого же Аристотеля (Parm. 130 A — 134 E). Ниже мы увидим, что Аристотель в противоположность Платону имеет склонность к материально-организованной красоте, критикуя изолированные идеи Платона и внедряя их в самые вещи, что тоже не мешает ему развивать дальше платоновское учение об идеях и создавать учение о нематериальном перводвигателе (Met. XII 6—10). Поэтому линия идеализма и линия материализма, впервые дающая возможность подойти к философии с оценочной точки зрения, оказываются

ся фактически неимоверно перепутанными, так что у Платона можно найти сколько угодно аристотелевского, а у Аристотеля сколько угодно платоновского. Важно различать лишь общие тенденции обоих философов. Но они-то как раз и показывают, какую фактическую путаницу создают оба философа в учении о красоте, находясь постоянно на путях творческого искания и вечного стремления к философской истине.

Таким образом, если красота как синтетическое тождество идеального и материального предстала в греческом эпосе в виде по преимуществу вещей, в лирике и драме в виде душевного и морального состояния человека (положительно или отрицательно), а у философов ранней классики — в виде космоса, вполне материального, чувственного и видимого, то у Сократа и Платона она выступила тоже как космос, но только космос нематериальный, обобщенно-смысловой, умственный, умопостигаемый, логический (Phileb. 64 В «некий бестелесный космос», Сопв. 197 Е «космос» всех богов и людей, ср. Gorg. 508 А), хотя все еще такой же реальный, как и во всей предыдущей греческой мысли (см.: Tim. 30 В — зримая красота космоса, содержащего в себе ум и душу; 40 А — божественно-огненный «истинный космос», ср. 28 В, 29 Е; 32 С «тело космоса»). Указанная выше основная диалектика внутреннего и внешнего, идеального и реального, субъективного и объективного и т. д., необходимая для всей эстетической области, у Платона дана особенно ярко: красота — есть любовь, но любовь порождает из внутреннего внешнее; красота есть одушевленная структура, но структура синтезирует собой беспредельное и предел, а обе эти последние области — с умом (смыслом) и душой. Платон представляет себе бессмертное начало «каким-то бессмертным живым существом, имеющим душу, а также и тело, причем то и другое соединены между собой на вечные времена» (Phaedr. 246 CD); создается учение о красоте — о красоте тела, души, общества и космоса, но красота эта есть полное тождество и единство красоты как идеи и соответствующих областей действительности.

Конечные выводы, однако, и в эпосе, и в лирике, и в драме, и во всей философии появились отнюдь не сразу, а лишь в результате напряженных исканий, в результате неимоверного семантического разнобоя и с использованием самых обыкновенных слов и выражений, с использованием

бытовых представлений вещественных и наглядных интуиций, моральных и даже доморальных ориентаций.

Перейдем к Аристотелю. Не говоря уже о том, что прекрасное противопоставляется постыдному (Rhet. I 9) и дурному (Met. I 4, 985 а 2), оно противопоставляется у Аристотеля также и необходимости и пользе (Polit. VII 14, 1333 а 33, 36; IV 4, 1291 а 18; VIII 3, 1338 а 32; Eth. Nic. IV 8, 1125), а вместе с похвальным оно противопоставляется достойному и полезному (фр. 110. 1497 а 35); и уж тем более прекрасное, взятое само по себе, противопоставляется тому прекрасному, которое возникает в целях пользы (Probl. IX 52, 896b 22). И хотя Аристотель иной раз прекрасное берет вместе с божественным (De gen. anim. II 1, 731b 25), считая то и другое «причиной лучшего», как, например, души в отношении тела, одушевленного в отношении неодушевленного, бытия в отношении небытия), а божественное мышление для него одинаково «и наипрекраснейшее и наилучшее» (Met. XII 7, 1072b 32), тем не менее «прекрасное» и «благое» он довольно отчетливо противопоставляет, полагая, что последнее всегда «в действии», первое же может быть и неподвижным (XIII 3, а 31, De motu anim. 6, 700b 26), «полезное есть благо для самого человека, а прекрасное есть безотносительное благо» (Rhet. II 13, 1390 а 1, ср. Eth. Eud. VII 15, 1248b 19, Eth. Magn. II 9, 1207b 29). Поэтому употребление «прекрасного» у Аристотеля в значении «как надо», «надо», «правильно», «как разумеется» (Eth. Nic. IV 4, 1122b 7; Eth. Magn. I 22, 1191b 15—20 и др.) ровно ничего не говорит о природе прекрасного, не говоря уже о таких стертых выражениях, как «кстати», «удобно» (Rhet. ad Alex. 3, 1424 а 36), «хорошо» (Meteor. I 14, 352a 7, 11; De part. anim. 18, 617a 3; Polit. IV 14, 1297b 38; Met. XIII 6, 1080 а 12, Eth. Nic. I 1, 1094 а 2 и мн. др.). Мало говорят об эстетике и такие выражения, как «прекрасные дела» (Polit. III 9, 1281 а 2 Poet. 4, 1448b 25), «прекрасный птенец» (De mirab. audib. 3, 830b 16), красота имени (Rhet. 2, 1405b 6), просто прекрасное (Eth. Nic. V 12, 1136b 22), отождествление прекрасного с хорошим (to eu, Eth. Nic. VI 11, 1143 а 16), со счастливой (Eth. Eud. I 1, 1214 а 31), роскошной (Polit. IV 4, 1291a 4), хорошей (Eth. Nic. IV 3, 1121b 10; 12, 1126b 29, Rhet. ad Alex. 1, 1421 а 14) или справедливой жизнью (Polit. IV 4, 1291a 41), или констатация прекрасного в природе и в искусстве (De part. anim. 1, 639b 20).

Если перейти к определению прекрасного по его существу у Аристотеля, то отметим прежде всего тексты, связывающие этого философа с античной эстетикой вообще. «А самые главные формы прекрасного и определенного — математические науки — больше всего и показывают именно их. И так как эти стороны, очевидно, играют роль причины во многих случаях (я разумею, скажем, порядок и момент определенности в вещах), отсюда ясно, что указанные науки могут в известном смысле говорить и про причину такого рода — причину в смысле прекрасного» (Met. XIII 3, 1078 a 36 Куб.). «Прекрасное обыкновенно находит свое воплощение в количестве и пространстве; поэтому и то государство, в котором объединяются величина (megethos) и благопорядок (taxis) должно быть считаемо прекраснейшим» (Polit. VII 4, 1326 a 33, Жебел.). «Красота заключается в величине и порядке» (Poet. 7, 1450b 37, Аппельр.). Красота членов тела заключается в некоей симметрии (Top. III 1, 116b 21). «Великодушие проявляется в величии, как и красота — в большом теле, между тем как маленькие тела могут быть милыми и симметричными, но не прекрасными» (Eth. Nic. IV 7, 1123b 7 Радл.). Таким образом, *первое определение прекрасного у Аристотеля — это соответствие величины предмета и его сущности, значительности предмета, а также его упорядоченность и симметрия. Это касается не только вещей или тел, но Аристотель подробно говорит об этом и в отношении всякого рода переживаний — зрительных, вкусовых, живописных, театральных и др.* (Eth. Nic. III 13, 1118 a 2).

Коснемся теперь определения прекрасного у Аристотеля, которое является у него наиболее оригинальным. Объединяя прекрасное с «подобающим» (prepon, Top. V 5, 135 a 13) и с благородством (Polit. III 12, 1282b 39) и с целевой направленностью добродетели (Eth. Nic. III 10, 1115b 13; IV 2, 1120a 23), Аристотель понимает красоту прежде всего как взаимосоответствие души и тела (Polit. I 5, 1254b 39). Красоту он ищет прежде всего в человеке. Здесь это понятие, как и везде в античности, близко подходит к понятию блага, но Аристотель пытается разграничить эти две области человеческой жизни. Благо для него прежде всего разумность и то самоудовлетворение, которое оно дает человеку. Но благо есть также и то, что желательно само по себе, к чему человек стремится как к самоцели и что является для него самодовлеющим. Что же такое прекрасное?

«Прекрасное — то, что, будучи желательно само ради себя, заслуживает еще похвалы и что, будучи благом, приятно, потому что оно благо» (Rhet. I 9, 1366 a 34 сл. Плат.). Под похвальным здесь нужно понимать, очевидно, нечто очень широкое, как область оценок вообще, как область всего того, что считается так или иначе целесообразным. Следовательно, весьма пространные рассуждения Аристотеля о прекрасном и благом в «Риторике» находят в прекрасном не только разумность как самоцель, но именно момент удовольствия.

Соответствующим образом и нужно понимать такое рассуждение: «Приятное доставляет удовольствие, а из прекрасных вещей одни приятны, другие желательны ради самих себя» (I 6, 1362 b 7 сл.). Из этого рассуждения как будто бы вытекает то, что далеко не все прекрасное доставляет удовольствие. Однако здесь несомненно содержится некоторая неточность выражения. С точки зрения Аристотеля, строго говоря, отнюдь нельзя сказать, что одни прекрасные предметы доставляют удовольствие, а другие характеризуются как самодовлеющие. Самодовлеющим, по Аристотелю, является вообще всякое благо, и это самодовление вовсе нельзя противопоставлять удовольствию и приятности. По Аристотелю, удовольствие не характерно для блага как такового, а только для того вида блага, который он называет прекрасным. Если мы не выдержим этой позиции, то все рассуждение Аристотеля о благом и о прекрасном окажется путаницей. Все прекрасное благо, но не все благое прекрасно. Правда, благое большей частью вызывает удовольствие, и потому оно почти всегда прекрасно. Однако разграничение блага и прекрасного должно быть четким. Кроме того, четкость исходного определения очень легко потерять из виду, потому что Аристотель очень много распространяется о моральной красоте и приводит массу красочных примеров, способных склонить аристотелевского читателя к абсолютному морализму и к утере аристотелевской специфики прекрасного (I 9). Между прочим, красоту тела и здоровье Аристотель относит к той же общей эстетической области, куда отнесены им и все добродетели и даже вся человеческая жизнь (I 6 1362 b 10—29). Очень важно и то, что существительное «красота» Аристотель вообще относит только к различным возрастам человеческой жизни, характеризуя то, в чем заключается красота того или другого возраста (I 5 1361 b 7—15).

Это исключительное внимание к естественному человеку, если вспомнить о тех философских тонкостях, которыми отличается мировоззрение Аристотеля, делает его место в истории античной терминологии прекрасного исключительно важным и знаменательным. Если ранняя классика оперировала по преимуществу с материальными стихиями, то линия Сократа, Платона и Аристотеля приводила к логическому осознанию этих стихий и к пониманию их как проблемы разума. Платон был очень разнообразен в этих исканиях, но его основное стремление имело все же своей целью превратить материю природы и жизни в самостоятельное философское понятие, или идею вполне самостоятельную, самодовлеющую и функционирующую в виде принципа для определения и оформления всего сущего. Поэтому человек, занимающий в системе Платона отнюдь не последнее, но весьма значительное место, не оказывался в центре внимания как естественный продукт природы и общества, но почти везде трактовался как проблема разума, как вывод из абстрактно-всеобщих принципов космоса. Совсем другое дело Аристотель. Этот философ вернулся к ранней классике в смысле рассмотрения человека в виде естественного продукта природы и общества. Но в то же самое время он обладал тончайшим аппаратом логических категорий для того, чтобы понять этого естественного человека и *найти его место* в природе и обществе. Позиция абстрактной всеобщности в определениях прекрасного остается незыблемой и у Аристотеля. Но он начал изучение естественного человека и его красоты как бы снизу, часто почти эмпирически, с учетом огромных результатов научного развития, которые в его время уже настоятельно требовали своего философского осмысления. Поэтому *красота естественного человека*, этот центральный пункт эстетики Аристотеля, является несомненно *последним словом эстетики периода всей классики*, несмотря на то, что абстрактно-всеобщий принцип учения о человеке остается незыблемым и у него, так как иначе он уже не был бы завершением всего периода греческой классики и вообще выходил бы за его пределы.

Из множества проблем, связанных с эстетикой естественного человека, мы в заключение укажем только две-три, не входя в их подробный анализ. Очень важно, например, то, что добродетель, а вместе с ней и красота, толкуются у Аристотеля как середина между двумя крайностями,

между излишеством и недостатками, как известного рода мера, в результате чего и вся этика получает у Аристотеля эстетическую структуру. Для этого стоит прочитать замечательные страницы из «Никомаховой этики» о мерности и срединности всякой добродетели (III 5—7). Стоит также обратить внимание и на то, что обычное изложение четырех принципов Аристотеля страдает слишком описательным и абстрактно-метафизическим характером. Получается так, как будто бы каждый из этих принципов имел самостоятельное значение. На самом деле всякая вещь, по Аристотелю, в такой же мере материальна, как и формальна (причем при помощи термина «форма» переводится аристотелевский термин «эйдос», имеющий отнюдь не формальное, но вполне наглядное значение; это — «вид» или «облик» вещи, то, что в ней конкретно видно). Это нераздельное единство и, можно сказать, тождество материальной и формальной стороны вещи дополняется у Аристотеля «причиной» вещи, когда она сама из себя вызволяет свою собственную причину, и «целью» вещи, когда самый облик вещи указывает на тенденцию ее развития и свидетельствует о назначении ее существования. Попробуем совместить эти четыре принципа в нечто единое и нераздельное. Получится то, что в эстетике обычно именуется *художественным образом*. Художественный образ материален (ибо иначе он не был бы виден или слышим), формален (ибо иначе он был бы лишен всякой формы и оказывался бы беспринципным хаосом неизвестно каких элементов), каузален (ибо иначе художественно-изображенная вещь не обладала бы своей внутренней жизнью, приводящей в живое движение всю ее структуру) и, наконец, финален (ибо иначе художественный образ был бы лишен своей цели, своего назначения, своей конкретно-достигаемой идейности). Итак, учение Аристотеля о четырех принципах, в сущности, есть учение о прекрасном или, может быть, о художественном образе.

Наконец, поскольку естественный человек природы и общества, рассматриваемый Аристотелем, при всей своей самостоятельности все же не есть нечто изолированное и оторванное от космического целого, то есть космическое целое надделено у Аристотеля своим *космическим разумом*, который так же ни от чего не зависим и так же самостоятелен, как и все его порождения, и прежде всего, как сам же человек. Поэтому он сам для себя является и субъектом и объектом, он сам себя мыслит и созерцает (ибо нет ничего

другого, кроме него, что он мог бы мыслить и созерцать), он есть вечное движение и опять-таки тоже как человек; а поскольку он есть движение космоса, взятого в целом, то он не просто движение, не просто двигатель, но и перво-двигатель. И, наконец, это вечное самосозерцание мирового ума, его вечная подвижность и его вечная неисчерпаемость (а это и значит покой), поскольку он и причина себя и цель для самого себя, то есть наивысшая красота, которая вообще может существовать. Это замечательное учение изложено в тексте, который мы уже указали выше, а именно в *Met.* XII 6—10. Наконец, для Аристотеля, как и для всей греческой классики, весьма характерно учение о *калокагатии*.

Учение Аристотеля о прекрасном есть окончательный пункт развития древнегреческой эстетики классического периода, совместившей в себе теорию непосредственно данного, вполне чувственного, вполне материального и видимого живыми человеческими глазами космоса, с одной стороны, а с другой стороны, того огромного и глубочайшего развития философии понятия, той замечательной и логически тончайшей проблематики разума, которая так характерна для зрелой классики в Древней Греции. После Аристотеля можно было только вообще покинуть эту благородную и целомудренную эстетику космоса и исходить уже из единичного человека, из философской заботы о сохранении его маленького человеческого «я» и из полной имманентности этому человеческому «я» всего объективного мира в целом, и прежде всего той же космологии. Это значило, однако, стать на путь эллинизма, который начался с философски трезвой и бытовой человеческой личности в стоицизме, эпикурействе и скептицизме и кончился возведением этой человеческой личности до степени овладения ею старых и уже погибших ценностей дофилософского мышления, то есть древней мифологии, — в неоплатонизме. За недостатком места мы укажем только на одну из систем ранней эллинистической эстетики, на стоицизм, и на окончательное завершение эллинистической эстетики в неоплатоновской философии мифологии.

Прекрасное в период греческой классики, то есть чувственно-материальный космос, рассматривался, как мы сказали, с точки зрения абстрактно-всеобщего принципа, или с точки зрения личности, данной пока лишь в виде недифференцированного целого. Таким именно и был клас-

сический рабовладельческий полис. Гибель этого полиса от его чрезмерного возрастания и превращения его в огромную военно-монархическую организацию потребовал и большей дифференциации личного начала, и освобождения его от непосредственной связи с полисом, и соответствующей новой космологии. Но если новая, внутренне уже сильно дифференцированная личность была необходима для создания эллинистических государств, то однажды вызванная к жизни внутренняя дифференцированность личности становилась также на службу и всякого рода интимным потребностям человека, не только далекого от социально-политического строительства, но даже находившегося с ним в определенном антагонизме. Именно стоики, эпикурейцы и скептики раннего эллинизма стремятся прежде всего охранить внутренний покой души от всех тревожений и от всех превратностей постепенно нараставшей мировой общественности и государственности. Эпикурейцы хотят погрузить человека во внутреннее самонаслаждение, оторвав его от всех общественных дел и тем самым доставивши ему внутреннюю невозмутимость, свободу и покой. Стоики хотят добиться этой невозмутимости свободы и покоя другими путями. Они закаляют человека до полной невосприимчивости всех внешних превратностей жизни; и это закаливание, в противоположность его естественному возникновению в прежние героические времена, должно проводиться теперь методически, при помощи всякого рода упражнений и педагогического воздействия. Прекрасное сразу делается здесь чем-то узкочеловеческим, пригодным для этой изолированной и аскетически-настроенной личности. Тем не менее все результаты предыдущего исторического развития находят здесь для себя прочное место, хотя и получают совершенно новый культурно-исторический стиль.

Прекрасное здесь тоже не полезно и не вредно, но совершенно нейтрально (*Stoic. veter. fragm.*, III, фр. 117 Arn.). Однако не все нейтральное прекрасно. Для этого прежде всего нужно, чтобы оно было, как говорили стоики, «предпочитаемым», или, как мы теперь сказали бы, предметом положительной оценки (III 127. 135). Они говорили также, что красота есть «водительствующее» (III 122). Но и этого мало для прекрасного. С их точки зрения, оценочно-данная нейтральность еще должна быть самоцелью, предметом самодовлеющего созерцания, а не чем-то

прикладным или требующим для своего восприятия еще каких-нибудь других, посторонних средств (III 142, 111). Поэтому красота не только противопоставляется здоровью (III 472), но и красоте души противопоставляется красота тела (III 592). «Требующее выбора» само по себе как самоцель — это вообще весьма частая терминология у стоиков (III 23, 32, 43, 44, 146, 215). Таким образом, прекрасное у стоиков есть *оценочно-данная и самодовлеющая созерцательная ценность*. Элементы подобного определения мы находили и у философов периода классики. Однако у стоиков это отнесено к бытовому, утилитарному и практически закаленному человеку, то есть имеет уже не абстрактно-всеобщий, но конкретный единичный смысл и узколичную предназначенность.

Трезвый характер стоической эстетики сказался также и в том, что красота, понимаемая у них указанным образом, является чем-то вполне материальным и в то же время разумным и обобщается до космологии тоже материалистического типа (откуда и большая зависимость стоиков от кинически понятого Гераклита). Прекрасное стоиков, не будучи по своему определению только утилитарным или полезным, все же оказывается обязательно полезным (III 89; I 558), противопоставляется простому удовольствию (I 23, 433, иначе — I 538) и даже достигается только трудом (III 505) на путях следования природе (III 38, 44) и специальными знаниями (III 225). Поэтому прекрасное у стоиков не только похвально (II 1003, 1005), не только достойно любви (III 598) и возводит к любви (III 719), не только является просто благом (III 29, 44, 86, 129, 181, 498; I 188; 537), радостным или значительным (III 29), противоположным постыдному (III 311, 312, 314), но ему свойственна характерная для всей античности симметрия: красота там есть симметрия ее частей друг в отношении друга и всего вообще к целому (III 278, 279, 472, 592); красота души есть симметрия, свойственная ей от разума и способностей, их равномерность и устойчивость (III 278, 279) или гармония мнений и созвучие добродетелей (III 392). Наконец, красота космоса есть его безусловная целесообразность, определяемая провидением. Красота является одним из моментов космологии телеологической и провиденциалистской, когда божественно-космический «художественный» первоогонь (II 422, 423, 426, 1027) через бесконечное множество своих превращений доходит до своей наивысшей цели,

а именно — человека. Но боги и весь космос тоже прекрасны, будучи имманентистской интерпретацией все того же провиденциально возникшего прекрасного человека (II 133, 1009, 311). При этом человеческий индивидуум оказывался бесконечно закаленным и воспринимающим все превратности судьбы как результат своего собственного и глубоко интимного произволения. В результате этого получалась очень суровая, аскетическая (III 207) эстетическая (III 32) диалектика фатализма и свободы воли, резко отличная от отсутствия подобной проблематики в прежней философии или по крайней мере противостоящая ей своей остронапряженной субъективной жизнью. Во всяком случае, несмотря на принципиальное отличие прекрасного от блага, это прекрасное у стоиков на каждом шагу почти отождествляется с моралью (III 14, 16, 30, 32, 83, 208, 310, 719; I 181); и даже само разделение прекрасного на четыре типа (III 83 «справедливое», «мужественное», «украшение», «знание»), равно как и учение о калокагатии (III 16, 38, 581), определенно сбивается на моралистику.

В качестве другого примера эллинистической эстетики мы укажем на *неоплатонизм*, который был завершением всей античной философии и занял собой целых четыре века (III—VI вв. н. э.). Тот глубоко дифференцированный человеческий субъект, о котором мы говорили выше и который был выдвинут в качестве неумолимого постулата социально-экономического развития эллинизма, в эти последние века античной культуры уже давно перестал быть бытовой личностью человека, стремящейся только охранить свой внутренний покой и свою свободу. Он развился здесь до того, что уже захотел обладать и всеми основами космической жизни, переводя на свой субъективный язык все не доступные до тех пор высоты и глубины мифологического мировоззрения. Прекрасное предстало здесь в виде древнегреческой мифологии, но не в ее наивном и дорефлексивном виде, а в виде *логически-конструированной системы* основных категорий человеческого мышления. Это прекрасное формально все еще продолжало оставаться в виде наглядно данного образа, одновременно и жизненно-онтологического, так сказать, жизненно-утилитарного и в то же самое время данного в качестве предмета самодовлеющего созерцания и удовольствия.

В «Эннеадах» (I 6) Плотин так и рассматривает этот эйдос в его иерархично-онтологической структуре: эйдос

тела определяется эйдосом души, эйдос души — эйдосом ума, а эйдос ума — наивысшим истоком всего бытия, а именно первоединым. В другом месте (V 8) Плотин конструирует общегреческую идею красоты как идею софийную, причем под софией (буквально «мудростью») понимается у него, как и везде в античности, творческая осуществленность идеи, главнейшим проявлением которой являются боги. Эти древние греческие божества, особенно у другого неоплатоника, Прокла (V в. н. э.), трактованы в виде детально разработанной таблицы логических категорий. Это есть художественные идеалы, распределенные в строгой системе и демонстрирующие собой космическое прекрасное с той или другой, точно сформулированной стороны.

Так закончилась античная история учений о прекрасном. Она началась с наивной и дорефлективной мифологии, когда прекрасное ничем существенным не отличалось от божественно-демонически-героического космоса на его самой высокой, а именно антропоморфической ступени развития. В дальнейшем, с развитием рабовладельческой цивилизации, антропоморфизм отпал, но прекрасное продолжало пониматься как видимый, слышимый, осязаемый и вообще чувственно-воспринимаемый космос, большей частью с неподвижной землей в центре, с голубым эфирным небосводом над ней, местожительством богов, и с таким же темным небосводом внизу, местом Аида и Тартара. Этот космос, изучавшийся в период ранней классики (VI—V вв. до н. э.), состоял теперь из материальных стихий и вечного круговорота вещества. Прекрасное стало теперь картиной вечного и правильного движения неба с его светилами и вечным ритмико-симметрическим круговоротом вещества в природе, включая человеческие души. В период зрелой классики, то есть в период Платона и Аристотеля (IV в. до н. э.), космос, оставаясь тоже областью прекрасного, конструировался при помощи строгих логических категорий. Прекрасное стало теперь не просто правильным движением неба или круговоротом вещества, но теми вечными идеями, которые теперь трактовались как принципы небесного круговращения и как принципы круговорота вещества, опять-таки включая человека в его общем и внутренне недифференцированном виде. Эллинизм (IV в. до н. э. — VI в. н. э.) ничего не прибавил к пониманию прекрасного как самого обыкновенного чувственно-воспринимаемого космоса, но только сделал это восприя-

тие весьма интимным человеческим переживанием, очень острым и напряженным, пытавшимся реставрировать на свой субъективный манер всю прежнюю античную эстетику, вплоть до древней мифологии. Прекрасное здесь продолжало оставаться чувственным и материальным космосом, хотя на этот раз человеческий субъект уже чувствовал себя в силе проникнуть в глубины мифологии, воспроизводя ее то конструктивно-логически, то при помощи внутреннего экстатического восхождения.

И так как античный мир не знал другого, кроме чувственного и материального космоса, а также и кроме богов, демонов и героев, бывших только предельным обобщением разных областей все того же чувственного космоса, то делается понятным, почему прекрасное в античном мире было сразу и внутренним и внешним, почему оно было самоцелью и предметом самодовлеющего созерцания и, наконец, почему оно было неотделимо от вещей и материи, от всей человеческой жизни, а в конце концов и от всего космоса, так что утилитарно-производственный момент учений о прекрасном не только не противоречил моменту его самодовления, но, наоборот, его предполагал и оказывался только его другой, столь же необходимой стороной. Ведь ничего другого и не было, кроме чувственно-материального космоса. Он был и внешней стороной красоты и ее внутренней стороной; он был и единственным бытием, так что довлел сам себе; он был и предметом самодовлеющего созерцания, так как ничего другого, кроме него, и нельзя было созерцать.

Диалектическое единство внутреннего и внешнего в прекрасном, самодовлеющее значение этого прекрасного и его нерушимая связанность с материальным миром много раз встречаются в истории мировой эстетики и каждый раз должны получать для себя специальное объяснение. Но что касается античности, то единственным объяснением указанного понимания прекрасного является опора античного мировоззрения на материальную действительность, на телесный опыт жизни и, в конце концов, на две первые в истории социально-экономические формации, понимающие человека максимально материально и телесно. Боги и демоны здесь не оторваны от материального космоса и не противопоставляются ему, но придуманы только для его же собственной абсолютизации и для предельного обобщения составляющих его космических областей. Вот почему

античный материализм, отрицая религию, то есть общение с богами, вовсе не отрицает существование самих богов; а, наоборот, Демокрит, Эпикур и Лукреций всячески признают существование богов и относятся к ним весьма благочестиво, находя в них предельно-обобщенные художественные идеалы все тех же самых областей материальной космической жизни, состоящие все из тех же атомов, все из той же материи, правда, максимально тонкой, из эфира (как это было и в древней мифологии).

Так античное прекрасное началось с мифологии, но так оно и кончилось этой же самой мифологией, хотя вначале эта мифология была наивной, а в конце — конструктивно-логической. Когда были исчерпаны все ресурсы старого мифологически-космического мировоззрения, тогда наступил конец и античной материалистической эстетики с ее постоянным упором на телесную симметрию и ритм, на материальную гармонию и скульптурную оформленность и на самодовление тела, то ли природно-возникшего в совершенном виде, то ли совершенным образом созданного и организованного. Но и в течение тех эпох, которые наступали после античности, то есть во времена средневекового спиритуализма или буржуазного субъективизма, античный скульптурный материализм никогда не переставал существовать, то и дело пробиваясь весьма заметным образом сквозь новое, уже нематериальное понимание прекрасного.

В античной эстетике впервые зарождаются такие характерные представления о красоте, которые в последующем становятся отличительными особенностями всего европейского эстетического сознания. Эта специфика проявляется в том, что красота мыслится диалектически, что она рассматривается не только как общее или только единичное, но то и другое вместе и нераздельно. Частным случаем этой диалектики является то, что красота не есть ни только явление общественной, ни только явление личной жизни. Это такое общее и общественное, которое выразило себя в единичном и личном, и такое личное, которое несет на себе функцию обобщенности и общности. Красота у греков не только внутреннее, не только внешнее; но она — такое внутреннее и даже идеальное, которое выразило себя вовне, и такое внешнее, из внутренних глубин которого бурлит и клоочет внутренняя жизнь. Эта специфика прекрасного, в котором нет ни только идеального, ни толь-

ко чувственного, ни только сущности, ни только явления, в наиболее яркой форме проявилась в европейской культуре, и его рождающим лоном была Древняя Греция.

При всей сложности и разнообразии античных учений о прекрасном всем им было свойственно, как мы видели, убеждение во внутренней и необходимой связи красоты и добра, так что красота очень часто мыслилась как присутствие какого-либо добра, морального или физического. Однако с разложением античного полиса исчезает объективная основа для существования этой идеи. Уже эстетика эллинизма выдвигает всевозможные субъективные методы и приемы для достижения добра и красоты. Но в особенной степени дуализм добра и красоты обнаруживается в эпоху средневековья. Не случайно, что все крупнейшие эстетические системы этого времени содержат в себе попытки преодоления этого дуализма. Но поскольку реальная основа для этого единства была утрачена, постольку оно полагалось сверхчувственным способом, при посредстве уже нового, монотеистического учения о божестве. Эта тенденция проявляется уже у раннехристианских писателей, и прежде всего у Августина.

Известно, что Августин большое внимание уделял прекрасному. Еще в молодости, находясь под влиянием манихейства, он пишет трактат «О прекрасном и соответственном» («De pulchro et apto»). Трактат этот был утерян, но основную его идею Августин изложил позднее в своей «Исповеди». «Что же такое прекрасное? и что такое красота? Что влечет нас в вещах, которые мы любим, и связывает с ними? Если бы в них не было красоты (*decus*) и изящества (*species*), они никак не могли бы привлекать нас к себе. И я замечал и видел в телах, что одно есть своего рода целое и потому прекрасное (*pulchrum*), другое же является подобающим потому, что удачно (*apte*) соотнобразится с чем-то другим, как, например, часть тела со своим целым или обувь — с ногой и т. п.» (*Confess. IV 13*).

Находясь под влиянием манихейства с его дуализмом добра и зла, тела и духа, Августин уделил большое внимание чувственной, телесной красоте. Позднее он писал покаянно: «Моя мысль была занята только чувственными образами; и это прекрасное само по себе, а равно и соответственное, состоящее в приспособлении к чему-нибудь, я определял, различал, строил и проводил по образцам, заимствованным из мира чувственного. Я обращался

и к природе духа; но ложные понятия, какие я имел о духовных предметах, препятствовали мне видеть истину. Сама сила истины бросалась мне в глаза, но я обращался с трепетным умом от бестелесных предметов к очертаниям, краскам и громадным величинам» (Confess. IV 13).

Осуждая свое увлечение чувственной красотой, Августин тем не менее не отказался от своей идеи о прекрасном и соответственном, их различии и связи. Позднее, в своем трактате «О порядке», он вновь обращается к этой идее. Правда, теперь она получает существенно новую интерпретацию. Идея эта служит уже не для решения собственно эстетических проблем, а для истолкования сугубо догматических вопросов, главным образом о соотношении *добра и зла*. Собственно, в поздних сочинениях Августина проблема прекрасного превращается в своеобразную эстетическую теодицею, служит средством преодоления манихейского дуализма, средством эстетического оправдания зла.

Действительно, если что-либо само по себе не прекрасно, то, с точки зрения Августина, оно может оказаться таким в соответствующем сочетании. Таким образом, некрасивое не только не нарушает общей красоты мира, но и оттеняет, подчеркивает его, точно так же, как и зло не устраняет добро, а свидетельствует о разумном устройстве всего сущего. «Этот порядок и расположение,— говорит Августин,— поскольку охраняет единство всего в своей противоположности, производит то, что и само зло является необходимым. Через это как бы некоторым образом из антитез, то есть из противоположностей, образуется *красота* всех вместе взятых вещей» (De ordine, I 7).

Преодолевая в себе влияние манихейского дуализма, Августин обращается к понятию «единства» (*unitas*) как одного из главных признаков красоты. «Форма всякой красоты,— говорит Августин,— единство». Именно в единстве видит Августин сущность таких категорий, как симметрия и пропорциональность. Наиболее адекватным образом принципы красоты, симметрии и пропорциональности проявляются в отношениях чисел и в структуре различных геометрических фигур. «Прекрасные вещи нравятся благодаря числу, в котором, как мы уже показали, обнаруживается стремление к равенству. Ведь сказанное обнаруживается не только в красоте, относящейся к слуху, или в движениях тел, но также и в зримых формах, где оно уже обозначается как красота» (De mus., VI 17).

Эстетика Августина была переходным моментом от эстетических учений позднего эллинизма, в особенности неоплатонизма, к средневековым учениям о красоте. Средневековые авторы часто обращаются к Августину как к незыблемому авторитету в вопросах о природе и сущности прекрасного. Эту августиновскую концепцию мы обнаруживаем на протяжении всего средневековья.

Бонаventura много внимания уделяет вопросу о связи прекрасного с пропорциональностью и в этой связи вопросу о числовой природе красоты: «Коль скоро все вещи прекрасны и в известном смысле могут служить источником наслаждения, а красоты и наслаждения нет без пропорциональности, пропорциональность же прежде всего существует в числах, необходимо, чтобы все поддавалось счислению, отчего число и есть в духе важнейший прообраз создателя, а в вещах — важнейший след, ведущий к мудрости» (Op. omnia, 1902, V 301).

Бонаventura наследует и развивает августиновскую идею оправдания зла посредством красоты. По его мнению, понятие красоты включает в себя наряду с признанием добра признание зла. Все зло, существующее в мире, не только не затмевает красоты вселенной, но и, по закону контраста, дополняет и украшает ее. «Некоторые говорят, что краса вселенной двояка, одна — субстанциальная, или относящаяся к бытию как таковому (esse), другая — акцидентальная, или относящаяся к бытию совершенному (bene esse). Что касается первой, то зло не способствует красе ни само по себе, ни косвенно. Что же касается некоей акцидентальной красоты — зло, хорошо распределенное, ей способствует... Такой красе зло способствует посредством контраста, ибо краса больше всего сияет в присутствии зла, наподобие того, как, согласно поговорке, противоположности, поставленные рядом, становятся более явными» (Op. omnia, I 833).

Августиновская концепция красоты не была единственной в средние века. Наряду с ней существовала и другая концепция, идущая из Византии, от трактатов, приписывавшихся Дионисию Ареопагиту. В противоположность Августину, который связывал понятие красоты с пропорциональностью, Псевдо-Дионисий видел сущность прекрасного в «сиянии» божественной красоты, «излучения» которой образуют все виды и формы прекрасного. «Пресуществленно-прекрасное называется красотой потому, что

от него сообщается всему сущему его собственная, отличительная для каждого краса, и оно есть причина слаженности и блеска во всем сущем; наподобие света источает оно во все предметы свои глубинные лучи, созидающие красоту, и как бы призывает к себе все сущее, отчего и именуется красотой и все во всем собирает в себе» (*De div. nom.*, IV 7).

Эту концепцию в последующем усваивает и особым образом перерабатывает Фома Аквинский. В отличие от Августина он связывает понятие красоты не с пропорциональностью и приятностью цвета (*suavitas*), а с идеей Дионисия о ясности (*claritas*) цвета. Правда, здесь речь идет уже не о физическом сиянии красоты в вещах, как у Псевдо-Дионисия, а о ясности восприятия, о «ясности разума». «Как мы можем заключить из слов Дионисия, в понятие прекрасного (*pulchrum*) или красоты входят ясность и должная пропорция. Ибо он говорит, что бог именуется прекрасным как причина мировой гармонии и ясности. Вот почему красота тела заключается в том, что у человека члены тела хорошо спропорционированы... Равным образом и духовная красота заключается в том, что поведение человека или его действие хорошо соразмерно с духовной ясностью разума» (*Summa theol.*, II 2, qu. 145 a).

Рассуждая о признаках прекрасного, Фома Аквинский указывает на три его особенности. «Для красоты требуется тройное. Во-первых, цельность (*integritas*), или совершенство, ибо имеющее изъян уже по тому самому безобразно (*tigre*). Во-вторых, должная пропорция или созвучие (*consonantia*). И, наконец, ясность; вот почему то, что имеет ясный цвет, называют прекрасным» (там же, I qu. 39, a 81).

Главным из этих признаков Фома Аквинский считал «ясность», и поскольку это понятие, как мы видели, трактовалось им не в чувственном, а в отвлеченном метафизическом смысле, то очевидно, что и само понятие «прекрасного» приобретает метафизический характер, получает ярко выраженную рационалистическую окраску.

Вслед за Фомой Аквинским линию Псевдо-Дионисия развивает философ-схоласт XIII века Ульрих Страсбургский. В его «Сумме о благе» содержится глава «О красоте» — первое в средневековой литературе сочинение, специально посвященное проблеме прекрасного. Так же, как и Псевдо-Дионисий, Ульрих Страсбургский развивает свое-

образную «метафизику света». Он говорит о прекрасном как божественном сиянии, «божественном свете»: «Свет предшествует красоте — он является причиной прекрасного. Ведь так же, как свет телесный есть причина красоты всех других цветов, так свет форм есть красота всех форм»¹. У Ульриха Страсбургского, еще более, чем у Фомы Аквинского, намечается дуализм божественной и телесной красоты. Первая является вечной, неизменной, абсолютной. Она не является прекрасной в одном отношении и безобразной в другом, прекрасной в одно время, а в другое — нет, прекрасной в одном месте и безобразной в другом. Она не может быть причиной чего-либо другого, не может увеличиваться или уменьшаться, возрастать или убывать. Все эти относительные характеристики свойственны только чувственной, телесной красоте, которая является лишь слабым отблеском божественной красоты.

Приведенный краткий обзор средневековых концепций прекрасного свидетельствует как о зависимости средневековья от античности, так и о том новом, чего античность не знала. Как и августиновская, так и Дионисиева концепция уходят своими корнями в античную Грецию. Все эти учения о «симметрии», «порядке», «пропорциональности», «согласованности», «цельности», «совершенстве» и т. д. были глубоко продуманы уже в античном мире, и средневековье не могло с ними расстаться, так же как и вся последующая эстетика. Неоплатонизм с его учением о «световых эманациях» тоже имеет античное происхождение. Однако все эти концепции прекрасного, идущие от античности, оказались теперь поставленными на службу нового религиозного сознания. И у Августина и у Псевдо-Дионисия все такого рода эстетические концепции входили в систему христианского монотеизма, так что подлинной красотой оказывается не обыкновенный чувственный космос, природа и человек, но сверхчувственное и притом личное божество. Если мы будем забывать об этой особенности средневековья, мы не поймем специфики средневековой эстетики, а в изображении концепций прекрасного окажемся в плену отвлеченного и антиисторического метода изложения.

Таким образом, уже самый общий принцип философского и эстетического исследования, требующий строго

¹ «История эстетики», т. I, стр. 298.

противопоставлять линию материализма и линию идеализма, заставляет нас различать в средневековых концепциях прекрасного линию, связанную по преимуществу с материалистической тенденцией, и линию, ставящую эстетику на путь безусловного спиритуализма и идеализма.

Дуализм телесной и духовной красоты, так остро наметившийся в средневековой эстетике, весьма успешно преодолевался эстетикой Возрождения. Мыслители этого времени стремятся возродить античные учения о красоте, симметрии, пропорциональности на новой философской основе — на основе пантеизма.

Пантеизм был огромным шагом вперед в сравнении с монотеизмом средневековья, поскольку он базировался уже не на чисто спиритуалистической красоте, но на красоте природы, правда, пока еще овеянной представлениями о существовании деятельного духовного начала. У Джордано Бруно мы читаем следующее очень интересное рассуждение: «Всякая любовь, если она героическая, а не чисто животная, ...стремится к божественной красоте, которая прежде всего приобщается к душам и расцветает в них, а затем от них, или, лучше сказать, через них сообщается телам; поэтому-то благородная страсть любит тело или телесную красоту, так как последняя есть выявление красоты духа»¹.

Подобного рода пантеизм мы находим в эстетике Возрождения в самой разнообразной степени и в самых разнообразных формах, начиная от прямой мистики и кончая последовательным материализмом и эмпиризмом. Так, Марсилио Фичино в своих комментариях на «Пир» Платона возрождает сугубо неоплатоническую концепцию прекрасного. Однако у Леонардо да Винчи мы находим уже традиционное античное представление о прекрасном как гармонии тела («Книга о живописи», I, 21—25, 29—32, 30—33). Фиренцуола пишет специальный трактат «О красоте женщин», в котором совершенно в духе античной эстетики воспевает красоту человеческого тела.

Вместе с тем эстетика Возрождения не была простым повторением античных теорий прекрасного. В это время понятия о красоте оказываются более широкими, более дифференцированными, чем представления античной эпохи. Так, например, появляется необходимость наряду с поня-

¹ Д. Б р у н о, О героическом энтузиазме, стр. 56.

тиём красоты выдвинуть такие категории, как «грация» или «украшение», которые оказываются вполне равноправными и самостоятельными по отношению к прекрасному. Такое различие «красоты» и «украшения» мы находим в работах Леон-Баттиста Альберти. «Что такое красота и украшение,— говорит Альберти,— и чем они между собой разнятся, мы, пожалуй, отчетливее поймем чувством, чем я могу это изъяснить словами. Тем не менее совсем кратко мы скажем так: красота есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат,— такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже... Если это так, то украшение есть как бы некий вторичный свет красоты, или, так сказать, ее дополнение. Ведь из сказанного, я полагаю, ясно, что красота, как нечто присущее и прирожденное телу, разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно; а украшение скорее имеет природу присоединяемого, чем прирожденного»¹.

В связи с развитием отношений буржуазного общества, основанных на частном предпринимательстве, в эпоху Возрождения и в особенности в последующее время внимание философов и эстетиков обращается к тем или иным способностям отдельного человека, к тем или иным сторонам активно развивающегося человеческого субъекта. Прежде всего в эстетике нового времени на первый план выступают способности рассудочного познания, способности человеческого разума. Этим объясняется широкое распространение в учениях XVII—XVIII веков о красоте рационалистической тенденции.

В рационалистической эстетике этого времени появляются многочисленные трактаты по философии красоты, да и сама эстетика определяется не иначе как наука о прекрасном. Это отношение к проблеме красоты объясняется прежде всего тем, что прекрасное в это время было связано с обоснованием эстетики как самостоятельной научной дисциплины. Поэтому прекрасное выступало не как частная и совершенно самостоятельная проблема эстетики, а как вопрос о предмете эстетики как науки о прекрасном.

Это широкое понимание красоты проявляется уже у основоположника немецкой классической эстетики А. Баумгартена. Понятие прекрасного Баумгартен непосред-

¹ «История эстетики», т. I, стр. 520.

ственно связывает с предметом и задачами эстетики. В своей «Эстетике» он следующим образом говорит о предмете эстетики: «Цель эстетики — совершенство чувственного познания как такового. Совершенство же — это красота. При этом следует остерегаться его несовершенства как такового, которое есть безобразное» (§ 14).

Таким образом, Баумгартен отождествляет прекрасное (*pulchritudo*) с понятием «совершенство» (*perfectio*). В свою очередь, раскрывая смысл понятия «совершенства», Баумгартен указывает на три его элемента: «согласие» между мыслями, их «порядок» и «выражение». Эти элементы и составляют содержание понятия «прекрасное».

Как мы видим, прекрасное у Баумгартена носит исключительно рационалистический характер. Оно является результатом познания, пусть не такого ясного и отчетливого, как рациональное, но тем не менее логического по своей природе и происхождению.

Баумгартен с предельной отчетливостью выразил точку зрения рационалистической эстетики на сущность и природу прекрасного. В противоположность этой рационалистической традиции в эстетических учениях XVIII века существовала и другая традиция, связанная с сенсуалистической философией. Она развивалась английскими философами и эстетиками — Хомом, Хатчесоном, Берком и другими. Эти философы пытались определить понятие прекрасного со стороны тех эмоций, которые вызываются воздействием красоты. Хатчесон прямо говорит о прекрасном как о том, что вызывает чувство удовольствия. «Чувству прекрасного должно непременно сопутствовать удовольствие, а отнюдь не горечь и отвращение, являющиеся постоянными спутниками разочарования»¹. В последующем Хатчесон конкретизирует это определение, указывая, что чувство удовольствия порождается созерцанием единства в многообразии, которое является отличительным признаком всех форм прекрасного. «Вселенной глубоко присуще многообразие, сочетаемое с единством. Поэтому мы с удовольствием признаем эти качества главным принципом прекрасного, творимого искусством. Мы даже устанавливаем, что ни один предмет не может мыслиться прекрасным, если он не отвечает требованиям правильности и единства»².

¹ «История эстетики», т. II, стр. 136.

² Там же, стр. 138.

Вслед за Хатчесоном Хом устанавливает такие формальные признаки, свойственные красоте и ее восприятию, как правильность, единообразие, упорядоченность, простота. И у Берка мы встречаем понимание прекрасного как того, что вызывает чувство симпатии и бескорыстной любви. Воздействие прекрасного на человека он сводит к ослаблению напряжения, «размягчению», «замиранию», «томлению» и т. д. Как мы видим, эти определения не шли дальше внешнего описания восприятия красоты. Тем не менее, обращаясь к механизму восприятия красоты субъекта, они оказали значительное влияние на последующее развитие эстетической теории и равным образом на эстетику Канта.

Кант был одним из первых исследователей, кто занялся исследованием специфических особенностей прекрасного, его отличия от логического познания и нравственного чувства. В противоположность рационалистическим концепциям прекрасного Кант в своей «Критике способности суждения» связывал прекрасное не с процессом познания и, как его результатом, понятием, а с чувством удовольствия. В этом он наследовал традицию, идущую от английской сенсуалистической эстетики и ее последователей в Германии — Риделя и Мендельсона. Если рационалисты, как, например, Баумгартен, видели прекрасное в совершенстве чувственного познания по аналогии с истиной, как совершенством рассудочного познания, то Кант считал, что прекрасное и его восприятие не имеет никакого отношения к познанию. Познание дается только через логическое суждение. Напротив, эстетическая способность суждения не дает никакого, даже смутного познания. Она совершенно непосредственная и не определяется никаким понятием. В отличие от логического познания прекрасное связано с чувством удовольствия. «Прекрасное,— говорит Кант,— есть то, что без понятия представляется как объект нашего наслаждения»¹.

Но прекрасное не сводится только к удовольствию и наслаждению. Иначе бы оно было тождественно с приятным или добрым. Ведь приятное тоже связано с удовольствием. Оно связано с интересом к предмету и зависит от его существования. Но приятное субъективно, так как то, что нравится одному, не обязательно должно нравиться всем.

¹ И. Кант, Критика способности суждения, Спб., 1898, стр. 52.

И *доброе* также связано с удовольствием. Но это удовольствие вызывается не просто представлением предмета, но предполагает обязательно отношение субъекта к *существованию* предмета.

В отличие от *приятного* и *доброто* удовольствие, вызываемое прекрасным, является «незаинтересованным». Оно не требует обязательного существования созерцаемого предмета. Прекрасное связано с представлением цели, но это представление чисто формально, субъективно. В отличие от теологического суждения о реальной целесообразности природы, эстетическая способность суждения относится только к форме целесообразности без представления материи. «Красота — это форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нем без представления цели»¹. Иными словами, суждения о прекрасном носят субъективный характер, они относятся не к предмету представления, а к состоянию воспринимаемого субъекта.

Несомненно, что оценка эстетики Канта предполагает обязательное исследование той терминологии, которой пользуется Кант. Вполне понятно, что смысл таких кантовских понятий, как «незаинтересованность», «партийность», «нормальность», которые Кант применяет при характеристике эстетической способности суждения, не адекватны современному их употреблению. Забвение этого обстоятельства часто приводило и приводит к тому, что эстетическое учение Канта сводится к самой ретроградной проповеди формализма и субъективизма. Несостоятельность формалистического подхода к эстетике Канта, действительный смысл и значение его эстетических понятий и категорий убедительно показаны в работах советских исследователей философии Канта, прежде всего в работах В. Ф. Асмуса². Отсылая читателя к этим работам, мы укажем только на то совершенно несомненное обстоятельство, что Кант в своей эстетике переносил центр тяжести исследований о красоте на субъект, на субъективные условия восприятия и чувства красоты. «Красота без отношения к чувству субъекта, — говорил Кант, — сама по себе, есть ничто». Постановка вопроса об активности субъекта в процессе эстетического восприятия — вот то новое, что внес Кант в учение о прекрасном.

¹ И. Кант, Критика способности суждения, стр. 84—85.

² В. Ф. Асмус, Немецкая эстетика XVIII века, М., «Искусство», 1962, стр. 148—255 и др.

Значение Канта для развития европейской эстетики трудно переоценить. Кант сформулировал совершенно новое понимание прекрасного, которое было бы невозможным ни в какую из предшествующих эпох. Правда, у Платона эстетическая идея тоже априорна, но она априорна у него только в объективном смысле слова, так как идеи у него предшествуют вообще всему материальному, в том числе и самому человеку. У Канта эстетическая идея априорна, но эта априорность вытекает только из недр человеческого субъекта. Соответствует ли что-нибудь в объективном мире этой эстетической идее, Кант не знает и даже считает unnecessary знать. Этим самым Кант обнаруживает как свою историческую связь с античным и средневековым идеализмом, так и свою полную ему противоположность. Кроме того, если оценивать подлинное историческое значение Канта, то в истории буржуазной эстетики он пошел несравненно дальше предшествующего ему рационализма и эмпиризма. В эпоху Канта буржуазное общество созрело до такой степени, что выдвигало уже требование более цельной и более самостоятельной человеческой личности. Кант и дал теорию такой личности, которая уже не зависит ни от какого объекта, но в себе самой содержит все то, что необходимо для ее реального функционирования. Вот почему прекрасное у Канта определяется априорной деятельностью субъекта, вот почему оно не зависит ни от какой объективной целесообразности, а содержит эту целесообразность в самом себе; и вот почему оно оказывается предметом незаинтересованного удовольствия, — ведь объективно для Канта не существует ничего такого, что могло бы быть показано как предмет незаинтересованного удовольствия.

Дальнейшее развитие немецкая эстетика получает у Шиллера. Первоначально Шиллер выступает как горячий сторонник и продолжатель Кантовой эстетики. Однако по мере своего философского развития Шиллер в значительной мере отходит от Канта, выдвигая собственное и вполне оригинальное решение ряда кардинальных проблем эстетики, в том числе и проблемы прекрасного. Это понимание он излагает в целом ряде исследований — «Каллий, или О красоте», «О грации и достоинстве», в «Письмах об эстетическом воспитании».

В этих работах ригоризму Кантовой эстетики Шиллер противопоставляет попытку связать понятие прекрасного с представлением о нормально развитой человеческой чув-

ственности, с гармонией человеческих способностей — разума и чувства, долга и влечения. Шиллер говорит о трех возможных соотношениях разума и чувства. Либо разум господствует над чувственностью, ограничивая и подавляя ее. Такое отношение ассоциируется у Шиллера с образом монархии, где «строгий надзор властелина держит в узде всякое вольное движение». Либо же, напротив, чувственность может возобладать над разумом. Такое отношение Шиллер сравнивает с охлократией. Понятие красоты представляет у Шиллера аналогию политической свободе. «Как свобода находится посередине между давлением закона и анархией, так и здесь мы встречаем красоту между достоинством, как выражением господствующего духа, и похотью, как выражением господствующего инстинкта. Ибо если ни разум, господствующий над чувственностью, ни чувственность, господствующая над разумом, несовместимы с красотой выражения, то такое состояние души, где разум и чувственность — долг и влечение — находятся в согласии, будет условием, при котором возникает красота игры»¹.

Как мы видим, Шиллер вводит в определение понятия красоты новое понятие игры. Именно это понятие раскрывает содержание представлений Шиллера о природе красоты. В трактовке Шиллера игра представляет собой свободное проявление всех творческих сил человека, а созданный ею продукт — это не предмет реальной действительности и вместе с тем не продукт воображения. «Игра» занимает среднее положение между сферой жизни и сознания, действительности и воображения, свободы и необходимости. Это «все то, что не есть ни объективно, ни субъективно случайно, но в то же время не заключает в себе ни внутреннего, ни внешнего принуждения»².

Таким образом, в понятии игры отражается один важный момент, который вносит Шиллер в понятие прекрасного — момент диалектического тождества субъекта и объекта, единства идеального и реального. Этот момент получает дальнейшее развитие у классиков немецкой идеалистической философии и эстетики — Шеллинга и Гегеля.

Шеллинг непосредственно говорит о прекрасном как выражении бесконечного в конечном, которое основывается

¹ Ф. Шиллер, Собрание сочинений, т. 6, М.—Л., 1950, стр. 183.

² Там же.

на тождестве идеального и реального и означает реальное, конечное выражение бесконечной сферы идеального. «Всякое эстетическое произведение,— говорит Шеллинг,— исходит из бесконечного разрыва между двумя родами деятельности, разрыва наличного при свободном творчестве. И так как оба рода деятельности должны быть представлены объединенными в произведении, то благодаря этому бесконечное находит свое конечное выражение. Но бесконечное, как выраженное, представляется красотой. Прекрасное ввиду этого нужно считать основной особенностью всякого произведения искусства, и без прекрасного последнего не бывает»¹.

Шеллинг стоит здесь на точке зрения тождества субъекта и объекта. Однако в последовательной и систематической форме эта точка зрения применительно к проблеме прекрасного была развита только Гегелем.

Определение прекрасного Гегелем как «чувственного явления идеи» широко известно. На первый взгляд оно не кажется сколько-нибудь новым и оригинальным. Действительно, с пониманием прекрасного как «явления идеи» мы встречаемся в той или иной форме у Канта, Шеллинга, Зольгера. Заслуга Гегеля состоит в глубоком диалектическом раскрытии этого понятия, в систематическом его развитии.

Для Гегеля «прекрасное как идея» — это не абстрактное, лишённое жизненной конкретности понятие. Под идеей Гегель понимает единство *понятия и реальности понятия*. Поэтому прекрасное у него — это явление реализованного, развернувшегося понятия. Оно является единством особенного и всеобщего, субъективного и объективного, сущности и явления. Как таковое прекрасное, с одной стороны, представляет собой то же самое, что и истина, оно тождественно ей. «Красота и истина суть одно и то же, ибо прекрасное должно быть истинным в самом себе»². Но, с другой стороны, прекрасное отлично от истины, ибо в последней идея находится во всеобщей форме и не нуждается во внешнем чувственном выражении, тогда как прекрасное без этого выражения не существует. «Идея должна также и внешне реализовать себя и приобрести определенно

¹ «Литературная теория немецкого романтизма», Л., 1934, стр. 280.

² Гегель, Сочинения, т. 12, стр. 114.

наличное существование как природная и духовная объективность. Истинное, которое есть как таковое, также и существует. Поскольку в этом своем внешнем существовании оно есть непосредственно для сознания и понятие остается непосредственно в единстве со своим внешним явлением, идея не только истинна, но и прекрасна. Мы, таким образом, должны определить прекрасное как чувственное явление, чувственную видимость идеи»¹.

Указывая на единство красоты и истины, Гегель тем самым признает высокое познавательное значение прекрасного, его способность отражать объективное, истинное. Этим самым он преодолевал субъективизм Канта, сводившего прекрасное к субъективному представлению и отрицавшего его отношение к познанию. Вместе с тем Гегель говорит и о существенном отличии прекрасного от истины, о его специфическом значении и содержании. В чем же, по его мнению, заключается эта специфика?

В отличие от истины прекрасное представляет собой такое явление идеи, в котором совершенно необходим момент чувственного проявления, чувственного выражения. Без этого момента прекрасное вообще не может существовать. Причем это не просто чувственное явление, а такое, в котором идея адекватна форме выражения. Прекрасное — единство внутреннего и внешнего, цели и средства, формы и содержания, идеи и образа. Оно представляет собой такое явление идеи, при котором идея и явление приходят в совершенное равновесие, взаимно проникаются друг другом, становятся живым, одухотворенным целым. «По существу прекрасного в *прекрасном объекте* должны проявляться как понятие, его цель и душа, так и его внешняя определенность, вообще многообразие и реальность, как приистекающие из самого предмета, а не из других. Это должно быть так потому, что, как мы видели, прекрасный предмет истинен лишь как имманентное единство и согласие его понятия и его наличного бытия... Согласие между понятием и явлением есть полнейшая проникнутость явления понятием. Поэтому внешняя форма, облик не остается разлученным от внешнего материала, а являет себя как согласно своему понятию реальность и выкристаллизовывающаяся из нее форма»².

¹ Гегель, Сочинения, т. 12, стр. 115.

² Там же, стр. 119.

Определение прекрасного, которое дает Гегель, раскрывая формулу «прекрасное есть чувственное явление идеи», глубоко диалектично. Прекрасное оказывается одновременно и понятием и реальностью, и внутренним содержанием и внешней формой, без которой это содержание вообще никак не существует, и идеей и внешним обликом. Этот диалектический подход к прекрасному определяется в конечном счете исходной методологической концепцией Гегеля, стоявшего на точке зрения тождества субъекта и объекта. Концепция прекрасного является выражением, проявлением этой точки зрения применительно к сфере эстетики ¹.

Обоснование прекрасного как тождества идеального и реального было свойственно всей немецкой идеалистической эстетике. В этом проявилась «деятельная» сторона идеализма, которая развивалась в противоположность созерцательности всего домарковского материализма. Материалистическая эстетика прошлого понимала прекрасное глубоко созерцательно, как простое воспроизведение природы. «Красота в искусстве,— писал Д. Дидро,— имеет то же основание, что и истина в философии. Что такое истина? Соответствие наших суждений созданиям природы. Что такое подражательная красота? Соответствие образа предмету» ². Таким образом, прекрасное рассматривается здесь только «в форме созерцания, а не как *человеческая чувственная деятельность, практика, не субъективно*» ³.

Напротив, вся немецкая классическая эстетика исходила в определении прекрасного из точки зрения тождества субъекта и объекта. Действительно, у Канта, как мы уже видели, прекрасное связано с отождествлением реального и идеального, поскольку сама «сила суждения» объединяет практическую и теоретическую способность, а трансцендентальный принцип суждения есть принцип *цели*, причем в последней как раз совпадает отвлеченная категория рассудка с абсолютной случайностью подведенного

¹ Поскольку полный анализ учения Гегеля о прекрасном в пределах данной статьи невозможен, мы, ограничиваясь изложением центральных моментов этого учения, отсылаем читателя к обстоятельной книге М. С. Глазмана «Проблема прекрасного в эстетике Гегеля». — Ученые записки госпединститута (Душанбе), т. 28, вып. 4, 1960.

² Д. Д и д р о, Собрание сочинений, т. V, 1936, стр. 168.

³ К. М а р к с и Ф. Э н г е л ь с, Сочинения, т. 3, М., 1955, стр. 1.

под него чувственного явления, откуда и рождается чувство удовольствия. Шеллинг прямо говорит о тождестве идеального и реального в природе и искусстве. У Гегеля искусство и красота пребывают в сфере абсолютной идеи (а последняя есть тождество субъекта и объекта), они представляют ту ее сторону, где идея эта дана непосредственно как объект, освещенный светом субъективного тождества. Всюду здесь говорится о тождестве идеального и реального, чувственного и духовного. В этом состоит одна из исторических заслуг немецкой идеалистической эстетики.

Вместе с тем, как указывал Маркс, идеализм развивал деятельную сторону только абстрактно, так как он, «конечно, не знает действительной, чувственной деятельности как таковой». Этот абстрактный, односторонний характер проявился и в учениях немецкой классической эстетики о прекрасном. Он явился источником тех многочисленных мистификаций, которые производит идеалистическая эстетика с прекрасным.

Показательно в этом отношении учение Гегеля о прекрасном в природе. Согласно Гегелю, предметы природы не могут быть истинно прекрасными. Так же как и произведения искусства, они представляют собой форму существования идеи. Но в природе эта идея слишком отягчена материальным, конечным, чувственным, тогда как в искусстве наличествует только видимость чувственности, а на самом деле она духовна. Отсюда Гегель делает вывод о неудовлетворительности прекрасного в природе и вообще исключает его из области эстетики. Единственной сферой, где может проявиться истинная красота, является сфера искусства. Прекрасное в искусстве, или идеал,— вот единственный и абсолютный предмет эстетики Гегеля.

Закljučая этот краткий обзор учений немецких идеалистов о прекрасном, необходимо вновь вернуться к античности. На примере немецкой эстетики более всего видно, что античная эстетика является основой для всей европейской эстетики вообще. Однако в целях строгого исторического анализа здесь необходимо сказать как о близости немецкой эстетики к античной, так и о безусловном их различии. Общим является то, что прекрасное мыслится здесь и там в виде диалектического синтеза внутреннего и внешнего, идеального и реального, сущности и явления, формы и содержания. Гегель, как никто другой, обнаружил

и доказал это тождество. Однако античная эстетика является в своей основе космологией, наиболее совершенной красотой она признает материально-чувственный космос. Совсем иное дело Гегель. Космос для него — только одна из ступеней развития мирового духа, и, как мы видели, красоту природы он ставит даже ниже всякой другой красоты. Кроме того, прекрасное конструируется у Гегеля как определенная система логических категорий, а эти категории есть результат мышления мирового духа. Правда, в античном неоплатонизме эстетическая мысль тоже дошла до логического конструирования красоты. Но античная красота есть космос, взятый вместе с его предельными обобщениями — богами; поэтому эстетика неоплатонизма оказалась не чем иным, как диалектикой древней мифологии. У Гегеля античные боги занимают, конечно, определенное место в истории эстетического сознания; их характеристике он посвящает лучшие страницы своей «Эстетики». Но высшая и предельная красота для него — вовсе не боги. Она есть для него отвлеченная логическая конструкция, подлинный исторический смысл которой мы можем понять только из сопоставления Гегеля с античной эстетикой. Этим Гегель отвечал на запросы своего времени, которое нуждалось в еще более цельном субъекте, чем то было у Канта и Шиллера. Это теперь уже субъект мирового духа, и Гегель уверен, что мышление его, Гегеля, вполне тождественно мышлению мирового духа. Так объективный идеализм эстетики Гегеля стал выражением небывалой напряженности субъективного самочувствия европейского человека, что было, конечно, совершенно чуждо наивной античности.

Противопоставление прекрасного в природе и искусстве составляет одну из самых консервативных сторон эстетики Гегеля, порожденных его идеалистической системой. Только материалистическая эстетика, стоящая на точке зрения воспроизведения в искусстве природы, могла приблизиться к научной постановке вопроса об отношении прекрасного в природе и искусстве. Попытка такого рода была предпринята Н. Г. Чернышевским в его диссертации «Об эстетических отношениях искусства к действительности».

Чернышевский начал прежде всего с критики гегелевского определения прекрасного. Правда, он имел дело не с самой гегелевской эстетикой, а с ее интерпретацией в ме-

тафизической системе гегельянца Ф. Т. Фишера. Этим обстоятельством объясняется тот факт, что Чернышевский не заметил диалектического смысла учения Гегеля о прекрасном. Тем не менее ему удалось уловить одну из слабых сторон гегелевской эстетики. Согласно Гегелю, искусство, а следовательно, и прекрасное как его единственный истинный предмет, является всего лишь чувственной ступенью развития идеи, а потому оно менее совершенно и адекватно выражает идеи, чем понятие. Поэтому прекрасное у Гегеля оказывается, по словам Чернышевского, «только «призраком», проистекающим от непроницательности взгляда, не просветленного философским мышлением, перед которым исчезает кажущаяся полнота проявления идеи в отдельном предмете, так что (по системе Гегеля), чем выше развито мышление, тем более исчезает перед ним прекрасное, и, наконец, для вполне развитого мышления есть только одно истинное, а прекрасного нет...»¹.

Чернышевский последовательно отбросил, как логически и теоретически несостоятельные, все известные ему идеалистические определения прекрасного как «полного проявления идеи в отдельном предмете» или как «единства идеи и образа» и в противовес гегелевской идее о неудовлетворительности прекрасного в природе показал, что прекрасное в действительности не только вполне удовлетворительно, но в определенном отношении и выше прекрасного в искусстве, так как искусство представляет только суррогат жизни. Исходя из этого, Чернышевский выдвинул следующее определение прекрасного: «Прекрасное есть жизнь»; «Прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь таковую, какова должна быть она по нашим понятиям; прекрасен тот предмет, который высказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни»².

Это определение в значительной мере реабилитировало прекрасное в действительности, оно доказывало совершенство красоты в реальном мире. «Из определения «прекрасное есть жизнь»,— говорил Чернышевский,— будет следовать, что истинная, высочайшая красота есть именно красота, встречаемая человеком в мире действительности, а не красота, создаваемая искусством; происхождение

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, М., 1949, стр. 7.

² Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, стр. 142.

искусства должно быть при таком воззрении на красоту и действительность объяснимо из совершенно другого источника; после того и существенное значение искусства явится совершенно в другом свете»¹. Вместе с тем, говоря о соответствии жизни «нашим понятиям» о ней, Чернышевский вводил в определение прекрасного и критерий субъективной оценки. Исходя из этого, он высказывал очень важную мысль о различии понятия прекрасного у представителей различных социальных групп и классов.

Несмотря на это, определение Чернышевского не является исчерпывающим. Оно не раскрывало глубокого диалектического единства субъективного и объективного в прекрасном и в известной мере носило отпечаток феербахианского антропологизма и созерцательности. Поэтому останавливаться на нем ни в коем случае нельзя; оно требует существенного уточнения с позиций материалистической диалектики.

С разложением гегелевской школы в буржуазной эстетике второй половины XIX века возникают всякого рода формалистические и позитивистские концепции, которые оказали существенное влияние и на учение о прекрасном. С наибольшей полнотой эти концепции были представлены в формальной эстетике (Formästhetik), которая выступила против гегелевского учения как «идейной эстетики» (Ideenästhetik). Представители этой школы стремились определить прекрасное через понятие формы, считая, что именно форма составляет сущность и содержание всякой красоты. Основоположник формальной школы И.-Ф. Герbart говорил, что «прекрасное нравится нам исключительно формой». В соответствии с этим формалисты пытались свести прекрасное к элементам формы и их отношениям, таким, например, как «пропорциональность», «ритм», «украшение», «цвет», «единство», «многообразие», «расчленение» и т. д. Такого рода идеи получили развитие в эстетических работах Ганслика, Циммермана, Цейзинга².

В то же время сложилась психологическая эстетика. Основанная Фехнером, она получила свое развитие в ра-

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений т. III, стр. 142.

² E. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, русск. пер.— «О музыкально-прекрасном», М., 1895; R. Zimmermann, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, Bd. I—II, Wien, 1858—1865.

ботах Фолькельта¹, Липпса², Вундта и других. Для объяснения природы прекрасного представители психологической эстетики выдвинули теорию вчувствования (Einfühlung).

Согласно этой теории прекрасное является не объективным свойством явлений и предметов действительности, а результатом «внесения» в них переживаний и чувств воспринимающего субъекта. Объясняя значение понятия «вчувствование», Липпс писал: «Эстетический объект имеет не одну форму, но и содержание. Это содержание — всегда духовное. Эстетические объекты получают его посредством «вчувствований». Это вчувствование может происходить разнообразным способом и оно может заполнять объект различным содержанием, но его источник всегда один: мои собственные душевные переживания»³.

Отсюда логически следовал вывод о том, что прекрасное, как и все другие формы эстетического, является исключительно субъективной категорией. Его содержанием являются те чувства, переживания или понятия, которые вкладывает, «вчувствует» человек, воспринимая то или иное явление. «Красота объекта,— говорит Липпс,— не есть его свойство, как зеленый или синий цвет, но она указывает только на то, что этот объект служит основанием для эстетической оценки. Поэтому она должна быть обоснована природой оценивающего субъекта. Красота есть соответственность объекта природе эстетически оценивающего объекта»⁴.

Среди эстетиков, обосновывавших теорию «вчувствования», не было единства в вопросе о сущности этой субъективной функции. Некоторые из них доказывали эмоциональную, ассоциативную природу «вчувствования», другие видели во вчувствовании интеллектуальный процесс. Неопределенность этой теории, однако, не помешала, а, скорее, способствовала ее распространению в искусствоведческих и литературных кругах. В конце XIX века теория «вчувствования» имела широкую популярность. О ней много писали, ее всячески изменяли, дополняли,

¹ J. Volkelt, System der Ästhetik, 2 Bde, München, 1905.

² T. Lipps, Ästhetik, Hamburg — Leipzig, 1906.

³ Т. Липпс, Эстетика.— В кн.: «Философия в систематическом изложении В. Дильтея, А. Рилия, В. Освальда, В. Вундта и др.», Спб., 1909, стр. 377.

⁴ Там же, стр. 371.

достраивали, но все эти изменения и дополнения не могли скрыть основного порока этой теории — ее глубочайший субъективизм. Действительно, с точки зрения теории «вчувствования» реальный предмет представляет лишь внешний повод для эстетического восприятия. Он является прекрасным лишь постольку, поскольку субъект наполняет его своим собственным внутренним переживанием. Если это переживание носит положительный характер, — предмет прекрасен, если отрицательный, — то безобразен. И так как в прекрасном предмете человек имеет дело со своим собственным чувством, то оказывается, что всякое эстетическое наслаждение есть не что иное, как объективированное самонаслаждение.

Эти недостатки психологической эстетики были очевидны уже для современников и уже тогда вызвали с их стороны резкую критику. В противоположность эмпиризму формальной и психологической эстетики неокантианцы эстетический опыт представляли в виде целого ряда эстетических категорий, имеющих не только субъективное, но и объективное значение. Тем самым они преодолевали субъективизм, который уже в достаточной степени дискредитировал себя в эстетике.

Г. Коген начинает свою «Эстетику чистого чувства» с критики психологов, с одной стороны, и позитивистов, с другой. В противоположность этим учениям Коген выдвигает понятие «чистого чувства» в качестве главного предмета эстетики, подобно тому как логика имеет дело с «чистым познанием», этика — с «чистой волей». Именно «чистое чувство», «чистота эстетического сознания» является основой и главным условием красоты. «Внутреннее поведение сознания в себе самом, пребывание в себе, удержание себя в своей собственной деятельности, покой и успокоение в этой деятельности, самодовление в своем собственном поведении, без выхода из себя и без стремления за пределы себя, чтобы достигать того или иного предмета как содержания в себе покоящейся деятельности, будь то для познания, будь то для воли, — эта автаркия только и может одна привести к самостоятельности эстетического сознания, к открытию доказательства его новизны»¹. Таким образом, Коген, подобно Канту и Шеллингу, при-

¹ H. Cohen, *Ästhetik des reinen Gefühls*, Bd. I, Berlin, 1923, S. 86.

ходит к объединению теоретического и практического разума в чувстве, к определению прекрасного через понятие «чистоты» (своего рода «пезаинтересованности» эстетического чувства).

Но Коген не довольствуется положением о суверенности эстетического чувства. Он высказывает мысль о том, что «чистое чувство» есть всегда некоторое выразительное движение. «Чувство,— говорит Коген,— порождает сознание, поскольку это движение. А отсюда чувство порождает также и движение, поскольку оно сознание»¹. В искусстве это движение происходит в форме сообщения. «Все значение искусства сводится к сообщению. Значит, художественный образ первоначально не что иное, как указание на цель сообщения»².

Эстетические концепции, распространенные в XIX веке, во многом сохраняются и в буржуазных эстетических учениях XX века. Весьма существенную роль продолжает играть теория вчувствования, правда, в модифицированном виде. Дж. Сантаяна, например, почти буквально следует этой теории, определяя прекрасное как «объективированное наслаждение». «Красота, по его словам, это ценность; ее нельзя понимать иначе, как независимое существование... Она существует в восприятии и не может существовать иначе. Невоспринятая красота является неиспытанным наслаждением и противоречием»³.

В современной буржуазной эстетике силен элемент мистики и иррационализма. Неотомисты, например, связывая прекрасное с «яркостью формы» и «блеском благодати», продолжают линию развития, идущую от Фомы Аквинского.

Многие авторы, констатируя неудовлетворительность определений прекрасного в прошлом, отказываются на этом основании от всяких попыток логического анализа красоты. Проповедуя иррационализм, они приходят к выводу о необходимости «преодоления разумности посредством красоты», к отрицанию историзма как метода исследования истории эстетики и искусства.

Напротив, марксистско-ленинская эстетика исходит в понимании прекрасного из принципа историзма. Это

¹ Н. К о г е н, *Ästhetik des reinen Gefühls*, Bd. I, S. 137.

² Т а м ж е, стр. 175.

³ Дж. С а н т а я н а, *Чувство красоты*.— Цит. по кн. «Современная эстетика», М., 1957, стр. 267.

означает, что все понятия и представления о красоте являются относительными, имеющими значение и смысл для определенной исторической эпохи с ее неповторимыми художественными идеалами и сформировавшимся способом эстетического восприятия. Вместе с тем принцип историзма предполагает, что понятия о прекрасном не неизменны, что они развиваются, что современные представления о прекрасном являются историческим результатом, итогом и обобщением предшествующего эстетического и художественного развития человека.

В противоположность созерцательности домарксистской эстетики марксистская эстетика видит в прекрасном результат общественно-исторического развития, результат творческой деятельности общественного человека. Именно точка зрения общественной практики позволяет материалистически понять точку зрения тождества субъекта и объекта, представить прекрасное как диалектическое единство субъективного и объективного, общественного и индивидуального. Прекрасное выражает меру освоения человеком действительности, меру того, насколько человеческая деятельность из утилитарной и ограниченной превращается в свободную и универсальную. «Животное,— писал Маркс,— производит лишь то, в чем непосредственно нуждается оно само или его детеныш; оно производит односторонне, тогда как человек производит универсально... Животное формирует материю только сообразно мерке и потребности того вида, к которому оно принадлежит, тогда как человек умеет производить по меркам любого вида и всюду он умеет прилагать к предмету соответствующую мерку; в силу этого человек формирует материю также и по законам красоты»¹.

Общественная практика человека определяет не только содержание и предмет эстетики, но и способности его восприятия и оценки, которые также носят исторический характер. «*Чувства* общественного человека суть *иные* чувства, чем чувства необщественного человека. Лишь благодаря предметно развернутому богатству человеческого существа развивается, а отчасти и впервые порождается, богатство субъективной *человеческой* чувственности: музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз,— короче

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 566.

говоря, такие *чувства*, которые способны к человеческим наслаждениям и которые утверждают себя как *человеческие* сущностные силы»¹.

Эти принципы понимания прекрасного получают довольно обстоятельную разработку в советской эстетической литературе. За последние годы появилось большое количество работ, посвященных проблеме прекрасного. Несомненно, что изучение длительного исторического процесса формирования и развития этой важнейшей категории эстетики поможет дальнейшему плодотворному развитию марксистской эстетики.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 593.

грация

НЕСМОТРЯ НА ТО, ЧТО ПОНЯТИЕ «ГРАЦИЯ» в значительной мере утратило свое прежнее весьма широкое и важное значение, термин этот довольно часто употребляется и в специальной философской литературе и в самом широком обиходе. Мы говорим о «грации» движений или поз, о «грациозности» мелодии или рисунка, но редко даем себе отчет в том, отчего определенный род движений или образов называется именно этим термином, а не каким-либо другим. Для того чтобы выяснить происхождение термина «грация», необходимо обратиться к античной мифологии.

Термин «грация» восходит к римскому мифологическому образу граций. Римские же грации равнозначны древнегреческим харитам. Число их было нетвердо установлено. Вначале в греческой мифологии фигурирует одна или две Хариты (Paus. IX 35,1), затем какое-то неопределенное их число (Horn. II. XIV 267) и, наконец, три Хариты (Hes. Theog. 907; Pind. Ol. XIV 13). Эти божества прелести, изящества, юности и цветущей красоты ведут свой род от древних хтонических богов, связанных с мощными стихийными силами, например, от Эреба и Ночи, или Урана. По свидетельству Нонна, отцом их был Дионис — божество буйных сил природы, по свидетельству Павсания — их родители Гелиос (Солнце) и Эгла (Сияние). У Пиндара — они дочери Зевса (Ol. XIV 13), а у Корнута мать их — Гера.

Таким образом, здесь намечается постепенный переход от умножающих жизнь стихийных сил земли к сиянию и блеску солнца, согревающего эту землю, и, наконец, к Зевсу, упорядочивавшему весь мир. Даже имена Харит ука-

зывают на их функции, связанные с цветением, ростом, блеском, порядком, что уже сближало их с представлениями о красоте, а также объединяло с божествами искусства и любви, которые немислимы без вечных своих спутниц — прелестных, изящных и сияющих Харит.

Хариты именуется по-разному: Ауксо («умножающая»), Карпо («Приносящая плоды»), Талия («цветущая»), Клетта («Желанная»), Аглая («Блестящая»), Фаенна («Сияющая»), Эвфросина («Благомыслящая»), Эванта («Благоцветная») и, наконец, Гармония. У Гомера Харита — супруга Гефеста, мудрого в искусствах бога (II XVIII 382), а у Гесиода жена Гефеста — Харита Аглая. Сафо обращается одновременно к «нежным Харитам» и «прекрасноволосым Музам» (фр. 90). Хариты живут на Олимпе по соседству с Музами и Гимером — Желанием (Hes. Theog. 64). Они ведут хороводы вместе с Орами, Афродитой, Гармонией и Герой, олицетворяющими собой любовь, юность и красоту (Horn. Нумп. II сл.; XXVII 15). Хариты близки и Аполлону. В Дельфах трон их находится рядом с тронем Аполлона (Schol. Pind. Ol. XIV 10). Там же есть статуя Аполлона, несущего на себе трех Харит (Paus. IX 35, 3). Хариты и Музы сопутствуют поэтам (Meleagr. Anth. Pal. VII 417), «дыхание харит и эротов» наполняет песни Анакреонта (Simonid. Anth. VII 25); «что может быть людям приятно, если Харит с ними нет?» — читаем мы у Феокрита (XVI 107—109). Хариты именуется «прекрасноволосыми» (Pind. Pyth. V 48), «русокудрыми» (Pind. Nem. V 54), «нежными» (Sappho, фр. 90), «чистыми», «с розовыми локтями» (фр. 57), «блаженными» (фр. 80), «священными», «владычицами» (Pind. Ol. XVIII 3,8). Поэтому они даруют «мудрому», «прелестному» и «славному» герою все, вызывающее «наслаждение» и «сладость» (Pind. Ol. XIV 5—10). У Феогида они поют «прекрасную песнь бессмертных»: «что прекрасно, то мило, что не прекрасно — немило» (I 15—18). Вместе с Орами они украшают первую женщину на земле — Пандору (Hes. Opp. 73). Они окропляют благовониями Эрота и Психею, в то время как Оры осыпают их цветами (Apul. Met. VI 24). Они заставляют расцветать розы весной (Anacr. 44,1 сл.). Весна с пробуждающею любовью и Хариты неотделимы (Horat. Carm. I 4, 5—8; I 30); поэтому красота и прелесть юности сравниваются с Харитами и дороги им.

Обладая самым высоким и древним происхождением, Хариты чем дальше, тем больше становятся символами всего прекрасного, нежного, чистого, радостного, одинаково и чувственного и возвышенного. Это был образ изящных, прелестных и в то же самое время чрезвычайно одухотворенных женщин, в которых наивная и мудрая и беззаботная юность приняла вечно милый и вечно игривый облик. Образ граций явился необычайно плодотворным историческим основанием для эстетики как античного, так и всего последующего времени; и тут, может быть, всего лучше демонстрируется смысловое значение эстетического вообще, не говоря уж о более узком значении термина «грация».

Несмотря на то, что мифологическая история граций исчисляется многими тысячелетиями, лишь в эпоху Возрождения «грация» становится самостоятельной категорией эстетики. В это время представления о прекрасном, по-видимому, уже никак не укладываются в рамки традиционных эстетических категорий средневековья. В комментариях на «Пир» Платона М. Фичино отвергает средневековые представления о прекрасном как проявлении трех начал: порядка (*ordo*), меры (*modus*) и облика (*species*). По его мнению, порядок и пропорция частей сами по себе не являются достаточной основой красоты. Грация придает предмету особую красоту и прелесть, которую не может дать нормативная правильность. Один человек может обладать более правильными пропорциями, нежели другой, но более красивым и привлекательным будет тот, в ком проявляется больше грации и изящества. Поэтому Фичино считает грацию отличительным признаком красоты. Обобщая свое рассуждение о сущности красоты, он приходит к выводу, что «красота есть некая прелесть (*gratia*), живая и духовная, влитая сияющим лучом бога сначала в ангела, затем в души людей, в формы тел и звуки, которая посредством разума, зрения и слуха движет и услаждает наши души, услаждая, влечет и, увлекая, воспламеняет горячей любовью»¹.

Аньоло Фиренцуола в трактате «О красоте женщин» дает довольно последовательную разработку понятия «грация». Говоря о красоте, гармонии, грации, Фиренцуола имеет в виду главным образом их проявления в челове-

¹ «История эстетики», т. I, стр. 505.

ском теле. Так же как и Фичино, Фиренцуола своим учением о грации скрыто полемизирует со средневековым нормативизмом. Человеческая красота как раз и отличается тем, что может проявляться даже в теле, лишенном привычной меры или порядка. «Грация,— говорит Фиренцуола,— не что иное, как некое сияние, которое возникает сокровенным путем от определенного, особого сочетания некоторых частей тела, каких же именно, мы сказать не можем: не то этих, не то тех, друг с другом сочетающихся в законченной красоте или совершенстве, взаимно ограничиваемых и прилаженных друг к другу. Сияние это устремляется к нашим взорам с таким упоением для них, с таким удовлетворением для души и радостью для ума, что они тотчас же принуждены молча направлять наше желание к сладостным этим лучам. И потому ... мы очень часто видим, что лицо, отдельные части которого не имеют обычной меры красоты, излучает то сияние грации, о котором мы говорим.. А называется это слово «grazia» потому, что она делает для нас милой (grata), то есть дорогой, ту, в которой сияет этот луч, в которой разлита эта сокровенная пропорция...»¹.

Учение о грации, возникшее в эпоху Возрождения, было связано с новым пониманием искусства, природы и материи. Пантеистическая философия Возрождения одухотворила природу. Она увидела в ней активную, деятельную силу. На смену статическому и формальному пониманию красоты пришло эстетическое сознание, понимающее красоту динамически и воспринимающее красоту движения, изменения и развития меры.

Правда, в последующую эпоху в эстетике классицизма учение о грации становится формальным, и в то же время идея, лежащая в его основе, становится общераспространенной, под грацией теперь понимают определенное изящество и непринужденность в соблюдении строгих норм искусства и правил этикета в поведении. О таком понимании уже на исходе Возрождения свидетельствует широко известный тогда трактат графа Бальдассаре Кастильоне «О придворном».

В XVIII веке в эстетических учениях просветителей понимание грации обновляется, а самая категория оказывается одной из центральных в эстетике. Родиной этой

¹ Фиренцуола, Сочинения, стр. 330.

новой эстетической концепции была Англия. Представления о грации встречаются у Фрэнсиса Бэкона, по мнению которого гармония между внешним обликом человека и его добродетелями в природе встречается очень редко. «Весьма красивые люди редко обладают высшими достоинствами... Чаще всего они скорее свободны от недостатков, чем наделены великим умом или возвышенной душой и ревностнее желают блистать внешними прелестями, чем более действительными достоинствами»¹. Напротив, красота людей, обладающих «высокой душой», проявляется в красоте движений. «В деле красоты отдают предпочтение красивым формам перед красивым цветом, и красоте движений лица и всего тела — даже перед красотой форм». Поэтому Бэкон приходит к выводу, что «сущность красоты состоит в прелести движений». Именно грация служит лучшим выражением красоты человека.

Глубокое учение о грации разрабатывает в своем трактате о воспитании английский философ Джон Локк. По его словам, «грация происходит из естественного соответствия между совершенным поступком и таким душевным настроением, которое может быть только одобрено, как соответствующее с поводом к этому поступку. Нам не может не нравиться гуманное, дружеское, вежливое обхождение, где бы мы ни встречали его. Натура свободная и владеющая собою и всеми своими действиями, не низменная и узкая, не надменная и дерзкая, не запятнанная каким-нибудь крупным недостатком, действует на каждого обаятельно. Поступки, естественно вытекающие из такой благообразной души, так же нравятся нам, как ее коренные признаки, и внутренние настроения, будучи как бы натуральными изменениями духа, не могут быть иными, как тоже естественными и лишенными всякой принужденности. В этом, по моему мнению, заключается та красота, которая светит сквозь действия иных людей, придает прелесть всему, что они делают, и подчиняет себе всех, приходящих с ними в соприкосновение, когда они, посредством постоянного упражнения, успели окончательно выработать себе манеру обращаться с людьми и сделать все те мелкие проявления вежливости и уважения, которые природа или обычай установили в общезитии, столь натуральными для

¹ Фр. Бэкон, Собрание сочинений, ч. II, Спб., 1874, стр. 452.

себя, что они кажутся не искусственными и заученными, а естественно вытекающими из милой и доброй души и из хорошо направленных задатков»¹.

Таким образом, у Локка грация — нечто иное, чем внешнее соблюдение правил поведения. Напротив, Локк видит в грации гармоническое единство внешней и внутренней красоты, свободы и необходимости в поведении человека. Поэтому грация выступает у него как высшая цель воспитания. Она — свидетельство эстетического и нравственного совершенства человека, свидетельство того, что общественные привычки и правила поведения стали внутренней культурой человека, его естественной потребностью. Грация, в трактовке Локка, — это внутренняя красота человека, которая как бы просвечивает во всех его поступках и поведении.

Учение Локка о грации получило широкое распространение в английской эстетике XVIII века и было развито прежде всего Шефтсбери, Хатчесоном.

Согласно Шефтсбери, грация — это то, что придает движениям и поступкам людей естественность и непринужденность. Грация проявляется прежде всего в движениях человеческого тела. Этой внешней грации соответствует духовная, «моральная грация» (*moral grace*), которая порождается внутренними движениями души. Она отражает многообразие нравственных способностей личности, изменение и формирование нравственного мира человека. Моральная грация стоит выше внешней грации. Она определяет внутренний нравственный облик человека, его духовную красоту, которая находит отражение в нравственной жизни человека.

Это учение о грации, где она во многом напоминает античную калокагатию, наследует Хатчесон, который в человеческой красоте видит естественное отражение внутренней моральной грации. Как и Шефтсбери, он связывает грацию с движением. Благодаря грации различные движения, позы и линии человеческого тела как бы наполняются внутренним светом нравственной красоты. Грация вообще представляет собой выражение в движениях и линиях нравственной красоты, которая непосредственно не проявляется и скрыта от взгляда наблюдателя; но

¹ Дж. Локк, Мысли о воспитании, § 66, Спб., 1890, стр. 55—56.

именно она придает человеческой красоте особую прелесть и привлекательность.

Последователь Шефтсбери Генри Хом разработал учение о двух видах красоты: «внутренней» и «относительной». Первая присуща отдельным предметам безотносительно к каким-либо другим вещам. Она свидетельствует о внутренней целесообразности предметов красоты. Красота второго вида проявляется при соотнесении разных предметов, когда обнаруживается их формальная правильность или пропорциональность. Каждый вид красоты имеет относительную самостоятельность, нравится сам по себе, но наивысшее совершенство возникает при соединении обоих видов красоты, из которого возникает грация. «Когда оба типа прекрасного сочетаются в одном предмете, он кажется нам восхитительным»¹.

Эти представления о грации, разработанные философами, получили широкое распространение в английской эстетике. Об этом свидетельствует, например, эстетическое учение английского художника и теоретика искусства У. Хогарта, изложенное им в сочинении «Анализ красоты». Хогарт стремился все многообразные формы действительности свести к определенным линиям, служащим как бы эталоном и символическим выражением красоты. Так, волнообразную линию он называл линией красоты. Хогарт выделил линию привлекательности, связанную с движением, поскольку, по его определению, привлекательность есть не что иное, как красота в движении. Именно движение придает всем формам и положениям человеческого тела особую привлекательность, разнообразие и, следовательно, грацию. «Ко всему удивительному разнообразию форм, становящихся еще более разнообразными благодаря освещению, теням и расцветке, природа добавила еще одно свойство, умножающее их разнообразие и тем самым повышающее ценность ее созданий, — способность находиться в движении. Человек в полной мере может проявить себя в движении, и в этом смысле к движению относятся все правила о том, как достигается красота или безобразия»².

Согласно Хогарту, грацию можно воспитать, приучая свое тело посредством постоянных упражнений к волнообразным и извилистым движениям.

¹ Н. Home, Elements of criticism, New York, 1855, p. 109.

² У. Х о г а р т, Анализ красоты, Л.—М., 1958, стр. 231.

Учение о грации, выдвинутое в английской эстетике, получило широкое распространение в других странах. В Голландии писатель-просветитель Юстус ван-Эффен, идя вслед за Локком и Шефтсбери, утверждал, что истинная красота содержится не во внешнем поведении, умении кланяться и снимать шляпу, а во внутренней нравственной культуре, которая, по мнению Эффена, в большей степени отличает крестьянина, чем вылощенного дворянина. «Крестьянин, который в выражении своей естественной и соединенной с рассудком доброжелательности умеет учитывать нравы, склонности и различные настроения своих односельчан, является в равной степени воспитанным и вежливым, как и французский дворянин, который то же самое свойство души старается выразить во внешних проявлениях»¹.

В Германии особое значение учение о грации приобретает в эстетике Винкельмана.

Как известно, Винкельман, периодизируя историю древнегреческого искусства, выделил три этапа его развития: древний, высокий и прекрасный. Каждому из них Винкельман дал определенную эстетическую характеристику: первому из них присуща сила и энергия, второму — возвышенность и, наконец, третьему, наиболее зрелому, — грация. Характеризуя эпоху «прекрасного стиля», Винкельман пишет: «Отличительный признак этого стиля, которым он отличается от высокого, — грация... Грация образуется и сосредоточивается в позах, а проявляется в действии и движении тела; она проявляется также в расположении одежд и во всем внешнем виде»².

Исходя из платоновского различия двух Афродит, Винкельман говорит о двух грациях: первой, порождаемой Афродитой небесной, и второй, происходящей от Афродиты земной. Первая грация вечна, духовна и неизменна, вторая — чувственная, земная. По мнению Винкельмана, духовная красота соответствовала строгой и дисциплинированной дорической гармонии, вторая — изнеженной ионической.

Характеризуя грацию как выражение наиболее совершенной эпохи греческого искусства, Винкельман вместе

¹ См.: F. P o m e z n y, Grazie und Grazien in der deutschen Literatur des XVIII. Jahrhunderts, Hamburg und Leipzig, 1900.

² И.-И. В и н к е л ь м а н, История искусства древности, М., 1933, стр. 210.

с тем дал и более широкое ее истолкование как эстетической категории. «Грация,— говорил Винкельман,— это разумно приятное. Это весьма широкое понятие, распространяющееся на все действия. Грация — дар небес, но не в том смысле, как красота. Ибо небеса даруют лишь предрасположение и способность к ней. Она развивается воспитанием и размышлением и может превратиться в особое, соответствующее ей природное свойство. Она не приобретается принуждением и надуманностью, но все же необходимо внимание и усердие для того, чтобы поднять человеческую природу по должной степени легкости во всех действиях, в которых ей надлежит проявляться соответственно таланту каждого. Она живет в простоте и спокойствии души и затмевается диким огнем при возбуждении страстей. Всем человеческим действиям и поступкам она придает приятность, и в прекрасном теле она господствует с непреодолимым очарованием»¹.

Хотя грация и дар небес, но тем не менее совершенная грация может быть достигнута только посредством воспитания. «Всеобщее чувство подлинной грации,— говорит Винкельман,— не дано непосредственно природой, но так как его можно достигнуть и так как оно является частью хорошего вкуса, то последнему, как и первому, можно научить, ибо даже познанию красоты можно научить...»².

Таким образом, Винкельман считал, что человеческая природа посредством воспитания в ней грации может быть поднята до той высоты, на которой все поступки и все поведение человека будут вполне свободны и непринужденны.

К категории грации обращаются, так или иначе, все крупнейшие представители немецкой просветительской эстетики. Лессинг развивает традиционное представление о грации или прелести (*Anmut*) как красоте в движении. В «Лаокооне» он пишет: «Другое средство, которое позволяет поэзии сравниться с изобразительными искусствами в передаче телесной красоты, состоит в том, что она превращает красоту в прелесть. Прелесть есть красота в движении, и потому изображение ее более доступно поэту, нежели живописцу. Живописец позволяет лишь угадывать движение, а в действительности фигуры его остаются не-

¹ И.-И. Винкельман, Избранные произведения и письма, М.—Л., 1935, стр. 205.

² Там же, стр. 206.

подвижными. Оттого прелестное показалось бы у него «гримасою». Но в поэзии оно может оставаться тем, что есть, т. е. красотой в движении, на которую все время хочется смотреть. Оно живет и движется пред нами, и так как нам вообще легче припоминать движение, нежели формы и краски, то понятно, что и прелесть должна действовать на нас сильнее, чем неподвижная красота»¹.

Фридрих Шиллер в статье «О грации и достоинстве» (1793) обобщил и привел в систему представления о грации своих предшественников. Как и английские философы, Шиллер связывал грацию с движением. Вслед за Шефтсбери и Хатчесоном он утверждал, что: «грация может быть свойственна только движению, так как изменение в душе может проявиться в чувственном мире только как движение»². Но не всякое движение грациозно — иначе, говорит Шиллер, понятие грации расширилось бы до понятия красоты вообще, так как в конце концов «всякая красота есть лишь свойство подлинного или кажущегося движения»³.

По мнению Шиллера, грация свойственна лишь произвольным движениям, отличающимся свободой и непреднамеренностью, тогда как заученные движения лишены грации, искусственны. «Грация... всегда должна быть природою, то есть чем-то произвольным (во всяком случае, казаться такой), и у грациозного человека не должно быть и вида, что он сознает свою грациозность»⁴.

Непреднамеренные движения отличаются, по мнению Шиллера, тем особенным качеством, что они свободно и произвольно выражают определенное моральное состояние человека, нравственные движения его души. «То душевное состояние, которое наиболее способствует человеку исполнить свое моральное назначение, должно также допускать воплощение, наиболее выгодное для него, как явления. Другими словами, его нравственная утонченность должна выражаться в грации»⁵.

Здесь Шиллер вполне следует просветительской эстетике. Этим и объясняется его критика ригористической

¹ Г.-Э. Лессинг, Избранные произведения, М., 1953, стр. 475.

² Ф. Шиллер, Собрание сочинений, т. 6, стр. 121.

³ Там же, стр. 121.

⁴ Там же, стр. 132.

⁵ Там же, стр. 140.

этики Канта, которая, по его мнению, приводит к монашескому аскетизму, подавлению человеческой природы во имя долга. Шиллер ищет некое среднее состояние, в котором были бы гармонически уравновешены чувство и долг, свобода и необходимость, физические и духовные начала человеческой природы. Его Шиллер и находит в грации: «Именно в прекрасной душе,— писал он,— гармонически сочетаются чувственность и разум, долг и склонности, и грация есть выражение ее в явлении»¹.

Таким образом, у Шиллера грация выступает как символ целостности личности, гармонии человеческой природы. Этим грация, как эстетическая категория, отличается от идеи достоинства личности, которая связана с господством моральной силы над инстинктами, духа над природой. Если грация выражает гармонию человеческой природы, то достоинство основывается как раз на ее дисгармонии. Поэтому Шиллер считает, что грация в большей мере соответствует идеалу совершенной личности, чем достоинство. «Так как идеал совершенной человечности требует не противоречия, а согласия между нравственным и чувственным началами, то он не согласуется с достоинством, которое, как выражение этого противоречия, обнаруживает либо личную ограниченность природы субъекта, либо общую ограниченность человеческой природы»².

Но хотя грация и достоинство проявляются в разном, они взаимно обуславливают друг друга: «Только от грации получает достоинство свое подтверждение, и только от достоинства получает ценность грация»³.

Таким образом, Шиллер, вырабатывая положение о единстве нравственной и эстетической культуры человека, доводит учение о грации до логического завершения. Эта идея — одно из высших завоеваний эстетической мысли XVIII—XIX веков.

В рассмотренных выше классических системах эстетики грация выступает как исключительно важная категория, которая обобщается порой до понятия об идеальной красоте, до представления о гармонии эстетического и нравственного облика человека.

В середине XIX века о грации писал Герберт Спенсер в своих «Опытах». Спенсер подходил к эстетике с позиций

¹ Ф. Шиллер, Собрание сочинений, т. 6, стр. 150.

² Там же, стр. 160.

³ Там же, стр. 162.

своего так называемого «генетического» метода, который в большой мере учитывал достижения «положительной» науки.

Спенсер был одним из последних, кто рассматривал «грацию» как актуальную эстетическую категорию. В конце XIX и в XX веке мы встречаемся только с исследованиями понятия «грация», принадлежащими таким историкам эстетики, как П. Сурио и Р. Байе¹.

Категория «грация» является, естественно, исторической и принадлежит прошлому. Тем не менее, поскольку развитие традиции классической эстетики составляет задачу советской науки, представляется весьма важным изучение места и роли этой категории в учениях выдающихся мыслителей прошлого.

¹ P. Souriau, *Esthétique du mouvement*, Paris, 1899; R. Bayer, *Esthétique de la grâce*, Paris, 1933.

подражание

«**ПОДРАЖАНИЕ**» ОТНОСИТСЯ К ТЕМ ЭСТЕТИЧЕСКИМ КАТЕГОРИЯМ, ПОСРЕДСТВОМ КОТОРЫХ ЭСТИКА ПРОШЛОГО ПЫТАЛАСЬ ВЫЯСНИТЬ СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА. ПОЭТОМУ ИСТОРИЧЕСКОЕ РАССМОТРЕНИЕ ЭТОЙ КАТЕГОРИИ ПОЗВОЛЯЕТ ПРЕДСТАВИТЬ И ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О СУЩНОСТИ ИСКУССТВА, ОБ ЕГО ОТНОШЕНИИ К ПРИРОДЕ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЧЕЛОВЕКА. ТРУДНО ВЫРАЗИТЬ ОДНИМ СЛОВОМ АДЕКВАТНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЭТОЙ КАТЕГОРИИ, ПОСКОЛЬКУ НА КАЖДОМ ЭТАПЕ ИСТОРИИ ОНА ОБЛАДАЛА СПЕЦИФИЧЕСКИМ СМЫСЛОМ, СООТВЕТСТВУЮЩИМ ТОЙ ИЛИ ИНОЙ СИСТЕМЕ ФИЛОСОФСКИХ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВОЗЗРЕНИЙ.

В античной эстетике понятием, обозначающим сущность искусства, было понятие «мимезиса» (*mimesis*). Что же означает этот термин? Разумеется, буквально перевести его очень легко. Это — общеизвестное античное *подражание*. Но вот в том-то и заключается проблема: что же такое подражание, например, у Аристотеля? Существующие переводы поражают своей бесцветностью и безвкусицей. Обычно переводчик без тени какого-то сомнения механически ставил всюду — «подражание». Кое-кто скромно осмеливался выйти из пут традиции, но шел не очень далеко: «подражательное изображение» (Сусемиль, Гомперц)¹, «подражательное воссоздание» (Захаров)². Мы не станем давать слепой перевод очень сложного и загадочного термина, а попробуем разобраться в нем по существу.

¹ F. Susemihl, *Aristoteles' Poetik*, Leipzig, 1865; Th. Gompertz, *Aristoteles' Poetik*, Leipzig, 1897.

² В. И. Захаров, *Поэтика Аристотеля*, Варшава, 1885.

Прежде всего необходимо отметить, что и в греческом языке вообще и у ряда греческих философов термин этот употребляется, между прочим, и в обыденном смысле. Ясно, однако, что на таком понимании остановиться нельзя. Ведь существует очень много слов, которые в обыденном разговоре имеют одно значение («душа», «образ», «сознание» и т. д.), а в философии и эстетике — совершенно иное. Так и здесь мы должны доискаться подлинного философского понимания этого термина в античной эстетике.

С ним мы встречаемся уже у досократиков. Правда, у них это понятие не было специально эстетическим, досократики характеризуют этим термином не только искусство, но и все виды человеческой деятельности: и ремесло и даже наука понимались как подражание. Термин «мимезис» употреблялся пифагорейцами: согласно их взглядам, музыка, например, создается не путем механического подбора ладов или мелодий, а посредством «подслушивания гармонии сфер» — той музыки, которая наполняет своим звучанием всю вселенную.

Демокрит дал стихийно-материалистическое обоснование мимезиса. Он рассматривал мимезис как основу всякой деятельности человека, включая искусство. Сохранился следующий фрагмент его изречений: «От животных мы путем подражания научились важнейшим делам: [а именно, мы ученики] паука в ткацком и портняжном ремеслах, [ученики] ласточек в построении жилищ и [ученики] певчих птиц, лебедей и соловья в пении» (68 В 154).

Подражанием, мимезисом называет искусство и Сократ, который, по свидетельству Ксенофонта, развивал этот взгляд в беседе с художником Паррасием. «Не правда ли, Паррасий, живопись есть изображение того, что мы видим? Вот, например, предметы вогнутые и выпуклые, темные и светлые, жесткие и мягкие, неровные и гладкие, молодое и старое тело вы изображаете красками, подражая природе» (Ксенофонт, Воспоминания о Сократе, III 10).

Развитие и систематическое изложение теория подражания получила в эстетике Платона. Нельзя не заметить, что термин «подражание» применяется Платоном к различным вещам и в различном смысле. Так, в «Федре» говорится о поэте, который вращается в сфере подражания (248 E). Значит, «мимезис» здесь — та общая сфера, куда относится поэзия. То же самое и в «Государстве», где город наполняется «охотниками и мимиками, одни из ко-

торых подражают краскам и фигурам, другие — музыке, также поэтами и их помощниками, рапсористами, актерами, танцовщиками, ремесленниками, производящими всякого рода обстановку, особенно женские украшения» (II 373B). Из этого указания можно заключить, что по крайней мере эпос, драма и дифирамб причисляются у Платона к «подражательным» искусствам, равно как и музыка. Совсем иная трактовка в другом месте «Государства» (II 392D). Здесь Платон различает три формы изложения: или поэт рассказывает что-либо от себя, или заставляет говорить других лиц, или применяет в одной и той же пьесе оба способа. Если первый способ есть «простой рассказ», то второй — «подражание». Так, «Илиада» начинается рассказом поэта о мольбе Хриса к Аполлону отпустить его дочь, а потом приводятся и слова самого Хриса. В первом случае — это рассказ, во втором — подражание. Разумеется, это другое понимание подражания. Если вначале в подражательные искусства были зачислены эпос, лирика, драма и почти все виды искусства вообще, то тут чистым подражанием является только драма, то есть комедия и трагедия. Тем не менее у Платона подражание составляет основу всякого художественного творчества вообще. Исходным пунктом для понимания платоновского учения о подражании должно быть следующее рассуждение: «Мне кажется... что человек мерный, приступая в своем повествовании к изложению речей или действий доброго человека, захочет изобразить его таким, каков он сам, и не будет стыдиться этого подражания — ни тогда, когда доброму, действующему осмотрительно и благо разумно, подражает во многом, ни тогда, когда его подражание доброму, страдающему либо от болезней, либо от любви, либо от какого-либо другого несчастья, бывает невелико и ограничивается немногим. Но если он встретился с человеком недостойным себя, то не шутя, конечно, не согласился бы уподобиться худшему: ему было бы стыдно, что он должен отпечатлеть в себе и представить типы негодяев, которых мысленно презирает; а когда бы это и случилось, то разве для шутки» (Государство, III 294 CD).

Таким образом, Платон в принципе никогда не отвергает подражания как такового. Он отвергает только подражание тому, что неустойчиво, худо и постыдно. Когда же поэт говорит о важном и высоком, которое им одобряется, он подражает в этом случае истине и благу.

Далее, в «Законах» мы находим еще один текст о подражании в мусическом искусстве: «Относительно мусического искусства всякий согласится, что все относящиеся к нему произведения являются воспроизведением (мимезисом) и уподоблением. Неужели с этим не согласятся все поэты, слушатели и актеры?» (667 В). Особенно неполноценна, по мнению Платона, живопись.

Наконец, в X книге «Государства» мы находим еще один текст, где Платон характеризует отношение художника к истине. По его мнению, существуют: 1) вечные идеи, 2) их воплощения, 3) воспроизведения этих воплощений — подражания, являющиеся уже третьим отражением истины. Платон поясняет это примером с идеей скамьи. Ведь существует три вида скамьи (как и всякой вещи): истинным творцом ее идеи является бог; подражая этой идее, ремесленник строит скамью, а живописец, который рисует скамью, является уже подражателем вторым по порядку, поскольку подражает «подражанию», изображает уже не сущность вещи, а ее видимый образ. Поэтому по отношению к скамье живописец, по мнению Платона, заслуживает имя не «художника и творца», а «подражателя тому, что производят». «Стало быть, искусство подражания далеко от истины, и оно, как видно, все делает для того, чтобы в отдельном предмете схватить что-нибудь малое и этот образ. Например, живописец, говорим мы, изображает нам сапожника, плотника и других художников, не будучи хоть сколько-нибудь знаком с этими мастерствами. Однако если живопись его хороша, то, нарисовав плотника и показывая его издали детям и глупым ребятам, он обманывает их видимостью, будто это на самом деле плотник» (Государство, X 529 В). Поэтому подражание низводит искусство на уровень фокусничества, и, как всякий обман, оно морально неполноценно и вредно.

Как мы видим на основании этого текста, теория мимезиса Платона служила не только объяснением сущности искусства, но и доказательством его слабости, несовершенства, познавательной и эстетической неполноценности. Ведь искусство является подражанием не вечным и неизменным идеям, а преходящим, изменчивым и неистинным чувственным вещам. Поскольку чувственные вещи сами являются копиями идей, то искусство, подражая чувственному миру, представляет собой копию копий, тень теней. На этом основании Платон предъявлял к искусству стро-

гие требования и даже отвергал некоторые виды и жанры искусства, считая их вредными, развращающими юношество и обманывающими людей видимостью, иллюзией.

«Живопись — наводнительница теней вместе с фокусничеством и многими подобными хитростями — не оставляет ни одного волшебства... Искусство живописи и всякое искусство подражательное, отстоя далеко от истины, совершают собственное свое дело, беседуют с той частью души, которая удалена от разумности и становится другом, товарищем того, кто не имеет в виду ничего здравого... Следовательно, искусство подражательное, худое в себе, с худым общаясь, худое и рождает» (Государство, X 602 D — 603 B).

Приведенных текстов вполне достаточно для того, чтобы согласиться с тем, что Платон широко применял понятие «подражание» к сфере искусства. В этом отношении Аристотель, несомненно, продолжает платоновскую традицию, устраняя ту терминологическую неясность, которая, как мы видели, была свойственна Платону. По наблюдению немецкого исследователя Финслера¹, Аристотель вообще сделал некоторые понятия поэтики, в том числе «подражание», более определенными и ясными. Разумеется подражание у Аристотеля получает совершенно иной смысл, так как предмет подражания у Платона и Аристотеля вполне различен. Если Платон учил о подражании «вечным идеям», то Аристотель, как известно, выступал с критикой платоновского «учения об идеях» и говорил о подражании бытию вещей. По Аристотелю, идеи находятся в самих вещах, и потому только вещам и можно подражать, а всем искусствам свойственно подражание по самой их природе.

В «Поэтике» (книга I) Аристотель пишет: «Эпическая и трагическая поэзия, а также комедия и поэзия дифирамбическая, большая часть атлетики и кифаристики — все это, вообще говоря, искусства подражательные». Другими словами, Аристотель говорит, что всякое искусство основано на подражании. Далее, «подражание прирождено людям с детства, и они тем отличаются от прочих живых существ, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания». Здесь, следова-

¹ G. F i n s l e r, Platon und die Aristotelische Poetik, Leipzig, 1900.

тельно, Аристотель говорит о том, что, во-первых, подражание врождено, во-вторых, им человек отличается от живых существ вообще и, в-третьих, посредством него приобретаются первые знания. Далее, «продукты подражания всем доставляют удовольствие». «Доказательством этого служит то, что происходит в обыденной жизни: на что мы в действительности смотрим с отвращением, точнейшие изображения того мы рассматриваем с удовольствием, как, например, изображения отвратительных животных и трупов». Наконец, в подражании есть еще один момент. «На изображение смотрят с удовольствием, потому что, взирая на него, приходится узнавать с помощью созерцания и рассуждать, что каждый предмет значит». Аналогичную мысль мы встречаем и в «Риторике»: «Раз приятно учение и восхищение, необходимо будет приятно и все, подобное этому, например, подражание, а именно живопись, ваение, поэзия и вообще всякое хорошее подражание, если даже объект подражания сам по себе не представляет ничего приятного; в этом случае мы испытываем удовольствие не от самого объекта подражания, а от мысли, что это [подражание] равняется тому [объекту подражания], так что тут является познание» (I 1371 b).

Суммируя все то, что мы находим в «Поэтике» на тему подражания, можно сказать следующее. *Подражание* есть, во-первых, *деятельность*, к которой человек склонен по своей природе и которой он отличается от прочих живых существ, посредством которой, во-вторых, он приобретает свои первые познания и, в-третьих, получает удовольствие от созерцания, воспроизведения и познания предмета.

Аристотелевское учение об искусстве как подражании тесно связано с его пониманием сущности творчества как технического, так и художественного. Поэтому понимание его «Поэтики» требует обращения к ряду других его сочинений, и прежде всего к «Метафизике». Все, что имеет материю, учит Аристотель в «Метафизике», возникает двояким способом: естественным путем и посредством искусства¹. То, что возникает естественным путем, состоит из природы и с природой соотнобразуется. Напротив, произведение искусства возникает из соотноснения материи с формой, которая содержится в душе человека. «Через

¹ Под «искусством» Аристотель понимает всякую производительную деятельность людей, в отличие от деятельности природы.

искусство возникают те вещи, форма которых находится в душе» (Метафизика, VII, 7). Например, медный шар, состоящий из меди и формы шара, возникает из того, что человек вносит эту форму в материал.

Однако, создавая вещь, человек не создает самой формы. Форма не творима, она лишь реализуема в материале. «Делать медь круглой — это не значит делать круглое..., но [делать] нечто другое, именно [реализовать] эту форму в другом [то есть в субстрате]» (там же). Поэтому Аристотель понимает творческую деятельность человека не как изобретение, а лишь как реализацию того, что уже наличествует в душе человека.

Концепция Аристотеля отражает свойственный античности взгляд на сущность творчества. Учение об искусстве как мимезисе было лишь конкретизацией этой концепции в применении к художественной деятельности. Здесь получило отражение и свойственное античному миру понимание отношения искусства к природе.

К этому надо только добавить, что Аристотель видел в подражании не только сущность всякого искусства вообще, но и специфические особенности каждого из его видов в отдельности. Согласно Аристотелю, все виды искусства делятся в зависимости от того, в чем совершается подражание, чему подражают и, наконец, как подражают. В этом в общем и заключается учение Аристотеля о подражании.

Теория мимезиса Аристотеля оказала большое влияние на все дальнейшее развитие античной эстетики. Она сохраняла свое значение и в эстетике эллинизма и в Риме. Об искусстве как мимезисе говорит Лукреций Кар:

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

(О природе вещей, X, 1379—1381).

В духе стоической философии истолковывает художественное подражание Цицерон. Природа выше искусства. Никакое искусство не в состоянии угнаться за многообразием природы. «Никакое искусство не может подражать изобретательности природы» (*De nat. deor.* I 33, 92). И тем не менее именно подражание составляет одно из главных призваний человека как в жизни, так и в искусстве. «Сам же человек родился для того, чтобы созерцать мир и подражать ему» (там же, II 14, 37).

«И без сомнения в каждом предмете истина побеждает подражание... Но если она достаточно проявляла бы сама себя в своих действиях, то мы, конечно, не нуждались бы в искусстве» (там же, III 57, 215).

Плутарх в трактате «Каким образом юноши должны слушать поэтов», развивая традиционное для античности истолкование искусства как мимезиса, писал:

«Еще больше мы наставим его [юношу], если, вводя его в поэтическое произведение, будем подчеркивать, что поэзия есть подражательное искусство и сила, противоположная живописи. И пусть он услышит не только то общеизвестное, что поэзия есть говорящая живопись, а живопись — молчащая поэзия, но, кроме этого, мы должны научить его, что когда мы видим ящерицу, или обезьяну, или лицо Терсита, то радуемся и удивляемся этому не потому, что это прекрасно, но потому, что похоже. Ведь по сущности дела безобразное никогда не может стать прекрасным. Подражание же, достигает ли оно сходства с плохим или хорошим, является предметом похвалы; и, наоборот, если оно доставляет прекрасный образ некрасивого тела, оно не соответствует ни пригодности, ни естественности. Именно некоторые рисуют неуместные действия, как, например, Тимомах — детоубийство Медеи, Феон — убийство матери Орестом, Паррасий — притворное неистовство Одиссея и Херефан — необузданное общение женщин с мужчинами. Надо самым тщательным образом приучить юношу в этих произведениях к наставлению, что мы восхваляем не действие, относительно которого произошло подражание, но искусство, если объект [произведение искусства] оказывается достойным результатом этого подражания. Поэтому если поэтическое искусство часто и повествует, путем подражания, о дурных делах и постыдных страстях и пороках, то необходимо, чтобы юноша не принимал за истину то, что в этом оказывается удивительным и успешно исполненным, и одобрял как прекрасное, но чтобы он одобрял это только как согласованное с надлежащим внешним видом [того, чему подражает искусство] и для него специфическое. Именно, подобно тому как мы тяготимся и испытываем неудовольствие от крика свиньи, стука валика, свиста ветра и грохота моря и, с другой стороны, радуемся, когда кто-нибудь этому убедительно подражает (как, например, Парменон — визгу свиньи и Феодор — стуку валиков), и больного,

хворого человека избегаем как неприятное зрелище, а при виде Филоктета Аристофонта и Иокасты Силаниона, сделанных в уподобление [людям] гибнущими и умирающими, испытываем удовлетворение, подобно этому и юноша, читающий, что натворил словами и делами смехотворный Терсит или гибельный Сизиф или сводник Батрах, пусть научится восхвалять саму способность, подражающую этому, и искусство, а настроения и действия, которым оно подражает, и отбрасывать и осуждать. «Что-нибудь прекрасное» и «чему-нибудь прекрасно подражать» — не одно и то же. Что соответствует и специфично, то — прекрасно. Но специфичное и соответствующее для безобразного — безобразно»¹.

Смысл этого рассуждения Плутарха заключается в том, чтобы обосновать необходимость различать объект и способ подражания. Истинное, добродетельное искусство должно находить соответствие между способом подражания и характером того, чему подражают. В противном случае подражание приводит к внешнему копированию вещей или звукоподражанию.

Теорию подражания в применении к живописи развивал греческий писатель Филострат Старший в своем трактате «О картинах». «Если кто хочет точнее узнать, откуда возникло искусство, пусть он знает, что подражание служит его началом; таким является оно с самых древних времен, и оно наиболее соответствует природе. Мудрые люди открыли этот закон и одной части такого искусства дали название живописи, а другую назвали пластикой».

Необходимо отметить, что, несмотря на широкое развитие учений о подражании, в классической античной эстетике полностью отсутствует идея «подражания природе». Античный мимезис не имеет никакого отношения к учению о «подражании природе» хотя бы уже потому, что в эпоху классики отсутствовало представление о природе как созидающей творческой силе, движущей художником. Анализ многочисленных текстов показывает, что в эпоху классики природа понималась главным образом как «совокупность внешних или внутренних признаков вещи», как «сущность» или «принцип» вещей или, самое большее, как «субстанция» или «происхождение». Советский иссле-

¹ Цит. по кн.: «История эстетики», т. I, стр. 207—208.

дователь Я. М. Боровский¹ на основе анализа истории этого термина показывает, что до Лукреция античная литература вообще не имела концепции природы как творческого начала. Лукреций впервые дал концепцию живой, творческой, «живородительной» природы, хотя элементы этого представления существовали в эллинизме и ранее. Мы, однако, должны прибавить к этому, что даже и у Лукреция творчество ни в коем случае не отличается личным характером. Природа у Лукреция продолжает быть хотя и творческим, но все же безличным началом. Личное творчество у него остается основанным на подражании уже готовой природе, а не на силе воображения или на художественной фантазии, то есть не на личном почине. Поскольку, однако, в эпоху эллинизма природа начинает трактоваться в виде творческого начала, постольку и учение о «подражании природе» впервые появляется именно здесь. Принцип «подражания природе» впервые выдвигается только в эллинистической эстетике. Так, живописец Эвпомп, основатель Сикионской школы, на вопрос о том, кому он следовал из своих предшественников, указал на толпу людей и заявил, что нужно подражать природе, а не художнику (Plin. XXXIV, 19).

Другая особенность античных учений о мимезисе заключалась в том, что древние греки понимали искусство не как творчество, не как созидание чего-то нового, а прежде всего как подражание космосу. Идея личного творения чужда античному миру. Это относится как к деятельности человека, так и к деятельности природы. Как известно, в античной космогонии отсутствует идея личного творения. Космос, согласно представлениям древних греков, возникает из хаотического смешения физических элементов и представляет собой некое художественное, пластическое целое. Античная философия на всех этапах своего развития рассматривала космос как нечто целостное и единое, конечное во времени и пространстве, как некое огромное произведение искусства — источник гармонии и красоты. Поэтому искусство постигает меру и красоту посредством простого подражания космосу, этой царящей во всем мире «божественной гармонии». Вся человеческая деятельность,

¹ См.: Я. М. Б о р о в с к и й, О термине *natura* у Лукреция. — «Вопросы грамматического строя и словарный состав языка», вып. II, Л., 1952, стр. 223—228.

начиная от производства вещей и кончая искусством, есть мимезис, подражание красоте космоса. В этом понимании проявился нерасчлененный характер труда в условиях античного общества, тесная связь производителя — мелкого ремесленника или крестьянина — со средствами своего производства и условиями своего труда.

На исходе античности разложение античного рабства получает грандиозное мистическое отражение в философии неоплатонизма. Этот процесс отражается также и в эстетических учениях, в частности в трактовке подражания. У Плотина мировое божество превращается в ремесленника-демиурга, посредством которого вся природа, подобно ремесленнику, творит прообразы и формы (эйдосы) всех вещей. Если классическая античная эстетика рассматривала искусство и всю техническую деятельность человека как подражание природе, то теперь, наоборот, деятельность природы становится символическим отражением деятельности ремесленника или художника. Поэтому у Плотина искусство подражает не природе, не видимым вещам, а тем идеальным эйдосам, которые истекают из мирового ума или из деятельности демиурга.

«А если кто-нибудь принижает искусства на том основании, что они в своих произведениях подражают природе, то прежде всего надо сказать, что и произведение природы подражает [чему-то] иному. Затем необходимо иметь в виду, что произведения искусства подражают не просто видимому, но восходят к смысловым сущностям, из которых состоит и получается сама природа, и что, далее, они многое созидают и от себя. Именно они прибавляют к так или иначе ущербному [свои свойства] в качестве обладающих красотой. Так, например, Фидий создал своего Зевса без отношения к тому или иному чувственному предмету, но взявши его таким, каким он стал бы, если этот Зевс захотел бы явиться перед нашими глазами» (Эннеады, V 8, 1).

Здесь, как мы видим, Плотин стоит на границе между античным и христианским мировоззрением. Искусство уже не простое подражание природе, космосу. Если оно и подражает, то подражает не космосу, а идеям и сущностям. И не только искусство, но и весь космос в своем извечном движении и круговращении подражает божественному уму (noys), этому символическому образу деятельности демиурга, ремесленника. «Почему [небо] движется в кру-

ге? — спрашивает Плотин. — Потому что оно подражает уму. И чему присуще движение [первоначально], душе или телу Неба? [Конечно, душе]» (Эннеады, II 2, 1).

Средневековая христианская философия выдвинула идею личного творения, индивидуального творческого начала. Бог создает всю природу и весь мир. Искусство является лишь слабым чувственным отблеском божественной красоты, «чувственной завесой», скрывающей истинную идеальную красоту мира. Поэтому в средневековой эстетике преобладает аллегорическое и символическое понимание искусства. Тем не менее античное представление об искусстве как подражании сохраняется подспудно и на протяжении всего средневековья.

Правда, в отличие от античной эстетики, средневековые мыслители считали, что искусство подражает не природе, не «прекраснейшему космосу», а рационально познаваемому божественному началу. Истинным художником, творцом всей природы является бог, художник лишь подражает его деятельности или его символическим атрибутам — свету, например, как у Дионисия Ареопагита, или идеальным числам, как у Августина.

Типичное для средневековья понимание художественного творчества формулирует Фома Аквинский, который, продолжая линию Аристотеля, развил высказанную еще Аристотелем идею о сущности деятельности художника или ремесленника: реальный дом возникает из формы, которая существует в уме ремесленника, и материи, к которой эта форма прилагается. Так же как и античные философы, Фома Аквинский считал, что формы не создаются, не изобретаются художником, а уже содержатся в готовом виде в его душе.

«Форма предсуществует умопостигаемому бытию, как это бывает у тех, кто действует своим интеллектом; так подобие дома заранее существует в мысли зодчего. И это можно назвать идеей дома, ибо мастер намеревается уподобить дом той форме, которую он задумал в мысли»¹.

Это понимание относится не только к так называемым «механическим» искусствам, создающим предметы, но и к такому умозрительно понимаемому искусству, как музыка.

¹ «История эстетики», т. 1, стр. 291.

Согласно представлениям средневековых мыслителей, сущность музыки составляют числа и их отношения. Числа вечны и неизменны. Красота музыки, сила звука, ритмы и размеры зависят от порядка расположения чисел, их пропорции и отношений. Поэтому средневековые теоретики делали вывод, что музыкант-композитор ничего не создает заново, ничего не творит, не изобретает, не выдумывает. Он лишь следует математическим законам, комбинируя, варьируя те элементы, которые уже существуют, и именно таким образом создает музыкальные мелодии и напевы.

К тому же, согласно средневековым воззрениям, чувственно воспринимаемая, слышимая музыка является лишь слабым подражанием так называемой «небесной музыке» (*musica mundana*), которая проявляется в движении небесных тел, в строении тел, в смене времен года и т. д. (ср. главу «Гармония»). Эта неслышимая, чувственно невоспринимаемая музыка представлялась высшим видом искусства, проявлением универсальной мировой гармонии, магической силы числовых отношений. Музыка, производимая голосом или игрой на музыкальном инструменте, является лишь отражением этой универсальной музыки вселенной.

Деятели эпохи Возрождения, обратившись в борьбе против средневековых эстетических теорий к античным учениям об искусстве, вновь возродили к жизни античные представления об искусстве как подражании природе. Философской основой этих воззрений было пантеистическое истолкование природы, представление о ней как активном, деятельном начале, заключающем в себе принцип самодвижения и развития. Природа становится предметом, пробным камнем человеческого познания. Искусство по отношению к ней рассматривается уже не как «завеса» или «покрывало», скрывающее «истину», а как «зеркало», дающее адекватное отражение действительности.

Представления об искусстве как зеркале природы получают широкое развитие у всех крупнейших мыслителей и художников Возрождения — у Леон-Баттиста Альберти, Альбрехта Дюрера и других ¹.

¹ О принципе подражания в эстетике Возрождения см.: В. Н а t h a w a y, *The Age of Criticism. The Late Renaissance in Italy*, N. Y., 1962; F. L a n d s b e r g e r, *Die Naturnachahmung in der italienischen Renaissance*.—«*Zeitschrift für bildende Kunst*», N. F., 26, 1915.

«Ум живописца, — говорит Леонардо да Винчи, — должен быть подобен зеркалу, которое всегда превращается в цвет того предмета, который оно имеет в качестве объекта, и наполняется столькими образами, сколько существует предметов, ему противопоставленных. Итак, ...ты не можешь быть хорошим живописцем, если ты не являешься универсальным мастером в подражании своим искусством всем качествам форм, производимых природой»¹.

Характерной особенностью эстетики Возрождения, в отличие от античной и средневековой эстетики, является то, что она впервые истолковала принцип подражания как принцип личного творчества.

Если в античной и средневековой философии всякое творчество, в том числе и художественное, понималось как приложение уже готовой формы, заранее имеющейся в душе художника, к материи, то в философии Возрождения впервые зарождается идея о том, что художник сам творит, создает эту форму. Если у Аристотеля и у Фомы Аквинского создание дома понималось как применение архитектором идеи «дома» к материи, из которой он состоит, то в XV веке у философа-неоплатоника Марсилио Фичино создание дома означает прежде всего изобретение самой идеи дома. «Вначале архитектор зачинает в душе план здания и как бы его идею. Затем в меру сил он сооружает дом таким, каким он его замыслил. Кто будет отрицать, что дом — тело и что вместе с тем он похож на бестелесную идею мастера, по подобию которой он создан? Далее, здание должно почитаться подобным скорее на основании некоего бестелесного строя, нежели на основании материи. Итак, удали материю, если можешь (а ты можешь это сделать мысленно), и оставь строй. У тебя не останется ничего телесного, ничего материального. Напротив, останется тот же самый строй, который происходит от творца и пребывает в творце»².

Таким образом, у Фичино творчество понимается не просто как соотнесение формы и материи, но как творчество, созидание самой формы вещи. Здесь мы находимся на грани перехода от средневекового учения о творчестве абсолюта к идее личного творчества. Фичино говорит, что будь у человека орудия и материал, он бы мог, подобно

¹ Леонардо да Винчи, Избранные произведения, т. II, М., 1935, стр. 88.

² См.: «История эстетики», т. I, стр. 503.

богу, заново сотворить всю вселенную. Но человек творит не только формы вещей. Даже свою собственную форму он сам создает. По словам итальянского философа-гуманиста Пико делла Мирандола, человек — «свободный и славный» мастер своей формы. Он сам, как скульптор, создает свой образ, выбирает себе наиболее совершенную форму и может вылепить себя подобным богу. «Человек, — говорит Фичино, — не желает ни высшего, ни равного себе и не допускает, чтобы существовало над ним что-нибудь, не зависимое от его власти. Это состояние одного только бога. Он повсюду стремится властвовать, повсюду желает быть восхваляемым и как бог старается быть всюду. Старается даже и существовать всегда, как бог» (*Theologia platonica*).

Высший образец человеческого творчества философия Возрождения видела в творчестве художника. Художник выступал в это время как идеал и образец всякого творчества вообще, так как в его деятельности передовая философская мысль видела опосредующее звено между духовным и физическим трудом.

Благодаря тому что деятельность художника представлялась как гармоническое единство теории и практики, художник становится идеалом для подражания, универсальным носителем эстетических и этических ценностей. Этическое понятие о доблести — *virtù* — приобретает эстетическое значение, обозначая художника, виртуозно и свободно владеющего своим делом — *il virtuoso*. На смену средневековому представлению о совершенном человеке как знатоке, умеющем все созерцать и обо всем рассуждать, выступает идеал человека, умеющего все делать.

Таким образом, если средневековые философы, объясняя творческие потенции бога, сравнивали его с ремесленником (демиургом) или художником, то в эпоху Возрождения художник сам по своим творческим возможностям уподобляется богу. Не случайно, что к его имени все чаще присоединяется термин «божественный» — *Divino*.

Как проявление творческой, созидательной способности художника, искусство не просто слепо подражает, копирует природу. Эстетика Возрождения чрезвычайно широко понимает принцип подражания, связывая его и с «божественным» энтузиазмом, и с вдохновением, и с фантазией.

Художник, подобно богу, как бы заново творит все формы вещей, всю природу, придавая ей идеальный образ

гармонии и меры. Органом художественного подражания выступала фантазия. Именно посредством фантазии, которая творит всеобщие формы вещей, живопись достигает своего верховного положения в системе других искусств и занятий.

«То, что содержит в себе наибольшую всеобщность и разнообразие вещей,— говорит Леонардо,— должно называться наиболее превосходным. Итак, живопись должна быть поставлена выше всякой деятельности, ибо она содержит все формы как существующего, так и несуществующего в природе»¹.

Художник, владеющий фантазией, может свободно воспроизводить формы всех вещей. Леонардо пишет: «Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, а если он пожелает увидеть уродливые вещи, которые устрашают, или шутовские и смешные, или поистине жалкие, то и над ними он властелин и бог... И действительно, все, что существует во вселенной как сущность, как явление или как воображение, он имеет вначале в душе, а затем в руках».

В эстетике Возрождения подражание становится универсальной категорией. По мнению философов, оно составляет сущность всякого искусства вообще. Поэтому не только живопись, но и все другие виды искусства, в частности поэзия и музыка, истолковываются в эстетике Возрождения как подражание природе. Крупнейшие музыкальные теоретики этой эпохи — Салинас, Царлино, Винченцо Галилей и другие — применили учение о подражании к музыке, истолковав ее как подражание речи. По их мнению, музыка подражает либо содержанию, либо смыслу, либо интонации речи. Согласно Царлино, музыка «посредством удачно примененных созвучий подражает словам», то есть выражает заключенное в различных историях или речах определенное эмоциональное настроение. Без этого музыка не в состоянии достигнуть своей цели — вызывать в человеке определенные, обладающие этическим значением страсти и аффекты.

Несколько иной характер учение о подражании приобретает у другого выдающегося теоретика музыки — Винченцо Галилея, отца известного итальянского астронома. В своем трактате «Диалог о древней и новой музыке» Гали-

¹ Цит. по кн.: «Мастера искусства об искусстве», т. I, М., 1937, стр. 31.

лей доказывал, что музыка является подражанием интонации речи, и поэтому требовал от музыкантов изучения всего разнообразия интонаций народной речи.

«Пусть, пожалуйста, в свою очередь понаблюдают [за тем], в какой мере говорит [актер], каким голосом: — высоким или низким тембром, с каким количеством долгих и коротких звуков, с какой силой ударений и жестов, как подаются быстрота и медлительность движения, [когда говорят] один дворянин с другим спокойным дворянином. Пусть немного обратят внимание на разницу во всех этих вещах, когда один из них говорит со своим слугой или же когда они говорят друг с другом: пусть поразмыслят, когда это происходит с князем, беседующим со своим подданным и вассалом; когда — с просящим защиты, как это делает разгневанный или возбужденный [человек], как — замужняя женщина, как — девушка, как — простой ребенок, как — коварная публичная женщина, как — влюбленный, когда говорит со своей возлюбленной, стремясь расположить ее к своим желаниям, как — те, которые жалуются, те, которые кричат, как — боязливый и как те, которые ликут от радости. Из этих различных случаев, когда они их внимательно пронаблюдают и тщательно изучат, они смогут взять норму того, что подобает для выражения какого угодно другого состояния...» (*Dialogo della musica antica e moderna*, 1947, p. 89).

Учение о подражании разрабатывается в многочисленных исследованиях о поэзии, получивших широкое распространение в эпоху Возрождения. Большую известность получает в это время взгляд на поэзию как на подражание, развитый еще Боккаччо в его знаменитой «Апологии поэзии». «Этот термин [подражание природе], возможно, вызовет меньше возражений, [чем подражание философам], поскольку поэт всячески старается отразить в благозвучных стихах либо влияние самой природы, либо ее вечные и неизменные проявления — формы, привычки, речи и действия всех одушевленных вещей, движение неба и звезд, разрушительную силу ветра, шум и потрескивание пламени, грохот морского прибоя, высокие горы, тенистые рощи и течение реки...»¹.

Представление о поэзии как подражании мы находим и у известного итальянского поэта Торквато Тассо.

¹ См.: К. Гильберт, Г. Кун, История эстетики, М., 1960, стр. 199.

«Нет, не ошибался Аристотель, говоря, что всякая поэзия — подражание. Действительно, не существует жанра поэзии, который не подражал бы, в чем можно легко убедиться, перечислив все жанры. Подражают и те жанры поэзии, которые не повествуют или в которых повествование не является главным предметом, подобно тому как в произведениях определенной величины: в героической поэме, трагедии или комедии. Само название этих видов поэзии достаточно для доказательства, если даже мы не приведем других аргументов. Говоря — «поэт», мы тем самым говорим — «подражатель», и если поэты — подражатели, вся поэзия является лишь подражанием. Также подобает историку рассказывать, как поэту подражать, но одно свойственно историку, а другое — поэту» (Ореге, I, 1775, р. 165).

В XVI веке целый ряд исследователей — Паоло Бени, Л. Кастельветро, Триссино, Фр. Робортелли, Д. Каприано, Скалигер и другие — возрождают аристотелевское учение о подражании, применяя его к анализу сущности и значения поэзии, средств ее выражения и т. д. Большинство этих трактатов являются комментариями к «Поэтике» Аристотеля, хотя помимо изложения и трактовки аристотелевских идей в них высказывались и более широкие взгляды на поэзию и вообще искусство, характерные для XVI века. Вот одно из традиционных определений поэзии, которое, исходя из теории подражания, дает Алессандро Лионарди:

«Поэзия заключается в подражании либо вещам, либо людям и всему, что имеет отношение к телу и разуму, причем подражание совершается по их качествам, действиям, условиям и состояниям. Поэт должен поэтому старательно и прилежно представить речь, действия, манеры и эмоции» (*Dialogi della inventione poetica*, 1554, р. 50—51).

Несомненно, что в основе этой трактовки подражания лежит живой, реальный интерес к действительности, стремление познать и выразить в художественной форме многообразные стороны человеческой жизни.

Наиболее систематически теория подражания, развиваемая в поэтиках XVI века, представлена Лодовико Кастельветро в его знаменитых «Комментариях к «Поэтике» Аристотеля». Определяя поэзию как подражание, Кастельветро различает три вида подражания, в зависимости от того, чему совершается подражание: объекту,

способу или средствам подражания. Это деление соответствует аристотелевскому различению видов поэзии в соответствии с тем, в чем совершается подражание, чему подражают и как подражают.

Исходя из этого, Кастельветро дает следующее определение поэзии: «Поэзия есть подражание, имеющее в качестве объекта людей, лучших, худших или таких, каковы они есть, в качестве средства — язык, ритм и гармонию и в качестве способа — повествование или драму» (*Poetica d'Aristotele*, 1576).

Кастельветро не удовлетворяет аристотелевское изложение учения о подражании. По его мнению, Аристотель не развил до конца своих исходных предпосылок. Так как существуют — и Аристотель это знал — три объекта подражания (люди лучшие, худшие и такие, какие они есть), пять видов средств и три вида способов подражания, то Аристотель, по мнению Кастельветро, должен был описать одиннадцать видов подражания. Поэтому Кастельветро заключил (путем перестановок), что должно существовать девяносто пять способов подражания, хотя на практике их меньше.

Таким образом, комментарий к Аристотелю оказывался у Кастельветро, как и у других писателей его эпохи, своеобразной интерпретацией и дополнением к Аристотелю. Не случайно, что в XVI веке появляются и первые критические нападки на теорию подражания. В 1586 году последователь платоновской философии в университете в Ферраре Патрицци опубликовал два тома своей «Поэтики». Для того чтобы опровергнуть аристотелевское понимание поэзии как подражания, Патрицци выделил в этом учении шесть пунктов:

- 1) Все существующее представляет собою подражание вещам.
- 2) Вымысел есть подражание реальности.
- 3) Подражание на сцене есть подражание тому, что есть в жизни.
- 4) То же самое относится к подражанию в дифирамбической и эпической поэзии.
- 5) То же самое относится к музыке.
- 6) Посредством подражания образы искусства изображаются как реально существующие.

Разбирая эти пункты, Патрицци последовательно опровергает каждый из них. Если поэзия подражает

словам, гармониям и ритмам, а слова в свою очередь тоже являются подражанием, то любое использование слов есть тоже мимезис, и поэтому все, пользующиеся словами, суть поэты. Поэтому, заключает Патрици, мимезис не есть сущность искусства.

Патрици противопоставлял понятия «подражание» и «выражение» в духе идей маньеризма, который исходил из субъективного понимания художественного творчества, противопоставляя замысел и выполнение, идею и образ. По мнению Патрици, не «подражание», а «выражение» внутреннего духовного мира художника является отличительной особенностью поэзии и искусства вообще. «Выражение не есть подражание, во всяком случае, оно не характерно только для поэта, так как оно есть и у оратора и писателей» (*Della poetica*, 1586).

Так и в трактате скульптора Винченцо Данти мы встречаем разграничение понятий «*gittare*» (передача действительности, как она есть) и «*imitare*» (передача действительности, как ее следует видеть). Это противопоставление «подражания» и «выражения» сохраняется и в те последующие эпохи, когда творческий субъект играл преобладающую роль, как, например, в XVII веке в эстетике барокко, в XVIII веке в эстетике «Бури и натиска» в Германии, а затем у немецких и французских романтиков.

Широкое распространение принцип подражания получает в эстетике французского классицизма, где он толковался как подражание рационалистически трактованной природе. Подчиняя искусство нормативным правилам «хорошего вкуса», красоте «естественной природы», классицизм ограничивал роль фантазии и воображения в искусстве. Известный французский художник-классицист Пуссен, утверждая, что сущность искусства заключается в «подражании всему, что находится под солнцем»¹, говорил: «Искусство не отличается от природы, не может выйти за ее пределы».

Принцип подражания просветители использовали для обоснования своей теории искусства. Глубокую концепцию подражания дал французский просветитель Ж.-Б. Дюбо. В своих «Критических размышлениях о поэзии и живописи» (1719) Дюбо, исходя из сенсуалистических взглядов, углубляет традиционное классицистическое учение о «подража-

¹ «Письма Пуссена», пер. Д. Аркиной, М.—Л., 1939, стр. 194.

нии природе». Цель подражания заключается не в создании идеального, вымышленного мира образов, в котором мы посредством узнавания находим нечто подобное действительности и таким образом получаем наслаждение. Назначение искусства Дюбо видит в другом — в том, чтобы искусство возбуждало в нас страсти, пробуждало наши чувства, давало простор воображению.

«Подражание,— говорит Дюбо,— должно пробуждать в нашей душе страсть, похожую на чувство, которое мог бы возбудить в нас предмет подражания».

В этом смысле искусство воздействует на человека так же, как и сама действительность, с той лишь разницей, что впечатление, производимое подражанием, поверхностнее и быстротечнее, чем впечатление от самого предмета, которому подражает художник. «Все легко понимают смысл различия между впечатлением, которое производит сам предмет, и впечатлением, производимым его подражанием. Подражание, даже самое превосходное, имеет только искусственное бытие, оно живет только заимствованной жизнью по сравнению с силой и активностью природы, заключенной в предмете подражания. Воздействие на нас реального предмета совершается во имя той силы, которую он имеет от самой природы вещей» (Du Bos, *Refl. crit.*, 1760, I, p. 27).

Таким образом, Дюбо реалистически смотрит на соотношение искусства и действительности в их воздействии на человека, отдавая, в противовес многим своим предшественникам, приоритет действительности. Он, правда, признает, что подражание, осуществляемое художниками и поэтами, смягчает и делает более чистыми те впечатления, которые в действительности являются более тягостными или неприятными. Но тем не менее искусство не может соревноваться с действительностью в силе и глубине воздействия на чувства и страсти человека. «Волнение доходит, так сказать, только до поверхностных слоев сердца, и мы хорошо знаем, что поток наших слез прекратится вместе с представлением гениального вымысла, вызвавшего их».

Другой представитель французской эстетики XVIII века, Шарль Батте, в своем сочинении «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1776), считает подражание принципом общим для всех видов искусств. Батте утверждает, что подражание требует некоторого украшения при-

роды и что искусство по своей природе есть своего рода «приятная ложь».

Трактовка Батте принципа подражания свидетельствует о принципиальном отличии эстетики XVIII века от эстетики Возрождения в их понимании художественного творчества. Если Возрождение видело в художнике божественного творца, способного заново творить природу, то эстетика классицизма требует от художника строгого следования «природе» в том смысле, в каком это понятие истолковывалось классицизмом. «Гений, — говорит Батте, — нуждается в точке опоры для того, чтобы крепко стоять на ногах, а эта опора и есть природа. Он не может ее создавать и не должен ее разрушать, поэтому он может только следовать и подражать ей; следовательно, все, что он производит, — плод подражания» (*Les Beaux Arts*, 1746, II 1).

Принцип воспроизведения действительности Батте понимает следующим образом: «Подражать значит воспроизводить, копировать какой-либо прообраз. Последний термин (копирование) содержит в себе две идеи: 1) прототип, где содержатся черты, которым хотели подражать, 2) копии, где они изображаются. Прототипом или образцом в искусстве служит природа, то есть все, что существует, или все, что мы можем себе без труда представить как нечто возможное... Отсюда я заключаю, что всякое искусство, в смысле чисто художественном, есть подражание, подобие природы и что таким образом целью изящных искусств является не правда, а правдоподобие. Этот вывод достаточно важен, и его надо развить и обосновать» (I 2, p. 35).

Но такое подражание не создает ничего нового, ничего реального. Создавая идеальные копии вещей, искусство порождает фикции, воображаемые, вымышленные вещи. Именно это и составляет сущность живописи.

«Что такое живопись? — спрашивал Батте. — Подражание видимым предметам. В ней нет ничего реального, истинного, все в ней призрачно, и ее совершенство зависит от степени сходства с действительностью. Музыка и танец могут, конечно, подсказать жесты и тон оратору, говорящему с кафедры, как и гражданину, что-либо рассказывающему в ходе беседы, но это еще не искусство в подлинном смысле. Они могут пойти по ложному пути: музыка может предаться капризам, которые приведут к беспорядочному смещению звуков, в риторике могут появиться

резкие переходы и фантастические скачки, но тогда они выйдут за свои законные пределы, и чтобы стать тем, чем они должны быть, они должны вернуться к подражанию, начертить искусственный портрет человеческих страстей. Тогда они доставят удовольствие и вызовут у нас те ощущения, которые нас удовлетворяют».

Подражание, по мнению Батте, является источником художественного наслаждения и удовольствия. Создавая иллюзорные, вымышленные образы, лишь подобные предметам природы, оно обманывает человеческие чувства, которые принимают фикцию за реальность. Чем удачней обман, тем больше удовольствия и наслаждения приносит искусство человеку.

«Художественное произведение лишь тогда является шедевром, когда, вследствие удачного подражания природе, его можно принимать за саму природу. А это подражание, к которому все мы имеем естественную склонность, ибо человеческий род просвещается и руководится примерами, это подражание есть один из основных источников наслаждения искусством. Ум изощряется, сравнивая оригинал с портретом, и выносит суждение, которое доставляет ему удовольствие, так как свидетельствует о его проницательности и сообразительности. Из вышесказанного следует, что поэзия покоится на подражании, как и живопись, танец и музыка; в художественных произведениях нет ничего реального, все в них воображаемое, вымышленное, скопированное, искусственное. Это и есть их основная отличительная черта в противоположность природе» (там же).

Итак, подражание природе не является непосредственным. Оно нуждается во внутренней цензуре «хорошего вкуса». Искусство подражает не природе самой по себе, а «улучшенной», согласованной с правилами вкуса и нормами идеала. «Если искусство подражает природе, то оно должно подражать ей разумным, просвещенным образом, не рабски копировать, а выбирать нужные предметы и черты и изображать их в наиболее совершенном виде. Одним словом, необходимо такое подражание, где видна природа, но не сама по себе, а природа, какой она должна быть и какой может быть задумана» (там же).

Таким образом, теория подражания французского классицизма подчиняла «природу» идеалу, и тем самым она обосновывала нормативизм и рационализм искусства классицизма.

Понимание искусства как подражания получает широкое распространение в эстетике классицизма и Просвещения, получая развитие не только во Франции, но и в Англии, Германии, Италии и России. Итальянский теоретик маньеризма Э. Дзанотти писал в 1766 году: «Я полагаю, можно утверждать, что всем нам нравится не живой предмет, а подражание живому предмету. Но если подражание достигнет такой степени, что заставит казаться подлинным поддельное, оно лишится своей главной прелести — прелести подражания». Дзанотти считал, что подражание должно быть условным, сохранять границу между образом и объектом подражания. Если раскрасить античные скульптуры в телесные цвета, то можно было бы принять изображение Лаокоона, например, просто за голого человека, зрелище, которое доставило бы небольшое эстетическое удовольствие. «Причину этого я усматриваю в том, что его подражание, в данном случае, оказалось бы столь совершенным, что его уже нельзя было бы рассматривать как таковое, вследствие чего оно и лишилось бы своей прелести».

В английской эстетике XVIII века принцип подражания наиболее отчетливо формулируется Э. Берком, который называл подражание одной из главнейших социальных страстей наряду с симпатией и самолюбием.

«Подражание, — пишет Берк, — несравненно больше, чем наставление, даст нам возможность все познать, а то, что мы познаем таким образом, усваивается не только с большим успехом, но и с большой приятностью. Оно определяет наши привычки, наши мнения, наш образ жизни. Оно служит одной из самых сильных связей внутри общества и является своего рода взаимной уступчивостью, которую люди проявляют в отношении друг к другу. Именно в подражании заключено одно из главных оснований силы живописи и многих других изящных искусств» (A Philos. Inquiry, 1958, p. 50).

Понимание искусства как «подражания природе» получает широкое распространение и в Германии. В этом определенную роль сыграли и сочинения Батте, переведенные на немецкий язык¹.

¹ F. C. T u b a c h, Die Nachahmungstheorie: Batteux und Berliner Rationalisten.—«Germanisch-romanische Monatsschrift», 1963, Heft 3, S. 262—280.

Принцип подражания природе играет большую роль у родоначальника классической немецкой эстетики Александра Баумгартена. Уже в докторской диссертации «Философские размышления о некоторых предметах, относящихся к поэзии» (1735) Баумгартен выдвигает этот принцип в качестве определяющего принципа искусства. «Поэзия,— говорит он,— есть подражание природе и зависящим от нее действиям».

В чем же заключается, по мнению Баумгартена, подражание природе? Оно не имеет ничего общего с простым воспроизведением непосредственной, чувственной реальности вещей. Искусство подражает природе в том смысле, в котором деятельность художника подражает деятельности природы. Поэзия подобна природе, и поэтому законы природы приложимы и к произведениям искусства. Поскольку основным принципом вселенной Баумгартен вслед за Лейбницем считал принцип единства в многообразии, постольку и художник в своей деятельности исходит из этого принципа. Поэтому подражание природе совпадает у Баумгартена с принципом единства в многообразии.

Принцип подражания природе Баумгартен развивает и в более позднем сочинении, своей знаменитой «Эстетике» (1750—1758).

«Природа множества предметов, как и все искусство изящного мышления, видимо, охватывается этим единственным правилом: подражать природе» (*Aesthetica*, § 104).

Теории «подражания природе» И.-И. Винкельман противопоставил требование подражать древним, в произведениях которых, по его мнению, во всей полноте осуществлен идеал чистой красоты. «Если бы подражание природе и могло дать художнику все, то он, во всяком случае, не смог бы у нее позаимствовать правильность контуров; ей можно научиться только у греков»¹.

Отсюда Винкельман считал, что единственный для художника путь стать великим и даже неподражаемым — это подражать древним².

Идея «подражания природе» пронизывает всю эстетику Дидро. Считая, что «в природе нет ничего неправильного», Дидро призывал художников изучать природу, про-

¹ И.-И. Винкельман, История искусства древности, стр. 101.

² И.-И. Винкельман, Избранные произведения и письма, стр. 86.

порции и позы человеческого тела, социальные, бытовые и профессиональные особенности людей. «Каждое произведение природы,— говорил Дидро,— достойно похвалы, когда оно соответствует во всем и везде «природе»¹. В своем «Опыте о живописи» Дидро говорит о живописи как о подражании, и даже «строгом подражании» природе.

Лессинг вслед за Дидро истолковывал подражание как реалистическое воспроизведение и познание всей полноты жизни. «Искусство в новейшее время чрезвычайно расширило свои границы. Оно подражает теперь... всей видимой природе, в которой красота составляет лишь малую частицу». В своем «Лаокооне» он поставил вопрос о границах и взаимоотношении различных видов искусств как вопрос о специфическом предмете и специфических формах подражания в живописи и поэзии.

Но Лессинг указал и на недостаточность принципа подражания природе. Имея в виду упрощенное понимание «подражания», он писал: «Или подражание природе не должно быть принципом искусства, или, если ему следуют, искусство перестает быть искусством, или по крайней мере становится искусством не более высоким, чем то, которое на гипсе изображает разноцветные жилки мрамора»².

Лессинг показал противоречивость классицистической эстетики, которая пыталась сочетать принцип подражания природе с принципом подражания по идеалу. «Есть такие люди, которые и слышать не хотят о том, что можно-де зайти слишком далеко в точном подражании природе; даже то, говорят они, что там, в природе, не нравится, нравится в точном подражании благодаря именно подражанию. Есть, с другой стороны, такие, которые считают мысль об украшении природы нелепостью: природа, которая хочет быть красивее самой себя, не будет уже природою. И те и другие объявляют себя поклонниками природы только такой, как она есть. Первые находят, что из нее ничего не следует устранять, вторые — что не следует ничего вносить в нее»³.

По мнению Лессинга, искусство по отношению к природе не должно быть ни точной, натуралистической копией, ни, с другой стороны, ее улучшенным, идеализированным

¹ Д. Дидро, Собрание сочинений, т. VI, стр. 212.

² Г.-Э. Лессинг, Избранные произведения, стр. 563.

³ Там же, стр. 564.

изображением. Искусство связано с такой человеческой способностью, как способность абстрагировать и направлять свое внимание по собственному усмотрению. Без этой способности мы были бы лишены возможности наслаждаться, так как наше сознание терялось бы в беспредельном разнообразии природы. «Назначение искусства — избавить нас в царстве прекрасного от абстрагирования, облегчить нам сосредоточение нашего внимания. Все то, что мы в области природы абстрагируем или желаем абстрагировать в нашем уме от предмета или от группы разных предметов, в отношении времени или пространства, искусство действительно абстрагирует; оно представляет нам предмет или сочетание предметов в такой ясности и связности, какие только и допускают возможность ощущения, которое и должно быть ими вызвано».

Указывая на ограниченность и противоречивость концепции подражания природе, Лессинг, как было видно выше, давал широкое истолкование подражания.

Как и Лессинг, Гёте расширил принцип подражания, выводя из него высшие формы художественного творчества. Для него так называемое «простое подражание» представляет начальный, исходный пункт искусства, за которым следуют более глубокие методы художественного познания: манера и стиль. «Простое подражание,— говорит Гёте,— работает как бы в преддверии стиля, оно научается сравнивать схожее, разделять несхожее и объединять отдельные предметы общими понятиями. Манера — посредине между простым подражанием и стилем. Чем больше она при своем более легком способе передачи приближается к точному подражанию, чем старательнее она, с другой стороны, схватывает характер предметов и осязательно его передает, чем больше она связывает то и другое чистой, живой, наивной деятельной индивидуальностью, тем она становится выше, больше, значительней»¹. И далее: «Когда через подражание природе, через создание общего языка, через точное изучение предметов искусство достигает наконец все более и более точного познания свойства вещей и их состояния, умения обозревать последовательность форм, умения сопоставлять и передавать наиболее характерные из них,— тогда появляется стиль как высшая сту-

¹ И.-В. Гёте, Статьи и мысли об искусстве. Под ред. А. Гушина, М., 1936, стр. 16—17.

пень, которой искусство может достичь,— ступень, равная высшим человеческим усилиям.

Простое изображение покоится на спокойном бытии и благоприятной обстановке, манера схватывает явление своей легкой, одаренной природой, стиль же покоится на глубочайших твердых познаниях, на сущности вещей, насколько ее возможно познать в видимых и осязаемых образах»¹.

В немецкой идеалистической эстетике нет недостатка в критических нападках на принцип подражания. Кант, Шеллинг, Фихте, Шлейермахер, романтики посвящают довольно много времени и усилий для того, чтобы опровергнуть этот принцип, доказать его теоретическую и практическую несостоятельность. Это отношение к подражанию было вполне естественным. Как мы видели, теория подражания имела многовековую материалистическую традицию (хотя принцип подражания использовала и идеалистическая эстетика). Принцип подражания поэтому становится в XIX веке средоточием борьбы материализма и идеализма в эстетике.

Известна та ожесточенная критика, с которой выступил против принципа подражания Гегель. Во введении к своей эстетике он довольно обстоятельно разбирает причины, по которым, как он считал, воззрение на искусство как на подражание природе является ложным. Во-первых, по словам Гегеля, принцип подражания превращает искусство в бесцельное занятие, в своего рода фокус, когда целью искусства становится удовольствие, получаемое от умения создать нечто похожее на создание природы. Во-вторых, принцип подражания носит, по мнению Гегеля, сугубо формальный характер, так как, руководствуясь им, мы больше не ставим вопроса о том, какова природа того, чему следует подражать, а заботимся лишь о том, чтобы ему правильно подражать. Поэтому Гегель приходит к выводу, что подражание ни в коем случае не может составлять ни цели, ни содержания искусства.

Тем не менее Гегель готов признать значение подражания как средства сделать искусство естественным, вернуть его из области туманных фантазий к «определенности природы». «Этот принцип,— пишет Гегель о подражании,— должен был вернуть искусство, ставшее расслабленным

¹ И.-В. Гёте, Статьи и мысли об искусстве, стр. 14.

и туманным, к силе и определенности природы, или, с другой стороны, в противоположность лишь деланному, произвольному и условному, которое, собственно говоря, одинаково далеко как от искусства, так и от природы, в противоположность этому ложному пути искусства требовать от последнего закономерной, непосредственной и прочной в себе последовательности, обнаруживаемой природой»¹.

Таким образом, в борьбе против романтического искусства и романтической эстетики Гегель вынужден был признать практическую пользу того принципа, теоретическое значение которого он отвергал. Критика Гегелем подражания содержала в себе определенные рациональные моменты. Гегель обнаружил слабость метафизической эстетики XVII—XVIII веков, выступил против превращения искусства в формалистическое и натуралистическое подражание. Но вместе с тем, критикуя принцип подражания, Гегель свел его к простому копированию природы — к такому виду, в каком принцип подражания не излагался ни в одной из известных эстетических теорий прошлого. Напротив, как мы уже видели, принцип подражания и в прошлом включал в себя ряд диалектических моментов. Гегель игнорировал широкую историческую традицию теории подражания и слишком легко разделался с ее классицистическим вариантом. Он просмотрел глубочайшую проблему, поставленную античностью и Ренессансом, — проблему творчества.

Несмотря на то, что со времен Гегеля критика теории подражания стала модной в буржуазной эстетике, эта теория по-прежнему оставалась ведущей материалистической концепцией в эстетике.

В России принцип подражания получил обоснование уже в одной из первых русских поэтик — трактате Феофана Прокоповича «Об искусстве поэзии», опубликованном в 1705 году на латинском языке. Феофан обнаруживает незаурядную ученость, он обращается к «Поэтике» Аристотеля, ссылается на итальянские поэтики XVI века, в частности на Скалигера. В соответствии с традицией Прокопович широко истолковывает принцип подражания говоря, что вымысел и подражание — одно и то же. «Пер-

¹ Гегель, Сочинения, т. 12, стр. 49.

вое, что преимущественно требуется во всяком произведении, это — вымысел или подражание»¹.

Согласно Прокоповичу, подражание не есть рабское копирование образцов поэзии. «Серьезное подражание состоит не в том, чтобы развивать что-нибудь совершенно одинаковым способом с Вергилием. Ведь поступать так — означает либо писать пародию, либо при чрезмерном заимствовании совершать плагиат»².

Истинный смысл подражания заключается, по мнению Прокоповича, в совпадении нашего способа мышления с мышлением какого-то образцового автора.

Таким образом, обосновывая принцип подражания, Прокопович развивает одно из самых центральных положений эстетики классицизма — о подражании древним образцам.

Другой теоретик классицизма, Третьяковский, видел отличительную особенность поэзии в подражании «естеству». Подражание не отделяет художника от истины, а, наоборот, гарантирует его от ошибок и лжи. «...Подражание есть следование во всем естеству описанием вещей и дел по вероятности и подобию правде... Творить по-пиитически есть подражать подобиям вещей возможных, истинных образу»³.

По его мнению, подражание в равной степени свойственно всем видам и формам искусства, которые отличаются друг от друга только способом и средствами подражания. «Поэзия как подражание естеству, и как истине подобие есть одна и та же, по свойству своему, во всех веках и во всех местах у человеческого рода: но способ речи, или стих, коим обыкновенно изображается комедия, находится многоразличен и у различных народов»⁴.

Известный русский писатель, теоретик и глава сентиментализма, Карамзин, определяя искусство как «подражание натуре», считал подражание врожденным свойством человеческой природы: «Но что же заставило нас подражать натуре, то есть что произвело искусства? Природное человеку стремление к улучшению бытия своего, к умно-

¹ Феофан Прокопович, Избранные сочинения, М.—Л., 1961, стр. 347.

² Там же, стр. 383.

³ В. К. Третьяковский, Сочинения, т. I, Спб., 1849, стр. 188.

⁴ Там же, стр. 756.

жению жизненных приятностей. От первого шалаша до Луврской колоннады, от первых звуков простой свирели до симфонии Гайдна, от первого начертания деревьев до картин Рафаэлевых, от первой песни до поэмы Клопшток-овой человек следовал сему стремлению»¹.

В XIX веке развернутую характеристику теории подражания дал Н. Г. Чернышевский. В своей статье «О поэзии Аристотеля» Чернышевский исследовал историческое развитие этого учения, показал его место и значение для современной теории искусства.

Чернышевский дал высокую оценку учениям Платона и Аристотеля о мимезисе, считая, что в них была вскрыта внутренняя сущность искусства как «воспроизведения» действительности. Этот глубоко верный взгляд античных философов на искусство был, по мнению Чернышевского, извращен эстетическими учениями XVII—XVIII веков, истолковавших греческий мимезис как «подражание природе» и ограничивших роль искусства простым копированием действительности. Учитывая те противоречия и ту критику, которым была подвержена теория «подражания», Чернышевский предлагал заменить термин «подражание» термином «воспроизведение», позволяющим, по его мнению, дать более широкое понимание сущности искусства, показать творческую силу художественной фантазии и т. д.

«По нашему мнению, называть искусство воспроизведением действительности (заменяя современным термином неудачно передающее смысл греческого *mimesis* слово «подражание») было бы вернее, нежели думать, что искусство осуществляет в своих произведениях нашу идею совершенной красоты, которой будто бы нет в действительности»².

Подводя итог учениям о подражании, необходимо отметить прежде всего, что идея подражания в различные исторические эпохи истолковывалась совершенно различно. Это было связано с изменением общей системы мировоззрения этих эпох, с развитием представлений о *личности* человека и *сущности* природы. Действительно, в античную эпоху, как мы видели, подражание понималось как подражание «совершенному» космосу, в средние века — как подражание онтологизированному божеству, в эпоху

¹ Н. М. Карамзин, Нечто о науках, искусствах и просвещении. — Сочинения, т. VII, Спб., 1848, стр. 24.

² Н. Г. Чернышевский, Избранные сочинения, М.—Л., 1950, стр. 482.

Возрождения — как подражание пантеистически понимаемой природе, в новое время — как подражание рассудочной природе классицистов. Наконец, в XIX веке подражание истолковывается как подражание внутреннему миру человека, то есть сугубо индивидуалистически. Нельзя не видеть, что в основе смены этих представлений лежит все прогрессирующее развитие понятий об индивидуальности художника, что в конце концов приводило к пониманию художественного подражания как акта *личного* творчества.

Вторая половина XIX — начало XX века ознаменовалась появлением новых учений о подражании, в которых на первом плане фигурировал не античный космос, не средневековое божество, не рационалистически украшенная природа классицистов, а определенный настрой психики, по которому должен строиться образ искусства или художественное произведение в целом. Такого рода понимание подражания было выдвинуто представителями так называемой «психологической» эстетики, получившей большое распространение в буржуазной философии второй половины XIX века. Так, например, немецкий психолог К. Гроос выдвинул в своей работе «Введение в эстетику» (1892) концепцию «внутреннего подражания» (*innere Nachahmung*), согласно которой художественный образ является продуктом внутреннего подражания, воспроизведения сознания нашей души. Созерцая предметы или явления внешнего мира, мы как бы срисовываем и переносим их изображения в наш внутренний мир. Процесс художественного творчества предполагает выделение, объективирование этого образа вовне, которое совершается посредством внутреннего подражания, то есть подражания тому образу, который смутно мерцает в таинственных глубинах нашей психики. По мнению Грооса, лишь по видимости художественное творчество кажется подражанием внешним вещам. На самом деле сущность творчества заключается во внутреннем подражании. Например, танец можно рассматривать как принявшее внешнюю форму внутреннее переживание музыки.

Учение о внутреннем подражании проповедовало крайний субъективизм, так как объявляло предметом подражания не объективную действительность, а внутреннее психологическое переживание личности. Тем самым учение о подражании истолковывалось сугубо идеалистически,

из него выхолащивалось всякое материалистическое содержание. Подобная трактовка подражания явилась естественным проявлением субъективизма и индивидуализма буржуазной эстетической науки нового и новейшего времени, возникшего на основе гипертрофированного понимания роли субъекта в его отношении к миру.

В противоположность этому марксистско-ленинская эстетика рассматривает искусство как отражение, воспроизведение объективной действительности. И хотя термин «подражание» не фигурирует в современной эстетической литературе, но очевидно, что понимание искусства как отражения и воспроизведения мира уходит своими корнями в многовековую историю учений об искусстве как подражании. Само собой понятно, что марксистское понимание искусства немислимо без усвоения длительной материалистической традиции, связанной с развитием учений о подражании.

Вместе с тем очевидна коренная противоположность в понимании сущности искусства между марксистской эстетикой и метафизическими теориями прошлого. Марксизм учит, что искусство не только отражает действительность, не только воспроизводит ее, но и воздействует на саму ее, революционным образом ее переделывая и пересоздавая. Таким образом, принцип отражения действительности, истолкованный диалектически, включает в себя переделывание этой действительности, ее революционное преобразование. Поэтому марксистская эстетика рассматривает процесс отражения искусством действительности в неразрывной связи с общественно-исторической практикой, с творчеством «по законам красоты».

аллегория

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ УБЕДИТЕЛЬНОЙШИМ образом показывает, что термин «аллегория», обозначающий обычно один из тропов поэтической речи, в определенные эпохи истолковывался как своеобразная эстетическая категория. Более того, на некоторых этапах развития эстетики само искусство понималось чисто аллегорически. Именно в эти эпохи аллегория выступала как категория, фиксирующая сущность искусства, его роль и назначение в обществе.

Аллегорическое понимание искусства зарождается в определенной мере уже у Платона. Известно, что в эстетике Платона искусству предоставляются две возможные формы существования. Либо оно выступает как забава, развлечение и как таковое безжалостно осуждается и изгоняется из идеального государства, либо же оно должно стать аллегорией, превратиться в дидактическое средство, своего рода «сладкое кушанье», служащее «мудрецам» для того, чтобы привить народу горькое, но полезное лекарство морали. «Подобно тому как людям больным и телесно слабым ухаживающие за ними стараются подносить пищу в сладких кушаньях или напитках, а вредные средства — в несладких, чтобы больные правильно приучались любить первые и ненавидеть вторые. Точно так же и надлежащий законодатель будет убеждать поэта прекрасными речами и поощрениями; в случае же неповиновения он станет уже принуждать его творить надлежащим образом...» (Законы 659—660 В).

Платон указал путь, по которому пошла эстетика эллинизма в обосновании аллегорического значения искусства. Действительно, в эпоху, когда классическая античная эстетика пере-

живает кризис, появляются многочисленные попытки возродить платоновское учение об искусстве как «сладком обмане». Эти попытки мы находим в эстетических учениях Цицерона, Плутарха, Горация, Лукреция Кара, реставрирующих платоновский взгляд на искусство как на внешнюю привлекательную форму, при помощи которой, хотя бы ценой обмана, народу прививаются высокие идеи морали и научного знания.

Наиболее ярко эта мысль выражена у эпикурейца Лукреция Кара («О природе вещей», IV, 6—22):

...Во-первых, учу я великому знанью, стараясь
Дух человека извлечь из тесных тенет суеверий,
А во-вторых, излагаю туманный предмет совершенно
Ясным стихом, усладив его Муз обаянием всюду.
Это, как видишь, смысл, несомненно, имеет разумный,
Если ребенку врачи противной вкусом полыни
Выпить дают, то всегда предварительно сладкою влагой
Желтого меда кругом они мажут края у сосуда;
И соблазненные губ ощущеньем, тогда легковерно
Малые дети до дна выпивают полынную горечь;
Но не становятся жертвой обмана они, а, напротив,
Способом этим опять обретают здоровье и силу.
Так поступаю и я. А поскольку учение наше
Непосвященным всегда представляется слишком суровым
И ненавистно оно толпе, то хотел я представить
Это ученье тебе в сладкозвучных стихах пиэрийских,
Как бы приправив его поэзии сладостным медом.

Таким образом, у Лукреция искусство выступает как сладостная приправа для горького лекарства истины, как красивый обман, посредством которого можно привлечь народ к науке и знанию.

Подобную же концепцию мы встречаем в сочинениях Плутарха. «Именно как пчела,— говорит Плутарх,— по своей любви к сладкому [стремится к тому] и вьется около всего, в чем есть что-нибудь медовое, так и человек, раз он любитель искусства и прекрасного, любовно преследует и по самой природе своей любит всякий продукт и произведение, причастное уму и смыслу. Если, например, предложить ребенку сразу и маленький кусочек хлеба и сделанную из той же самой муки собачку или бычка, то, пожалуй, увидишь, что он потянется за этим последним. И равным образом, если один подойдет с предложением нечekanного серебра, а другой с серебряным зверьком или кубком, то ребенок скорее возьмет то, в чем он увидит примесь художественности и разумности» («Застольные беседы»,

V 1—2). Подобно тому, рассуждает далее Плутарх, как ребенка можно обмануть художественной формой, предложив ему вместо простого куска хлеба собачку или бычка, сделанную из той же муки, так должны поступать и поэты, предлагая своим слушателям и зрителям в привлекательной форме вымысла мякиш моральных наставлений. Искусство, по мнению Плутарха, это аллегория, сладостный обман, делающий более доходчивой истину, которая сама по себе плохо усваивается людьми.

Необычайное распространение аллегорического понимание искусства получает в средневековой эстетике. Так, по мнению отцов церкви, искусство должно быть терпимо лишь как чувственная завеса, как сладкая облатка, смягчающая горечь аскетической морали. Отцы церкви использовали аргументацию, развитую эллинистической эстетикой. Но если у Лукреция, например, с его просветительскими тенденциями поэзия служит сладкой приправой для усвоения «полезных истин», научного знания, то теперь искусство подчиняется главным образом целям популяризации и пропаганды христианской морали.

Так, например, рассуждая о музыке, один из отцов церкви, Василий Великий, писал: «Дух святой знал, что трудно вести род человеческий к добродетели, мы же радуемся о правильном пути. Итак, что же он делает? К учениям примешивает приятность песнопения, чтобы вместе с усладительным и благозвучным для слуха принимали мы неприметным образом и то, что есть полезного в пении. Так и мудрые врачи,— давая пить горькое лекарство имеющим к нему отвращение, нередко обмазывают чашу медом. С этой целью изобретены для нас эти страстные песнопения псалмов, чтобы дети и вообще не возмужавшие нравами по видимости только пели их, а в действительности обучали свои души» («Беседы на псалмы», 1).

Искусство в эстетике отцов церкви подчиняется дидактическим задачам. Это объясняет многие особенности их эстетики: полемику против античного искусства, критику народного искусства, символическое и аллегорическое истолкование произведений искусства и т. д.

Дидактическая литература средних веков наряду с аллегорической поэзией, иллюстрирующей научные понятия и абстрактные идеи в наглядных поэтических образах, включала также и поучительную прозу, которая придавала популярную, доступную форму средневековой учености.

Посредством этой литературы осуществлялся принцип средневекового образования: «Поучать, развлекаая, и развлекать, поучая». Широкое распространение аллегория получает и в изобразительном искусстве — живописи, скульптуре, архитектуре. «Картины в церкви, — наставлял папа Григорий Великий, — должны быть тем, чем являются для образованных книги»¹.

Аллегоризм проникает не только в искусство, он пронизывает собой все эстетическое сознание средневековья. Зачастую этот аллегоризм перерастал в числовую символику, которая получила особое распространение в музыкальной эстетике. Основываясь на неопифагорейской традиции, средневековые писатели считали, что посредством числа искусство мистическим образом связано с потусторонним миром, с миром высшей, божественной красоты.

Придавая каждому числу особое символическое значение, авторы сочинений о музыке символически истолковывали и само искусство. Так, например, число «один», как источник всех других чисел, было символом связи музыки и церкви. Тройка считалась высшим совершенством: принятое в средневековой теории трюйственное деление музыки символически означало триединство бога и три традиционные христианские добродетели: веру, надежду, любовь. Число «четыре» означало и четыре времени года, и было символом света, поскольку свет, согласно библейским легендам, был сотворен в четвертый день сотворения мира, и четыре музыкальных консонанса. Числу «семь» соответствует семь планет, семь дней творения, семиструнная лира, семь ступеней октавы и т. д.

Аллегорическое понимание искусства свойственно не только раннехристианской эстетике. Оно характерно и для последующих периодов развития средневековой идеологии, в том числе и для схоластической философии. В эстетике крупнейших философов-схоластов — у Бонавентуры, Фомы Аквинского, Ульриха Страсбургского и других — не только искусство, но и всякая чувственная красота выступает как слабый отблеск божественной красоты.

Ульрих Страсбургский в своей «Сумме о благе» (глава «О красоте») дал одно из немногих в средние века систе-

¹ Цит. по кн.: М. Д в о р ж а к, Очерки по искусству средневековья, Л., 1934, стр. 124.

матических изложений сущности прекрасного. Бог — источник всякой красоты. Подобно свету, сообщающему сияние всем вещам, он разливает свою красоту на весь мир. Поэтому телесная красота и есть не что иное, как чувственный отблеск чистого и ясного сияния божественной красоты. Только божественная красота истинна. «Бог не становится и не перестает быть актуально или потенциально прекрасным, ибо он прекрасен не благодаря причастности к красоте, а по существу своему»¹. Напротив, природа в целом и отдельные вещи сами по себе не обладают красотой, а получают таковую лишь благодаря причастности к божественной красоте. Поэтому они всего лишь слабое отражение, аллегорический намек на сверхчувственную, умопостигаемую красоту.

Данте учил о четырех смыслах произведения искусства: *историческом*, или *буквальном*, *аллегорическом*, способствующем поучению, *моральном*, или воспитательном, и *аналогическом*, содержащем намек на нечто потустороннее.

Поскольку аллегоризм был специфической особенностью всего средневекового эстетического сознания, «аллегория» в средневековой эстетике выступала как понятие, наиболее адекватно выражающее понимание роли и сущности искусства.

В эпоху Возрождения представления о сущности искусства и красоты существенно меняются. В соответствии с этим изменяется и функция аллегории, понимание ее роли и значения, — аллегория утрачивает свою центральную роль. Эстетика Ренессанса выступает с резкой критикой средневекового понимания искусства как «чувственной завесы», «полезного обмана», «сладостной приправы». Моральному дидактизму, полному подчинению искусства морали эстетика Возрождения противопоставляет убеждение в том, что искусство является адекватной формой отражения истины. Это познание истины тождественно с эстетическим наслаждением, которое дает искусство. Так, Леонардо да Винчи учит о живописи как зеркале, дающем истинное отражение природы. «Ложь так презренна, — говорит он, — что даже когда она славит бога, она унижает свое божество; истина, наоборот, так прекрасна, что когда она хвалит самые ничтожные вещи, последние облагораживаются». По его

¹ «История эстетики», т. I, стр. 299.

мнению, «никакая ложь не должна закрывать от нас наше собственное прошлое». Кастельветро в трактате о поэтике Аристотеля доказывает, что цель поэзии составляет не поучение, не призыв к добродетели, а разумное наслаждение. Назначение поэзии — «доставлять удовольствие и освежать умы необразованного большинства и простых людей». То же говорят о музыке такие выдающиеся музыкальные теоретики Возрождения, как Глареан и Царлино. Музыка впервые рассматривается как искусство, способное доставить народу наслаждение и радость. «Музыка — мать наслаждения», — пишет в XVI веке Глареан. «Я считаю гораздо более полезным то, что служит для наслаждения многих, чем то, что служит для наслаждения немногих». Глареан с большой остротой выступает против средневекового понимания музыки как «сладкой приправы», посредством которой средневековые мыслители надеялись смягчить и подсластить человеческую природу. Как сладкая приправа музыка совершенно бесполезна перед «гордыней и похотью нашего старого Адама, то есть плоти, которая находит удовольствие в том, что все идет вверх дном! Мне решительно все человеческое кажется подобным морю. Море соленое: положи в него весь сахар, все товары из Калькутты, все благовония гиметского меда, чтобы сделать его сладким; один порыв ветра, при этом не сильный и не бурный, лишь только его едва коснется, море опять делается соленым, каким оно было раньше...» (Dodecachordon, 1888, p. 128).

Но уже в середине и конце XVI века вновь возрождаются учения об искусстве как «сладком обмане», как аллегории, служащей для выражения высоких моральных истин. Так, уже Тассо в апологии своей поэмы «Освобожденный Иерусалим» развивает концепцию о высоком назначении аллегории, которая, по его мнению, возвышается над подражанием. В отличие от подражания, которое воспроизводит внешнюю сторону вещей, аллегория отражает скрытую сущность бытия:

«Героическая поэзия, почти одухотворенная, соединяет в себе две природы; она состоит из подражания и Аллегории. Именно Аллегорией героическая поэзия привлекает души и слух людей, услаждая их чудесным образом. В то же время Аллегория поучает людей добродетелям и сообщает им знания, иногда же содействует и в одном и в другом. И так как эпическая поэзия не что иное, как

подражание, сходство и картина человеческих поступков, Аллегория эпических поэтов представляет истинный облик людской жизни. Подражание касается поступков человека, которые предстают внешнему взгляду, поэтому оно прежде всего стремится изобразить эти поступки словами действенными и выразительными. Подражание создает образы перед телесным взором, в соответствии с обычаями и страстями, или же воспроизводит внутренние слова души, но в их внешнем проявлении, то есть в поступках или в разговоре. Аллегория, напротив, отражает страсти, мысли и обычаи не только в их внешнем проявлении, но главным образом открывая их скрытую сущность. Она, если так можно сказать, обозначает их темными и таинственными знаками, которые с трудом доступны пониманию лишь знатоков самой сущности природы вещей. Итак, оставляя в стороне подражание, нашей задачей в настоящее время является рассуждение об Аллегории. И подобно тому, как двойственно проявляет себя жизнь человеческая, Аллегория представляет то одну, то другую сторону бытия»¹.

На высокое эстетическое назначение аллегории указывал Фрэнсис Бэкон. Обращаясь к античной мифологии, он увидел в ней рациональный, аллегорический смысл, облеченный в чувственную наглядную форму басен или преданий. «...В первые века, когда изобретения и выводы человеческого ума... были еще новы и казались странными, все писанное и рассказываемое переполнено было баснями, апологами, притчами, загадками, символами, аллегориями и всякого рода уподоблениями. В ту эпоху фигуральный, иносказательный язык не служил еще средством, предназначенным для сокрытия таких истин, которые, несмотря на свою пользу, требовали некоторого покрова, но простым приемом обучения, ибо слабые и грубые в то время умы, отвергающие всякую слишком тонкую или отвлеченную мысль, могли схватывать только осязаемые истины. Как изобретение иероглифов было более древним, чем изобретение букв, так и изобретение парабол предшествовало изобретению доводов, и даже в наше время человек, желая просветить умы, щадя их слабость, все еще вынужден следовать тому же методу и прибегать к постоянным уподоблениям.

¹ «История эстетики», т. II, стр. 612—613.

Итак, заключая это предисловие великой истиной, скажем, что мудрость первобытных времен была или крайне великой, или крайне счастливой: крайне великой, если первые мудрецы преднамеренно выдумали эти фигуры или аллегии; крайне счастливой, если, стремясь совсем к иной цели, они оказали по крайней мере ту услугу, что доставили материал, повод и средство придать такую высоту и такое достоинство человеческим созерцаниям»¹.

Это признание аллегии особенно характерно для эстетических учений XVII века, главным образом для эстетики барокко. Эстетика барокко разработала целую систему аллегорических форм изображения — метафор, иносказаний, символов, эмблем,— с помощью которых, как считалось, развивается «быстрый» и «острый» ум поэта и вообще всякого художника.

«Природное остроумие,— читаем мы у итальянского поэта и философа XVII века Эмануэля Тезауро,— является дивной силой разума, оно заключает в себе два естественных дара: прозорливость и многосторонность. Прозорливость проникает в самые дальние и едва заметные свойства любого предмета, следовательно: в субстанцию, материю, форму, случайность, качество, причину, эффект, цель, симпатию, подобное, противоположное, одинаковое, высшее, низшее, а также в эмблемы, собственные имена или псевдонимы... Многосторонность быстро охватывает все эти сущности, их отношения между собой и к самому предмету, она их связывает и разделяет, увеличивает или уменьшает, выводит одно из другого и с поражающей ловкостью ставит одно на место другого, уподобляясь фокуснику в его искусстве. Все это не что иное, как — Метафора, мать поэзии, остроумия, замыслов, символов и героических девизов».

Но не только поэтический ум должен владеть всеми формами иносказания. Изобразительное искусство должно также широко использовать аллегорические формы. «Ни одна картина, ни одна скульптура не заслуживает титла гениальной, если она не является плодом острого разума. То же самое утверждал я и о Зодчестве... Капители, изобилующие листьями, фригийские узоры, триглифы, фризы, большие маски, кариатиды — все это метафоры из камня,

¹ Ф. Бэкон, О мудрости древних.— Собрание сочинений, ч. 1, стр. 509—510.

молчаливые символы, которые способствуют прелести творчества, придавая ему таинственность»¹.

Особенное значение аллегория приобретает в эстетике Просвещения. Известно, что деятели просветительской эпохи видели в искусстве важнейшее средство воспитания новой гражданской морали, морали, в которой будут преодолены те противоречия частного и общественного интереса, эгоизма и общительности, которые впервые обнаружила эстетика Просвещения. Поэтому искусство выступало у них порой как подчиненное средство морали. Это морально-дидактическое понимание искусства было связано, как правило, с выдвиганием аллегории в качестве центральной категории в системе эстетических категорий и понятий.

Показательно в этом отношении понимание аллегории одним из наиболее выдающихся представителей немецкого Просвещения — Винкельманом. В своей статье «Пояснение к мыслям о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре» Винкельман пишет:

«Сама необходимость научила художников аллегории. Первоначально удовлетворялись, разумеется, тем, чтобы изображать лишь отдельные предметы одного рода. Но со временем начали пытаться передавать также и то, что общее многим отдельным предметам, а именно общие понятия. Каждое свойство отдельного предмета образует такое общее понятие. Когда понятие отделено от того, в чем оно заключено, оно может сделаться доступным чувствам лишь в виде образа, который, будучи единичным, относится тем не менее не только к единичному, а ко многим»².

Винкельман различал два типа аллегории в живописи: возвышенный и простой. К картинам первой категории принадлежат те, в которых заложен скрытый смысл из мифов или философии древних; сюда же можно было отнести также и те, сюжет которых заимствован из малоизвестных или таинственных обычаев древности.

Ко второй категории принадлежат картины с более общеизвестным значением, как, например, олицетворенные добродетели и пороки и т. п.

«Образы первого рода придают произведениям искусства истинно эпическое величие; дать им это величие может

¹ «История эстетики», т. II, стр. 625.

² И.-И. Винкельман, Избранные произведения и письма, стр. 163.

какая-нибудь одна фигура. Чем больше понятий включает она в себя, тем она возвышеннее; и чем больше она заставляет о себе задуматься, тем глубже производимое ею впечатление и тем более она становится доступной чувствам»¹.

Оба типа аллегории, по мнению Винкельмана, были присущи уже античному искусству, и всякий художник, стремящийся достичь вершин искусства древних, должен скрупулезнейшим образом изучать эти аллегории. Вместе с тем Винкельман выступает против эстетики барокко, считая, что аллегория древних была извращена той «искусственной ученостью, которая везде и во всем видела аллегория, эмблемы, девизы». Но пришло такое время, когда толпы ученых поистине словно в ярости принялись за искоренение хорошего вкуса. В том, что называется натурой, они не находили ничего, кроме ребяческой простоты, и считали для себя обязательным начинять ее остроумием. Молодые и старые принялись писать девизы и эмблемы не только для художников, но и для философов и богословов, и нельзя было переслать простого привета, не присоединив к нему какой-нибудь эмблемы. Старались сделать все это более поучительным, сообщая в надписях, что картины обозначали и чего они не обозначали. Вот сокровища, которых все еще ищут. С тех пор как вошла в моду эта ученость, об аллегории древних совсем перестали думать».

• В немецкой классической эстетике аллегория включается в определенную систему эстетических категорий. Как правило, аллегория рассматривается в диалектической связи с такой категорией, как символ.

Такое противопоставление встречаем мы, например, у Гёте.

«Далеко не одно и то же, подыскивает ли поэт для выражения всеобщего нечто частное или же в частном прозревает всеобщее. Первый путь приводит к аллегории, в которой частное имеет только значение примера, только образ всеобщего, последний же и составляет подлинную природу поэзии; поэзия называет частное, не думая о всеобщем и на него не указуя»². Разъясняя эту мысль, Гёте говорил,

¹ И.-И. Винкельман, Избранные произведения и письма, стр. 163.

² Гёте, Собрание сочинений, т. 10, М., 1937, стр. 715.

что «аллегория превращает явление в понятие, понятие в картину, но так, что в картине понятие все еще может быть ограничено, полностью установлено и высказано в ней». Напротив, в символе идея картины оказывается неисчерпаемой, «бесконечно воздействующей и недостижимой»¹.

Подобную оценку аллегории дает и Жан-Поль Рихтер в своей «Подготовительной школе эстетики» (1804). Он рассматривал аллегорию как один из видов образного остроумия, причем наиболее низший и простой. «Полагая одушевление телесного как более раннюю стадию образного сравнения, я основываюсь на том, что духовное, то есть наиболее общее, легче обнаружить в телесном [как частное], чем наоборот; и точно так же легче мораль извлечь из басни, чем басню из морали... Бэкону легко было присочинить к мифологии ее аллегорическое значение; наоборот, было бы в десять раз труднее подыскать к смыслу его мифологическое подобие».

По мнению Рихтера, остроумное уподобление стоит больше, чем сотня аллегорий. Поэтому аллегория представляет собой наиболее легкий и простой путь для писателя и поэта.

Близкий по духу к эстетике романтизма Артур Шопенгауэр также выступил с критикой аллегории. Он видел в ней внехудожественный прием изображения абстрактных понятий, чуждых и враждебных созерцательной природе искусства. В его главном философском сочинении «Мир как воля и представление» (1819) мы встречаем следующую характеристику аллегории:

«Если, таким образом, целью всякого искусства является передача постигнутой идеи, которая благодаря этому посредничеству духа художника, где она очищается и изолируется от всего чужеродного, становится доступной и тому, кто имеет более слабую восприимчивость и совсем не одарен продуктивностью, если, далее, недозволительно исходить в искусстве из понятия, то мы не можем одобрять того, чтобы произведение искусства намеренно и сознательно предназначалось для выражения понятия,— а так это бывает в аллегории. Последняя — художественное произведение, которое означает нечто иное сравнительно с тем, что оно изображает. Между тем все наглядное, следова-

¹ Г ё т е, Статьи и мысли об искусстве, стр. 347.

тельно и идея, выражает себя непосредственно и сполна и не требует чего-нибудь другого, которое его разъясняло бы. Отсюда то, что требует себе уяснения и представителя в чем-нибудь совершенно другом, будучи не в состоянии само достигнуть наглядности,— это непременно понятие. Аллегория потому всегда желает выразить понятие, и дух зрителя отвлекается от изображенного наглядного представления к совершенно иному, абстрактному, не наглядному, которое лежит совсем вне данного художественного произведения; здесь, таким образом, картина или статуя должны выполнить то, что гораздо лучше выполняют буквы» (§ 50).

Деление образов на схему, аллегория и символ принадлежит Шеллингу. Он пишет: «То изображение, в котором общее означает особое или в котором особое созерцается через общее, есть схематизм. То же изображение, в котором особое означает общее или в котором общее созерцается через особое, аллегорично. Синтез этих обоих, где ни общее не означает особое, ни особое — общее, но где оба они суть абсолютно одно, есть символическое» (*Philos. der Kunst*, § 39). В пояснениях к этому Шеллинг говорит, что схему нужно понимать по Канту как чувственно-созерцаемое правило выявления предмета, являющееся в этом смысле продуктом силы воображения. Яснее всего схема видна в механизме. Шеллинг протестует против понимания греческой мифологии как схематической или аллегорической; греческие боги и герои есть независимая и непосредственная реальность, не сводимая ни к тому, ни к другому: «Мифологию вообще и всякое поэтическое творчество ее в частности нельзя понять ни схематически, ни аллегорически, ни символически». В греческой мифологии общее содержится только как возможность, то есть в нее можно вкладывать бесконечно разнообразный смысл. Сказание об Амуре и Психее аллегорично, но это — конец греческого мифа. Даже персонификации в виде Эриды действуют у греков не только как существо что-то означающее, но как реальные существа, которые сами одновременно суть то, что они означают. Противоположность этому составляют — Данте в высоком стиле, затем Ариосто, Тассо и грубая аллегоричность вольтеровской «Генриады». Понятие символического Шеллинг поясняет следующими противопоставлениями. Природа в ряду тел — только аллегоризирует, так как тут особое только означает общее, не будучи

им самим. В области же света она схематизирует тела. В органическом она — символична, потому что здесь «бесконечное понятие связано с самим объектом», и общее есть тут всецело особое, и особое — общее. Мышление — схематично, всякий поступок — аллегоричен, искусство — символично. Арифметика — аллегорична, ибо она общее означает при помощи особого. Геометрия — схематична, поскольку она через общее означает особое. Философия — символична. Музыка — аллегорична, живопись — схематична, пластика — символична. В поэзии лирика — аллегорична, эпос «имеет необходимую склонность к схематизированию», драматика — символична.

С этим делением Шеллинга во многих моментах совпадает гегелевское деление художественных форм на символическую, классическую и романтическую.

Известно, что Гегель распределяет искусства по своей общей схеме — символическое, классическое и романтическое искусство. В первом типе «идея» остается неопределенной, не выражается как таковая, а дается лишь «явление», и поскольку оно носит на себе «идею», «идея» получает образное значение; сюда относится изящная архитектура. Эта «первая форма искусства есть поэтому скорее только искание оформления, чем способность изображения». Тут — «абстрактная определенность» идеи: в образе льва дана идея силы. И значение не покрывает того, что должно быть выражено, так что «при всем стремлении и старании несоразмерность идеи и образа все-таки остается неопределенной». Отсюда задачей архитектуры как «символического» искусства является «так отработать внешнюю неорганическую природу, чтобы она стала родственной духу в качестве художественно-сообразного внешнего мира».

В искусстве классическом «идея», по Гегелю, целиком и без остатка переходит в «явление»; это — скульптура. В классической художественной форме — полная взаимоприспособленность «идеи» и «реальности». Эту приспособленность, говорит Гегель, нельзя понимать «в чисто формальном смысле согласования содержания с его внешней формой»¹. «В противном случае, в силу подобной конгруэнции содержания и формы, классическими были бы уже всякий портрет с натуры, всякое оформление — вода, местность, цветок, сцена и т. д., составляющие ту или другую

¹ Гегель, Сочинения, т. 12, стр. 82.

цель и содержание изображения»¹. Признаком классического является то, что «само содержание есть конкретная идея и, как таковое, конкретно духовное, ибо только духовное есть истинно внутреннее». «Эта форма, которая имеет при себе самой идею в качестве духовной и именно индивидуально-определенной духовности, когда она должна вскрыть себя во временном явлении, есть *человеческий лик*»². Человеческое тело тут не есть просто чувственное бытие, но — «только наличность и природная форма духа и потому должна быть изъята из всякой нужды только чувственного и случайной конечности явления»³. Но если тело тут всецело духовно, то зато и дух дан *только* телесно, и потому — это не абсолютный дух вообще, но — специально человеческий дух. Соответственно со всем этим специально классическое искусство, скульптура, уже не довольствуется той внешностью, которая характерна для архитектуры. Если в последней внешность такова, что она только храм или жилище, то в классической форме уже «ударяет в косную массу молния индивидуальности», проникает ее и делает ее не просто симметричной, как в архитектуре, но уже бесконечной формой духовной телесности. В скульптуре ни одна сторона не перевешивает, ни духовная, ни телесная, но обе они одинаково проникают одна другую, так что в ней уже нет ничего духовного, что не было бы дано телесно, и нет ничего телесного, что не имело бы духовного смысла. «...В ней впервые внутреннее и духовное приходит к явлению в своем вечном покое и существенной самостоятельности. Этому покою и единству с собой соответствует только такое внешнее, которое само еще пребывает в этом единстве и покое. Это и есть форма в ее *абстрактной пространственности*»⁴. Поэтому скульптура так же не нуждается в пестрых жизненных красках, как и недостаточно для нее простой симметрии и механики неорганического вещества.

Если архитектура дала храм, а скульптура — статую, то нечто третье, говорит Гегель, должно дать *общину*, предстоящую этой статуе в храме, ту внутреннюю и индивидуализированную духовность, которая, не будучи абстракцией, не есть уже и эта просто духовная телесность. Тут

¹ Гегель, Сочинения, т. 12, стр. 82.

² Там же.

³ Там же, стр. 313.

⁴ Там же, стр. 89.

чувственный материал как бы отделяется; и в самой духовности и внутренней субъективности как таковой намечается свое содержание и своя форма. Это и есть *романтическая художественная форма*.

Сравнивая деление искусства Шеллингом и Гегелем, можно сделать вывод, что «схематизм» Шеллинга можно сопоставить с «символизмом» Гегеля, «аллегоризм» Шеллинга — с «романтизмом» Гегеля и «символизм» Шеллинга — с «классицизмом» Гегеля. Эта аналогия может быть установлена с полной достоверностью, если один из членов антитезы, варьирующейся в этих трех формах, понять как *чувственное и телесное бытие*. Тогда «схемой» будет обозначение особого чувственного через общее, смысловое; «аллегорией» — обозначение общего через *чувственное* и «символом» — *тождество чувственного и смыслового*. Тогда совпадение этих делений будет почти полное. Если же под особым понимать не только чувственное (ведь вполне мыслимо общее и особое в сфере понятий), то параллель обоих делений разрушится. Тогда «романтическая» форма Гегеля, мало интересуясь чувственной сферой и не поднимая ее выше «аллегории» (в смысле Шеллинга), оказывается «классической» (в смысле Шеллинга), так как предполагает в самой смысловой сфере полное совпадение и отождествление «внутреннего» и «внешнего», так что «романтизм» Гегеля окажется и «аллегоризмом» и «классицизмом» Шеллинга в разных смыслах. С другой стороны, в «символизме» Гегеля содержится много «аллегоризма» Шеллинга, если только он прямо не составляет его главного содержания. Так получится, если поставить ударение на «образе», а не на «значении». Об этом свидетельствуют те реальные исторические формы мифолого-эстетических представлений, которые Гегель имеет в виду, начиная от «бессознательной символики», куда относится, например, древняя зендская религия с ее представлениями о свете, солнце, звездах или «фантастическая символика» индийской религии, равно как и символика древнего Египта с лабиринтом, пирамидами, обелисками, и «сознательная символика сравнивающей художественной формы» (куда относятся басня, поговорка, аполог, загадка, аллегория в собственном смысле и т. д.). То, что Гегель говорит о «символе вообще», вполне совпадает с этой стороны с Шеллинговой «аллегорией». В символе, говорит он, надо различать значение и выражение. Первое есть «представление или предмет,

безразлично какого содержания», «второе — «чувственное существование, или картина какого-нибудь вида». «Символ есть прежде всего некий знак»¹. И вот знак может сам по себе совершенно не иметь никакого отношения к значению, как, например, буквы и звуки в отношении значения слова. Это не есть символический знак. Но знак может сам по себе указывать на некоторое значение, как бы заложенное в нем самом. Так, лев указывает на силу или великодушие, лисица на хитрость, круг на вечность и треугольник на триединство. Это и есть символический знак. Но, с другой стороны, символ — только там, где нет полной адекватности значения и образа. В символе должна всегда оставаться неопределенность, как, например, лев выражает не только великодушие, и великодушие выражено не только во льве. Поэтому в символе всегда остается принципиальная двусмысленность. Вид символа никогда с достоверностью не решает вопроса, есть ли данная картина действительно символ, так как льва можно всегда рассматривать и как такового, и тогда он может быть выражением не просто силы, но какого-нибудь более конкретного героя или времени года и т. д. В древнеперсидских, индийских и египетских формах искусства мы всегда бродим как бы среди задач и загадок, в противоположность формам греческого искусства.

Но зато что безусловно совпадает, так это «символизм» в смысле Шеллинга и «классицизм» в смысле Гегеля. Классическая художественная форма, по Гегелю, есть полное совпадение духовного и телесного. Классическая красота не есть значение чего-то другого, но совершенно самостоятельная красота, сама себя означающая и потому сама себя объясняющая красота в противоположность «символизму», где единое и всеобщее остается абстрактным и невоплощенным в тело, а действительное явление есть несубстанциональное и неспособное выразить абсолютное в конкретной форме, так что даже монотеизм на Востоке не достигает воплощенности полной индивидуальности, но остается абстрактной концепцией мстительного и жестокого божества. Классическое искусство живет полной идентификацией духовного и однородного, так что ни то, ни другое уже не остается в абстрактном одиночестве и замкнутости, но духовное возрастает, получая высшую

¹ Гегель, Сочинения, т. 12, стр. 83.

цельность, и возрастает природное, становясь идеальным. Тут полное взаимопроникновение обеих сторон. Это тождество духовного значения и телесности приводит к тому, что классическое искусство в самом существе своем имеет целью дать человеческое, так как в реальном мире только человек и может в максимальной мере объединить эти две сферы. Выражение лица, глаз, манера держаться, жесты — все это такая телесность, которая живет только тем, что отражает духовное. Поэтому тут не искание только духовного, как в «символизме», и не поверхностная персонификация и не подражание только человеческим формам. Это и заставляло философов вроде Ксенофана возражать против антропоморфизма, хотя с точки зрения «романтизма» нужно сказать, что этого антропоморфизма было много в греческом искусстве, но было мало в высшей религии. Имея в виду эту естественную ограниченность греческого антропоморфизма, в нем самом можно уже не сомневаться. Живя тождеством внутреннего и внешнего, греческое искусство создало мифологию, имеющую вполне значение религии. Искусство для грека есть наивысшее выражение абсолютного, и греческая религия есть не что иное, как религия искусства, в то время как более поздняя романтическая форма, хотя и являющаяся сама по себе искусством, указывает уже на более высокую, чем искусство, форму сознания. Соответственно искусству и классический художник знает, чего хочет, и может выразить то, что хочет. Материал искусства он не выдумывает, а берет его готовым из народного предания, тем более, впрочем, проявляя свою гениальность в смысле обработки.

Важное рассуждение о символе и аллегории мы встречаем у Зольгера. Прежде всего Зольгер указывает на полярность этих категорий в их отношении к прекрасному. «Прекрасное, как материя искусства, может рассматриваться, во-первых, в качестве объекта как такового и, во-вторых, в качестве результата деятельности, поскольку объект, как голый процесс деятельности, должен быть соотнесен с этой деятельностью. Поскольку прекрасное есть конечное идеи, завершающий факт, мы называем его символом, и всякое искусство в этом смысле символично. Символ в этом более широком значении можно, однако, рассматривать двояко: во-первых, поскольку он в качестве объекта заключает в себе идею; понимая его так, мы называем его символом в более узком значении; во-вторых,

поскольку художественная деятельность создает объект, следовательно, в этом смысле символ есть то, что, взятое как факт, есть процесс деятельности; понимая его так, мы называем его аллегорией¹. По учению Зольгера, символ указывает на такое существование, где действует идея. Но символ не есть «просто образ идеи». Он есть «сама идея, только познанная в существовании». «Символ не есть подражание, но действительная жизнь самой идеи и, следовательно, нечто чудесное». Нельзя путать символ с образом и аллегорией. «Образ в обычном смысле есть совершенно обманчивое подражание одного объекта другому». Отображение есть, следовательно, повторение простого явления объекта. Не есть символ и простой знак. «Образ повторяет являющуюся сторону, знак же относится к абстрактной стороне понятия». «Знак имеет только цель вызвать понятие через созерцание одного различающего признака»². Образ относится к области абстракции. Оба они, следовательно, рассудочны. Символ, далее, по Зольгеру, не есть и схема. «Схема есть операция человеческого рассудка, через которую он производит переход из абстрактных понятий в отдельное представление». «Схема никогда не относится к самосознанию, но всегда лишь к данной материи; напротив того, деятельность искусства выходит из самосознания, в которое превратилась идея. Символ есть существование самой идеи. Он есть действительно то, что он значит, есть идея в ее непосредственной действительности. Символ, следовательно, всегда сам истинен, а не только отображение чего-то истинного»³. Прекрасное является в двух видах — как символ в узком смысле и как аллегория. Символ в узком смысле мы имеем тогда, когда прекрасное перед нами дано во всей своей исчерпанности, как объект и материя, аллегория же — когда прекрасное, как материя, берется в своей деятельности. «В символе мы имеем объект, в котором деятельность насытилась и исчерпала себя. Материя, обнаруживая деятельность, дает одновременное чувство ее успокоения и совершенства». «Необходимо, чтобы мышление противопоставляло этому символу деятельность в качестве чистой и нематериальной. Поэтому в символическом искусстве

¹ К. S o l g e r, Vorlesungen über Ästhetik, Leipzig, 1829, S. 127.

² Т а м ж е, стр. 127—128.

³ Т а м ж е, стр. 128—129.

всегда находится мысль об области, где — чистая деятельность и нет никакой материи»¹. Это в особенности заметно в произведениях античного искусства, где наряду с завершёнными, совершенными и покоящимися образами богов всегда присутствует судьба, являющаяся не чем иным, как идеей в аспекте чистой деятельности. И это не пустая абстракция. «В аллегории содержится то же самое, что и в символе, только что в ней мы созерцаем преимущественно действие идеи, которое в символе себя сделало совершенным. Если бы мы не умели установить в символе отношения к идее как чистой деятельности, то символа не осталось бы. В аллегории отношение обратное. Действительное явление не отделено здесь в такой мере от чистого действия идеи. Действительность узнается здесь, скорее, как продукт отношений, деятельность которых созерцается в ней одновременно, так что уже сама деятельность здесь окрашена материей»². Аллегория может исходить не только от общего, но и от частного. Можно не только единичную вещь заменить общим понятием, но и обратно, как, например, во всякой персонификации. «В высшей аллегории эти направления входят одно в другое и теряются друг в друге» (как в христианстве). «К простому знаку подобные аллегорические обнаружения можно применять так же мало, как и символ. Не было бы никакой аллегории, если бы она не была тем, что она значит в своих отношениях. Вечная сущность, идея относится к самой себе, и только через ее собственное внутреннее разъединение возникают отношения, в которых она живет. Искусство, как и религия, предполагает в действительности божественную жизнь. Но оно рассматривает ее не в самосознании, но как предмет восприятия. Истинная аллегория есть высочайшая живость идеи». Не нужно смешивать истинную аллегория с рассудочной. Оба направления, символ и аллегория, как противоположности, должны быть объединены; и, собственно говоря, невозможно воспринять их отдельно. Символ имеет то преимущество, что он дает идею в чувственно-наличном виде и тем как бы заступает место действительности. Аллегория же дает возможность представить действительный предмет как чистую мысль, не заставляя при этом терять его как предмет. Поэтому и символ и аллегория совпадают

¹ K. Solger, Vorlesungen über Ästhetik, S. 130.

² Там же, стр. 121.

в одно, так же как и природа с индивидуальностью и прекрасное с возвышенным.

Сравнивая учение Зольгера о символе с учением Шеллинга, нетрудно заметить их полное сходство. Сюда же относится и вся «классическая форма» Гегеля, равно как и вся «духовная» сторона «романтической формы». Что же касается аллегории, то явно, что у Зольгера она имеет другой смысл, чем у Шеллинга: отличает понятие деятельности и момент присутствия цельной идеи. Ее необходимо сопоставлять не с «аллегорией» Шеллинга, а с «романтической» формой Гегеля, если последнюю брать целиком, со всем ее духовным и чувственным содержанием. Впрочем, поскольку в античном искусстве Зольгер находит одинаково и символ и аллегория, равно как и в христианстве, то полная аналогия будет только тогда, если мы возьмем «аллегория» Зольгера в христианстве и сравним ее с «романтизмом» Гегеля.

Как мы видим, в классических системах эстетики понятие «аллегория» занимало довольно видное место. Наряду с понятиями «образ», «символ», «знак» оно употреблялось для обозначения художественных приемов искусства. В послеклассической эстетике это понятие, однако, утрачивает свое значение, оно трактуется почти исключительно как «несовершенный», «неудавшийся», «незаконный» вид символа. Это связано прежде всего с распространением в буржуазной эстетике XIX века символистских тенденций¹. Показательно в этом отношении определение аллегории у Б. Кроче, который писал: «Искусство не обнаруживает двойственной сущности, у него только одна основа; все в нем символично, так как все идеально. Если же символ рассматривать как нечто отделенное от интуиции... то этим вводится интеллектуалистическое заблуждение: такой мнимый символ, представляющий собой изложение отвлеченного понятия, есть аллегория»².

Тем не менее для нас очевидно, что и в наше время понятие «аллегория», так же как и понятие «символ», остаются необходимыми для современного искусства и эстетики.

¹ В XIX веке появляется большое число исследований, посвященных проблеме символа и плодотворно ее разрабатывающих. Среди них капитальное философское сочинение: E r n s t C a s s i g e r, Philosophie der symbolischen Formen, 3 Bde, Berlin, 1925.

² Б. Кроче. Эстетика как наука о выражении..., М., 1920, стр. 39.

Ведь ясно, что аллегория как прием в принципе вполне художественна и вполне допустима в искусстве. Поэтому современное искусство широко пользуется ею. Трудность для художника состоит в том, чтобы знать, где и как ею пользоваться. Современная эстетика не выяснила достаточно полно место и роль аллегории в реалистическом искусстве. Это касается и многих других условных форм искусства, которыми на практике искусство широко пользуется.

Вкус

НАЧИНАЯ С XVII ВЕКА В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ литературе появляется новая эстетическая категория — вкус. До этого времени термин «вкус» (латин. *gustus*, франц. *le goute*) не употреблялся в эстетическом значении и означал, как правило, одно из чувственных, «вкусовых» ощущений.

Однако с XVII века этот термин начинает приобретать более широкий смысл, употребляется сначала в иносказательном значении, а потом становится понятием, обозначающим способность понимать и наслаждаться красотой и искусством.

Одно из первых употреблений термина «вкус» в эстетическом смысле принадлежит известному испанскому мыслителю Грасиану-и-Моралес, который дал толчок к развитию этого понятия в эстетике. В трактате «Настольный предсказатель» (1647) Грасиан указал на три способности человеческого познания: творческий дух, суждение и «превосходный» вкус (*gusto*). Последний, по мысли Грасиана, относится к познанию прекрасного и оценке произведений искусства.

От Грасиана понятие вкуса переходит в европейскую эстетическую литературу, где оно постепенно становится одной из центральных эстетических категорий.

В XVII веке о вкусе писал французский писатель Ларошфуко. Он высказал сомнение относительно возможности единого и всеобщего вкуса, так называемого «хорошего вкуса».

«При всем том богатстве, — писал Ларошфуко в своих «Максимах», — различных оттенков вкуса, которое мы отметили выше, хороший вкус такого свойства, которому под силу дать оценку любой вещи, которому известна ее подлинная ценность и который может решать в этой

области все вопросы без исключения, является большой редкостью и почти не встречается в действительности»¹.

По мнению Ларошфуко, отсутствие всеобщего критерия в вопросе о вкусе объясняется тем обстоятельством, что вкус отражает не всеобщие, а, как правило, частные, случайные, эгоистические интересы людей. «Наши вкусы настолько непоследовательны и расплывчаты, одно и то же мы воспринимаем в столь различном свете, что под конец перестаем узнавать то, что сами же видели и пережили».

Проблема вкуса оказалась необычайно популярной темой для французских философов, писателей и критиков. С начала XVIII века во Франции появляется целый ряд трактатов на эту тему. Среди них — «Письма о хорошем вкусе» аббата Бельгардта (1708), «Речь о вкусе» Дю Трамбле (1713), «Исторический и философский очерк о вкусе» Роллена.

Поэтому статья Вольтера «Вкус», написанная им для своего «Философского словаря», явилась некоторым итогом и обобщением предшествующих исследований. В своей статье Вольтер показывает прежде всего, каким образом представление о вкусе как элементарном физиологическом чувстве развилось в универсальную категорию, означающую способность познавать прекрасное.

«От слова «вкус», — пишет Вольтер, — в значении внешнее чувство, способность распознавать свойства пищи, на всех известных нам языках произошла метафора, где тем же словом «вкус» обозначено чувство красоты и погрешности во всех искусствах: такое распознавание свершается мгновенно, подобно тому как наш язык и небо тотчас различают на вкус отведываемую пищу; и тут и там распознавание опережает и самую мысль»².

«Отменный вкус — это не только способность распознавать, прекрасно ли произведение, и не просто сознание того, что произведение в целом прекрасно, но и способность чувствовать это прекрасное, испытывать волнение при встрече с ним. Отменный вкус — это не просто способность интуитивно чувствовать прекрасное, не только безотчетное волнение при встрече с ним, но и умение разбираться в мельчайших тонкостях»³.

¹ «История эстетики», т. II, стр. 247.

² Там же, стр. 284—285.

³ Там же, стр. 285.

Духовный вкус, вкус к красоте надо отличать и от прихоти, то есть от оценки тканей, драгоценностей, экипажей, всего того, что не относится к изящным искусствам. Этот вкус отличается как достоинствами суждения, так как он может быть судьей в оценках различных вещей, так и чувства, потому что он может быть легко воспитан и исправлен от всех недостатков.

«Говорят, о вкусах не спорят; и это утверждение справедливо, если при этом подразумевается лишь вкус — физическое чувство, то есть отвращение, которое вызывают у нас некоторые кушанья, и особое пристрастие к другим; несомненно о таких вкусах не спорят, так как не в нашей власти устранить дефекты вкусовых органов»¹.

Вкус же к красоте подвержен совершенствованию, и при определенном воспитании он превращается в «хороший вкус». Однако может существовать и «дурной вкус», высказывающий ошибочные представления о красоте. Такой вкус — результат влияния моды или отсутствия образования.

Разрешение этой антиномии «хорошего» и «дурного» вкуса Вольтер видел в просвещении. В том обществе, где развиты науки и искусства, вкус достигает высот совершенства, там же, где «просвещенное общение людей крайне незначительно... притупляется острота суждений, и тогда людям не на чем воспитывать свой вкус»².

Понятия вкуса обстоятельно разрабатывались в эстетике классицизма. Большое внимание этой категории уделил Шарль Батте. В своем сочинении «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1746) Батте указал на те основные вопросы, которые стояли перед тогдашними учениями о вкусе: «Существует хороший вкус, и только он хорош. В чем же он состоит? От чего зависит? От объекта или от гения, оперирующего над этим объектом? Существуют ли вкусовые критерии? Что является его органом — ум или сердце или то и другое?» (II § 1).

Пытаясь ответить на эти вопросы, Батте перенес в область искусства основные гносеологические категории тогдашней метафизической теории познания. По мнению Батте, «вкус в искусстве есть то же самое, что и интеллект в науке». Правда, объекты их различны, но их функции

¹ «История эстетики», т. II, стр. 286.

² Там же, стр. 287.

настолько сходны, что с помощью второго можно объяснить и первое. Поэтому, если интеллект есть способность различать истину и ложь, то вкус есть способность различать хорошее, плохое и посредственное. Так же как в области интеллекта могут быть ложные идеи, так и в области искусства могут быть ложные вкусы.

Истинным вкусом Батте считал естественный, прирожденный вкус, который может воспитываться, совершенствоваться, становиться более утонченным, но тем не менее оставаться естественным. Вообще говоря, для Батте существует лишь один хороший вкус, то есть тот, который соответствует природе; те же, кто природу не одобряют, обладают дурным вкусом. В этом проявился нормативный характер эстетики классицизма. Хороший вкус выступал здесь как норма, предел, ограничивающий крайности субъективных вкусов. Но как же тогда быть с тем фактом, что у разных народов, да и у разных людей существуют различные вкусы?

На этот вопрос Батте отвечает следующим образом: «Вкусы могут быть разные и даже противоположные, оставаясь при этом хорошими, что объясняется, с одной стороны, богатством природы, а с другой — ограниченностью человеческого ума и сердца»¹. Многообразие природы порождает многообразие и широту восприятий и оценок ее, а ограниченность человеческого восприятия порождает различную глубину и полноту личных вкусов.

Как разум в науке, так и вкус в искусстве предписывает определенные правила. Однако, являясь судьей над чувствами, вкус имеет дело в своем трибунале не с доказательствами, а с ощущениями. Поэтому вкус одновременно обладает и непосредственностью чувства, привлекает нас к прекрасному, отталкиваясь от безобразного, заставляет волноваться и страдать.

Батте не дает определенного ответа на вопрос, относится ли вкус к чувству или к разуму. Эта категория у него — нечто среднее между разумом и чувством, родственная им, но к ним не сводимая. Впрочем, эта двойственность в понимании вкуса характерна не только для Батте, но и для большинства теоретиков искусства и философов XVIII века, в частности для Монтескье, который посвятил вкусу специальный трактат — «Опыт о вкусе в произведениях при-

¹ «История эстетики», т. II, стр. 389.

роды и искусства» (1757), и для Даламбера — автора опубликованной в «Энциклопедии» статьи «Размышления о философских излишествах в области вкуса» (1757). Как и большинство просветителей, Даламбер провозглашал общезначимость и неоспоримость суждений вкуса. «Если понятие вкуса, — говорил он, — не есть нечто произвольное, то, следовательно, оно зиждется на неоспоримых принципах; отсюда следует, что на основании этих принципов можно судить о любом художественном произведении. В самом деле: источник удовольствия и скуки всецело заключен в нас самих, поэтому в самих себе, внимательно вдумываясь, мы можем найти всеобщие и неизменные критерии вкуса, которые являются как бы пробным камнем, применяемым ко всем художественным произведениям»¹.

Большое внимание проблеме вкуса уделяет и Гельвеций в своем философском сочинении «Об уме» (1758). Особенный интерес он проявляет к историческим условиям формирования вкуса, причинам его своеобразия и различия у разных народов. Гельвеций указывает на то, что не существует никакого *универсального* вкуса. «Под словом вкус не нужно понимать точное знание прекрасного, способного поразить народы всех времен и всех стран, но более частное знание того, что нравится обществу у данного народа»².

По мнению Гельвеция, существуют два вида вкуса, два источника возникновения представлений о красоте. Первый способ — привычка, мода, изучение того, что может нравиться публике. Этот вид вкуса называется вкусом привычки. Помимо этого существует сознательный вкус, основанный на «глубоком знании человечества и духа времени». Безусловное предпочтение Гельвеций отдает сознательному вкусу.

Этот вид вкуса всегда предполагает образование, он подвержен изменениям и развитию. Выясняя механизм этих перемен, Гельвеций указывает на связь эстетических вкусов с развитием социальной жизни людей. «Такого рода переменам всегда предшествовали некоторые изменения в форме правления, в нравах, законах и положении народа. Следовательно, существует скрытая зависимость между вкусами народа и его интересами»³.

¹ «История эстетики», т. II, стр. 301.

² К. Г е л ь в е ц и й, Об уме, М., 1938, стр. 298.

³ Т а м же, стр. 102.

Как мы видим, в эстетике французского классицизма и Просвещения категория вкуса выступает прежде всего как познавательная категория. Теоретики искусства этого времени трактовали вкус как определенную способность познания, наряду с чувством, рассудком и разумом.

Однако вкус не относится ни к одной из этих познавательных способностей. Он не был ни чувственной, ни рассудочной, ни разумной формой познания и тем не менее обладал достоинствами и разума, и рассудка, и чувства. Понятие «вкус» отражало, следовательно, то «неуловимое» и «иррациональное», что нельзя было уложить в систему категорий рационального и чувственного познания и что тем не менее настойчиво проявлялось, когда речь заходила о познании красоты и искусства.

В XVIII веке с критикой классицистических учений о вкусе выступил Руссо. В своем философско-педагогическом сочинении «Эмиль, или О воспитании» Руссо утверждал, что «вкус есть только способность судить о том, что нравится или не нравится наибольшему количеству людей»¹.

Руссо оговаривается сразу же, что это не означает, что людей со вкусом больше, чем всех остальных. Напротив, «хороший вкус чрезвычайно редкая вещь, так как, будучи дарован всем от природы, он становится действительным лишь в результате воспитания и воздействия социальной среды».

«Чувство вкуса,— говорит Руссо,— присуще всем людям, но не все обладают им в равной степени, не у всех оно одинаково развито; оно подвержено множеству изменений под воздействием разных причин. Мера вкуса, которой обладает человек, зависит от чувствительности, которой он наделен. Развитие вкуса и его характер зависят от общества, в котором человек жил. Для развития вкуса нужно прежде всего жить в многолюдных обществах, чтобы делать множество сравнений. Во-вторых, это должны быть общества, предающиеся увеселениям и праздности, ибо в деловых обществах основным правилом служит не удовольствие, а корыстный интерес. В-третьих, тут нужно общество, в котором неравенство не слишком велико, где тирания мнений умеренна и где господствует скорее сладострастие, нежели тщеславие, ибо в противном случае мода

¹ «Ж.-Ж. Руссо об искусстве», М.—Л., 1959, стр. 104.

заглушает вкус; люди перестают стремиться к тому, что нравится, а лишь к тому, чтобы отличаться от других»¹.

По мнению Руссо, истинные образцы хорошего вкуса коренятся в природе. Чем дальше мы удаляемся от природы, тем более искажаются вкусы. Средствами воспитания естественного вкуса может быть изучение поэзии, чтение книг. Искусство также способно влиять на изменения вкуса, но оно не способно воздействовать на нравы людей. Поэтому, говоря о воспитании своего ученика, Руссо пишет: «Я поведу его в театр, чтобы изучать не нравы, а вкус. Театр создан не для истины; он создан для того, чтобы ублажать»².

Историческая заслуга Руссо состоит в том, что он обнаружил характерное для эстетики Просвещения противоречие. Достижение новой нравственной и эстетической культуры просветители видели в формировании высоких эстетических вкусов, однако, с другой стороны, развитие вкусов они связывали с просвещением, с развитием искусства и морали. Обнаружив это противоречие, Руссо выступил с отрицанием идеи о том, что посредством искусства возможно изменять нравы народа, воспитывать его мораль и нравственность. Он выступил с полемикой против Даламбера, упрекавшего женевскую республику в недостаточном внимании к развитию театра. В известном «Письме женевского гражданина Жан-Жака Руссо о зрелищах» Руссо последовательно опроверг все аргументы просветительской эстетики о воспитательном значении искусства. По его мнению, театр не способен изменять чувства и нравы, он в состоянии только следовать за ними и украшать их. Возрождая и усиливая страсти людей, театр усугубляет, но не изменяет установившиеся нравы. Поэтому театральные зрелища благотворны для добрых людей и вредны для дурных. Не способен театр и по-аристотелевски очищать нравы состраданием и страхом. Не может быть он и школой нравственности, делая добродетель более привлекательной, а порок гнусным. Ведь и в жизни зло не менее ненавистно, чем на сцене. Источник ко всему хорошему и отвращение к злу содержится, по мнению Руссо, в нас самих, а не

¹ «Ж.-Ж. Руссо об искусстве», стр. 105.

² Ж.-Ж. Руссо, Эмиль, или О воспитании, Спб., 1913, стр. 343.

в искусстве. Но даже если допустить возможность самого высокого совершенства, то и при этих условиях действие зрелищ сведется к нулю — за отсутствием средств придать ему обязательность. «Мне известны только три орудия, — говорит Руссо, — при помощи которых можно влиять на нравы народа: сила закона, власть общественного мнения и привлекательность наслаждения. Но закон не имеет никакого доступа в театр, который при наличии малейшего принуждения превратился бы из удовольствия в наказание. Общественное мнение не зависит от театра, так как он не только не предписывает законов публике, но сам получает их от нее. Что же касается наслаждения, то все его действие сводится к тому, что оно заставляет нас чаще ходить туда»¹.

Таким образом, Руссо выступил против попытки построить теорию общественного прогресса на основе реформированной системы эстетических вкусов. Развитие эстетических вкусов может способствовать пониманию искусства, но не воспитанию нравов народа.

Дискуссия о вкусе происходила и в Италии, где принципы «хорошего вкуса» развивал итальянский писатель Лодовико Муратори (1672—1750). В своих «Размышлениях о хорошем вкусе» (1708) он требовал подчинения художественного вкуса законам рассудка и с этих позиций выступал против искусства барокко, называя его «литературной чумой», «царством ложных воззрений».

Аналогичным образом писал и Франческо Милиция: «Борромини в архитектуре, Бернини в скульптуре, Пьетро да Кортона в живописи, кавалер Марино в поэзии — чума для хорошего вкуса».

Для того чтобы окончательно очистить вкус от крайностей эстетики барокко, в Италии была основана «Академия хорошего вкуса» («*Academia del Buon gusto*»).

В противоположность французскому и итальянскому рационализму в Англии философской основой учений о вкусе была сенсуалистическая эстетика. Обращаясь к категории вкуса, английские просветители впервые обнаружили противоречия, которые они считали свойственными всей природе человека в целом: противоречия между общественным и частным интересом, между эгоизмом и общительностью, себялюбием и симпатией. Эти противоречия

¹ Ж.-Ж. Руссо, Избранные сочинения, т. I, 1961, стр. 80.

отразились уже у Локка, особенно в его «Мыслях о воспитании» (1693).

Весь пафос педагогических идей Локка состоял в том, чтобы найти такие формы и средства воспитания, при которых выполнение общественных требований и правил этикета не будет сковывать природу человека. Цель воспитания, по мнению Локка, — сделать легкими и приятными нормы и правила общественного поведения, добиться гармонии духовного мира и внешнего облика, поступков, манер.

Но для этого есть только один путь — воспитание таких вкусов, которые были бы привычкой для человека. «Привычки обладают сильным обаянием и придают такую притягательную силу довольства и наслаждения тому, к чему мы привыкаем, что мы не можем воздержаться от выполнения действий или по крайней мере относиться спокойнее к невыполнению действий, которые обычная практика рекомендует нам... Мода и общее мнение установили ложные понятия, воспитание и обычай — дурные привычки, поэтому истинная ценность смещена в представлении людей и человеческие вкусы испорчены. Нужно взять на себя труд исправить их; противоположные привычки изменят наши удовольствия и придадут вкус тому, что необходимо для нашего счастья и способствует ему»¹.

Дальнейшее развитие категория вкуса получает у Шефтсбери. Главное стремление Шефтсбери состояло в том, чтобы связать вкус и красоту с нравственностью и добром. Поэтому вкус у него выступал как способность воспринимать красоту, понятую как добро. Эстетический вкус есть свидетельство и показатель совершенного устройства вселенной, той универсальной гармонии, которая царит в природе и обществе, объединяя все различные и многообразные устремления людей к одной-единой цели — красоте и добру. Воспитывая свой вкус, познавая источник красоты и гармонии в облике и структуре всей вселенной, всякий человек, по мнению Шефтсбери, «развивается и становится до некоторой степени художником». При этом Шефтсбери исходил из убеждения о врожденном стремлении человеческой природы к добру и красоте. Его эстетическое учение подвергалось критике как справа, так и слева. С позиций хри-

¹ Дж. Локк, Избранные философские произведения, т. I, М., 1960, стр. 286—287.

стианской этики учение Шефтсбери критиковал епископ Д. Бетлер (1690—1752). В своих «Проповедях» (1726) Бетлер развивает мысль о различии между бескорыстием морального чувства и эгоистической природой человеческого интереса. Убеждению Шефтсбери о всеобщей мировой гармонии, царящей в природе, он противопоставляет идею о борьбе за существование, которая, по его мнению, исключает всякую гармонию в природе. Единственная основа морали заключается, по мнению Бетлера, не в добрых началах человеческой природы, а в религиозной санкции, которая придает каждому поступку нравственное значение.

С демократических позиций философский оптимизм Шефтсбери подверг критике французский писатель и врач де Мандевиль. В своей «Басне о пчелах» Мандевиль высмеивает представление Шефтсбери о врожденном стремлении человека к добродетели и красоте. «Он думает,— говорит Мандевиль о Шефтсбери,— что человек от природы добродетелен, без всякого к тому принуждения или насилия, как будто от него можно требовать и ожидать определенные нравственные качества, вроде того, как мы это делаем относительно сладкого вкуса винных ягод и апельсин, о которых, как о кислых, мы без всяких рассуждений утверждаем, что им присуще совершенство»¹.

Для опровержения положения Шефтсбери о прирожденности социальных инстинктов Мандевиль обращается к рассмотрению вопроса о природе эстетического вкуса. Он указывает на относительность представлений разных народов о красоте, на различия вкусов разных людей и на быстротечность моды.

«Прекрасное и честное (*pulchrum et honestum*), действительно, существенная и внутренняя ценность вещей, большей частью так же непрочна и изменчива, как изменчивы люди и обычаи, что, таким образом, те заключения, которые выводятся из предполагаемой ценности вещей, не имеют значения, и что высокие представления о природных добрых задатках человека являются лишь вредными, так как они ведут лишь по ложной дороге и чисто химеричны».

В противоположность Шефтсбери Мандевиль считал, что движущий стимул всего общественного прогресса коре-

¹ Цит. по изд.: А. Д е б о р н, Книга для чтения по истории философии, т. I, 1924, стр. 338.

нится не в добродетели, а в эгоизме, в своекорыстии людей. «То, что мы называем в этом мире злом, как моральным, так и физическим,— пишет Мандевиль,— является тем великим принципом, который делает нас социальными существами, является прочной основой, животворящей силой и опорой всех профессий и занятий без исключения; здесь мы должны искать жизненный источник всех искусств и наук; и в тот самый момент, когда зло перестало бы существовать, общество должно было бы прийти в упадок, если не разрушиться совсем»¹.

Приводя это высказывание, Маркс высоко оценил этическую концепцию Мандевиля, считая его «бесконечно смелее и честнее проникнутых филистерским духом апологетов буржуазного общества»². «Для социалистической тенденции материализма,— говорит Маркс в другом месте,— характерна *апология пороков у Мандевиля*, одного из ранних английских учеников Локка. Он доказывает, что в *современном* обществе пороки *необходимы и полезны*. Это отнюдь не было апологией современного общества»³.

Идеи Шефтсбери получают дальнейшее развитие в работах Хатчесона. В своем сочинении «Исследование об идеях красоты и добродетели» (1725) Хатчесон поставил вопрос о том, почему, несмотря на все разнообразие и различие художественных вкусов, эстетическое чувство обладает всеобщим характером. По его мнению, всеобщность эстетического чувства определяется общностью психофизиологической организации человека. Ведь все прекрасное связано с чувством удовольствия, тогда как все безобразное вызывает чувство отвращения, порождает болезненные и неприятные ощущения. Поэтому, несмотря на все различие вкусов, существуют определенные общие нормы, которыми обуславливаются эстетические суждения. Одной из таких норм является, например, единство в многообразии.

«Не удивляйтесь,— говорит Хатчесон,— что люди по поводу разных представлений о предметах часто спорят даже тогда, когда они единокорны в чувстве гармонии и прекрасного. Ведь столько есть разных понятий приятного и неприятного, понятий, связанных то с внешней

¹ К. Маркс, Теории прибавочной стоимости, М., 1954, стр. 372.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 26, ч. I, 1962, стр. 395.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 146.

формой предметов, то с мелодиями! Сколько разных человеческих склонностей, человеческих страстей!.. Сказанное выше поможет нам принимать во внимание различие наших вкусов и не отрицать при этом существование общего для нас всех прирожденного эстетического чувства»¹.

Сенсуалистически-материалистическая традиция в трактовке вкуса была продолжена английским философом Эдмундом Берком. Проблеме вкуса Берк посвящает введение своего получившего широкую известность труда «Философское исследование о происхождении наших идей о возвышенном и прекрасном» (1756). Здесь он рассматривает отношение вкуса к трем «естественным» способностям человека: чувству, воображению и способности суждения. Отличая относительную субъективность вкусовых ощущений, Берк тем не менее утверждает, что психофизической природе человека свойственны какие-то общие закономерности, позволяющие разным людям иметь общие чувственные ощущения, то есть соглашаться в том, что мед, например, сладок, а алоэ горько. Правда, могут найтись люди, которые предпочитают вкус табака вкусу сахара, а уксус — молоку, однако этот человек все-таки не спутает своих вкусовых впечатлений и не сочтет, что табак и уксус сладки. Если же кто-нибудь скажет, что табак имеет вкус сахара, то мы, говорит Берк, найдем, что его органы чувств испорчены, и мало вероятно, что мы станем спорить с ним о вкусах. «Поэтому, — заключает Берк, — когда говорят, что о вкусах не спорят, это означает только, что никто не может точно ответить, какое наслаждение или страдание получит некий данный человек от вкуса некоего данного предмета. Об этом действительно нельзя спорить; но мы можем спорить, и притом с достаточным основанием, по поводу вещей, которые по своей природе приятны или неприятны человеческим чувствам»².

Однако, по мнению Берка, вкус не ограничивается сферой чувств, но и тесным образом связан с воображением и способностью суждения. «Я не могу не остановиться, — говорит Берк, — на довольно широко распространенном мнении, будто бы вкус является самостоятельной способностью души, обособленной от способности суждения и воображения, своего рода инстинктом, благодаря которому

¹ F. Hutcheson, An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue, London, 1726, p. 78.

² «История эстетики», т. II, стр. 95.

мы воспринимаем некое произведение естественно, с первого взгляда, без предварительного размышления о его достоинствах и недостатках»¹.

Выступая таким образом против иррационального истолкования вкуса, сведения его к непосредственному чувству, Берк доказывает, с другой стороны, что вкус не сводится и к понятию. По его мнению, вкус состоит, во-первых, из первичных наслаждений чувств, во-вторых, из вторичных наслаждений воображения и, в-третьих, из заключений разума. Но поскольку в основании вкуса лежит чувство, а оно обще для всех людей, при всех различиях в их суждениях, оценках и способностях к воображению, то, следовательно, существует прочный фундамент для вкуса как некоей единой общезначимой способности души. «Коль скоро чувства суть источники всех наших представлений и, соответственно, всех наших наслаждений, то если они не являются неопределенными и произвольными, общее основание вкуса будет одинаковым для всех, а потому существует достаточный фундамент для рассуждений на эту тему»².

Английские просветители обнаружили и отчетливо выразили основные противоречия вкуса. Вкус индивидуален, он связан с внутренним, личным чувством человека, и вместе с тем он всеобщ, он объединяет в себе личный и всеобщий интерес и таким образом становится нормой эстетического познания.

Не случайно поэтому одной из главных проблем в эстетике XVIII века становится проблема нормы вкуса. Этой проблеме посвящается трактат известного английского философа-идеалиста Давида Юма. Трактат так и называется «О норме вкуса». Юм ставит вопрос, каким образом возможна единая эстетическая культура, когда в области вкусов и эстетических оценок существует полное разногласие. подтверждаемое выражением: «О вкусах не спорят». Отвечая на этот вопрос, Юм приходит к выводу, что общезначимые, истинные суждения в отношении искусства и красоты возможны при условии, если будет найдена общая норма вкуса. «Мы ищем *норму вкуса*,— говорит Юм,— то есть норму, позволяющую нам примирить различные чувства людей или найти по крайней мере какое-то решение, которое

¹ «История эстетики», т. II, стр. 99.

² Т а м ж е.

бы дало возможность одобрить одно чувство и осудить другое»¹.

Но каким образом возможно найти эту норму вкуса? Ведь опыт развития искусства показывает, что всеобщность в суждениях о красоте наблюдалась весьма редко. Этому мешали, как правило, либо разные склонности отдельных людей, либо мнения эпохи, либо мода, либо предрассудки, извращавшие природные чувства людей и мешавшие найти объективную норму вкуса и красоты. Юм считал, что задача отыскания всеобщей нормы вкуса может быть решена только немногими, хорошо образованными художественными критиками.

Иллюстрируя это положение, Юм обращается к примеру из «Дон-Кихота» Сервантеса. Санчо как-то говорит, что умение судить о вине с добрыми намерениями — это его семейное качество, передаваемое по наследству. Однажды двое его родственников были вызваны для дегустации бочки вина. Предполагалось, что вино прекрасно, ибо было старым и из хорошего сбора винограда. Однако один из родственников заявил, что вино было бы хорошим, если бы не слабый привкус кожи, который он почувствовал в нем. Другой отметил в нем привкус железа. Над дегустаторами долго потешались, но когда бочка была осушена, на дне ее нашли ключ с привязанным к нему кожаным ремешком.

Истинный критик, формулирующий норму вкуса, должен быть, по мнению Юма, подобен родственникам Санчо — он должен обладать утонченным вкусом. «Создать эти общие правила, или общепризнанные образцы — это все равно, что найти ключ с кожаным ремешком, который подтвердил суждение родственников Санчо и смутил тех, кто претендовал на роль экспертов и осудил этих родственников»².

Продолжая аналогию, Юм говорит, что хороший вкус должен проверяться в узнавании не сильных привкусов, а смешения мелких составных частиц. Он должен проявляться в оценке и восприятии самых неуловимых качеств и штрихов художественного произведения. Это качество, по мнению Юма, не может быть достоянием многих людей. «Хотя принципы вкуса универсальны и почти, если не впол-

¹ «История эстетики», т. II, стр. 143.

² Там же, стр. 148.

не, идентичны у всех людей, однако не многие способны вынести суждение о каком-либо произведении искусства или утвердить свое собственное чувство в качестве нормы прекрасного»¹. Следовательно, правом формулировать всеобщую норму вкуса могут обладать только отдельные критики, с особо утонченным вкусом. «Только высоко сознательную личность с тонким чувством, обогащенную опытом, способную пользоваться методом сравнения и свободную от всяких предрассудков, можно назвать таким ценным критиком, а суждение, вынесенное на основе единения этих данных, в любом случае будет истинной нормой вкуса и прекрасного»².

В целом для английской эстетики XVIII века была характерна демократическая постановка проблемы вкуса. На основе воспитания и развития эстетического вкуса английские просветители надеялись построить целостную эстетическую культуру, привести в гармоническое соотношение такие противоречивые свойства человеческой природы, как эгоизм и общительность, себялюбие и симпатию и т. д.

Эстетический оптимизм, присущий Шефтсбери и Хатчесону, в особенной степени проявился у английского философа и политэконома Адама Смита. Исходным моментом в эстетической концепции Смита, развитой им в «Теории нравственных чувств» (1759), является понятие *симпатии*. Именно чувство симпатии является, по мнению Смита, связующим элементом в сложном механизме человеческих отношений. Взаимной симпатией обуславливается чувство удовольствия или неудовольствия, которое мы испытываем по отношению к другим людям или явлениям действительности, и, в конечном счете, наше представление о красоте и безобразном.

По мнению Смита, красота играет в общественной жизни великую цивилизующую роль. Она создает многочисленные иллюзии, но эти иллюзии играют исключительно важную роль в истории. Роскошь и богатство, например, иллюзией красоты и наслаждений заставляет человека заниматься трудом, возделывать землю, строить города.

«И хорошо,— говорит Смит,— что сама природа обманывает нас в этом отношении; производимая ею в нас иллюзия возбуждает благотворную деятельность человека

¹ «История эстетики», т. II, стр. 152.

² Там же, стр. 153.

и держит его в постоянном возбуждении. Эта иллюзия побуждает возделывать на тысячу ладов землю, заменять лачуги домами, сооружать искусства, которые облагораживают и услаждают наше существование. Этой иллюзией объясняется в особенности совершенное изменение земной поверхности; она превратила пустынный и бесплодный океан в источник неведомых до того сокровищ...»¹. Благодаря искусству и красоте люди обманываются относительно своих собственных целей и, стремясь достичь своей личной выгоды и удовлетворить свой эгоизм, содействуют прогрессу и счастью всего человечества.

«Вследствие пристрастия к известным сочетаниям, вследствие любви к искусству и изобразительности, мы отдаем иногда предпочтение средствам перед целью и работаем над тем, что может содействовать счастью людей, скорее в желании усовершенствовать систему, чем из непосредственного сочувствия тем, кому придется испытать на себе ее выгоды или неудобства: вот почему нередко можно встретить людей, весьма озабоченных общественным благом, которые в прочих отношениях утратили всякое чувство человеколюбия; и, напротив того, самых человеколюбивых людей, которые лишены всякого чутья относительно общественного блага»².

Искусство стоит посредине между пользой и самоотверженностью, эгоизмом и моралью. Это делает его могущественным орудием воспитания, посредством которого достигается единство личного и общественного интереса.

Смит рассматривал эстетический вкус как чувство социальное, обусловленное в своем развитии влиянием общественных отношений. Основными причинами, определяющими изменения и развитие наших представлений о красоте и безобразии, являются, по мнению Смита, обычай и мода. Мода имеет универсальное распространение в области эстетических вкусов. Она оказывает влияние на одежду, мебель, музыку, поэзию, архитектуру и, в конечном счете, на наши представления о красоте. Даже суждения о красоте природы определяются модой и традицией. Этим объясняется то разнообразие вкусов, которое свойственно различным народам. «Красота аравийской лошади не похожа на красоту, ценимую в английской лошади. Как не похожи понятия о красоте лица и тела человеческого у различных

¹ А. С м и т, Теория нравственных чувств, Спб., 1868, стр. 239.

² Т а м же, стр. 240.

народов! Белый цвет кожи считается в Гвинее уродством, а толстые губы и сплюснутый нос принимаются за красоту; у некоторых народов уши, висящие до плеч, вызывают восхищение...».

Таким образом, мода и обычай определяют все наши эстетические представления и оценки. Хотя Смит, следуя за традицией просветительской эстетики, и считал, что мода искажает естественные формы вещей и извращает нормальные человеческие чувства и представления, по его мнению, нет, однако, никакого другого пути к развитию эстетических вкусов, как следование моде и обычаю. «Хотя я и далек от мысли о том, что обычай является единственной причиной приятного чувства, производимого на нас красотой, я допускаю эту остроумную теорию и не могу себе представить внешней формы, самой прекрасной, которая могла бы нравиться, если она противоречит тому, что мы привыкли видеть, ни такой безобразной формы, которая бы не нравилась, если она освящена обычаем и если мы привыкли встречать ее в каждом отдельном существе всей природы»¹.

Для английской эстетики была характерна сенсуалистическая трактовка вкуса. Вкус понимался в основном как внутреннее чувство, адекватное таким способностям души, как симпатия, чувство удовольствия. Посредством этого чувства культивируются, приводятся в гармонический порядок способности познания и нравственные чувства человека. Именно это положение определяло в целом оптимистический вывод о возможностях эстетической культуры с ее разнообразием эстетических вкусов.

Эстетика английского Просвещения оказала большое влияние на эстетическую мысль ряда стран — России и особенно Германии, в частности на эстетические учения Винкельмана, Шиллера, Гердера и других. Сформулированные ею противоречия вкуса привели в последующем к знаменитым «антиномиям вкуса» Канта.

Учения о вкусе получили широкое распространение и в немецкой эстетике. Выдающийся немецкий просветитель И.-И. Винкельман в оценке искусства Древней Греции исходит из представления о «хорошем вкусе» как норме эстетического совершенства и красоты. В своем раннем сочинении «Мысли по поводу подражания греческим про-

¹ А. С м и т, Теория нравственных чувств, стр. 261.

изведениям в живописи и скульптуре» (1755) он пишет: «Хороший вкус, все более и более распространяющийся по всему миру, начал развиваться впервые под небом Греции... Вкус, который эта нация проявила в своих творениях, присущ ей одной. Он редко появлялся вдали от Греции во всей своей полноте, а странами наиболее отдаленными вкус этот был воспринят значительно позднее... Единственный путь для нас сделаться великими и, если можно, даже неподражаемыми — это подражание древности»¹. В соответствии со своей классицистической программой Винкельман выступил с требованиями «очищения» вкуса, освобождения его от всяких субъективных страстей, намерений, желаний. Хороший вкус должен быть подобен воде из источника, то есть очищен от всех примесей.

Аналогичную трактовку вкуса мы встречаем у крупнейшего теоретика немецкого классицизма Рафаэля Менгса. Менгс дал обстоятельное развитие учению о вкусе в своем сочинении «Мысли о прекрасном и вкусе в живописи» (1762), вышедшем одновременно со знаменитой «Историей искусства древности» Винкельмана. Согласно Менгсу, вкус — это не врожденное качество, а результат долгого и упорного изучения художником природы и лучших образцов искусства. «Если художник хочет выработать в себе хороший, лучший вкус, то он должен брать в основу четыре момента: у древних он может взять вкус к прекрасному, у Рафаэля — вкус к значительному и выразительному, у Корреджо — приятное, гармонию, у Тициана — правдивость и краски... Тот, кто неустанно трудится головой и руками, кто все вышесказанное продумает, получит со временем от своего упорного труда радость и разовьет в себе прекрасный вкус»².

Теоретическое обоснование и систематизацию классицистическая теория вкуса получила у Зульцера. В своей «Всеобщей теории изящных искусств» (1771—1774) он рассматривал вкус как одну из познавательных способностей наряду с «нравственным чувством» и «разумом». Вкус — по существу не что иное, как способность чувствовать кра-

¹ И.-И. В и н к е л ь м а н, Избранные произведения и письма, стр. 107.

² R. M e n g s, Gedanken über Schönheit und über den Geschmack in der Malerei, Leipzig, 1762, S. 60.

соту, так же, как разум — это способность познавать истинное, совершенное, а нравственное чувство — способность чувствовать добро»¹.

Наряду с познавательным Зульцер отмечает и эстетическое значение вкуса. Вкус — это внутреннее чувство, связанное с ощущением удовольствия от прекрасного. «Если красота, как это доказывается в своем месте, является чем-то реальным и существует не только в нашей фантазии, то, следовательно, и вкус — действительно существующая в душе, от всего другого отличная способность, а именно — способность воспринимать зримую красоту и ощущать радость от этого познания».

Новое у Зульцера состоит в том, что он рассматривает вкус не только как способность пассивного восприятия, но и как орган художественного творчества. Поэтому вкус у него является отличительной особенностью художника. «Только присоединением вкуса к уму и таланту создается художник. Наличие ума и таланта — неотделимая черта искусного, разумного, изобретательного человека, но она отнюдь еще не создает художника. Правда, и вкус сам по себе, не соединенный с умом и талантом, никогда не создаст большого художника».

Однако в сфере искусства вкус играет главенствующую роль. Он приводит в движение все познавательные способности человека, объединяя и синтезируя их в единое целое. «Вкус во всех его проявлениях имеет в своей основе тонкое чувство, пронизывающее все нервы души, или, говоря без метафор, всякая душевная способность — будь то ум, воображение или сердце, вносит сюда свое. Сила и огромная действенность всех этих способностей присущи великой душе, тонкость и острота — человеку со вкусом, если только он в состоянии одновременно приводить в движение все эти способности. Потому что только их соединение может создать произведение совершенной красоты».

Согласно Зульцеру, вкус обладает синтезирующей, обобщающей способностью, в противовес аналитическим способностям спекулятивного рассудка. «... Вкус, соединяя все силы души, воспринимает сразу все, что относится к сущности вещи, поскольку она чувственно познаваема. Он схватывает быстро и словно единым дыханием то, что

¹ J. G. Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. II, Leipzig, 1794, S. 371 u. a.

точному исследованию открылось бы постепенно. Отсюда следует, что при создании произведений искусства вкус воздействует гораздо быстрее и намного решительнее, чем знание правил, так как он сразу охватывает целое. Человек со вкусом соединяет там, где спекулятивный ум расчленяет и разделяет».

Как мы можем судить на примере Зульцера, категория вкуса наследует все те характеристики, которые эстетика «Бури и натиска» относила к «быстрому разуму», теория познания рационализма — к разуму, философия сенсуализма — к чувству.

Указывая на значение вкуса в художественном творчестве, Зульцер вместе с тем показал его роль и в развитии и воспитании человека. Поскольку вкус способен воздействовать на разум, то развитие вкуса влияет и на развитие науки, на просвещение и воспитание народа. «Вся культура разума получает от него поддержку... Наличие философских, морализирующих и политических писателей с хорошим вкусом следует приписать более высокий уровень знаний и разума у одного народа по сравнению с другим... Чем больше среди нации распространен вкус, тем она восприимчивее к поучению и моральному совершенствованию, ведь она способна ощущать привлекательность добра и истины».

Поэтому воспитание вкуса Зульцер считал общенациональной задачей, рассматривая развитие вкуса как критерий общественного прогресса. «Воспитание вкуса является большой национальной задачей. Вкусу мы обязаны больше, чем высшим наукам. Последние непосредственно мало воздействуют на смягчение характеров и нравов, о вкусе же можно с полной правдивостью утверждать, что он ничего не оставляет в человеке от его первобытной грубости и делает его восприимчивым ко всему хорошему».

Очевидно, что в условиях феодальной Германии требование Зульцера сделать воспитание вкуса общегосударственной и национальной задачей было исторически прогрессивным. Однако в трактовке вкуса Зульцером отчетливо проявился дидактический характер его эстетики, рассматривающей искусство исключительно только как средство воспитания морали, совершенствования нравственности.

В России начиная с XVII века проблема вкуса становится предметом пристального внимания философов, художников

и теоретиков искусства. В русской эстетической литературе получают отражение концепции, господствовавшие в эстетике Франции, Германии и Англии XVII — XVIII веков. Особый интерес представляет собой сенсуалистическая трактовка вкуса, которую под влиянием английской эстетической мысли XVIII века дал историк и философ М. Н. Муравьев. Вслед за Шефтсбери и Хатчесоном Муравьев объявил вкус своего рода «внутренним ощущением» или «внутренним чувствилищем». «...Отличное чувствование, — писал Муравьев, — вкус, доставляет нам понятие о прекрасном. Он распространяет владычество свое над искусствами и письменами. Истина имеет основание свое на доказательстве и рассуждении. Красоты поэмы или картины *убегают* от строгости доказательства. Тонкий разум, чувствительное сердце, нежный слух одни в состоянии быть поражены согласием Расина или неизъяснимой приятностью Лафонтена... В учении образцов должно похитить сию искру чувствительности, которая наполняет нас почтением и пристрастием к красотам их, простым и величественным»¹.

Муравьев видел во вкусе проявление «врожденной доброжелательности» человека, особое «внутреннее чувство», при помощи которого познается красота, разлиенная во всех творениях природы и деяниях человеческих»².

Наряду с английскими и французскими учениями о вкусе в Россию проникает влияние и немецкой эстетической теории. «Эстетика есть наука вкуса, — пишет Н. М. Карамзин. — Она трактует о чувственном познании вообще. Баумгартен первый предложил ее как особливую, отдельную от других наук, которая... занимается исправлением чувств и всего чувственного...»³. Подчеркивая эмоциональную природу вкуса, Карамзин указывал, что суждения вкуса «неизъяснимые для ума» и «не подлежат законам рассудка». Тем самым Карамзин абсолютизировал эмоциональную сторону эстетического познания и, отделив его от познания рационального, фактически отказал суждениям вкуса в объективной значимости.

¹ М. Н. Муравьев, Полное собрание сочинений, т. III, Спб., 1820, стр. 131.

² Там же, стр. 31.

³ Н. М. Карамзин, Письма русского путешественника. — «Русская проза XVIII века», т. II, М., 1950, стр. 316.

Решая противоречия, которые обнаружила просветительская эстетика в проблеме вкуса, эстетика русского Просвещения безусловно становилась на демократические позиции.

«Извлеченный вкус из сего источника (народного вкуса.— *Авт.*),— писал русский писатель второй половины XVIII века Н. П. Николев,— необходимо покажет чистоту своей сущности. Народное блаженство есть истинный оселок, на котором безошибочно испытывать можно драгоценные металлы — здоровое рассуждение и доброе чувствование, сии две духовные сущности, составляющие хороший вкус, или *гармонию чувствования и разума*»¹.

Таким образом, народное или общее благо, по мнению Николева, разрешают противоречия между чувственной и разумной стороной вкуса, между индивидуальными и общими вкусами и т. д.

У крупнейшего русского поэта XVIII века Г. Р. Державина мы находим настоящий панегирик вкусу, как главному средству познания красоты и оценки всех вещей. Он воплощает в себе признаки счастья, симпатии, гения. «Вкус есть судия и указатель приличия, любитель изящности, провозглашатель в рассуждении чувств красоты, а в рассуждении разума, истины. О нем, как о счастии (фортуне), как о сострастии (симпатии), как о высшем уме (гении), говорить много можно, а определить его с ясностью, для всех понятно, едва ли кто возьмется. Но без его печати, как без клейма досмотрщика, никакие искусственные произведения бессмертия не достигают. Он ничего не терпит несвойственного природе — от развратного бежит, от гнусного отвращается, но бывает иногда таким волшебником, который странным и диким существам придает неизъяснимую прелесть и ведет великана паутиною в свой плен. Без него ни громогласная арфа, ни тихозвнящая свирель власти над сердцами не имеют. Он знает всему меру, где тон возвысить, где понизить, где остановиться и где продолжать. На весах лежит соображение всех обстоятельств до человека касающихся, времени, обычаев, религии и проч. Он умеет распределить тени красок, звуков, понятий и разногласия, творить согласие. Он, как говорят некоторые эстетики, есть сосредоточенный свет и жар, то есть ум и чувство, между холодною геометрией и пылкою

¹ «История эстетики», т. II, стр. 802—803.

музыкой. Я оставляю сию высокую метафизику их учености, но говорю просто, что без вдохновения на струнах лиры нет жизни, а без вкуса — приятности»¹.

Классицистическую теорию вкуса развивает в России и известный русский поэт и драматург Сумароков. Как и большинство классицистов, он чисто рационалистически определял вкус, относя его к способностям разума. «Вкус, — говорил он, — состоит из размеренной смеси понятия, ума и рассудка»². Сумароков выдвинул обширную программу воспитания вкуса, отражающую идеалы дворянского общества. В статье «О разумении человеческом по мнению Локка» Сумароков вслед за английским философом писал, что свойственное человеческому «естеству» стремление к собственной пользе может и должно быть смягчено посредством воспитания, которое прививает человеку общественные добродетели, очищает его от пагубных «страстей». В этом воспитании общительности человеческой Сумароков большую роль отводил воспитанию вкуса, как неотъемлемого свойства «благородного человека». «Худо воспитанный человек может быть учен; но, не имея вкуса, благороден никогда не будет».

Подводя итог вышесказанному, необходимо отметить оптимизм, который характерен для эстетики Просвещения. Почти все мыслители, писавшие о вкусе в XVIII веке, отмечали противоречия, существующие между общими и индивидуальными вкусами, между вкусами различных народов и т. д. Тем не менее просветители считали, что эти противоречия возможно разрешить посредством воспитания отдельных людей или просвещения наций. Как мы видели, гарантией и основой этого оптимизма в отношении общих и личных вкусов было у англичан — представление об общей психофизиологической организации человека, у французов и немцев — убеждение во всеисилии воспитания. Гораздо сложнее было решить вопрос об отношении вкусов разных народов. Просветители решали вопрос таким образом, что истинный художественный вкус принадлежит более образованной и просвещенной нации. Но вся эстетика просветителей, обнаружившая различие и даже противоречие между личными, общественными и историческими вку-

¹ Г. Р. Державин, Сочинения, т. VII, СПб, 1878, стр. 582—583.

² А. П. Сумароков, Полное собрание сочинений, ч. VI, Спб., 1787, стр. 244.

сами, обосновывала возможность развития единой эстетической культуры.

Выход за пределы просветительского толкования «вкуса» произошел в конце XVIII века. Так, со стороны представителей эстетики «Бури и натиска» вызвал исключительно резкую критику дидактический и нормативный характер понятия «вкуса». Отстаивая национальную самобытность искусства, многообразие его видов и жанров, «бурные гении» выступили против рационализма просветительской эстетики, с демократическим протестом против «вечных» и «незыблемых» правил и норм классицистического вкуса.

Если эстетика Просвещения связывала понятия гения и вкуса, считая, что «одно без другого невозможно», то «штюрмеры» доказывали как раз противоположное, а именно, что гений свободен, независим от вкуса. Гений сам порождает вкус. «Почему вкус и гений так редко объединяются? — спрашивал в ту пору Гёте.— Каждый боится силы этой презируемой уздечки». Гёте писал в предисловии к переводу «Племянника Рамо» Дидро: «Вкус порождается гением. Желательно, чтобы вкус имела нация, тогда не будет необходимости воспитывать каждого в отдельности».

Глубокое понимание проблемы вкуса мы встречаем у выдающегося немецкого философа И.-Г. Гердера. В отличие от философии просветителей Гердер вносил историзм в понимание эстетической культуры. Каждый народ, каждая эпоха, обладающая своим неповторимым и своеобразным вкусом, обогащает мировую культуру. В своем сочинении «Критические леса» (1769) Гердер пишет: «Разве одинаковы греческий, готический и мавританский вкусы в ваянии и зодчестве, в мифологии и поэзии? И разве не черпает каждый из них свое объяснение в эпохе, нравах и характере своего народа? Но разве любой из этих случаев не подчинен основному принципу, который лишь не до конца понят, не с одинаковой силой прочувствован, недостаточно равномерно применен? И разве не доказывает именно этот изменчивый вкус Протей, который по-иному оборачивается в каждом новом климате, с каждым глотком чужого воздуха, разве не доказывает он, обладающий достаточным основанием для каждого из своих превращений, что красота так же едина, как и совершенство, так же едина, как истина. Итак, существует идеал

красоты для любого искусства, для любой науки, вообще для хорошего вкуса»¹.

При всем разнообразии вкусов различных народов и эпох для них существует единый эстетический критерий — идеал совершенной человечности. Его-то и надо искать в творчестве разных народов, эпох и художников. «Существуют, правда,— говорит Гердер,— народы, которые вносят в свои представления об этом идеале особый национальный оттенок и наделяют его образ своими особенными чертами, но можно и отучить себя от этого врожденного или навешанного извне своеобразия, можно высвободиться от неправильностей чрезмерно обособленной позиции, и, в конечном итоге, уже не руководствуясь вкусами нации, эпохи или личности, наслаждаться прекрасным повсюду, где бы оно ни повстречалось, во все времена, у всех народов, во всех видах искусств, среди любых разновидностей вкуса, избавившись от всего наносного и чуждого, наслаждаться им в чистом виде и чувствовать его повсюду. Блажен тот, кто постиг подобное наслаждение! Ему открыты тайны всех муз и всех времен, всех воспоминаний и всех творений. Сфера его вкуса бесконечна, как история человечества»².

Таким образом, ставя вопрос о взаимоотношении вкусов различных исторических эпох и народов, Гердер разделял в этом вопросе оптимизм просветителей.

Этот оптимизм был впервые поколеблен той критикой вкуса, которую предпринял Кант в «Критике способности суждения» (1790). Вкус выступает в качестве центральной категории кантовской эстетики. Кант вообще поставил вопрос о том, возможна ли эстетика как наука о суждениях вкуса. Разрешая этот вопрос, Кант сформулировал свои известные «четыре момента» в суждении вкуса, дал определение вкуса. Согласно Канту, вкус является видом *sensus communis*, то есть «способности такой оценки, которая в своей рефлексии мысленно обращает внимание на способ представления каждого другого, чтобы свое суждение как бы поставить на общем человеческом разуме»³. Благодаря *sensus communis* субъект выносит свою оценку или суждение, ставя себя на место каждого другого.

¹ «История эстетики», т. II, стр. 574-575.

² Там же.

³ И. Кант, Критика способности суждения, Спб., 1898, стр. 159.

В дальнейшем эти положения об общественном характере вкуса Кант развил в подготовительных рукописях к «Антропологии»¹, которые были опубликованы лишь посмертно. «Суждение вкуса,— говорится в этих заметках,— общественное суждение и способствует общению, а также приданию общественного характера приятному. Хороший вкус выделяет то, что нравится в течение долгого времени» (Anthrop., 743).

Вкус, говорит Кант, приводит к тому, что наслаждение становится передаваемым. Таким образом, «вкус является средством и действительным началом объединения людей» (Anthrop., 767).

Определяя понятие «вкус», Кант вместе с тем ставит вопрос об его эстетической и познавательной ценности, об его отношении к гению. По его мнению, вкус нужен только для *суждения* о прекрасных предметах, тогда как для *создания* их, то есть для творчества, нужен гений. Вкус представляет собой только способность *оценки* произведения искусства или красоты природы и человека, но он не относится к продуктивным способностям человека. Поэтому можно говорить о вкусе в применении к столовому прибору, исследованию по морали или даже к проповеди, но эти последние не являются произведениями искусства, то есть продуктом творчества гения. «Таким образом, заключает Кант,— в одном и том же произведении искусства часто можно видеть гений без вкуса, а в другом — вкус без гения»².

Поэтому Кант ставит проблему: что дает соединение вкуса и гения в произведениях изящного искусства. Способностью души, отличающей гения, по Канту, является творческое воображение, которое, как продуктивная способность человеческого познания, свободно и ничем не ограничено. Гений появляется там, где существует не выучка и педантизм, а свобода, «оригинальность природных дарований субъекта в свободном применении к познавательным способностям»³.

Напротив, вкус, как и способность суждения вообще, есть «дисциплина (или школа) гения, которая очень под-

¹ Фрагменты «Антропологии» в дальнейшем приводятся по изданию: I. Kant, Anthropologie, hg. von Adickes, Berlin und Leipzig, 1923.

² И. Кант, Критика способности суждения, стр. 185.

³ Там же, стр. 191.

резывает ему крылья и делает его благовоспитанным и шлифованным; в то же время вкус дает гению руководящее начало, показывая, в каком направлении и как далеко он может идти, оставаясь при этом целесообразным; и так как он вносит ясность и порядок в полноту его мышления, то он делает его способным к устойчивости и идеям, к прочному и всегда прогрессирующему развитию, возбуждающему всеобщее одобрение и возбуждающему к работе других»¹.

Вкус для Канта — одно из обязательных условий художественного творчества, поскольку он обуславливает чувство и рассудок, чувственное и рассудочное познание. «Если нет хорошего вкуса, то не будет также и продуктов духа (в искусстве), так как именно вкус приводит рассудок в состояние подлинной гармонии с чувственностью, поощряет и оживляет суровый процесс рассудочной обработки, непосредственно предоставляя ей возможность самого приемлемого для всех применения» (Anthrop., 787).

Но что, спрашивает Кант, если в одном и том же произведении придут в столкновение две эти противоположные друг по отношению к другу способности художника? Какой из них следует отдать предпочтение? Выступая против культуры гениальности у представителей движения «Буря и натиск»², Кант недвусмысленно отдает предпочтение вкусу как дисциплинирующей и организующей способности познания: «Если при столкновении двух свойств в одном и том же продукте надо чем-то пожертвовать, то жертва должна быть принесена со стороны гения; и способность суждения, которая в делах изящного искусства говорит от своих собственных принципов, скорее должна поставить границы свободе и богатству воображения, чем рассудку»³.

¹ И. Кант, Критика способности суждения, стр. 193.

² Критикуя «штюрмеров», Кант писал: «...Многие неглубокие умы думают, что нет лучшего способа демонстрировать свою цветущую гениальность, как наотрез отказаться от школьной принудительности всех правил, — в расчете, что гораздо лучше галопировать на бешеном коне, чем на школьной кляче. Гений может дать только богатый материал для продуктов изящного искусства; обработка его и форма требуют таланта, развитого школой, чтобы сделать из этого материала такое употребление, которое сможет устоять перед способностью суждения» («Критика способности суждения», стр. 182).

³ И. Кант, Критика способности суждения, стр. 193.

Центральным моментом в кантовском учении о вкусе являются так называемые антиномии вкуса. Анализируя способность суждения, Кант обнаружил то противоречие, которое свойственно всякой эстетической оценке, всякому суждению вкуса. С одной стороны, суждение вкуса настолько индивидуально, настолько лично, что никакие доказательства, никакие опровержения не могут его опровергнуть. Отсюда следует вывод, что *о вкусах не диспутуют*.

Однако, с другой стороны, очевидно, что вкусы не только субъективны, но между ними существует нечто общее, позволяющее обсуждать различные вкусы. Отсюда следует противоположный вывод о том, что *о вкусах можно спорить*.

Таким образом, Кант формулирует следующую «антиномию» вкуса.

1. *Тезис*. Суждения вкуса не основываются на понятиях, ибо иначе о них можно было бы диспутировать (решать вопрос посредством доказательств).

2. *Антитезис*. Суждение вкуса основывается на понятиях, ибо иначе, несмотря на их различие, о них нельзя было бы спорить (иметь притязание на необходимое согласие других с этим суждением)¹.

Кант глубоко выразил противоречие, существующее между индивидуальным и общественным вкусом. В этом состоит одна из величайших заслуг его эстетики. Однако он считал, что это противоречие, как и всякая антиномия, принципиально неразрешимо. По его мнению, отдельные противоречащие друг другу суждения о вкусе могут существовать вместе и в равной степени быть верными. Это был закономерный вывод для кантовской эстетики.

Действительно, с позиций кантовского дуализма, противопоставляющего «субъект» и «объект», «вещь в себе» и «вещь для нас», противоречия частного и общего, субъективного и объективного было невозможно разрешить.

После Канта категория вкуса утрачивает свое универсальное значение. Падению теории вкуса способствовала и та критика, с которой выступил Гегель. Эта критика отчетливо высказана в первом томе гегелевской «Эстетики». Ввиду важности этих текстов необходимо привести их как можно полнее. Излагая учения о вкусе Хома, Батте, Рамлера и других, Гегель писал:

¹ И. Кант, Критика способности суждения, стр. 216—217.

«Вкус в этом смысле означает правильное расположение частей, художественную трактовку материала и вообще надлежащую обработку всего того, что составляет внешнюю сторону художественного произведения. К этим основоположениям вкуса прибавляли, далее, психологические воззрения того времени, полученные на основании эмпирических наблюдений над способностями и деятельностью души, страстями и их вероятным нарастанием, последовательностью и т. д. Но всегда остается верным то, что каждый человек оценивает художественные произведения или характеры, действия и события по мере своего понимания и душевной глубины, а так как вышеуказанная культура вкуса занималась лишь внешним и незначительным, да и, кроме того, предписываемые ею нормы и правила тоже черпались из очень узкого круга художественных произведений и столь же ограниченной умственной и эмоциональной культуры, то сфера, охватываемая этой культурой, оказывалась неудовлетворительной и неспособной уловить внутреннюю, истинную сущность искусства, равно как и неспособной изощрять и утончать восприятие этой сущности»¹. И в другом месте Гегель говорит: «Эта культура вкуса поэтому также застревала в области неопределенных высказываний и лишь старалась изощрить посредством размышления чувство, как способность восприятия красоты, так, чтобы оно было в состоянии непосредственно находить прекрасное, где бы и когда бы последнее ни появилось. Действительная глубина предмета оставалась, однако, для вкуса книгой за семью печатями, ибо такая глубина нуждается не только в способности восприятия прекрасного и в абстрактных размышлениях, но и в полноте разума и сильном духе, между тем как вкусу приходилось ограничиваться лишь внешней поверхностью, вокруг которой разыгрываются различные чувства и к которой можно применять односторонние основоположения. Но именно поэтому так называемый хороший вкус страшится всяких более глубоких действий, оказываемых произведениями искусства, и молчит там, где начинает говорить сама суть художественного произведения, а все его внешние и второстепенные черты исчезают. Ибо там, где перед нами открываются великие страсти и движения глубокой души, дело уже больше не идет о про-

¹ Гегель, Сочинения, т. 12, стр. 17.

водимых вкусом тонких различиях и его крохоборствующем рассмотрении отдельных частных. Он чувствует, что гений оставляет эту почву далеко позади себя, ему уже не по себе перед гигантской мощью последнего, и он отступает, ничего не имея сказать. Вследствие этого критики произведений искусства перестали иметь в виду единственно только воспитание вкуса, перестали стремиться единственно лишь к тому, чтобы высказывать свой хороший вкус. Место обладающего вкусом критика занял теперь знаток»¹.

Приведенная выше критика Гегелем «вкуса» содержит следующие моменты:

1. Категория вкуса, как она выступала в эстетике классицизма и Просвещения, была и описательной категорией, характеризовала только внешнюю структуру художественных произведений и искусства в целом.

2. Будучи абстрактной и односторонней категорией, вкус выступал к тому же как *нормативный* принцип, регулирующий и ограничивающий деятельность художественного гения.

3. Наконец, вкус явился *созерцательной*, оценивающей категорией. Поскольку эта категория относилась не столько к самому искусству, сколько к его оценке, постольку «вкус» скоро превратился в принадлежность знатоков и был лишен понимания истинной природы искусства.

Критика Гегелем учения о вкусе положила конец положительному рассмотрению этой категории.

В эстетике романтизма эта категория вообще теряет всякий смысл, поскольку для романтиков всякая художественная оценка и суждение само должно быть художественным произведением. Этот принцип отчетливо формулирует в одном из своих фрагментов Фр. Шлегель. «Критиковать поэзию можно только посредством поэзии. Художественная оценка, не являющаяся сама по себе художественным произведением — либо по своему материалу, либо по умению показать, как возникает общее впечатление, либо благодаря прекрасной форме и свободному тону в духе древнеримских сатир, — не имеет никаких прав гражданства в мире искусства»².

¹ Гегель, Сочинения, т. 12, стр. 36—37.

² Цит. по сб. «Литературная теория немецкого романтизма», Л., 1934, стр. 170.

В буржуазной эстетической литературе второй половины XIX века мы сталкиваемся с двумя тенденциями в истолковании вкуса, отражающими две основные тенденции развития буржуазной философии, — иррационалистской и позитивистской. Примером позитивистского подхода к проблеме вкуса может служить «Физиологическая эстетика» (1887) английского писателя и психолога Гранта Аллена. Написанная под влиянием философии Г. Спенсера, она является типичным образцом сочинений позитивистского духа и жанра.

Аллен подходит к проблеме вкуса с сугубо физиологических позиций. Единое для всех людей психофизиологическое устройство человеческих чувств является, по его мнению, достаточной основой для существования единого эстетического чувства, определенной эстетической нормы, общей для всех людей, несмотря на некоторые незначительные отклонения и различия в их эстетических оценках. «Как мы можем привести эти разнообразные случаи в согласие с понятием науки эстетики? Очень просто. Несмотря на незначительные колебания, у подавляющего большинства людей большинство чувств в равной мере вызывает либо удовольствие, либо страдание. Для каждого среднего индивидуума сладкое приятно, а горькое неприятно; свежее мясо нравится, а разлагающееся мясо вызывает отвращение, духи доставляют удовольствие, а вонь вызывает неприятное чувство... То же самое можно сказать и о видах природы и звуках... Если бы это было не так, то искусство, которое основывается на общих вкусах, было бы невозможно»¹.

Развивая до логического конца представление о физиологической природе эстетического вкуса, Аллен приходит к обоснованию типично элитарной концепции, согласно которой хорошим вкусом могут обладать только отдельные утонченные и высокоорганизованные натуры, тогда как плохой вкус остается уделом людей, лишенных высокой эмоциональной конституции: «Дурной вкус, — говорит Аллен, — сопутствует грубой, невосприимчивой нервной структуре, нетренированному вниманию, низкой эмоциональной натуре и недостаточному умственному развитию; хороший же вкус представляет собой непрерывно совершенствующийся продукт непрерывно совершенствующейся

¹ Grant Allen, *Physiological Aesthetic*, London, 1879, p. 33 (пер. О. Пожежинской).

утонченности и восприимчивости нервов, тренированного внимания, высокой, благородной эмоциональной конституции и постоянно развивающихся умственных способностей. Поскольку на нашем современном, увы, недостаточно высоком уровне развития мы безусловно не можем установить окончательный и абсолютный стандарт вкуса, мы вынуждены принять в качестве относительного и временного стандарта суждение наиболее утонченных и разборчивых, наиболее чистых и образованных из наших современников, уделявших максимальное внимание развитию эстетических восприятий».

Антидемократический смысл этой концепции совершенно очевиден. Вся эстетическая культура объявляется достоянием художественной элиты, обладающей утонченными чувствами, а менее совершенно организованное большинство должно подчиняться суждениям и наставлениям этих избранников природы. И хотя Аллен признает возможность воспитания эстетического вкуса, он тут же заявляет, что возможности этого воспитания ограничены. Человек не может переступить через естественный барьер своей индивидуальной природы. Поэтому воспитание эстетического вкуса — это своего рода интеллектуальная тренировка способностей, ничего не прибавляющая, но лишь оттачивающая аристократические способности отдельных высококоординированных природой и наследственностью личностей.

Другой полюс в трактовках вкуса буржуазными философами второй половины XIX века — иррационалистическое отрицание всякой объективной и общезначимой эстетической оценки. С этих позиций с критикой вкуса выступил Фр. Ницше, который писал об абсолютной субъективности суждения вкуса: «Я имею вкус, — говорил он, — но не имею никакой основы, никакой нормы, никакого императива для этого вкуса».

Современная буржуазная эстетика воспринимает кризис буржуазного искусства как всеобщий кризис эстетических вкусов. Тот факт, что категория «вкуса» утратила то универсальное значение, которое она имела в XVII—XVIII веках, воспринимается как кризис европейской эстетической культуры. Указывая на «падение вкусов», буржуазные теоретики стремятся объяснить этот процесс, обращаясь, как правило, к реакционным «теориям» «дегуманизации искусства», его «омассовления», то есть перенести ответственность за разложение буржуазной культуры на народные массы.

Так, например, автор вышедшей в 1947 году книги о вкусе В. Вайсбах считает, что «главный фактор падения и обесценения вкусов надо искать в социологическом факторе всеобщего умассовления, так как массы совершенно безразлично и безучастно относятся к вопросу о вкусе»¹.

Известный философ и социолог Вернер Цигенфусс в своей книге «Преодоление вкуса», указывая на кризис искусства, на анархию художественных вкусов, на отсутствие стиля, видел основной путь к разрешению противоречий художественной культуры в преодолении вкуса. В современном обществе вкус, по мнению Цигенфусса, это «выражение отсутствия какого-либо определенного направления в духовном и общественном существовании, отсутствия общей, нормирующей тенденции... Первая и решающая предпосылка к тому, чтобы предметы художественной деятельности были эстетически и практически целесообразно связаны с современным бытием,— это преодоление вкуса»². Категория вкуса должна быть полностью вытеснена категорией стиля. Стиль представляет более прочное основание для эстетической культуры, так как в его основе лежат не личные суждения или оценки отдельных людей, а «нормирующая» тенденция современной техники, приводящая к определенному единству все предметы художественного производства. «Культура, построенная на вкусе,— говорит Цигенфусс,— основана на противоречиях... Невозможно возвести вкус в основной принцип культуры без того, чтобы обречь культуру на произвол отдельных, обусловленных внешним влиянием людей»³.

Современная буржуазная эстетика связывает развитие вкусов в современной художественной культуре с развитием техники, считая, что падение и обесценение вкуса зависит от господства индустриального производства, вытесняющего на задворки культуры человека с его вкусами и оценками.

Завершая краткий обзор учений о вкусе, необходимо сказать следующее. Как мы видели, мыслители прошлого уделяли большое внимание проблемам вкуса. Многие из этих учений не утратило, на наш взгляд, своего значе-

¹ W. Weisbach, Geschmack und seine Wandlungen, Basel, 1947, S. 109.

² W. Ziegenfuss. Die Überwindung des Geschmacks, Potsdam, 1949, S. 16.

³ Там же, стр. 113.

ния и по сей день. Прежде всего это касается вопроса о противоречиях вкуса.

Противоречивость вкуса была обнаружена довольно давно. Если эстетика классицизма требовала создания единого, подчиненного строгим нормам разума принципам, то демократическая эстетика Просвещения признавала разнообразие вкусов, показала связь вкуса с общественными и личными интересами людей, вскрыла противоречие частного и общего в эстетических вкусах. Однако, не будучи в состоянии объяснить эти противоречия, она вынуждена была приписывать вкусу достоинства всех видов познания — разума и чувства, интуиции и опыта. С особой остротой противоречия вкуса показал Кант, но в силу ограниченности своей философии он вынужден был признать эту противоречивость неразрешимой, вечной.

Как же относится к этим противоречиям марксистско-ленинская эстетика?

Прежде всего она требует диалектического подхода к проблеме вкуса. Признавая диалектическую, противоречивую природу вкуса, марксистская эстетика считает, что неразрешимых противоречий во вкусах не существует. Поскольку в основе кантовских антиномий лежит противоречие личного и общественного интереса, постольку в процессе общественной практики, в процессе революционного преобразования действительности противоречия между индивидуальным и общим, субъективным и объективным во вкусе снимаются, разрешаются.

Точно так же обстоит дело и с вопросом о том, является ли вкус рациональной или интуитивной способностью, непосредственной или опосредованной, созерцательной или деятельной. На наш взгляд, было бы неправильно понимать под вкусом только способность эстетической оценки или пассивного созерцания. Совершенно очевидно, что вкус проявляется и в творческой деятельности людей, в частности в производстве и ремесле. Не случайно Маркс говорил, что в деятельности средневекового ремесленника сохранялся интерес к специальной работе, интерес, который «мог подниматься до степени элементарного художественного вкуса»¹. Проблему вкуса можно научно разрешить только в том случае, если рассматривать вкус не только как способность *созерцания*, но и как способность к *творчеству*.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, стр. 52.

Научиться хорошо понимать и оценивать красоту можно лишь развивая собственно творческие способности, способности к созиданию во всех областях человеческой деятельности.

Точно так же вкус является не только интуитивной, чувственной способностью оценки красоты. Поскольку всякое человеческое творчество связано с познанием, постольку вкус является одновременно и чувственной и рациональной способностью.

Как и всякая творческая способность, вкус связан с индивидуальной, непосредственной, эмоциональной оценкой человека, но вместе с тем непосредственность этих самых вкусовых оценок всегда опосредована длительным опытом художественного развития всего человечества, историей самого искусства. Из этого можно сделать вывод, что вкус представляет собой диалектическое единство непосредственного и опосредованного, общего и индивидуального, чувственного и рационального в эстетическом познании. Лишь учитывая эту диалектическую в своей основе природу вкуса, можно наметить пути исследования вкуса как одной из важнейших категорий современной эстетической науки.

Знакомясь с учениями прошлого о вкусе, мы видели, что они были связаны с самыми разнообразными тенденциями и направлениями в развитии эстетической мысли. Передовая эстетика исходила, как правило, из демократического понимания целей и задач развития искусства и вообще художественной культуры. Она связывала проблему вкуса с формированием общенародной художественной культуры, с просвещением и образованием народа как главными предпосылками достижения высокого эстетического вкуса.

Советская эстетическая наука, основывающаяся на принципе глубочайшего историзма, наследует демократическую традицию в развитии эстетических теорий, традицию, связанную с именами величайших мыслителей и писателей прошлого — Руссо, Монтескье, Гельвеция, Дидро, Лессинга, Гердера. Это в значительной мере способствует решению важнейших проблем, стоящих перед советской эстетикой, — проблемы эстетического воспитания, формирования высоких художественных вкусов в массах, развития общенародной художественной культуры. Как заметил однажды Маркс, воспитатель сам должен

быть воспитан. Но в вопросах философской теории, а следовательно, и в эстетике, нет никакого другого средства воспитания, кроме изучения всего того, что выработала передовая философская мысль в истории своего развития.

«...Теоретическое мышление,— писал Энгельс,— является прирожденным свойством только в виде способности. Эта способность должна быть развита, усовершенствована, а для этого не существует до сих пор никакого иного средства, кроме изучения всей предшествующей философии»¹. Нам кажется, что это высказывание вполне справедливо и для эстетики. Только освоение всего лучшего, что было выработано передовой эстетической мыслью прошлого, позволит всесторонне и плодотворно исследовать проблему вкуса, ее место и значение в современной эстетической теории.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, М., 1961, стр. 366.

идеал

ДЛЯ ТОГО ЧТОБЫ ДАТЬ МАРКСИСТСКОЕ определение идеала, понятия, над раскрытием которого билось в течение всей своей истории человечество, необходимо отказаться от попыток объяснить это понятие из самого себя, а попытаться показать его в отношении, в системе других смежных категорий, как, например, «действительность», «идея» и др. Ведь идеал — это не абстрактно-метафизическая категория. Вся сложность этого понятия состоит в том, что оно диалектически совмещает в себе представление и о реальной действительности и об определенным образом отражающей ее идее¹. Поэтому, для того чтобы дать диалектико-материалистическое понимание идеала, обратимся первоначально к терминологическому анализу категорий «действительность» и «идея».

* * *

Действительность есть то, что реально существует, развивается и содержит свою собственную сущность, свой собственный принцип в себе же самом, а не вне себя, и, кроме того, содержит в себе же самом результаты своего собственного действия и развития, возникших в нем вследствие реализации его сущности, его закономерности или принципа.

В этом смысле действительность отличается не только от всего кажущегося, придуманного,

¹ Термин «идеал» происходит от греческого термина «idea». Тщательное исследование значения слов «idea» и «eidos» (форма, вид) в античной философии содержится в книгах А. Ф. Лосева: «Античный космос и современная наука», М., 1927, стр. 511—517, и «Очерки античного символизма и мифологии», М., 1930, стр. 137—281.

вымышленного и фантастического, но даже и от всего только идеального, и не только от всего идеального, но даже и от всего только возможного, только вероятного, от всего только еще долженствующего существовать, но пока еще не существующего. Можно также сказать, что действительность есть единство сущности и явления, когда сущность себя проявила, а явление стало существенным. Однако, поскольку единство или совпадение сущности и явления может быть также только образом или только представлением, то необходимо сказать, что действительность есть такое единство сущности и явления, которое реализуется в реальном бытии.

Уже древнегреческие натурфилософы не удовлетворялись пониманием своих материальных стихий (земли, воды, воздуха, огня и эфира) как подлинной действительности. Элеаты (Ксенофан, Парменид и другие) сочли все чувственно воспринимаемое за мнимое, только кажущееся, недействительное, а в качестве *действительности* объявили то, что они называли *единым, сущим, или бытием*, всячески стараясь изолировать его от текучей множественности чувственных вещей. Атомисты, в сущности говоря, тоже стояли на этой точке зрения, но только подвергли это не затронутое никакими изменениями и деформациями единое и сущее элеатов разделению на бесчисленное множество атомов. Эти атомы и являются для Демокрита подлинной действительностью в отличие от чувственно воспринимаемой и вечнотекучей материи, которая в значительной мере является для них чем-то кажущимся и мнимым, чем-то субъективным. Платон довел единое и сущее элеатов до особого царства идеальной действительности, резко противостоящей текучим вещам, называя его «истинно сущим», а эти текучие чувственные вещи только «подражанием» «истинно сущей» действительности или ее отражением, в котором «сущее» (to on) уже перемешано с «не-сущим» (to me on). Аристотель низводит идеальный мир Платона в недра чувственного бытия и отъединенные от вещей «идеи» понимает как формы самих же вещей, в результате чего все неосуществленное в вещах он понимает как потенцию самих же вещей, а все осуществленное в них называет «энергией» (energeia), что по-латыни впоследствии стали называть «актом», «актуальностью», «актуальной действительностью». Следовательно, и по Аристотелю видно, что *действительность* не есть просто бытие, но *бытие осу-*

существенное, результативное, так или иначе осмысленное. Неоплатоники, констатируя свою идеальную действительность, тоже понимали ее не как просто чистое бытие, не как просто сущность. Крупнейший представитель неоплатонизма Прокл различал в своем идеальном мире: 1) бытие, или потенцию, 2) жизнь, или энергию, то есть актуальное бытие, и 3) ум, или эйдосы, то есть мир идей. Чувственный мир является у неоплатоников эманацией этого идеального мира. Таким образом, и у неоплатоников как сама идеальная действительность не есть просто бытие, но актуально проявившее себя бытие, так и чувственная действительность не есть просто чувственное бытие, но тоже бытие, определенным образом оформленное и организованное.

В средние века в основе представлений о действительности лежат многочисленные комбинации и вариации греческого гилозоизма, платонизма, аристотелизма и неоплатонизма. Картина существенно меняется в новое время, когда в связи с развитием индивидуалистической философии в качестве критерия действительности оказываются либо психические процессы, либо логические умозаключения. Декарт сначала во всем сомневается, а потом из факта сомнения выводит факт своего собственного существования и факт целого ряда необходимых для мышления идей, из существования которых он потом и выводил действительность бога и мира. Спиноза исходит из определения «причины самого себя» как того, сущность чего не может быть представляема без своего существования, а также из субстанции как того, что существует само по себе и представляется на основании себя, а не на основании чего-нибудь другого. Очевидно, это есть то, что мы теперь называем действительностью. Поскольку, однако, атрибутами субстанции являются, по Спинозе, мышление и протяжение, то действительность, о которой учит Спиноза, очевидно, является построенной на основах рационалистической метафизики. Юм откровеннейшим образом понимает действительность как систему субъективных идей, отличающихся от всех прочих идей только своей ясностью.

Кант, у которого все знание конструируется только из функций субъективного рассудка и разума, понимает всякую модальность вообще только как форму отношения между субъектом и объектом суждения; такова же у него и действительность как категория. Что же касается основоположения чистого рассудка в отношении действитель-

ности, то, если возможным является согласное с формальными условиями опыта, то действительное, по Канту, есть то, «что связано с материальными условиями опыта (ощущения)», а ощущения, по Канту, как известно, хоть и являются результатами воздействия на субъект вещей в себе, но вовсе не отражают их по смыслу. Фихте прямо пишет: «Действительность есть восприимчивость, ощути-мость»¹.

У Шеллинга абсолютная действительность есть произведение искусства, которое возникает как синтез теоретического и практического разума и как объединение всех глубин субъекта с глубиной объекта. Это было уже переходом от субъективного идеализма к объективному.

Из всей европейской идеалистической философии наиболее ясное учение о действительности дал Гегель, который истолковал ее чисто диалектически, как синтез сущности и явления, отнеся к ней, кроме общих ее модусов, три главные категории: «субстанцию» с ее свойствами, «причину» и «действие» в их взаимодействии. Этот диалектический синтез выводит учение о бытии на путь объективной диалектики. Тем не менее, как последовательный идеалист, Гегель отнес свою концепцию действительности в тот раздел логики, который он назвал учением о сущности, чем весьма снизил значение своей теории действительности, поскольку действительность в настоящем смысле слова вовсе не есть только сущность, но далеко выходит за ее пределы. Кроме того, Гегель и по содержанию чрезвычайно сузил свое учение о действительности, сведя ее только к взаимодействию абстрактно мыслимых субстанций и исключив из нее не только природу и общество со всем их историческим развитием, но даже и все субъект-объектные отношения вообще.

Новое понимание действительности в XIX веке мы находим у русских революционных демократов и у классиков марксизма-ленинизма. У Белинского особенно рельефно выступает этот перелом от прежнего гегелевского понимания действительности к новому. Преувеличенно поняв слова Гегеля о том, что все действительное разумно и все разумное действительно, Белинский одно время прославлял действительность как царство разума и тем самым до неко-

¹ I. G. Fichte, Werke. Auswahl, Bd. II, Leipzig, 1908, S. 474.

торой степени даже ее оправдывал. В письме к Станкевичу от 29 сентября — 8 октября 1839 года он прямо писал: «Слово «действительность» сделалось для меня равнозначительно слову бог». Насколько, однако, он был далек здесь от примирения с действительностью, об этом свидетельствуют разного рода факты и, в частности, его письмо к Бакунину от 10 сентября 1838 года, где он пишет: «Действительность есть чудовище, вооруженное железными когтями и железными челюстями. Кто охотно не отдается ей, того она насильно схватывает и пожирает». В дальнейшем и сам Белинский и другие великие революционные демократы — Герцен, Чернышевский, Добролюбов — переходят к такому пониманию действительности, когда в ней фиксируется железная необходимость объективных законов, но когда из этого вытекает не фатализм, а стремление овладеть этими законами с целью ее революционного преобразования.

Классики марксизма-ленинизма выработали свое понимание действительности на основе материалистического представления о природе и обществе, связав его с идеей сознательного переделывания их людьми.

Научное понимание действительности содержит в себе принцип историзма. Действительность включает в себя становление и развитие. Но может ли существовать развитие без переделывания старого и без стремления к новому, то есть, выражаясь кратко, без борьбы? Борьба же состоит из преодоления стихийных сил природы и общества и есть переход от неразумной действительности к действительности разумной, от связанности и подчиненности к свободе и от всеобщей вражды к всеобщей солидарности. Другими словами, философски продуманная до конца действительность есть только историческая действительность; и действительность без истории не есть борьба, не есть развитие, не есть становление, не есть реальность или, другими словами, вовсе не есть действительность.

Марксистско-ленинское определение действительности было бы неполным, если бы мы не внесли в него еще одного весьма существенного момента — практики, и понятие действительности, чтобы стать той реальной действительностью, с которой человек имеет общение на самом деле, должно быть еще раз перестроено.

Беспомощная иллюзия — уйти от практики в смысле критерия истины. В. И. Ленин пишет в «Философских

тетрадах»: «Необходимо соединение познания и практики»¹. «Практика выше (теоретического) познания, ибо она имеет не только достоинство всеобщности, но и непосредственной действительности»².

Если нет никакой практической жизненной ориентировки относительно действительности, то эта действительность просто оказывается неопределимой и потому неопределенной. С этой точки зрения самые лучшие определения действительности в домарксистской философии, даже и гегелевское, являются нежизненной абстракцией.

Широко известно определение идеала, данное Гегелем: «Идея, как оформленная соразмерно своему понятию действительность, есть идеал». Несмотря на свое идеалистическое содержание, учение Гегеля об идеале отличается глубоким диалектическим смыслом, так как оно раскрывает в идеале диалектический переход идеи и действительности. Но если понятие «идеал» отражает определенное диалектическое отношение идеи и действительности, то для его анализа необходимо исследовать не только категорию «действительность», но и категорию «идея».

Термин «идея» употреблялся и употребляется настолько часто и разнообразно, что без точного учета всех фактически бывших его значений нечего и думать употреблять его в каком-нибудь более или менее ясном виде.

Отметим прежде всего ряд субъективных значений этого термина. Здесь выступает вполне чувственное и вполне наглядное значение, связанное с корнем этого слова (а корень слова «идея» тот же, что в латинском *video* и в русских «вижу», «вид», — «то, что видно»; то же самое надо сказать и относительно другого греческого термина, обозначающего идею, — «эйдос»). В этом значении термин «идеал» очень часто встречается не только у греков, но и у англичан. Ксенофан (В 15, 4) говорил о приписывании людьми богам вполне чувственных «идей». То же говорили Эмпедокл (В 35, 17) и Протагор (В 4). У стоиков тоже попадает слово «идея» в значении только субъективного представления, иной раз даже лишённого объективной основы. Не говоря уже о Гоббсе или Юме, основной труд Локка «Опыт о человеческом разуме» в значительной мере

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, 1963, стр. 198.

² Там же, стр. 195.

посвящен проблеме «идеи» (ср. особенно кн. II, гл. 1—3, 5—8, 12). «Трактат о началах человеческого знания» Беркли тоже начинается с учения о чувственных «идеях» (ср. особенно § 33, 39). Правда, исходя из эмпиризма, Беркли, как известно, доходит до субъективного идеализма, на котором, однако, тоже не удерживается и вместо которого в своих менее известных сочинениях проповедует уже объективный идеализм и неоплатонизм.

Далее, идея очень часто обозначала не только чувственное единичное, но и общее представление или понятие. Это — обычные понятия, которыми оперирует всякая наука. В этом смысле можно сказать, что идея квадрата есть понятие о прямолинейной фигуре с четырьмя равными сторонами и с четырьмя равными углами. Но идея часто употреблялась и в значении такого точного понятия, которое содержит в себе определенную целевую установку; последнее особенно дает о себе знать в своем техническом и вообще практическом употреблении. В этом смысле идея является принципом создаваемой вещи, ее планом, ее точно формулированной конструкцией. Такими идеями пользуются не только инженеры или техники во время производства более или менее сложных приспособлений, аппаратов, приборов, машин и т. д., но уже и каждый ремесленник, плотник, столяр, токарь создают соответствующие предметы только благодаря тому, что они имеют у себя в сознании такую идею предмета, обладают умением претворять ее в жизнь, а не просто могут только перечислить признаки данного предмета или вещи.

Наконец, такая идея часто понимается и как творческая сила ума, находящегося в реальном действии и создании. Когда мы говорим — «идеи Ленина всколыхнули весь мир» или что «поэт при создании данного произведения был всецело охвачен такой-то идеей», — то, очевидно, тут совершенно недостаточно иметь в виду только одно конструктивно-техническое значение идеи. Здесь идея предстает как некоторого рода жизненная и творческая сила, большая или малая.

Все указанные выше значения термина «идея» хотя и являются субъективными, но они представляют собой результат нормального и естественного отражения деятельности в сознании человека. Однако в истории философии были представлены также и такие субъективные значения идеи, которые возникали на основе гипертрофии

роли субъекта, то есть на основе принижения объективного мира или полной зависимости его от субъекта. Здесь нужно говорить не просто о субъективных значениях термина идеи, но уже о значениях субъективистских. Они имели хождение особенно в периоды развития индивидуалистической философии. Были разные ступени субъективизма. Так, признавался объективный мир и субъективный мир, но между ними существовал полный разрыв. В условиях этого разрыва идеи признавались как по природе своей соответствующие вещам (известно суждение Декарта: «Порядок и связь вещей — те же, что и порядок и связь идей»); а в окказионализме соответствие идеи и вещей признавалось совершенно случайным, почти чудом. В немецком идеализме этот субъективизм прогрессирует. Кант признает объективное существование вещей вне и независимо от человеческого сознания, но отрицает их познаваемость. Поэтому разум, своими идеями претендующий на полноту и окончательность, не имеет, по Канту, никакого объективного значения. Идеи необходимы для полноты знания, поскольку они охватывают бытие в его абсолютном единстве (таковы идеи бога, мира и души); но они представляют исключительно только порождение человеческого субъекта и, по терминологии Канта, имеют не конститутивное, но регулятивное значение¹. У Фихте отпадают даже и кантовские вещи в себе и вместо кантовского дуализма вырастает субъективистический монизм, где как все вообще существующее, так и, в частности, идеи являются порождением абсолютного «Я». Это — предел развития субъективистского значения термина «идея».

Таким образом, субъективистское понимание термина «идея» развивалось от повседневного чувственного представления или образа вплоть до порождения всего сознания и мышления абсолютным «Я».

Наряду с субъективистскими значениями понятия «идея» существовали и объективные его значения. Нередко понятие «идея» отражало также и объективное строение самой вещи, ее форму, фигуру, структуру и даже вообще чувственный вид. У Демокрита идеи вещей, являющиеся их образами (по его терминологии, то есть буквально, «видиками» или «идейками»), отделяются от самих вещей

¹ См.: И. Кант, Критика чистого разума, пер. Н. Лосского, 1915, стр. 209—221.

и действуют на органы чувственного восприятия человека. Демокрит (А 102) говорил о шаровых идеях и даже самые свои атомы называл идеями (А 5 7, В 141, 167), хотя тот же Демокрит не избегал и формально-логического употребления этого термина (В 11 «две идеи мнения», то есть два рода мнения). Чувственно-объективное понимание идеи содержится у Платона¹. У Аристотеля чувственное значение «идеи» тоже очень часто (напр., *De gener. animal.*, 4, 1, 766 а 28, там же, 3, 8, 758 а 9; *De part. animal.*, 2, 10, 656 а 4 и др.). В античной философии идея обозначала также совокупность внутренних признаков вещи, ее внутреннее состояние, положение, ее смысл или назначение. Уже Анаксагор (В 4) говорил о семенах вещей, содержащих в себе разные «формы» (по-гречески «идеи») цвета, вкуса и запаха. Подобного же рода тексты находятся и у Платона. Представления об идее как внутренне-внешнем существовании и как совокупности внутренне-внешних особенностей каждой вещи подробно и четко разработаны в учении Аристотеля о четырех причинах (материальной, формальной, причиннодействующей и целевой). В отличие от Платона Аристотель помещает идею в самих же вещах, в результате чего заложенная внутри вещи ее идея развивается и проявляется также и во всех внешних особенностях вещи.

Новый ряд объективных значений термина возникал опять-таки в результате разрыва субъекта и объекта. Идея рассматривалась как объективно-наличная сущность, как особого рода сверхчувственная действительность. Пожалуй, самую крайнюю позицию в этом вопросе занимала мегарская школа в греческой философии, поскольку представители этой школы признавали самостоятельное существование мира идей, совершенно никак не связанных ни с познанием их у человека, ни вообще с каким бы то ни было воздействием на него. Подобного рода дуалистическая тенденция была свойственна и Платону (*Conv.* 11 В, *R. P.* VI 507 В), но он вполне преодолел ее; ведь как бы сверхчувственно Платон ни понимал свои идеи, он почти в каждом диалоге, и особенно в «Тимее», рассуждает или по крайней мере упоминает о воздействии идей на чувственный мир (*Tim.* 72 А, *Phaed.* 100 D, *Parm.* 132 D), трактуя идеи как первообразы вещей и их первопричины.

¹ См. об этом: G. Ritter, *Neue Untersuchungen über Plato*, München, 1910, S. 332, и А. Ф. Лосев, *Очерки античного символизма и мифологии*, М., 1930, стр. 239.

Таким образом, *объективное понимание слова «идея» развивалось от материально-чувственного образа вещи до сверхчувственного мира идей, определяющих самые вещи.*

В истории философии существовали попытки объединения субъективных и объективных функций идеи. В этих бесчисленных попытках перевешивало то объективное значение идеи, то ее субъективное значение; и, кроме того, были попытки и уравновесить обе сферы.

Примат объективного мира идей над объективным существованием вещей и уж тем более над субъективными человеческими представлениями проповедовался в обширной историко-философской магистрали — Платон (с его учением о демиургической идее), Аристотель (с его учением о перводвигателе этой «формы форм» — об идее идей, образующей собою совпадение мышления со своим предметом, то есть совпадение универсального субъекта с универсальным объектом), античный и средневековый неоплатонизм (с его учением о субъективно-объективных эманациях), спиритуализм нового и новейшего (с его учением о монадах) времени.

Наконец, идея часто понималась и как единство субъекта и объекта. Так, у Гегеля то, что он называет абсолютной идеей, есть как раз тождество субъекта и объекта. Однако у Гегеля вся материальная, человеческая и историческая действительность оказалась чисто логическим процессом, системой развивающихся понятий, суждений и умозаключений.

Марксистско-ленинское понимание идеи исходит из признания объективного бытия как такового и субъективного сознания как отражения этого бытия, но отражения не пассивного, а способного активно на него воздействовать и его переделывать. Первично здесь бытие, или материя; идея же вторична. Но идея действует здесь и в самой материи как совокупность царящих в ней отношений и законов и в сознании человека — в виде отражений материальной действительности. При этом идея здесь не пассивна, как, например, у античных атомистов или в английском эмпиризме: она не есть ни источник, ни продукт эманации какой-то высшей действительности, ни результат тождества сознания и материи. Идея здесь есть отражение действительности, но такое, которое само может воздействовать на действительность в целях ее переделывания. «Неверно считать идею чем-то «недействительным»; — как говорится:

«это только идеи»¹. «Идея есть познание и стремление [хотение] [человека]... Процесс [преходящего, конечного, ограниченного] познания и действия превращает абстрактные понятия в *законченную объективность*»². «Идея есть... процесс»³. В этом состоит диалектико-материалистическое значение идеи.

Теперь нам станет понятным и то, что можно было бы назвать эстетической идеей. Здесь мы также должны воспользоваться той логической процедурой, которую математики очень удачно именуют переходом к пределу. Когда мы выше говорили о слиянии субъекта и объекта в одну категорию жизни, мы тоже, собственно говоря, оперировали предельными понятиями. Важен был не какой-нибудь отдельный, так или иначе оформленный, или вовсе бесформенный, в том или ином смысле существенный или вовсе не существенный субъект, но субъект вообще, субъект сам по себе, субъект как предельное понятие. То же самое нужно было говорить и об объекте. Этими предельными понятиями мы должны воспользоваться и теперь, чтобы получить то, что обычно принято называть эстетической идеей.

Она тоже отражает жизнь и действительность, но отражает в предельном смысле. Она отражает и выражает само существо действительности, прежде всего тождество объекта и субъекта в ней, но, конечно, не в абсолютном смысле, а в том относительном смысле, с позиций которого данный человек созерцает красоту или художник создает свое произведение. Идея отражает действительность, но отражает ее в субъекте; и отражение это не зеркальное, не мертвое, не механическое. В этом отражении участвует и сам субъект. На отражаемом объекте так или иначе лежит печать субъекта. Другими словами, несмотря на примат объекта над субъектом, в идее происходит слияние объекта и субъекта, но на этот раз субъекта и объекта в субъективном преломлении, а не в том объективном, из которого состоит действительность и жизнь, и когда это слияние не частичное, не случайное, не бесформенное, но — предельное, мы получаем то, что можно назвать эстетической идеей.

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 175.

² Там же, стр. 177.

³ Там же, стр. 182.

Пусть предмет отображен в идее не целиком. Но, отражая ту или другую сторону действительности и отражая ее с той или иной частичной позиции, человек может отражать ее смутно, неопределенно, искаженно, частично, несовершенно. Это свойственно обывательским, повседневным идеям, которые то истинны, то ложны; то полезны, то бесполезны; то безразличны, то вредны; то искажают действительность, то ее реально воспроизводят, то остаются ее мертвенными копиями, то проникают в ее глубину и становятся орудиями борьбы за ее преобразование, орудиями борьбы за ее развитие.

Другое дело — эстетическая идея. Она предельно точно отражает действительность, предельно, конечно, с позиции отражающего эту действительность субъекта. Субъект в этом случае сам наполняется объективным содержанием, то есть содержанием того объекта, который он отражает. И в этом смысле происходит предельное слияние субъекта и объекта. Хотя, взятые каждый сам по себе, они вполне самостоятельны и вовсе не обязаны сливаться ни предельно, ни приближенно.

Кант в «Критике способности суждения» подметил, что эстетическая идея не сводится к интуитивным представлениям пространства и времени, а также не сводится к категориям рассудка, к его основоположениям и к обработке чувственных материалов путем рассудка. Эстетическая идея, по Канту, соответствует не понятиям рассудка, но идеям разума; а разум у него, как известно, обладает предельной полнотой, хотя ему не соответствует ничего объективного и интуитивно данного. У Канта очень важна эта мысль о разумной полноте эстетической идеи и о возникновении этой полноты только на путях воображения. Однако метафизический дуализм помешал Канту понимать разум как отражение объективной действительности, в которой и объект и субъект слиты в одно нераздельное и диалектическое единство. Поэтому и разум получил у Канта, как он сам говорит, не «конститутивное», но только «регулятивное» значение; а воображение с его эстетическими идеями оказалось у него только чисто субъективной функцией, без всякого отношения к объективной действительности.

С нашей точки зрения, воображение есть, конечно, прежде всего субъективная способность человека. Однако воображение в его положительном функционировании обя-

зательно отражает для нас и какой-нибудь объективный момент действительности. Отрицая за воображением и его эстетическими идеями решительно всякую объективную значимость, Кант енизил свое учение об эстетической идее; и та полнота, та цельность, та предельность и то совершенство, которое он вполне правильно подметил в эстетической идее, потеряли у него всякий реальный смысл и превратились в бесплотные субъективные фикции.

Подведем итог. Действительность есть не сущность и не явление, но их неразличимое слияние, их тождество, их диалектическое единство.

Идея противостоит действительности, будучи отражением действительности, а именно ее смысловым отражением, действительностью на своей высшей ступени. Будучи смыслом действительности, она воспроизводит и отражает существующие в ней отношения. Ее структура совсем не та, что структура действительности, хотя именно через нее видна сама действительность и без нее эта действительность стала бы непознаваемой.

Только теперь, после этого противопоставления субъекта и объекта, равно как и их слияния, мы можем перейти к той огромной области идеала, понятого как *диалектическое единство идеи и действительности*, что и составляет собственный предмет главы.

* * *

Обратимся сначала к истории понятия «идеал».

Понимание диалектической природы идеала подготавливалось длительным опытом развития эстетической мысли. Самостоятельное значение понятие «идеал» получает впервые в эстетике классицизма, где оно тесно связано с учением о подражании. Античное учение о подражании эстетика классицизма, как известно, модифицировала таким образом, что подражание действительности было дополнено подражанием по идеалу. Искусство должно не просто воспроизводить природу, но «улучшать», «исправлять», идеализировать ее. Тем самым идеал оказался одной из центральных и специфических категорий классицистической эстетики, отличающих ее от эстетических учений эпохи античности и Возрождения.

Поскольку в эстетике классицизма идеал выступал как составная часть теории подражания, постольку мы не на-

ходим в литературе этого времени специальных исследований, посвященных этой категории. Некоторое исключение в этом отношении составляет И. И. Зульцер, который в своей «Всеобщей теории изящных искусств» поместил статью об идеале. Согласно взгляду, развитому в этой статье, идеал — это создание творческого гения, который силой своего воображения создает идеальные формы вещей, более совершенные, чем созданные природой. «О каждом произведении искусства, не скопированном с какого-нибудь предмета в природе, но получившем бытие и форму от гения художника, можно сказать, что оно создано по какому-нибудь идеалу. Каждый человек, в какой-то мере наделенный дарованием, и не только пассивно, подобно холодному зеркалу, отражающий в неизменном виде воспринятую его чувствами форму вещей,— создает образы живых существ и форм по аналогии с теми, что он находит в природе. Но только люди огромного дарования способны создавать идеальные формы, более совершенные, чем те, что даны природой. Это и есть высший идеал, благодаря которому произведения великих художников приобретают большую силу воздействия, чем те, которой обладают естественные объекты вкуса и чувств»¹.

Согласно Зульцеру, идеал не только улучшает природу, но и «исправляет» и «очищает» ее от случайного. Благодаря этому художник может создать такие образы, которые не имеют реального прототипа в природе. «Художник, который для своих целей довольствуется предметами, существующими в природе, совсем не имеет дела с идеалом. Кто намерен изобразить пороки и добродетели отдельных людей, кто в драме хочет показать строгую нравственность Катона или патриотическую доблесть Цицерона, тому следует строго придерживаться природы. Однако когда требуется изобразить не личность, а добродетель, хорошие или дурные качества как таковые,— тогда приходится искать идеал. Так поступает скульптор или художник, желая изобразить не красавицу Фрину или Елену Прекрасную, а женскую красоту, не примешивая сюда того, что восходит к их личным достоинствам. Вообще идеал служит для того, чтобы в доступной чувствам форме выражать отвлеченные понятия в их наивысшей правдивости»².

¹ I. S u l z e r, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. II, S. 669.

² Т а м ж е, стр. 670.

Зульцер выражает здесь основное кредо классицистической эстетики. Высшим идеалом искусства является изображение абстрактных понятий, очищенных от всего индивидуального и особенного. Рационалистическое понимание сущности художественного творчества привело к отказу от особенностей национального и личного характера, к торжеству абстрактной всеобщности.

Образцом, нормой, идеалом подражания Зульцер, в соответствии со всей доктриной классицизма, считал античное искусство. В зависимости от характера творчества Зульцер делил всех художников на три типа: в первый, низший, разряд входят те художники, которые точно следуют природе, как, например, брабантские и голландские мастера. Ко второй группе относятся художники, которые хотя и придерживаются природы, но посредством размышления и вкуса выбирают из нее лучшее. К этой группе относятся художники римской и болонской школы. Третью, высшую, группу составляют те художники, которые из отдельных элементов природы создают силой творческого гения идеальные формы, которых нет в природе. Так творили античные художники. Для того чтобы создать истинно художественные произведения искусства, необходимо, насколько это возможно, подражать греческим образцам.

Таким образом, принцип подражания природе в эстетике классицизма в конечном счете превращался в принцип подражания древним. Для того чтобы приблизиться к природе, у искусства есть один путь — подражание образцам античного искусства. Такое истолкование античности как идеала и идеала как античности содержится в сочинениях И.-И. Винкельмана и оказавшего на него большое влияние теоретика классицизма Менгса.

Винкельман различает два рода красоты: чистую красоту идеала и красоту «украшения». Первая — отличается божественной простотой, однородностью и неделимостью. «Эта красота не измеряется, в сущности говоря, ни числом, ни мерой»¹. Лучше всего идеальный образ этой красоты передается посредством контура. Идеальная красота должна быть свободна от всего субъективного и индивидуального. «Красоту, — говорит Винкельман, — можно сравнить с самой чистой водой, черпаемой из источника: чем меньше

¹ И.-И. Винкельман, Избранные произведения и письма, стр. 102.

в ней вкуса, тем она здоровее, потому что она очищена от всяких посторонних примесей». Однако, по словам Винкельмана, чистая красота не является предметом искусства. Поскольку корабль жизни гонят по морям жизни наши страсти, подобно ветрам, постольку «нам надо придать ей положение действия и страстей, то есть то, что в искусстве мы понимаем под выражением»¹.

Идеальная красота получает адекватное отражение в произведениях древнегреческого искусства, которое характеризуется такими чертами, как *«благородная простота и спокойное величие»*.

«Общей и главной отличительной чертой греческих шедевров является... благородная простота и спокойное величие как в позе, так и в выражении. Подобно тому как морская глубина вечно спокойна, так и выражение в греческих фигурах обнаруживает, несмотря на все страсти, великую и уравновешенную душу»².

Таким образом, искусство по своей внутренней сути носит идеальный характер. Оно идеализирует природу, не подражает ей, а улучшает, исправляет ее. Естественно, что этот вывод базировался на основе идеалистической эстетики. Однако вместе с тем именно он оказало огромное влияние не только на понимание античного искусства, но и на развитие эстетической теории.

Учение об идеале и порядке развивалось в эстетике Просвещения. В 1767 году Дидро писал в «Салонах»:

«Как бы высоко ни было мастерство, без идеала нет истинной красоты. Красота идеала поражает всех людей без изъятия; красота мастерства привлекает лишь знатока. Если она будит в нем размышления, то только об искусстве и о художнике, а не о предмете изображения. Он остается вне изображенного, не проникает в него. Подлинное красноречие будет незаметно. Если я замечаю ваше красноречие, значит, вы недостаточно красноречивы. Разница между достоинствами мастерства и достоинствами идеала та, что один пленяет взор, а другие пленяют душу»³.

Об идеале как совершенстве выражения красоты в искусстве писал и Лессинг:

«Красота является критерием для оценки тел в живописи. Следовательно, мы здесь естественно приходим к пра-

¹ И.-И. Винкельман, Избранные произведения и письма, стр. 134.

² Там же, стр. 107.

³ Д. Д и д р о, Собрание сочинений, т. 6, 1946, стр. 417—418.

вилу древних, что выражение должно быть подчинено красоте. Идеал красоты в живописи, возможно, явился причиной возникновения идеала морального совершенства в поэзии. Между тем здесь нужно было подумать об идеале применительно к действиям. Понятие идеала в применении к действию состоит: 1) в сокращении времени; 2) в возвышении характера побудительных мотивов и полном исключении случая и 3) в возбуждении страстей»¹.

У Лессинга, как, впрочем, и у Винкельмана, идеал связан только с представлением о совершенной и гармонической человечности. Природа лишена идеала. «Величайшая телесная красота,— говорит Лессинг,— существует только в человеке и существует в нем только в силу идеала. Этот идеал реже встречается в животных и уж совершенно не имеет места в растительной и безжизненной природе»².

Это высказывание Лессинга в определенной мере переключается с тем учением об идеале, которое разрабатывает один из ярких представителей классической немецкой эстетики, Кант. Учение об идеале составляет одно из наиболее значительных моментов его эстетики.

Кант начинает прежде всего с отношения к *идее* и *вкусу*. По его мнению, для идеала недостаточно чистого суждения вкуса, которое основывается на чувстве удовольствия, возникающем из свободной игры познавательных сил. В основе идеала должна лежать идея разума. Но, в отличие от идеи, идеал означает представление какого-либо существа, как адекватного этой идее. Мудрость стоиков, например, есть идея, а определенный мудрец-стоик представляет собой идеал, так как его образ совпадает с идеей мудрости.

Но идея, на которой основывается идеал, «а priori определяет цель, на которой и основывается внутренняя возможность предмета».

Именно поэтому неодушевленные предметы не могут обладать идеалом. Нельзя мыслить идеал красивых цветов, прекрасной мебелировки, прекрасного дома, так как в них не содержится никакой определенной цели. Не содержат идеала и такие предметы, как дом, дерево, сад, которые

¹ Г.-Э. Лессинг, Лаокоон, или О границах живописи и поэзии, М., 1957, стр. 405—406.

² Цит. по кн.: В. Ф. Асмус, Немецкая эстетика XVIII века, М., 1963, стр. 209.

хотя и зависят от определенных целей, но цели эти недостаточно определяются, и поэтому целесообразность здесь почти так же свободна, как и при неустойчивой красоте.

По мнению Канта, идеалом может обладать только то, что имеет цель своего существования в самом себе. Но таким существом может быть только человек, потому что только он сам определяет свои цели через разум. Поэтому только человек может быть идеалом красоты, точно так же, как и человечество в его лице «одно среди всего существующего в мире способно к идеалу *совершенства*»¹.

От понятия идеала необходимо, по мнению Канта, отличать понятие нормальной эстетической идеи, которая возникает из единичного восприятия и целиком строится на материале опыта. Для того чтобы создать представление о нормальных пропорциях человеческой фигуры, воображение накладывает друг на друга огромное число образов самых разнообразных людей. В результате возникает образ, парящий над частными и различными созерцаниями индивидов, который природа поставила первообразом для своих произведений, но которого, по-видимому, не достигла вполне ни в одной особи. Таким образом, нормальная идея выступает как форма, правило или канон для всех представителей породы, но ничего специфически-характерного она в себе не содержит. Нормальная идея красоты может относиться к красивой собаке, к красивой лошади. Но идеалом может обладать только фигура человека.

В отличие от нормальной идеи идеал человеческой фигуры «состоит в выражении начала *нравственного*, без которого предмет не мог бы нравиться вообще, и притом положительно».

Таким образом, в идеале должны быть соединены разум с нравственно-добрым в высшей идее целесообразности. Причем это соединение должно быть не абстрактным, но получить определенное телесное выражение. А это самая сложная задача для искусства, так как она требует соединения идей разума с большой силой воображения.

Характеризуя понятие идеала, Кант сформулировал основные антиномии, связанные с этим понятием. Он считал, что идеал носит нормативный характер, представляя собой норму и образец для подражания. «Идея дает *правила*, а идеал служит *первообразом* для всестороннего опре-

¹ И. К а н т, Критика способности суждения, стр. 82.

деления подражания ему; у нас нет иного руководства для наших поступков, кроме этого божественного человека в нас, с которым мы сравниваем себя, оцениваем таким образом себя и улучшаемся, никогда, однако, не будучи в состоянии стоять на одном уровне с ним»¹. Вместе с тем, по мнению Канта, идеал должен быть в каждом случае не только «всеобщим», но и «индивидуальным», должен быть представляем не через понятие, а посредством частного представления, то есть путем непосредственного созерцания.

«Каждое суждение вкуса, которое основывается на неопределенной, конечно, идее разума о максимуме, но в то же время может быть представлено не через понятие, а только в частном представлении, лучше называть идеалом прекрасного, каковой мы стремимся себе создать, хотя мы им и не обладаем»².

Аналогичные антиномии Кант раскрывает и в вопросе об отношении идеала к реальности. С одной стороны, идеал не обладает реальностью, он удален от действительности еще дальше, чем идея. Но, с другой стороны, идеал не является чем-то химерическим, так как служит регулятивным принципом в поведении и творчестве. «Хотя и нельзя допустить объективной реальности (существования) этих идеалов, тем не менее нельзя вследствие этого считать их химерическими: они дают необходимое руководство разуму, который нуждается в понятии совершенного представителя своего рода, чтобы оценивать и измерять соответственно этому понятию степень и недостатки не совершенного»³.

Однако конечный вывод кантовской эстетики сводился к утверждению о недостижимости идеала во всей его конкретности. Идеал конкретизируется в отдельных идеях, которые, хотя и не в полной, не в адекватной мере, представляют те или иные стороны идеала. «Идеал — это идея в образе, то есть в созданном поэтом конкретном представлении. Из-за трудностей конкретного воплощения идеал никогда полностью не выражает идею, и, таким образом, идея является мерилom, с помощью которого судят об идеале» (Anthropologie, 892).

Понятие идеала получило у Канта универсальную трактовку, так как он разрабатывал его в применении не только

¹ И. Кант, Критика чистого разума, стр. 333.

² И. Кант, Критика способности суждения, стр. 81.

³ И. Кант, Критика чистого разума, стр. 333.

к искусству и способности эстетического суждения, но и по отношению к теоретическому и практическому знанию. Во всех этих областях идеалы выступают как необходимые априорные формы, делающие возможным всякое поведение, познание или суждение. В области поведения идеал выступает в форме «категорического императива», в области познания — в качестве постулата «запрета противоречия». Эти постулаты выступают как определенные «регулятивные принципы» поведения и познания, которые, однако, не могут быть достигнуты в реальной практике.

Кантовское учение об идеале оказало большое влияние на немецкую философию, оно получило дальнейшее развитие в философских системах Шиллера, Фихте, Шеллинга, Гегеля. Гегель, критикуя дуализм философии Канта, тем не менее высоко оценивал кантовское учение об идее, содержащееся в «Критике способности суждения», считая его своего рода преддверием к своему учению об идеале. «Критика силы суждения замечательна тем, что Кант в ней выразил представление и даже мысль об идее... В идее прекрасного в искусстве, конкретного единства мысли и чувственного представления многие, в особенности Шиллер, нашли выход из абстракций разделяющего рассудка. Правда, произведения искусства, равно как и живая индивидуальность, ограничены в своем содержании. Однако в постулируемой им гармонии природы или необходимости с целью свободы, мыслимой им как осуществленной конечной цели мира, Кант выдвигает идею, широкую также и по своему содержанию. Однако леность мысли, как это можно назвать, доходя до этой высшей идеи, очень легко находит лазейку в долженствовании и вместо действительной реализации конечной цели цепко держится за отдельность понятия реальности. Напротив, наличие живых организмов в природе и прекрасного в искусстве уже показывает действительность идеала даже чувству и созерцанию. Кантовские размышления об этих предметах могли бы послужить прекрасным введением, приучающим сознание мыслить и постигать конкретную идею»¹.

Таким образом, оценивая кантовское учение об идее, Гегель критиковал Канта за то, что он не доводит идею до реальности, считая, что идеал недостижим, а возможно лишь бесконечное приближение к нему.

¹ Гегель, Сочинения, т. I, М.—Л., 1929, стр. 108.

Кантовский дуализм идеала и действительности был еще более углублен Фихте, который полагал идеал принципиально недостижимым. Абсолютное совершенство, то есть та цель, которую стремятся достичь люди, постоянно ускользает от них. Возможно лишь бесконечное приближение к этому идеалу, более того, оно должно стать нравственной обязанностью каждого человека. Абстрактное долженствование, бесконечные поиски идеала — вот последний вывод философского учения Фихте. Оно является близкой философской параллелью к практической и теоретической эстетике немецкого романтизма. Романтики исходили из того, что идеал не может быть адекватно познан и реализован в действительности. «Каждое существо,— писал Вакенродер,— ищет самого прекрасного, но оно не в силах преступить своего круга и это прекрасное находит только внутри себя самого. Как во взоре каждого смертного радуга отражается различным образом, так и каждый из окружающего мира заимствует свой собственный образ красоты. Но всеобщая, извечная красота, которую мы только в моменты наивысшего озарения называем и не можем объяснить в словах, эта красота является только тому, кто создал и радугу и глаз, ее видящий»¹.

Романтики обосновывали дуализм идеала и действительности. Признавая действительность антихудожественной, лишенной красоты и гармонии, они изображали своих героев живущими одновременно в двух мирах: реальном, прозаическом и возвышенном, идеальном мире мечты и грезы. Столкновение этих двух миров, смещения и контраст прозы и мечты, идеала и действительности составляют одну из характернейших особенностей романтической эстетики и романтического искусства.

Опровергая канто-фихтовскую идею долженствования, эту вечную погоню за идеалом, Гегель законченное учение об идеале дал в своей «Эстетике», которую он, собственно, и развивал как науку об идеале. Учение об идеале составляет ядро эстетической системы Гегеля. Идеал для Гегеля не есть ни подражание природе, ни выдумка, но «действительность, изъятая из широкого поля единичностей и случайностей, поскольку внутреннее в этой, снятой перед общностью внешности само является как *живая индиви-*

¹ W. H. W a c k e n r o d e r, Werke und Briefe, Bd. I, Jena, 1910, S. 51.

дуальность». По словам Гегеля, «идея, как оформленная соразмерно своему понятию действительность, есть идеал». Идеал — царство свободы и спокойствия. «Только благодаря этому (манифестации свободы в явлении) идеал стоит во внешнем, смыкаясь с самим собой, свободно покоясь сам в себе, как чувственно блаженный внутри себя, радуясь себе и наслаждаясь собою»¹. «Эта сила индивидуальности, этот триумф концентрированной в себе конкретной свободы и есть то, что мы в особенности познаем в блаженно-радостном покое образов искусства»². Даже трагический герой, гибнущий под гнетом судьбы, но добровольно и сознательно совершающий свои поступки, возвращается «in das einfache Beisichsein», то есть остается и здесь верным самому себе. Он не теряет своих *целей*, и пусть потеряет он жизнь свою, но он не может потерять свободы. «Эта внутренняя независимость и делает возможным для трагического героя сохранять и проявлять безмятежную ясность и даже в самом страдании»³.

Идеал, по изображению Гегеля, не только покоится сам в себе, но и развивается сам в себе, порождает из себя свое оформление, целое царство идеала. В своем историческом развитии он проходит три диалектических этапа: определенность идеала как таковая, развернутая определенность, или «действие» внутри идеала, и — внешняя определенность идеала. Первый этап характеризуется определенной структурой божественного начала, — когда единая субстанция раздробляется на множество отдельных богов, имеющих человеческий вид и сущность, или превращается в одного человека, когда затем оно проявляется в самочувствии и жизни человека, всяких святых, мучеников, блаженных и пр., являющихся также предметом идеала; когда, наконец, идеалом является и вообще внутренняя конкретная жизнь и страдание людей в их целостности. Вместе с тем мы переходим в царство «действия», то есть дифференциации первоначальной определенности идеала, где Гегель сначала рассматривает «всеобщее мировое состояние» в идеале, для которого характерно наличие *героических* индивидуальностей и «мифического» периода истории. Тут полная ответственность субъекта за себя и полная утвержденность на себе, и не он основывается на праве, но право и госу-

¹ Гегель, Сочинения, т. 12, стр. 160.

² Там же,

³ Там же, стр. 161.

дарство на нем. *Геркулес* — основной прообраз таких героев. Дальше Гегель описывает *особое* состояние этого мирового положения, когда в его единство вносится дифференциация, откуда «ситуация» и «конфликты» в царстве идеала; и, наконец, изображается «ситуация» со стороны «субъективности и реакции», ведущих к борьбе в реальном «действии». Весьма важен и третий этап определенности идеала — внешняя определенность, понимаемая в разных степенях и формах внешности. Пространство и время должны быть упорядочены и иметь симметрию, краски должны быть не очень резкими и не очень бледными и т. д. Словом, во всем учении Гегеля об идеале и в особенности об определенном идеале можно найти массу всяких построений и примеров, которые обнимаются одним тезисом: художественная форма, будучи в состоянии покоя, *движется* в себе, развивается в себе. Без этого, можно сказать, нет ни идеала, ни художественной формы.

Гегель дает историческую трактовку категории идеала, применяя ее к истории художественного развития всего человечества. Трем этапам развития идеала соответствуют и три стадии в развитии искусства: классическая, символическая и романтическая. В классической форме античного искусства достигается совпадение духовного и телесного. В символической форме, характерной, по Гегелю, для искусства Востока, дух ищет адекватного воплощения в телесной форме. Наконец, в романтической художественной форме уже нет не только «символического» искания духовных содержаний, но и «классического» умиротворения в духовно-телесной гармонии. Здесь нечто еще более высокое явлено в прекрасной форме, а именно — *дух, адекватный сам себе*. Простая цельность «идеала» рушится; рушится связанность духовного с телесным. Дух имеет теперь согласование уже только с самим собой, реальность в себе самом, а не во внешнем. Свое инобытие, свое существование дух здесь имеет только в себе самом, и то «единство понятия с своей реальностью», которое является принципом идеи, а вместе с тем, следовательно, и всю бесконечность, всю свободу дух отныне содержит *в себе самом*.

С точки зрения «романтизма» гаснет красота и полнота «классического» идеала. Романтизм знает иной, гораздо более глубокий антропоморфизм, заключающийся в том, что абсолютное является здесь во всей интимности своего чисто внутреннего содержания. Человек здесь оказывается

не просто человеком и не просто сознанием об абсолютном, но — самим абсолютным, знающим себя и утверждающим себя в рождении, в страдании, в смерти, в воскресении. То же и в сфере жизни вообще и свободе, которые тут не просто примерены с конечным, но восходят к бесконечному. Природа здесь разбожествляется. Море, горы, долины, потоки, источники, время, ночь — теряют тут свою ценность в смысле содержания абсолюта. Все великие вопросы о происхождении мира, о происхождении и направлении созданной природы и человечности и все «символические и пластические» опыты решения этих проблем исчезают перед божественным откровением. Все содержание концентрируется вокруг внутренних глубин духа. Героизм тут уже не тот, который создает законы сам из себя, но тот, который наиболее подчиняется им, получая их от духа. Религия здесь не имманентна искусству, но предшествует ему и предопределяет его. В романтической сфере два мира: мир основанного на самом себе духа и мир внешности, которая не только не имеет уже никакого самостоятельного значения, но которая служит только для доказательства того, что все внешнее неудовлетворительно, недостойно духа, принижает дух. Но именно поэтому внешность тут снова становится свободной в себе, и романтическое искусство изображает его во всей природной случайности его существования, во всей его изменности и способности быть самостоятельным началом бытия. Только внутреннее есть «невнешняя внешность, невидимо воспринимающая только себя самого, звучание, как такое, без предметности и формы, витание над водами», звучание, которое только в самом себе находит подлинный отклик и отображение. Поэтому романтизм всегда *музыкален*, а по содержанию *лиричен*¹.

Учение об идеале занимает большое место в эстетике Гегеля еще и потому, что является необходимым условием для понимания соотношения искусства с философией и религией. Ведь идеал является конкретным воплощением в сфере действительности абсолютной идеи. Но что такое абсолютная идея у Гегеля? Абсолютная идея, как ее толкует Гегель в «Философии духа», есть тождество субъекта и объекта. Это тождество в свою очередь понимается как тождество в объекте и как тождество в субъекте. Первое,

¹ См.: Гегель, Сочинения, т. 12, стр. 83—84.

то есть тождество субъекта и объекта в *объекте*, есть искусство. Отсюда понятно, что искусство — непосредственно, всегда имеет конечный образ и поэтому относится к сфере «ощущения». Тождество субъекта и объекта в *субъекте* представляет собой, по Гегелю, религию. Основой религии является представление. А философия, по мысли Гегеля, есть тождество субъекта и объекта не только в объекте и не только в субъекте, но в том, что порождает из себя оба эти тождества и что является тождеством обоих этих тождеств. Таким образом, очевидно, что у Гегеля искусство как воплощение идеала является не просто тождеством объекта и субъекта, идеи и действительности, но и специфическим тождеством. Необходимо всегда учитывать эту специфику, так как тождество субъекта и объекта характеризует у Гегеля не только искусство, но и религию, и тем более науку, и в каждом из них это тождество обладает специфическим характером.

Говоря об эстетике Гегеля, нельзя при этом не вспомнить Шеллинга, который говорил, что «индифференция идеального и реального как индифференция создается в идеальном мире только через искусство» (*Philos. der Kunst*, § 14). У Шеллинга, как и у Гегеля, искусство есть тождество идеального и реального, субъекта и объекта с тем специфическим добавлением, которое мы встречали у Гегеля. «Идеальное,— пишет Шеллинг,— охватывает те же единства, которые охватывает в себе также и реальное: реальное, идеальное и — не абсолютное тождество обоих (ибо это не принадлежит ни ему, ни реальному), но — индифференция обоих» (там же, § 13). При этом идеальное в идеальном есть, по Шеллингу, *знание*; реальное в идеальном виде — *действие*, и, наконец, индифференция того и другого в идеальном — *искусство*. Значит, то, что Шеллинг называет здесь *знанием*, совпадает с «искусством» Гегеля. А то, что Шеллинг называет «действием», совпадает с «религией» Гегеля, ибо, по Гегелю, религия есть тождество субъекта и объекта в *субъекте*, то есть, по Шеллингу, в идеальном.

Понять это взаимоотношение категорий можно только в свете тех категорий, которые Гегель развивает в своей «Логике». Именно там идея проходит в своем развитии три диалектических момента: *жизнь* (то есть идея, или тождество субъекта и объекта в объекте же, или же, как говорит Гегель, «идея в ее непосредственном существова-

нии есть жизнь»), *знание* (которое, стало быть, уже не есть один из моментов жизни, но нечто стоящее наряду с ней, причем к знанию относится и конечное знание под видом рассудка, и «воля»), и, наконец, *абсолютная идея*. Значит, привлекая вышеприведенные рассуждения Гегеля в «Лекциях по эстетике» о взаимоотношении искусства, религии и философии, надо сказать, что «искусство» как идея в объекте, в непосредственном существовании, соответствует «жизни», «религия» — «воле» и «философия» — «абсолютной идее». Искусство, по Гегелю, есть такая действительность (конечно, идеальная), в которой дано тождество субъекта и объекта, то есть жизнь; это — извне видимая *жизнь* (в идеальной сфере). Ясно, что у Шеллинга этому соответствует *знание* как перевес «идеального фактора» в идеальном. Далее, религия, по Гегелю, есть, очевидно, осуществление тождества субъекта и объекта в *субъекте*, то есть воля — «осуществляемое» и «осуществленное» благо; это изнутри видимая воля (в идеальной сфере). У Шеллинга аналогией этому является «действие» как перевес реального в идеальном. Стало быть, «объективное» Гегеля надо здесь сопоставлять с «идеальным» Шеллинга, а «субъективное» Гегеля с «реальным» Шеллинга. То, что для Гегеля является абсолютной идеей, то есть философией, для Шеллинга, очевидно, есть «искусство», ибо то и другое говорит об индифференции реального и идеального, о тождестве субъекта и объекта. Правда, у Шеллинга все это выглядит несколько сложнее: «Совершенное выражение не идеального, не реального, не индифференции обоих даже... но абсолютного тождества как такового, или божественного, поскольку оно есть разрешение всех потенций, есть абсолютная наука разума, или философия» (*Philos. der Kunst*, § 15).

Следовательно, не просто искусство выше всех форм познания и поведения. Оно есть только индифференция реального и идеального. Философия же есть учение о том, что порождает эту индифференцию. Место Гегелевой «философии» занимает, следовательно, у Шеллинга *искусство* и *философия*. Отсюда становится ясным и все взаимоотношение учения Гегеля и Шеллинга об *идеале* как тождестве субъекта и объекта. Здесь проявилось различие двух грандиознейших систем немецкого идеализма. То, что для Гегеля выступает как «жизнь», для Шеллинга оказывается «знанием», а то, что для Гегеля — спекулятивная идея

во всей полноте, то для Шеллинга — *искусство*. Пользуясь различной терминологией, они приблизительно одинаково конструировали понятие об искусстве и идеале: хотя их сходство заметно только при значительном углублении в ход их мысли.

Ограниченность понимания идеала в немецкой идеалистической философии была обнаружена уже в революционно-демократической эстетике. Русские революционеры-демократы выступили против идеалистического понимания идеала, его «примирения с действительностью». По словам Белинского, идеал — это не игра фантазии, не мечта, не ложь, а «угаданная умом и воспроизведенная фантазией возможность того или другого явления»¹. Возражая против противопоставления идеала и действительности, А. И. Герцен писал: «Идеал для всякой эпохи — она сама, очищенная от случайности, преобразенное созерцание настоящего. Разумеется, чем всеобъемлее и полнее настоящее, тем всемирнее и истиннее его идеал»².

Научное решение проблемы идеала, в том числе и эстетического идеала, дает марксистская философия. Классики марксизма подвергли резкой критике кантовско-фихтеанское понимание идеала как чего-то, что никогда не может быть реализовано в действительности и достижение чего есть необходимый бесконечный, но безрезультатный процесс. Маркс и Энгельс рассматривали идеал как *соответствие определенной идеальной потребности или цели объективным материальным условиям жизни*. Поэтому они выступали против понимания коммунизма как идеала. «Коммунизм для нас не *состояние*, которое должно быть установлено, не *идеал*, с которым должна сообразоваться действительность. Мы называем коммунизмом *действительное* движение, которое уничтожает теперешнее состояние»³.

Классики марксизма дали диалектико-материалистическое истолкование идеала, показав, что идеал — это не что-то внеположное действительности, но что он внутренне присущ действительности, представляя собой саму действительность в синтезе ее противоречий.

¹ В. Г. Б е л и н с к и й, Полное собрание сочинений в 12 томах, т. 8, М., 1955, стр. 89.

² А. И. Г е р ц е н. Собрание сочинений в 30 томах, т. 3, М., 1954, стр. 87.

³ К. М а р к с и Ф. Э н г е л ь с, Сочинения, т. 3, стр. 34.

Идеал, выведенный классиками марксизма из анализа условий развития общества, совпадает с художественно-эстетическим идеалом — тем, который создается передовым искусством. Эстетический идеал выступает, таким образом, как художественное выражение того реального, общественно-исторического процесса, которое создает общество, обеспечивающее всестороннее и гармоническое развитие каждого человека. Поэтому в марксизме идеал выступает не как нравственный постулат или категорический императив, а как внутренняя, имманентная самой действительности тенденция развития.

После этого экскурса в историю вновь обратимся к выяснению внутренней структуры идеала, его отношения к идее и действительности.

В искусстве действительность не может не содержать в себе идеи. Если произведение искусства не содержит в себе никакой идеи, это приведет лишь к тому, что оно не будет ничего значить, а следовательно, и не будет действительностью. Но идея, которая не есть идея произведения, не реализована в нем, тоже не есть идея чего бы то ни было, то есть вообще не есть идея. Только слияние действительности с идеей есть для искусства нечто, и только об этом слиянии и можно что-нибудь сказать, только о нем и нужно говорить. Но слияние действительности и идеи тоже может быть частичным, искаженным, безобразным, несовершенным или совершенным в той или иной степени.

Слияние действительности и идеи в полном смысле есть уже не просто идея и не просто действительность, но то, что можно было бы назвать идеалом. Рассмотрим эту общую область, в которой действительность и идея сливаются предельно.

Что такое идея, в которой идеал воплотился полностью и целиком, в предельном виде? Это есть то, что обычно называется красотой или прекрасным. Ведь в красоте все идеально. Конечно, красота есть также и сама жизнь, сама действительность. Всякая подлинная красота глубоко жизненна. Но сейчас мы хотим говорить не о жизни какой бы то ни было (она ведь может быть и безобразной, отвратительной), а о жизни, рассмотренной сквозь призму идеала. Это уже есть красота или прекрасное. Категория красоты достаточно теоретична и достаточно абстрактна, чтобы соответствовать тому, что мы называем идеей. И поэтому

всю действительность и всю жизнь она не исключает, а вбирает в себя, делает и то и другое идеальным.

С другой стороны, в нашем широком понимании идеала, совмещающем, как мы показали, идею и действительность, мы можем выдвинуть на первый план не момент идеи, но момент действительности. Что такое идеал как действительность, то есть как нечто создаваемое, обрабатываемое, как такое материальное, которое стало идеальным? Очевидно, что это уже не просто красота, то есть не просто такое слияние субъекта и объекта, которое дано только идеально. Это будет такая действительность, в которой слияние субъекта и объекта дано вещественно, созидательно, материально. Другими словами, это будет то, что обычно называется искусством. И в красоте, и в искусстве действительность и идея слиты совершенно одинаково, следовательно, субъект и объект даны как неразрывное целое. Однако когда мы говорим о красоте или прекрасном, мы базируемся более на идеальном, чем реальном, а когда говорим о произведении искусства, то имеем в виду более реальное, чем идеальное.

В свою очередь искусство, входя в общую область человеческого творчества, является более идеальным, чем созидание предметов практической необходимости, то есть чем техника и ремесло.

При всех этих различиях, которых требует от нас точная диалектика категорий, мы должны отметить, что фактически все эти категории незаметно сливаются одна в другую и очень редко выступают перед нами в виде каких-то взаимоизолированных и законченных областей. В реальном жизненном идеале их часто бывает трудно различить; но если мы не будем различать их в своем сознании, тогда мы не поймем того, как они сливаются и переплетаются в реальной жизни.

Идеал есть характеристика всякого творчества вообще: в технике, ремесле, экономической деятельности и т. д. Экономическая и техническая деятельность человека едва заметно отличается от художественного творчества. И если тут наблюдается большое различие, то различие это возникает только в случаях крайнего или, как говорят, полярного противопоставления того и другого. Что же касается самой границы между материальным и художественным творчеством, то она настолько мало заметна, что часто оказывается почти неуловимой. Неизвестно, где столяр

или слесарь перестает быть ремесленником и становится художником. Точно так же и художнику приходится настолько часто обращаться к техническим средствам, что граница между художником и ремесленником тоже в конце концов становится неуловимой.

Но если стремиться к точным категориям, то все же техника не есть искусство и искусство не есть техника. Искусство есть идеал, осуществляемый как идеал в точном значении этой категории, но в отличие от техники и ремесла с приматом идеального начала.

Как мы видели, в европейской эстетике категория идеала с самого своего возникновения занимала одно из центральных мест. По-разному решался вопрос об отношении эстетических категорий к понятию идеала различными философами. Как правило, в истории эстетики мы встречаемся с попытками идеалистического его решения. Естественно, что марксистская эстетика должна дать материалистическую трактовку вопроса об отношении идеала к другим понятиям и категориям эстетики.

Как говорилось выше, идеал немислим как нечто внеположное действительности. Иначе это будет очень отвлеченный и исключительно абстрактный идеал. Под идеалом мы понимаем прежде всего идеальную действительность. Но что такое действительность в своем конкретном проявлении? Совершенно очевидно, что это есть либо природа, либо общество. Существует термин, который в равной степени относится как к понятию общества, так и к понятию природы. Этот термин — «жизнь». Следовательно, *первая* группа эстетических категорий должна относиться к области прекрасного в самой жизни. Такие категории, как «совершенство», «целесообразность», «героизм», «творчество» и вообще все, связанное с жизнью человека в природе и обществе, — вот та область эстетических понятий и категорий, которая принципиально является самой первой, самой определяющей и самой необходимой. Когда мы говорим о поведении человека, о его нравственном и эстетическом облике, об эстетической форме окружающих нас вещей и даже просто о хорошем тоне в поведении человека, везде мы в той или иной форме касаемся этих эстетических категорий. Это — то эстетическое, что содержится в области реальных жизненных отношений, то, что в современной литературе принято называть «эстетикой жизни», «эстетикой поведения», «эстетикой быта» и т. д.

Вместе с тем необходимо помнить, что все это только категории жизни и что ни жизнь не сводится к категориям эстетики, ни эстетические категории не сводятся только к проблемам жизни.

В эстетическом идеале наряду с моментом действительности мы абстрагировали момент идеи, которая выступает в идеале не просто как отвлеченное понятие, как, например, философская идея, а вполне конкретно, наглядно и образно. Это есть то, что философы обычно называют идеей красоты. Взятая сама по себе, идея или понятие прекрасного, конечно, абстрактны, но тем не менее она, как и многие абстракции, является средством познания самой же действительности. Ведь не зная, что такое зеленый цвет вообще, нельзя знать и того, что такое зеленые предметы. И как бы «зеленость» сама по себе ни была абстрактна, все равно каждому известно, что такое зеленый цвет вообще, и каждый может говорить о зеленых предметах. Очевидно, что понятие красоты тоже обладает этой всеобщностью и условной самостоятельностью; и она тоже является областью, к которой относится множество различных эстетических категорий. Это будет уже *вторая* группа категорий.

Здесь не место входить в анализ или даже простое перечисление этих категорий. Но совершенно ясно, что все относящееся к так называемым эстетическим модификациям нужно отнести именно к этой области. Комическое, трагическое, возвышенное, низменное, ироническое, лирическое, драматическое, безобразное и т. д.— все это является категориями эстетического, теми или иными его преломлениями, теми или иными его построениями и выражениями. Область «эстетических модификаций» обнимает собой огромную группу категорий, о которых много писали и спорили в истории эстетики.

Третья группа эстетических категорий связана с моментом реального, действительного, творческого в идеале. Мы уже видели выше, что это будет область искусства. Искусство есть идеал, потому что оно немислимо без идеи и действительности. Но это не есть просто идеал вообще, а идеал творящий и творимый, созданный человеческими руками, как бы вторая действительность, творимая из самого вещества природы.

В эстетической литературе очень часто говорится о необходимости различения понятия красоты и понятия искус-

ства, понятия «эстетического» и понятия «художественного». Понятие красоты не может быть сведено к какой-либо вещи, как бы эта вещь ни была существенна по своему значению и содержанию. Но произведение искусства, каким бы идеальным оно ни было, всегда есть какая-нибудь вещь. Соответственно этому и художественные категории образуют собой специфическую группу (при этом термин «художественный» есть для нас прилагательное от существительного «искусство»). Художественные категории — это, как правило, вещественные категории, с помощью которых характеризуются произведения искусства. Таковы категории «ритм», «симметрия», «пропорция», «соразмерность», «гармоничность» и т. д.

Само собой разумеется, что такая классификация категорий эстетики ни в коей мере не может претендовать на то, чтобы быть окончательной, абсолютной и исчерпывающей. Во-первых, существует целый ряд категорий, которые с одинаковым правом могут быть отнесены одновременно к различным указанным группам. Так, например, понятие меры имеет значение как в области прекрасного в жизни, характеризуя определенный уклад или порядок жизни и поведения, так и в области искусства и художественного творчества. Во-вторых, эта классификация категорий по отношению к категории «идеал» ни в коем случае не исключает возможности какой-либо другой, более полной и совершенной.

Завершая исторический и логический анализ категории идеала, мы должны еще раз отметить сложность и неразработанность этой категории. Однако, как мы показали, уже первая попытка анализа логической и исторической структуры понятия идеала позволяет поставить целый ряд весьма существенных для эстетической теории вопросов о диалектической взаимосвязи отдельных эстетических категорий, об их системе и классификации.

ирония

ИРОНИЯ — ОДНА ИЗ СЛОЖНЫХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ категорий, относящихся к так называемым эстетическим модификациям. Она имеет довольно длительную историю, достаточно полного и систематического исследования которой до сих пор еще не существует¹. Поэтому изучение ее связано со значительными трудностями и требует возможно более обстоятельного и осторожного исследования источников. Но прежде чем обратиться к истории, попытаемся в нескольких словах определить основное значение, которое связывают обычно с этой категорией.

Общеизвестно, что всякая ирония заключает в себе какой-то элемент иносказания, хитрости или обмана. Когда о каком-либо человеке говорят, что он «иронизирует», то тем самым подразумевают, что он говорит не чистую правду, а в какой-то мере обманывает, вводит в заблуждение своих слушателей. Но совершенно очевидно, что никакой обман сам по себе не является еще иронией. Ирония, в отличие от обмана, не просто скрывает истину, но и выражает ее, только особым, иносказательным образом. Ирония возникает тогда, когда я, желая сказать «нет», говорю «да», и в то же время это «да» я говорю исключительно для выражения и выяв-

¹ Отдельные эпохи в развитии этой категории рассмотрены в работах: Н. Б е р к о в с к и й, Эстетические позиции немецкого романтизма. — В кн.: «Литературная теория немецкого романтизма», Л., 1936. М. P u l v e r, Romantische Ironie und romantische Komödie, Freiburg, 1912; P. R e i f f, Die Ästhetik der deutschen Frühromantik, Urbana, 1946; F. E r n s t, Die romantische Ironie, Zürich, 1915; B. A l l e m a n, Ironie und Dichtung, Zürich, 1956; O. R i b b e c k, Über den Begriff des eiron, «Museum für Philologie», Bd. 31, 1876.

ления моего искреннего «нет». Представим себе, что тут есть только первое: я говорю «да», а на самом деле думаю про себя «нет». Естественно, что это будет только обманом, ложью. Сущность же иронии заключается в том, что я, говоря «да», не скрываю своего «нет», а именно выражаю, выявляю его. Мое «нет» не остается самостоятельным фактом, но оно зависит от выраженного «да», нуждается в нем, утверждает себя в нем и без него не имеет никакого значения.

История эстетики убедительным образом показывает, каким образом формировалось понимание иронии. Первоначально, в смысле обмана и плутовства в Греции, до Платона, ирония еще не была самостоятельной эстетической категорией. Слова *eigoneia* — «ирония» и *eigop* — «ироник», «иронист» нет ни в греческой поэзии до Аристофана, ни в греческой прозе до Платона. Начнем с античных словарей: Гезихий: «ирония»—«обман», «насмешка»; Свида: «ирония»—«насмешка», «иронизирующие», «насмехающиеся»; Фотий: «иронизирует» (*cateigoneyetai*)—«хитрит». У Геродиана «ироник»— «обманывающий при помощи слов» (XI 503, 18). Сходное значение обмана, плутовства, мы бы сказали «бузотерства», имеет это слово и у Аристофана, у которого, как сказано, оно вообще, по-видимому, встречается впервые. Когда Филоклеон в «Осах» (ст. 174) хочет продать осла, то его сын говорит, что тот поступает *eigopicos* («хитро», «ловко»), чтобы достигнуть своих целей. Но чтобы понять, до какой степени это слово считали бранным, надо прочесть реплику Стрепсиада в «Облаках» (ст. 443—451), эту таблицу отборных ругательств, среди которых находится и «лгун»:

Мне бы только словчить и долгов не платить,
А потом пусть народ называет меня
Негодяем, нахалом, шутом, наглецом,
Шарлатаном, буяном, судейским крючком,
Надувалой, громилой, бузилой, шпиком,
Срамником, скопидомом, сутягой, лгуном,
Забиякой, задирой, бахвалом, клещом,
Подлипалой, прожженным, паршой, подлецом!
Приживалом, плутом!

Схолиаст объясняет тут «ироника» так: тот, кто над всем шутит и насмежается, иронизирует, обманывает, лицемер. У комика IV—III вв. Филемона (фр. 89, Коск.) говорится о лисице — «иронической по природе, а с другой стороны, своенравной».

Таким образом, до Платона ирония употреблялась в значении пустой и корыстной болтовни, шутовства, обмана, насмешки, и это понимание было распространено в обыденной речи. Значение это с некоторой стороны напоминает то, что мы и в настоящее время понимаем под иронией, но в целом, конечно, еще очень далеко от нашего словоупотребления.

Философское и эстетическое значение ирония получает только у Платона. Прежде всего у него мы встречаем этот термин с только что указанным отрицательным значением. В конце диалога «Софист» различаются два вида «подражателей»: те, которые подражают истине, и те, которые подражают лжи, видимости. Подражатель второго вида называется «ироническим подражателем» (286 А); он «имеет способность притворяться (eigoneyesthai) публично, в длинных речах, перед народным собранием или же частным образом, и в картинных словах заставляя собеседника противоречить самому себе». В «Законах» (X 908) Платон называет «ироническим родом» всех тех, «полных коварства и козней», которые, сами не веря в богов, обманывают людей прорицаниями и ворожкой.

Но уже в «Апологии Сократа» (37 E) этот термин имеет более широкий смысл. Здесь Калликл называет иронией неосновательную похвалу за неправильные ответы (ср. 489 АВ). Более определенно это новое значение «иронии» выступает в «Государстве» (I 337 А). Здесь Тразимах, которого раздражала манера Сократа выспрашивать других и ни на что не давать собственного ответа, резко вмешивается в спор Сократа с Полемархом о справедливости и требует от Сократа прекратить бесконечные вопросы и высказать свое собственное суждение на разбираемую тему. Полемарх извиняется за себя и за Сократа и говорит, что поступают они так невольно, что их нужно жалеть, а не гневаться на них. На эти слова Тразимах и отвечает: «Вот она, обычная сократовская ирония». Таким образом, ирония здесь — нарочитое самоуничижение, когда человек знает, что, в сущности, он вовсе не достоин унижения.

Но и это понимание иронии как самоуничижения и как превознесения других является слишком бессодержательным и плоским по сравнению с той характеристикой сократовской иронии, которую мы имеем в «Пире» Платона. Тут, на пиру мудрецов, Алкивиад произносит речь о Сократе, и речь его есть не что иное, как речь об иронии Сократа.

Сократ тут тоже изображен со своим постоянным самоуничижением и с постоянным превознесением других. Но эти сократовские методы разговора и общения с людьми наполнены здесь очень глубоким содержанием. И так как эта характеристика Сократа является единственным в своем роде апофеозом и его самого и его иронии, то необходимо в ней разобраться.

Прежде всего, Сократ имеет внешность Силен или сатира, то есть козловидного, шершавого, похотливого демона. Это то, что он внешне выражает. Он всегда выставляет себя униженным, убогим и даже безобразным. И многие таким его и считают. Но вот Алкивиаду посчастливилось заглянуть в душу этого сатира. И оказалось, что он — тот силенообразный футляр, который изображается в скульптурных мастерских, но который внутри наполнен статуэтками — «божественными, золотыми, всепрекрасными, изумительными» (217 А). «С внешней стороны он выглядит словно вылепленный силен. А раскройте его изнутри, и вы представить себе не можете... сколько в нем благоразумия» (216 D). Был сатир Марсий, который поражал всех игрой на флейте. Но Сократ поражает всех своим словом. Когда говорит Сократ, «мы бываем потрясены и захвачены» (215 D). «Когда я слушаю Сократа,— говорит Алкивиад,— мое сердце «прыгает» гораздо сильнее, чем у человека, пришедшего в исступление, подобно корибантам: слезы льются от его речей. Я видел, что и многие другие испытывали то же самое» (215 DE). «Когда я слушал Перикла и других хороших ораторов, я признавал, что они хорошо говорят, но ничего подобного не испытывал; душа моя не приходила в волнение и не негодовала на то, что влачу я жизнь раба. Но вот этот Марсий часто приводит меня в такое состояние, что мне думалось: да стоит ли жить так, как я живу?» (216 А). Алкивиад никого не стыдился. «Я только одного Сократа стыжусь» (216 E). «Вообще, не знаю я, что делать мне с этим человеком?» (216 C). «Знаете, ему вовсе нет дела до того, красив ли кто, богат ли кто, обладает ли какими-либо другими преимуществами из числа тех, кто прославляется толпою. Нет, ко всему этому он относится с таким презрением, какого никто себе и вообразить не может. Все такого рода ценности он признает ничего не стоящими, да и нас всех, уверяю вас, ни во что не ставит. Всю свою жизнь он, с одной стороны, не делает никаких утверждений, а с другой, постоянно подсмеивается над людьми, шутит над ними».

Из речи Алкивиада выясняется, что Сократ делает вид, что угрождает своим приятелям и ученикам, поддакивает им, хвалит их, принижая себя и сам ничего положительного не утверждая. Он «согласен» обменяться красотой с Алкивиадом. Но вот результат: Алкивиад «был поработен этим человеком так, как никто еще никем поработен не был» (219 E). Такова ирония Сократа в изображении Платона. Следовательно, принижение себя и возвеличение других получает здесь вполне положительное содержание. Сократ порождает этим в душах людей чувство идеального, какой-то внутренний опыт высших реальностей, хотя что это за высшие реальности, ясно не говорится. Самое главное — это то, что «Сократ питает «эротические» склонности к красивым, постоянно вращается среди них», «увлекается» ими, и, в свою очередь, ничего в этих делах он «не понимает», «ничего «не знает». Как же не быть ему после этого силеноподобным?» (216 D). Вот это-то «незнание» и есть ирония. Образной речью и невинным поддакиванием он достигает зарождения и роста в душах людей высшего знания.

Таким образом, у Платона образ Сократа и понятие иронии отличается большим положительным содержанием. Вместе с тем в сократовской иронии очень много словесного задора. Платоновский Сократ всегда находится в окружении «сообщников вакхического восторга, любящего мудрость» (218 B), и сам этим восторгом упивается. В конце «Пира», под утро, когда все спорщики уж упились и заснули или ушли, Сократ все еще доказывал двум своим собеседникам, что «один и тот же человек должен уметь сочинять и комедии и трагедии, что искусный трагический поэт должен быть также и комическим» (223 D). Эта ирония, в которой отождествляется трагическое и комическое, несмотря на все свое положительное содержание, все же очень близка у Сократа к беспредметной и, пожалуй, чисто эстетической игре очень тонкого и глубочайшего ума.

Таким образом, у Платона понятие «ирония» становится гораздо более положительным и глубоким. У него это не просто обман и пустословие, но то, что является обманом только с внешней стороны и что по существу выражает полную противоположность внешнему. Это — какая-то насмешка или издевательство, содержащее в себе весьма уверенную и обдуманную мысль, но имеющее наиболее самоуниженный вид, — ради высших объективных целей.

В этом же смысле оценивается ирония в ряде риторических трактатов. Так, например, Тимон-силлограф называет Сократа «насмешником, издателем над ораторами, иронистом (*eironēytēs*)» (II, frg. L. 3. Wachsm.); в псевдоаристотелевской «Риторике к Александру» ирония определяется как «высказывание чего-нибудь, когда делается вид, что высказывания нет, или выражение вещей при помощи противоположных наименований (1434 а 17); необходимо в порицаниях пользоваться иронией (*eironēyesthai*) и осмеивать противника в том, в чем он превозносится» (1441 в 24). Тут же указывается три вида иронии: остроумие (*asteismos*), насмешка (*mystēgismos*), издевательство (*sarcasmos*). В этих текстах слабо подчеркнуто положительное содержание иронии, но зато выдвинут момент насмешки.

Не менее глубокое понимание иронии мы находим у Аристотеля. Если раньше ирония, между прочим, совпадала с «хвастовством», то Аристотель, напротив, трактует иронию как некую противоположность хвастовству.

В «Риторике» (III 1419b 7) он различает два вида смеха, причем один «соответствует человеку свободному, другой не соответствует». Это — ирония и шутовство (*bōmolochia*). «Ирония,— говорит Аристотель,— свободнее шутовства. Первый вызывает смех для себя самого, а шут — для другого». В «Никомаховой этике» Аристотель рассматривает истину как нечто среднее между хвастовством и иронией. «То притворство в сторону большего есть хвастовство и имеющий его есть хвастун. Притворство в сторону меньшего есть ирония и ироник» (Eth. Nic. II 7; 1108 а 19—23). «Тот, кто говорит неправду о себе в худшую сторону, не без знания [об этом], тот — иронист; в лучшую сторону — хвастун» (Eth. Eud., III 1234 а 1), «иронист — противоположен этому [хвастуну] и в том отношении, что он приписывает себе меньше фактически наличного, и в том отношении, что он свое знание не высказывает, но скрывает» (Eth. Eud. I 1192 а 31) (ср. у Гесихия: «иронист — притворник, тот, который не говорит истины»).

В «Никомаховой этике» есть и еще более положительная характеристика иронии. «Как всем известно,— говорит Аристотель,— хвастун отличается притворством в предметах, служащих [человеку] к славе, в предметах не существующих [у него] или в более значительных, чем они [у него] фактически существуют. Иронист же, наоборот, отрицает то, что [у него] имеется в наличности или делает

менее значительным. Тот же [наконец], кто придерживается середины, являясь самим собою как человек истины и в жизни и в слове, признает в отношении себя то, что только ему свойственно, и не преувеличивает этого, не преуменьшает» (Eth. Nic., IV 13, 1127 а 21—26). «Иронисты, преуменьшающие себя на словах, являются людьми приятными [по своему нраву], потому что ясно, что они говорят [так] не ради корысти, но для избежания чванства. Больше же всего они отрицают в себе то, что служит к славе, как это делал и Сократ. А те, которые [притворяются] в делах незначительных и [слишком] очевидных [для всех], носят название *βαυσοραποῦγα* (негодяи, с видом воспитанных людей), и они, скорее, заслуживают презрения. Так же иногда это свойство сказывается хвастовством, таково, например, ношение лаконской одежды. Ведь и преувеличение и излишнее преуменьшение — хвастливы. Напротив, те, кто пользуется иронией умеренно и употребляет иронию для дел не слишком осязательных и очевидных, оказываются приятными» (1127 а 22—31). Такой человек, между прочим, оказывает более сильное воздействие на окружающих. В «Риторике к Александру» говорится, что нужно бояться не столько открытых врагов, сколько «кротких, ироников и хитрецов» (II 1382 б 21).

В «Никомаховой этике» Аристотель приписывает иронию тому, кто обладает одной из самых главных добродетелей, а именно величию души (*megalopsychia*) (IV 8, 1128 а).

Кто является «величавым душой»? Это — тот, кто «считает себя самого достойным великих предметов, будучи их [фактически] достоин» (IV 7, 1123 б 1). «Тот, кто достоин малых предметов и кто самого себя считает достойным их, тот [только] разумен, но он не величав душой, поскольку величие души заключается в величине, как и красота — в великом теле, а незначительные [люди] изящны и соразмерны, но не прекрасны. А кто считает себя достойным великих предметов, не будучи их достоин, тот чванлив. Достойный же большего — не всегда чванится, а достойный меньшего — мизерен душой (*micropsychos*), поскольку он считает себя достойным менее значительных вещей, [все равно], достоин ли он высших, умеренных или незначительных предметов» (1123 б 5—11). Великий душой прекрасен и вообще. «Великость в каждой добродетели связана, как всем известно, с величию души» (1123 б 30). Величавому душой не свойственно удирать сломя голову или причинять не-

справедливость. «Величие души, очевидно, оказывается как бы каким-то украшением добродетелей, потому что оно делает их более значительными и без них не возникает. Поэтому воистину трудно быть великим душой. Этого нельзя без калокагатии [внутреннего совершенства личности]» (1124 а 1—4). Великий душой имеет дело главным образом с честью и бесчестьем. Честь его особенно радует и в нем самом и в других. «В отношении богатства, власти и всякого рода счастья и несчастья он всегда ведет себя умеренно, как бы ни совершались дела, и он не радуется чрезмерно в счастье, не печалится чрезмерно в несчастье» (13—16). Но богатство и блага жизни ему не мешают; он пользуется ими вполне свободно, тем самым не нарушая, а, наоборот, возвышая свою добродетель. Он не боится опасностей и всегда готов пожертвовать своей жизнью. Он с достоинством держится с людьми вышестоящими и всегда любезен с низшими. Такой человек «и заботится об истине больше, чем о мнении, и говорит и действует открыто, потому что он говорит без всяких стеснений вследствие не обращения внимания на лицо. Поэтому ему и свойственно говорить правду, исключая только иронические (*di'eironēian*) выражения. А ироник он — в отношении многих» (IV 8, 1124 b 29—31). Он принижает себя перед толпой, потому что «превозноситься среди униженных» и «возвеличиваться в сравнении с слабыми» — это пошлость. «Поэтому он — «недеятелен и медлителен», если только дело не касается большей чести для вещи» (1124 b 22—24).

Таким образом, если у Платона ирония, и в частности ирония Сократа, есть тонкая насмешка, преследующая под видом самоуничижения высокие цели, то у Аристотеля к такому пониманию иронии присоединяется подчеркивание противоположности хвастовству, приятной тонкости мысли и обращения, бескорыстия ее смыслового заострения и связь с величавой, свободной и благородной личностью человека.

Дальнейшее развитие аристотелевское понимание иронии получает в «Характерах» Теофраста, первая глава которых посвящена иронии. Казалось бы, ученик Аристотеля должен был развить и углубить мнение Аристотеля по данному вопросу, снабдив его и точными определениями и множеством иллюстрирующих фактов. Однако изучение этой главы из «Характеров» несколько разочаровывает. Вот она:

«Как всем известно, иронию можно считать, говоря вообще, притворством в худшую сторону, в действиях и в словах. А иронистом [можно называть] того, кто, подходя к врагам, намеревается вести с ними беседу, а не испытывает в отношении их чувства ненависти. Он хвалит [людей] в их присутствии, тех, на кого он нападает, и выражает соболезнование тем, кто потерпел поражение. Он прощает тем, кто его бранит и в тех случаях, когда против него восстают. Он кротко беседует с теми, кто испытывает несправедливость и чувствует раздражение, а стремящегося настойчиво иметь с ним дело он заставляет отступать. Он не подтверждает положительно ничего из того, что [сам] он делает, но только утверждает, что он об этом [одна рукопись добавляет «еще»] размышляет. Просящим взаймы и ожидающим пожертвования он щедро дает, но говорит, что он не богат; и когда он продает, он говорит, что он ¹ не продает, а когда не продает, говорит, что продает; [что-нибудь] услышав, он это отрицает, а увидевши, говорит, что не видел. Выразивши согласие, он этого не помнит. То он утверждает, что он [еще] подумает, то — что он [пока] не знает; то — что он [сам] удивляется; то — что уже и сам раньше так думал. И вообще он горазд пользоваться такими выражениями: «не верю», «не понимаю», «я изумлен», «ты говоришь так, что он стал другим,— однако, по-моему, он высказал не это». «Эта вещь, по-моему, невероятна»; «скажи [это кому-нибудь другому]»; «затрудняюсь, доверять ли тебе обвинять того»; «однако смотри, не выше ли меры ты доверился».

Основные моменты в понятии иронии, как они обрисованы у Теофраста, суть следующие: скрытие собственной враждебности, игнорирование враждебных намерений противника, успокаивающее воздействие на обиженного, отстранение назойливого, хранение собственных поступков в неизвестности. Если исходить из основного определения иронии («притворство в худшую сторону»), по существу аристотелевского (у Аристотеля шире — «в сторону меньшего»), то может возникнуть вопрос об единстве характеристики иронии у Теофраста. Единство, однако, тут не нарушается, если мы будем иметь в виду образ Сократа, одно-

¹ Имеются в виду разные житейские ситуации. Например, желая продать свой дом и ведя об этом переговоры, иронист отрицает это до фактической продажи. Или, например, когда хвалят его дом, он говорит, что собирается его продавать.

временно и прибегающего к самоуничтожению и к сокрытию своих и чужих намерений.

Однако характеристика иронии Теофрастом почти совсем не подчеркивает положительного содержания иронии. Античная ирония тут охарактеризована почти целиком отрицательно: она есть скрывание чего-то, игнорирование чего-то, она какая-то нерешительность, скептицизм. Только в одном отношении она дана тут с положительной стороны: иронист умиротворяет чужие страсти. Правда, неизвестно, как этот пункт связан с общей характеристикой иронии. Вернее всего, что и здесь автору предносился образ Сократа, ирония которого, между прочим, была и такова, что умиротворяла чужие страсти. В частности, совсем не подчеркнута бескорыстие и благородство иронического сознания. Из характеристики Теофраста может создаться впечатление, что перед нами здесь какой-то жуликоватый малый или какой-то нерешительный, двоедушный скептик, который всегда чересчур осторожен и всегда «себе на уме». Может быть, впрочем, таково и было подлинное понимание иронии у Теофраста. Однако, если иметь в виду, что здесь перед нами аристотелевская школа, то с точки зрения взглядов самого Аристотеля Теофрастова ирония дана слишком односторонне и необидительно.

Известна еще одна концепция иронии, принадлежащая перипатетику Аристону Кеосскому (III в. до н. э.), сочинение которого «Об ослаблении высокомерия» легло в основу одного сочинения эпикурейца Филодема (I в. до н. э.) о добродетелях и пороках, откуда мы и знаем об иронии по Аристону. Ирония здесь опять, как в самом начале (например, у Аристофана), является под видом «хвастовства», а «хвастовство» под видом «высокомерия». В сохранившихся отрывках Аристона нет определения ни «высокомерия», ни «иронии», но ясно, что «ирония» здесь есть не что иное, как чрезмерная уверенность в себе. Однако Аристон, по видимому, не находит в этом ничего плохого. Мы ведь знаем, что черты некоторого презрения к людям отмечал уже Аристотель, хотя он как раз ставит иронию очень высоко. То же, вероятно, находим мы и у Аристона. К «высокомерным» Аристон относит многих философов и как раз Сократа наряду с Гераклитом, Пифагором и Эмпедоклом. Из Сократа приводится его известное суждение о том, что он знает больше других, а именно, что он знает о своем незнании. Сократ часто хвалил своих собеседников, назы-

вая их «добрыми», «сладкими», «благородными», «мужественными», унижая себя и возвеличивая других. Однако этим он достигал обратного; возвеличивая других и унижая себя, он, в сущности, возвеличивал только себя, в то время как другие стараются возвеличить себя принижением других.

Аристон отличает ироника от «льстеца» тем, что отрицает у него наличие корысти. Но это, кажется, единственное отличие. Когда к нему кто-нибудь входит, он нарочито вскакивает с места и снимает шляпу. Свою просьбу он сопровождает словами: «Вы способны сделать это». Во время свидания он держится смущенно перед другими, перед их положением, речью; и если что он выражает здесь, то свое удивление. Особенно сближает ирониста с льстецом та его особенность, что он с открытым ртом прислушивается к речи своего собеседника, «виляет хвостом» перед ним наподобие лисицы, «кивает другим» в знак согласия, смеется (когда требуется смех) и др.

Но момент самоуничижения гораздо более заметен в дальнейшем. Когда ироника спрашивают о его мнении, то он робко заявляет, что он «не в состоянии разрешать даже малейшие вопросы». И если его кто-нибудь за это высмеивает, то он заявляет: «Совершенно в порядке вещей, что человек вроде тебя меня порицает. Я и сам это делаю». Или: «Я был бы только еще мальчишкой, а не стариком, если бы осмелился себя сравнить с тобою». Тут заметно ироническое жало. Интересна и следующая мысль. Когда кто-нибудь выскажет на собрании что-нибудь само собою разумеющееся и председатель заметит ему: «Зачем ты это говорил?» — то иронист возденет руки кверху, как будто бы навстречу свету, и вскрикнет: «О, как ты быстро это сообразил, а я-то как долго над этим думал!» В разговоре ироник просит, чтобы его поучили, снисходя к его «невежеству» и «заблуждению», он говорит: «Не презирайте меня непристойного». Он просит рассказать ему об умном человеке, добавляя: «чтобы я мог ему подражать, если только буду в состоянии». Исковерканный текст конца рассуждения Аристона об иронии опять содержит указание на Сократа и примеры на иронию из его поведения.

Сравнивая Аристона с Теофрастом в их учении об иронии, мы без труда замечаем, что оба они впадают в некоторого рода крайности, подчеркивая из общего платоно-аристотелевского понимания то одну, то другую сторону. Если

Теофраст выдвинул на первый план скрытность ироника, то Аристотель — его (видимую) льстивость. И если бы Аристотель не ссылаясь несколько раз на Сократа, то его изображение иронии как лести было бы столь же далеко от настоящей античной иронии, как и изображение Теофраста (с его подчеркиванием нерешительности и скрытого скептицизма в иронии).

Понятие иронии получает распространение и в римской эстетике, хотя римляне не выработали для него специфически римского термина. У Цицерона мы встречаем традиционное понимание сократической иронии. Он пишет: «Сократ же, преуменьшая себя самого, больше старался наделять тех, кого он хотел отразить. Поэтому, говоря и мысля другое, он обыкновенно охотно пользовался тем притворством, которое греки называют *eigoneia*. Фанний говорит, что оно было даже у [Сципиона] Африканского, и уже потому нельзя считать порочным, что то же самое было в Сократе» (Cic. Acad. pr., II 5, 15). «Из греков же мы восприняли Сократа в качестве приятного и тонкого [собеседника] и притворника в остроумной беседе и во всякой речи, в качестве того, кого греки называли ироником» (De orat. I 30, 108).

Квинтилиан, выясняя отличие «этоса» («нрава», «характера») от «пафоса» («страсти», «возбуждения»), пишет, что «этос» обнаруживает себя «среди максимально сблизившихся лиц, всякий раз, когда мы бьем, спускаем, даем удовлетворение, увещаем, [но] далеки от всякого гнева, далеки от ненависти». Это умягчающее обращение с людьми, говорит Квинтилиан, бывает разным в разных случаях. В отношениях отца к сыну, наставника к воспитаннику, мужа и жены — это есть ласковое чувство (*caritas*). В отношениях старика к презирающему его юноше или в отношениях благородного к стоящему ниже — это есть извинение, прощение. Иногда, однако, здесь возникает также «легкая усмешка под чужим пылом» (*lenis caloris alieni derisus*), причем это не просто ради шутки, но в гораздо большей степени *eigoneia* является специфической способностью притворства, даже удовлетворение прощения; она стремится понимать то, что она утверждает, в обратном смысле. «От этого обыкновенно зарождается еще больший эффект, ведущий к возбуждению ненависти, когда от того самого, что мы подчиняемся своим противникам, становится понятным молчаливое порицание их бессилия. Ибо то самое, что

мы уступаем, что они неприятны и невыносимы. И те, кто склонен к ругательству, или любители свободы [в выражениях], не знают, что осуждение имеет гораздо больше значения, чем брань. Ведь осуждение делает осужденными наших противников, а брань — нас самих» (VI 2, 14—16).

В педагогическом трактате Квинтилиана «О воспитании оратора» ирония трактуется как такой троп речи, который связан с притворством. «В этой фигуре,— говорит Квинтилиан,— находится умышленная скрытность, которая понимается иначе, чем она сама себя обнаруживает; так что одни мысли противопоставляются другим, а иногда целый поступок и даже целая жизнь кажется иронией, как, например, жизнь Сократа. Поэтому и назван он ироником, то есть притворяющимся невеждою и являющим удивление другим, будто бы мудрейшим его» (IX 11).

Таким образом, в иронии Квинтилиан подчеркивает момент притворства, то есть употребление речи с противоположным значением, и притом — не с целью бранить противника, но доводить его до сознания своей неправоты.

Подводя итог рассмотрению иронии в античной эстетике, можно сделать следующие выводы. Во-первых, ирония в античном значении этого слова есть сознание, оперирующее с такими выразительными приемами, которые противоположны выражаемой идее. Выражающая форма противоположна выражаемой идее. На этом сходятся почти все тексты. Будет ли это элементарным обманом и плутовством, будет ли это более сложным актом сознания, везде налицо эта противоположность.

Во-вторых, указанная противоположность никогда не остается пустой и бесцельной. Она всегда имеет определенную цель. И цель эта — выразить или породить эту или иную большую, высокую идею. Идея здесь гораздо значительнее, больше, глубже и выше, чем выражающая его образность. Античная ирония обязательно «бескорыстна», имеет высокоидейную направленность.

Представление о такой идее в античном сознании дают нам тексты Платона и Аристотеля. Для Платона это есть идея острого воздействия духовного, идеального мира на человеческое сознание. Для Аристотеля она есть свободное благородство человеческой личности, когда она, обладая богатством, не подчиняется ему или когда она, будучи сильной, не злоупотребляет силой над слабыми или, будучи

слабой, не раболепствует перед сильными и пр. Кроме того, по Аристотелю и Теофрасту, ирония оказывает смягчающее воздействие на чужие аффекты.

В-третьих, эта положительная целевая установка иронии (жизненная, моральная, человеческая, но никак не чисто эстетическая) не мешает иронии быть в античном сознании и чем-то игривым, чем-то довольно близким к самодовлению и к некоторого рода эстетическому самодовлению для иронистов. Платон, несомненно, чувствовал в Сократовой иронии нечто «вакхическое».

В-четвертых, можно с полной достоверностью утверждать, что вся античность понимала иронию как сократовскую иронию, исключая, конечно, те случаи, когда ирония вообще мыслилась как нечто безнравственное, низкое или неполноценное. Ирония и Сократ в античном сознании переплелись настолько, что даже там, где Сократ не мыслился сознательно, он все же так или иначе определял собой, своим образом те или иные моменты этого понятия. Это можно проследить, например, даже в античной физиогномической литературе.

В средние века ирония почти полностью исчезает из эстетического сознания. Скептическая, антидогматическая по своей природе, не терпящая никаких авторитетов, свободно играющая противоположениями, она оказывается слишком разрушительной и «аморальной» для догматического и дидактического способа мышления христианского средневековья. Поэтому в средневековой литературе мы если и встречаем упоминание об иронии, то только в негативном, отрицательном смысле. Не случайно, что и образ Сократа, столь популярный в античной литературе, почти полностью исчезает у средневековых авторов, хотя они довольно часто ссылаются на авторитеты античных мыслителей — Пифагора, Платона, Аристотеля. В особенной степени характерное для средневековья отношение к иронии, как, впрочем, и ко всей области комического, проявляется в эстетике отцов церкви. Резкое осуждение смеха и его разновидностей — остроумия и иронии — мы встречаем, например, у Климента Александрийского.

«Все питающие в себе склонность воспроизводить смешные вещи или, лучше сказать, глумливо копировать забавные состояния, — говорит он, — должны быть изгнаны из нашей республики. Так как все слова служат выражением характера и образа мыслей, то невозможно, чтобы не было

чего-нибудь смешного в характере того, кому нравится вдаваться в смешные речи... Каким образом можно смешным быть или казаться, не глумясь над словами и разумом, этими драгоценнейшими благами человека? Жалкое же было бы это предприятие — подражать шутам, которых и слушать не стоит, ибо о деле недостойном они говорят в таких выражениях, что ослабляют отвращение к нему» (Педагог, II 5).

Таким образом, Климент считает всякий смех по природе своей неморальным. В особенной же степени вредны для морали те приемы речи, которые имеют целью «возбудить удивление, довести слушателя до раскрытия рта и онемения... Истина через них нигде не преподается» (Строматы, I 8). Очевидно, что здесь мы имеем непосредственную полемику с сократической иронией, имеющей целью возбудить в собеседнике диалектическое сомнение, вызвать в нем удивление.

В эпоху Возрождения ирония также не получает широкого распространения в эстетической литературе. В этом нет ничего случайного: эстетика Возрождения настолько поглощена наслаждением вновь открытой гармонии человека и природы, что ей чуждо все связанное с противоречиями и дисгармонией. Искусство представляет собой зеркало природы, а все неадекватное, несущее в себе несоответствие, исключается как из области искусства, так и из сферы эстетического.

Лишь в XVII веке, когда вместе с кризисом гуманизма в эстетическое сознание бурно врывается ощущение дисгармонии мира, его разрушительных противоречий и асимметрии, термин «ирония» вновь появляется в эстетической лексике. Особенный интерес к иронии пробуждается в эстетике барокко. Характерно, что именно в это время появляется целый ряд трактатов, посвященных проблеме остроумия. На эту тему пишут итальянцы Тезауро и Маттео Перегрини (1639), испанец Грасиан-и-Моралес (1642). В этих трактатах остроумие (*acutezza*) рассматривается не как искусство острить, быть остроумным, но в самом широком смысле слова как свободная игра образами и идеями, имеющая целью развить «острый» и «быстрый» разум. «Остроумие, — пишет Грасиан, — прибегает к помощи тропов и риторических фигур, которыми оно пользуется, подобно инструментам для более искусно отточенного выражения своих суждений».

Остроумие — необходимое качество творческого гения, при помощи которого он достигает высшей цели искусства — поразить и удивить слушателя или читателя. При помощи остроумия художник достигает игры противоположностей, смешения трагического и комического, серьезного и смешного. «Как может быть острословие серьезным и серьезность насмешливой?— пишет Тезауро. — Как может быть веселость грустной и грусть веселой? На это я отвечу, что не существует явления, ни столь серьезного, ни столь печального, ни столь возвышенного, чтоб оно не могло превратиться в шутку» (*La filos. morale*, 1704, p. 316).

В эстетике барокко мы не встречаем еще термина «ирония». Однако очевидно, что итальянское *acutezza* выступает здесь как понятие, адекватное греческой иронии, особенно в той ее интерпретации, которую позднее получает ирония в эстетике романтизма.

В эту эпоху возникает и первая в истории эстетических учений попытка исторического понимания иронии, попытка определить ее место и значение в развитии художественного сознания человечества. Эта попытка принадлежит выдающемуся итальянскому мыслителю Джамбаттиста Вико. В его «Новой науке» мы находим много положений, идущих от эстетики барокко: учение о метафоре, аллегории, эмблемах, символе и т. д. Однако, в противовес писателям барокко, Вико в оценке эстетических категорий стоит на позициях историзма. Согласно его концепции исторического круговорота, на первых этапах развития человечества люди еще не умели абстрагировать общее от частного и поэтому мыслили образами, картинками, мифами. Отдельные явления и законы природы люди представляли себе в виде одушевленных существ, в реальность которых они прочно верили. Эти первые люди, говорит Вико, не могли знать иронии. Ирония появляется лишь на последней, «человеческой», стадии истории, когда возникает рефлексивное мышление и вместе с ним все богатство ложных и неадекватных форм сознания.

«Ирония, — говорит Вико, — конечно, не могла возникнуть до времен рефлексии, так как этот троп образован ложью, которая силою рефлексии надевает на себя маску истины. И здесь появляется великое Основание вещей человеческих, подтверждающее открытое здесь Происхождение Поэзии: первые люди язычества, совершенно простые, как дети, а по самой своей природе правдивые, не могли

выдумывать в первых мифах ничего ложного; а потому мифы, как мы их выше определили, необходимо должны были быть истинными рассказами»¹.

Как мы видим, Вико дает чисто негативное определение иронии, связывая ее с рефлектирующим и самое себя обманывающим сознанием. Однако его концепция представляла собой первую попытку исторического подхода к пониманию иронии и в определенной степени предшествовала гегелевской эстетике.

Оглядываясь назад, мы не можем не заметить, что в послеантичной эстетике ирония не получает сколько-нибудь широкого развития. Центральное значение эта категория приобретает лишь в эстетике романтизма.

Внутренний смысл романтической иронии можно уловить только имея в виду общеизвестную романтическую игру противоречиями. Что романтики упивались противоречиями человеческой жизни, — это не новость. «Я могу жить только двумя противоположными жизнями или ни одной», — писал Фр. Шлегель Шлейермахеру в 1802 году. Еще Новалис утверждал, что человеческая жизнь может быть рассматриваема «как прекрасный гениальный обман, как величественный спектакль». Все это рассматривание у романтиков своей и всякой чужой жизни как театральной постановки, как драмы, как романа, как сплошного лирического стихотворения, или, короче, это превращение всей жизни в эстетическую категорию как раз и является тем, что давало им возможность так для нас неожиданно и так оригинально «синтезировать» жизненные противоречия. Отождествить страдание и радость — легче всего в эстетическом сознании. Душа может быть настроена на любой эстетический лад. «Действительно свободный и образованный человек, — пишет Фр. Шлегель, — должен бы по своему желанию уметь настроиться то на философский лад, то на филологический, критический или поэтический, исторический или риторический, античный или современный, совершенно произвольно, подобно тому как настраивают инструмент, — в любое время и на любой тон»². То же читаем и у Новалиса: «Совершенный человек должен одновременно жить во многих местах и во многих людях. У него должен быть неизменно налицо широкий круг и разнообразные

¹ В и к о, Новая наука, М., 1940, стр. 149.

² См. «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 145.

события. Тогда образуется здесь истинное, грандиозное настоящее духа, которое делает человека подлинным гражданином мира и в каждое мгновение его жизни возбуждает его при помощи благодетельных ассоциаций, придает ему силы и переносит в светлое настроение от осмысленной деятельности»¹.

Таким образом, в необычайно расширенном эстетическом сознании воссоединяются у романтика все противоречия жизни и он безболезненно переживает совмещение самых чудовищных противоречий. «В иронии,— пишет Ф. Шлегель,— все должно быть шуткой и все должно быть всерьез, все простодушно откровенным и все глубоко противоречивым... Нужно считать хорошим знаком, что гармонические пошляки не знают, как отнестись к этому постоянному самопародированию, когда попеременно нужно то верить, то не верить, пока у них не начнется головокружение; шутку принимают всерьез, а серьезное в шутку»². В этом смысле Шлегель пишет о Гёте: «Не нужно отдаваться обману, что у поэта нет никакой священной серьезности на том только основании, что он сам так легко и так забавно воспринимает лица и события, что он почти никогда не упоминает о героях без иронии, что он, по-видимому, сам с высоты своего духа подсмеивается над своим мастерским произведением». Ирония — не только там, где насмеются над великим, но и там, где хорошее трактуется как большое и важное. «Ирония,— говорит Ф. Шлегель,— есть форма парадоксального. Парадокс же есть все, что одновременно благо и велико»³.

Ирония имеет у романтиков универсальное значение. Это не просто язвительная насмешка в том или другом случае, могущая быть и могущая не быть. Близкий романтикам Жан Поль писал: «Платоновскую иронию можно было бы назвать мировой иронией, подобно тому как существует мировой юмор; она парит не только над заблуждениями (как юмор не только над отдельными глупостями), но над всяческим знанием; играющая и поющая, подобно пламени свободная, все поглощающая и радующая, легко-

¹ N o v a l i s, Schriften, hg. von I. Minor, Jena, 1907, Bd. 2, S. 353.

² См. «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 175—176.

³ Fr. S c h l e g e l, Schriften und Fragmente. Ein Gesamtbild seines Geistes, Stuttgart, 1956, S. 84.

подвижная и все же устремляющаяся к одному лишь небу». И, наконец, тому же Ф. Шлегелю принадлежит суждение: «Ирония есть ясное сознание вечной подвижности бесконечного полного хаоса»¹. Другими словами, все, что только есть в мире оформленного в том или ином смысле, все это есть только вечная игра с самим собой абсолютной полноты мирового хаоса, так что ирония обладает характером космического хаоса.

Но и в таком виде романтическая ирония еще не открывает всех своих секретов, хотя указание на то, что она является здесь по преимуществу чисто эстетической категорией, уже достаточно отличает ее от иронии античной. Последний, самый затаенный секрет романтической иронии очень убедительно формулирует Гегель, выводя романтическую иронию из абсолютного субъективизма Фихте. По Фихте, «все существующее существует только благодаря мне, и то, что существует благодаря мне, «Я» может снова все уничтожить». Отсюда вывод, что «ничто не ценно само по себе и само в себе, а ценно лишь как порожденное субъективностью «Я». «Но в таком случае «Я» может также быть господином и повелителем всего, и ни в какой сфере нравственности, права, человеческого и божественного, мирского и святого, нет ничего такого, что не нуждалось бы в том, чтобы сначала быть положенным «Я», и потому нет ничего такого, что «Я» не могло бы также уничтожить. Вследствие этого все в себе и для себя сущее есть лишь видимость,— существующая благодаря «Я», которое властно, свободно и произвольно распоряжается ею. Оставит ли оно в силе эту видимость или уничтожит ее — это всецело зависит от желания, каприза «Я», которое уже в самом себе, в качестве «Я», есть абсолютное «Я»². И вот эта виртуозность иронически артистической жизни постигает себя как некую божественную гениальность, для которой все и вся являются лишь бессущностной тварью, которой не связывает себя знающий себя свободным от всего «свободный» творец, так как он может ее и творить и уничтожать». «Таков,— заключает Гегель,— общий смысл этой гениальной божественной иронии, как той концентрации «Я» в себе, для которой распались все узы и которая может жить лишь в блаженном состоянии наслаждения собою». Не обладая

¹ F r. S c h l e g e l, Schriften und Fragmenten, S. 104.

² Г е г е л ь, Сочинения, т. 12, стр. 69.

определенными и твердыми субстанциями жизни и бытия, иронический художник начинает впадать в «страстное томление» или в любование собой, своей «прекрасной душой». Если уже само божественное является ироническим, то подавно у такого художника «ироническое как гениальная индивидуальность заключается в самоуничтожении и исчезновении великолепного, великого, превосходного, и, таким образом, объективные лики искусства должны изображать только принцип абсолютной для себя субъективности, показывая, что то, что обладает для человека ценностью и достоинством, ничтожно в процессе своего самоуничтожения». Это есть «ирония над самим собою».

Таким образом, Гегель подверг уничтожающей критике субъективизм и произвол романтической иронии. Однако к этому отнюдь не сводится гегелевская оценка иронии. Критикуя «апостолов иронии» — Шлегеля и Новалиса, — Гегель дал высокую оценку той концепции, которую развивал Зольгер, глубоко и философски обосновавший диалектическую природу иронии. В своей концепции иронии Зольгер, по словам Гегеля, «натолкнулся на диалектический момент идеи, на тот пункт, который я называю «бесконечно абсолютной отрицательностью», на деятельность идеи, состоящую в том, что она отрицает себя как бесконечную и всеобщую, чтобы перейти в конечность и особенность, а затем в свою очередь снимает также и эту отрицательность и, таким образом, восстанавливает всеобщее и бесконечное в конечном и особенном»¹.

Эта характеристика заставляет нас более подробно рассмотреть учение Зольгера. Это учение изложено в двух его сочинениях: «Эрвин. Четыре диалога о прекрасном в искусстве» (ч. 1—2, 1815) и изданном посмертно «Введении в эстетику» (1824)².

В центре учения Зольгера — учение о фантазии. Определяя фантазию как «внутреннее действие идеи в художническом духе», он различает три формы фантазии: фантазию в узком смысле слова (саму ее «деятельность»), чувственность фантазии (действительность, в которой осуществляется деятельность идеи) и рассудок фантазии (взаимо-

¹ Гегель, Сочинения, т. 12, стр. 73.

² Изложение взглядов Зольгера см.: А. Ф. Лосев, Диалектика художественной формы, М., 1927, стр. 232—233 и 236—238; J. Heller, Solgers Philosophie der ironischen Dialektik, Berlin, 1928.

переход действующей идеи и самой действительности). Кроме того, Зольгеру принадлежит известное учение о различии символа и аллегории: символ есть абсолютное совпадение идеи и действительности, аллегория же выдвигает на первый план деятельность идеи, о которой и судит по данной в ней действительности. Различие символа и аллегории Зольгер применяет к каждому из трех видов фантазии, получая из первого вида фантазии — 1) «образную», создающую символ, и 2) «чувственную» фантазию для аллегории; из второго вида фантазии — 3) «чувственное выполнение» и 4) «ощущение» (или «юмор»); из третьего вида фантазии — 5) то символическое направление, которое изображает сферу понятия как действительного, «контемплативного» и — 6) «остроту» (Witz), аллегорическое направление, «которое снимает противоположности идеи». «Оба эти направления объединяются как абсолютный акт в центральный пункт через «иронию»¹.

По мнению Зольгера, ирония противоположна такому состоянию художника, как вдохновение (Begeisterung). Вдохновение означает позитивное отношение художественной идеи к действительности, когда чувство художника переполнено этой идеей. «Другая сторона духовной деятельности художника, — пишет Зольгер, — та, где эта деятельность находит завершение, поскольку в ней растворяется действительность. Художник должен уничтожать действительный мир не только в ту меру, в какую он есть видимость, но и в ту меру, в какой этот мир есть выражение идеи. Это настроение художника, в котором он полагает действительный мир как ничтожество, мы называем художественной иронией. Ни одно произведение искусства не может возникнуть без этой иронии, которая вместе с вдохновением составляет средоточие художественной деятельности. С плохой издевкой, не оставляющей в человеке ничего благородного, такую иронию нельзя смешивать. Ирония признает ничтожество не единичных характеров, но всей человеческой сущности как раз в ее высшем и благороднейшем существе; она признает, что нет ничего, способного устоять перед божественной идеей»². Ирония синтезирует противоположности, растворяя в себе идею и действительность. «Вот этот миг перехода, когда сама

¹ K. Solger, Vorlesungen über der Ästhetik, Berlin, 1829, S. 186—189.

² Там же, стр. 125.

идея необходимо обращается в ничто, должен быть подлинной обителью искусства — искусства, где остроумие и любование в противоположных друг другу устремлениях, одновременно творящих и уничтожающих, должны стать одним и тем же. Здесь, следовательно, дух художника должен собрать все направления в один всеозирающий взор, и этот, над всем парящий, все уничтожающий взор мы называем иронией»¹.

Таким образом, по Зольгеру, ирония есть, во-первых, сфера взаимоперехода идеи и действительности в том их состоянии, когда они отождествляются и сливаются в одно. Во-вторых, в этой сфере для иронии необходимо фиксировать: 1) «контемплативную» сторону, то есть указанная сфера должна созерцаться, должна быть перешедшим в действительность понятием; 2) она должна предстать как действительность, пронизанная идеей, мыслью, несмотря на то, что всякая действительность является разложением и некоторого рода гибелью идеи; другими словами, она должна предстать как остроумие. И, наконец, указанная сфера взаимоперехода идеи и действительности должна синтезировать «созерцание» и «остроумие» в особо идеальное целое. Это и есть ирония. Здесь идея гибнет, растворяется в действительности, но так как благодаря этому сама действительность впервые только возникает, то это есть не только гибель, но и торжество идеи. Гибнущая идея торжествует, и безобразная действительность оказывается высшим идеалом.

Мы видим, что ирония у Зольгера имеет универсальное значение. В том виде, как это изложено у него, ирония есть не что иное, как эстетическое сознание вообще, в котором, конечно, должны совпадать идея и чувственность и в котором эта сфера совпадения, конечно, должна тоже даваться не идейно и не чувственно, но — синтетически. В таком сознании все то, что жизненно безобразно и уродливо, вполне уравновешено красотой и глубиной изображения; так что никакие уродства жизни, изображаемые в искусстве, не мешают нам, по Зольгеру, наслаждаться ими эстетически. Это универсальное понимание иронии характеризует, как мы видим, всю романтическую эстетику. Чем же определяется это понимание, почему

¹ K. Solger, Erwin. Vier Gespräche über das Schöne in der Kunst, Berlin, 1815, S. 126.

столь широкие явления эстетического сознания называются иронией? Для того чтобы ответить на этот вопрос, недостаточно обращения к отвлеченно-философским рассуждениям. Внутренний смысл романтической иронии, ее культурно-стилистическая физиономия раскрывается более отчетливо при сравнении античной и романтической иронии.

Коснемся прежде всего вопроса о том, в чем сходство той и другой иронии. Сходство заключается в том, что и та и другая ирония оперирует с противоречиями. Когда иронист говорит «да», он, в сущности, хочет сказать «нет», и когда он говорит «нет», он обязательно хочет сказать «да». В этом полное сходство античной и романтической иронии, но сходство чисто формальное.

Сходны они и в том, что обе появились в эпохи индивидуализма и отвечали потребностям резко обострившегося интереса к проблемам сознания и к самой силе и мощи человеческого сознания. Путем упомянутых противоречий, то есть путем устремления только сознания как такового, и античный и романтический иронист хотят достигнуть чего-то очень большого и небывалого. Сознание здесь постоянно чувствует свою собственную, уже не только вещественную и материальную силу: оно стремится своими собственными средствами, то есть средствами только одного сознания, реформировать, изменить самое бытие. Напряженный индивидуализм романтиков и антропологическая эпоха античной философии давали для этого достаточную базу.

Но вместе с тем античная ирония и ирония романтическая резко расходятся между собой. Во-первых, расходились между собой сами цели той и другой иронии. Романтическая ирония свою главную цель полагает в игре. Романтик хочет играть всем. Он не ищет в художественном произведении ни идей, ни отражения действительности, ни поучения. Он ищет главным образом игру. Его душа хочет быть тем инструментом, на котором играют разные эпохи, разные науки и искусства, разные религии, играет вся человеческая и мировая жизнь. Игра эта, как ясно само собой, главным образом эстетическая, потому что эстетическое легче всего совместит в себе разные эпохи, разные жизни, разные народы и пр. Однако это уже не просто эстетика. Когда эстетическое сознание поглощает всю жизнь, оно само берет на себя чисто жизненные функции. Романтик

уже всерьез делается и средневековым католиком, и античным греком, и восточным магом, хотя эстетическое происхождение этих перевоплощений очевидно с самого начала, поскольку всерьез такая широта духа была бы немыслима и неосуществима. Итак, цель романтической иронии — эстетически — жизненная игра противоречиями, доходящая до полного отрыва от всей человеческой истории, до полной изоляции играющего с самим собой субъекта, до полной беспредметности.

Совсем другое — античная ирония. Цель ее — объективное достижение тех или иных высших ценностей, и прежде всего объективное овладение миром человеческой жизни с целью переделать его и сделать лучше. Эти проблемы человеческой жизни и сознания открылись античному греку на исходе его космологического мирозерцания. Сократ мог играть противоречиями сколько угодно, и это никогда не делало его романтиком, то есть не превращало его иронию в абсолютную игру. Объективизм, связанность жизненными ценностями оставались в нем всегда, сознательно и бессознательно, когда он шутил, иронизировал, когда он даже впадал в «вакхический восторг» своей иронии, своих насмешек. Романтик, наоборот, никогда не выходил к простому объективному бытию, даже когда хотел этого. Сократ же был всегда связан с объективными установками своего сознания, несмотря ни на какую эстетику, несмотря ни на какой словесный и диалектический эротизм.

Во-вторых, резко расходятся между собой и внутренние основания античной и романтической иронии. Романтическая ирония, как мы видели, вытекает из абсолютного субъективизма, с точки зрения которого нет вообще никакого самого по себе данного, объективного, субстанционального бытия, и никакое бытие не обладает объективно присущей ему ценностью. Все устанавливается здесь только самим «Я», и это «Я» может также все и уничтожить. «Я» относится потому иронически ко всякому бытию. Почему Зольгер свою теорию эстетического сознания вообще именуется теорией иронии? Потому, что в условиях такого мироощущения создание художественного предмета не есть просто создание в обычном смысле слова, но это есть создание предметов в их последнем бытийственном основании, создание самого бытия предметов. Кроме «Я» — ничего нет. «Я» впервые создает бытие вообще,

подобно тому как средневековый абсолют впервые создавал из ничего материю и мир, до того совершенно не существовавшие. Потому романтик и знает всю интимную жизнь бытия, как средневековое божество по тогдашнему учению знает все глубины жизни своих созданий; и, будучи творцом ее, он чувствует себя в силе и вправе также и уничтожить ее. Это и делает его иронистом. Гегель неправ в том, что из его характеристики получается так, будто творение и уничтожение бытия свойственно отдельному человеку и художнику, есть результат чисто случайного, индивидуально-субъективного каприза. «Я», о котором говорит Фихте, не есть отдельная, случайная, капризная, субъективная индивидуальность человека. Это — «Я» вообще, общечеловеческое «Я», трансцендентально-необходимый центр общего, единственного, единственно только возможного сознания. Поэтому речь должна идти не о субъективной прихоти отдельного художника, но о прихотях этого общечеловеческого «Я», о капризах этого, если угодно, божественного, но уже обязательно человечески-имманентного, человечески-понятного и вполне соизмеримого с человеком универсального сознания. Это, впрочем, нисколько не ослабляет жала романтической иронии. Наоборот, это делает его еще более язвительным. Тут возникает тот самый «сатанизм», который очень был по сердцу романтикам, та смесь шутки, издевательства, иронии, доходящей до сатанизма и в то же время игры, кокетничания, позерства, жеманства и виртуозного артистизма, которая так характерна для музыканта-романтика Листа.

Совсем из других оснований выростала ирония античная. Ее основа — тоже властное чувство человеческого субъекта, острый опыт человеческого сознания. Но этот субъект не был абсолютным субъектом. Мы знаем, что вся античность вообще, вырастая на основе рабовладельческой формации, отличалась как раз отсутствием чувства изолированного и абсолютизированного человеческого субъекта. Этот субъект и эта личность были здесь природно связаны, они были — в растворении с телом, с природной жизнью. Это делало одушевленным и прекрасным тело, но это же зато и лишало субъект возможности чувствовать себя изолированным и с высоты своей изолированной абсолютности командовать всем миром и всем бытием. Тут субъект не создавал бытия из себя самого, но, осознавая себя, находил себя связанным с объективным бытием, то есть находил

себя зависимым от объективного бытия. И в эпоху своей наибольшей зрелости, в периоды своего наиболее острого самосознания он не мнил себя творящим всякое бытие, а, самое большое, только выделял и оттенял в окружающем его абсолютном бытии стороны, которые были для него в том или другом отношении важны. Так, в период осознания самостоятельности самого факта своего бытия античный субъект превратил мифологию в натурфилософию, и в период осознания самостоятельности своего внутреннего содержания он превратил натурфилософию досократиков в телеологию Сократа. Соответствующую эволюцию мы находим и дальше, в период эллинизма. Нигде самостоятельность субъекта не доходит здесь до абсолютизации этого субъекта, и нигде она не уничтожает самого объективного бытия, а везде только так или иначе его видоизменяет, реформирует. Античный субъективизм командует только формами бытия, но не его субстанциями, как субъективизм западноевропейский, немецко-идеалистический.

Как это должно было отразиться на античной иронии? Это отразилось так, что ирония эта все время чувствовала себя зависимой от того или иного объективного бытия. Она не только ставила себе объективные и субстанциональные цели усовершенствования человеческой жизни, как это мы установили выше, но она также чувствовала себя и определяемой со стороны объективного бытия.

Самое бытие тут выставлено как ироническое. Таково, например, повествование Гомера о романе Ареса и Афродиты, застигнутых врасплох на месте преступления Гефестом, законным супругом Афродиты, и о смехе богов, собравшихся по этому поводу вокруг ложа Ареса и Афродиты. Таков образ Пана (между прочим, развившийся как раз в эллинистическую эпоху). Тут перед нами, с точки зрения греков, абсолютное объективное бытие (Арес, Афродита, Пан), ни в каком смысле не субъективное. Но в то же время оно — ироническое, ироническое в своем последнем основании, то есть ироничны самые устои мира и бытия (поскольку боги мыслились именно этими устоями), хотя были и другие устои, не только иронические.

Итак, романтическая ирония тяготеет к фиктивному абсолютному субъективизму, а античная ирония имеет в основе мифологическое сознание, которое фиксировало тех или иных объективно-иронических божеств. Здесь мы получаем еще раз и еще более яркое доказательство того, что

никакая степень иронии, никакое вакхическое иступление ирониста, никакое его самозабвение в этой иронической игре со всем миром и с собой не делало его в античности субъективистом и не отрывало его от бытия объективного и абсолютного. Так же, как никакое употребление вина не отрывало грека от религии (так как были боги вина), так же, как никакое половое возбуждение не лишало его связей с его объективным абсолютом (так как были боги любви и даже специально половой страсти), точно так же никакая ирония и никакая игра с противоречиями не погружала античного человека исключительно в свои только эстетические переживания (так как ирония была свойственна самим богам и были даже боги специально иронические). Весь этот «произвол» был достаточно обоснован в самом бытии, будучи проявлением именно этого последнего, а не субъективного отрыва от бытия и субъективной изоляции. Объективные установки и абсолютно-предметная направленность иронии нисколько не страдали здесь от вакхического иступления ирониста, от погружения его в самодовлеющую игру противоречиями; идеальные цели этой иронии нисколько не страдали от ее реальной воплощенности — хотя бы и в самостоятельную игру противоречиями. Арес, Афродита, Пан и очень многое в античной мифологии и религии, как раз все эти сатиры и силены, суть бытие одновременно и вполне идеальное, возвышенное, даже божественное, и бытие хаотическое, капризное, прихотливое, часто безобразное, во всех смыслах ироническое.

Нетрудно подметить, наконец, и социальную направленность той и другой иронии. Если в античной иронии нет напряженного субъективизма и вообще нет болезненного ощущения личной изолированности, то она возможна была лишь в ту эпоху, когда вообще личность расценивалась как обыкновенная объективная вещь, то есть в эпоху рабовладельческой формации. И если романтическая ирония есть результат крайнего субъективизма, то ясно, что в ее основе лежит западноевропейский индивидуализм, выдвигающий на первый план как раз интересы изолированного субъекта.

Чтобы понять социальную природу сократовской иронии, необходимо брать Сократа не изолированно, но во всем его контексте историко-философском и историко-культурном. Действительно, то, что прежде всего бросается в глаза при сравнении античной иронии с романтической, — это

ее глубочайший принципиальный объективизм. Сократ хочет иронизировать не в силу того, что ничто не существует объективно, а есть порождение только его собственного субъекта и вовсе не только ради субъективных целей (например, целей эстетических). Он хочет при помощи своей иронии активно вмешиваться в человеческую жизнь, активно ее изменять и сознательно совершенствовать ее в определенном направлении. Этот принципиальный объективизм сам по себе, конечно, ровно ничего не говорит нам о рабовладельческом характере общества. Подобный объективизм мог появиться и на всякой другой общественной формации, за исключением буржуазно-капиталистической, поскольку все эти формации, каждая на свой манер, порождают идеологию, вообще говоря, именно объективистского содержания. В чем же тогда заключается зависимость идеологии Сократа от рабовладельческого общества?

Вот тут-то и возникает необходимость рассматривать Сократа в контексте истории его времени. Именно Сократ уже отошел от натурфилософии своих ближайших предшественников, поскольку главным предметом его философствования является человеческое сознание — душа, дух и вся практика человеческой жизни, но никак не космос. С другой стороны, он еще далеко не дошел до философской системы Платона и Аристотеля, но явился создателем самой основы этих систем. Если мы посмотрим, что такое Платон, как первый большой результат деятельности Сократа в социологическом плане, то, кажется, мы не очень ошибемся, если скажем, что платоновская философия есть реставрация аристократическо-родовой старины в стиле Спарты и Крита. Но если это так, то платонизм — это самый конец ее ранней ступени, конец классики, когда совершается попытка реставрировать ранний период, юность классического периода. Следовательно, тем самым и Сократ получает свое прочное место в истории рабовладельческого общества в качестве самого начала периода реставрации, происходящей в эпоху гибели ее классики.

Наконец, для понимания социальной природы сократовской иронии необходимо учитывать и то, что она зарождается в ту эпоху, которую можно назвать из всей объективистской рабовладельческой формации наиболее субъективистской. Как сказано, Сократ уже расстался с космологией и натурфилософией своих предшественников, обратившись исключительно к проблемам человеческого сознания.

ния и поведения. Он не спешил порвать с объективистскими установками, а больше всего старался понять человеческое поведение. Этим объективизм его мировоззрения, конечно, нисколько не нарушался, но он уже переходил от прежнего космологизма к нарождавшемуся теперь платоновскому идеализму. Вот здесь-то и зародился этот могучий и гибкий инструмент сократовской философии, именно ирония Сократа. Эта ирония имеет своей целью изменять жизнь к лучшему и быть активным рычагом во всем воспитании человека. Но она вся проводится исключительно в пределах человеческого субъекта, человеческого сознания и поведения; она всецело пронизана этикой и моралью. С виду барахтаясь в психологии, среди этих бесконечных изгибов человеческой души, даже с виду малозначащих, повседневных и житейских предметов, Сократ всегда имел в виду весьма большие и далеко идущие цели человеческой жизни, так что его ирония медленно, но верно перевоспитывала людей уже на новый лад, являясь зародышем и могучим ферментом вскоре после нее возникшего реставрационного идеализма Платона.

Сократовская ирония обладает огромным культурно-историческим значением. Большой интерес уделяли ей и классики марксизма. Интересную характеристику ее дал молодой Маркс в подготовительных работах к докторской диссертации. «Сократовская ирония, как ее понимает Бауэр и как необходимо понимать ее вслед за Гегелем,— писал Маркс,— а именно в качестве диалектической ловушки, при посредстве которой здравый смысл оказывается вынужденным выйти из всяческого своего окостенения и дойти—не до самодовольного всезнайства, а до имманентной ему самому истины,— эта ирония есть не что иное, как форма, свойственная философии в ее субъективном отношении к обыденному сознанию. То, что в лице Сократа она приняла форму иронизирующего человека, мудреца, вытекает из основного характера греческой философии и из ее отношения к действительности; у нас ирония, в качестве общей имманентной формы, преподносилась Фридрихом фон Шлегелем, как некоторого рода философия. Но объективно, по содержанию, и Гераклит, не только презирующий обыденный здравый смысл, но и ненавидящий его; и даже Фалес, который учит, что все состоит из воды,— между тем как всякий грек знал, что он не может прожить одной водой; и Фихте с его созидającym мир «Я», между

тем как даже Николай понимал, что он не может создать мир,— словом, всякий философ, отстаивающий имманентность против эмпирической личности, прибегает к иронии»¹.

Здесь Маркс, идя вслед за Гегелем, вскрывает ироническую диалектику процесса познания. Он характеризует иронию как характерную особенность теоретического сознания в отличие от сознания обыденного, неспособного подняться от частной формы понятия к его всеобщему содержанию.

Позднее классики марксизма употребляют слово «ирония» в более широком диалектическом смысле, обозначая им тот процесс отрицания, который постоянно происходит в истории. Эта «ирония истории» свидетельствует, по словам Маркса и Энгельса, о диалектическом развитии истории, о том, что на определенных этапах исторического развития сама история становится иронической. «История, то есть мировая история,— пишет Энгельс в письме к Марксу,— становится все более иронической»². «Что значат крохи нашего остроумия по сравнению с гигантским юмором, который прокладывает себе путь в историческом развитии?»³. «Ирония истории», действующая в «нашу пользу», является, по характеристике Энгельса, формой разрушения иллюзий идей о самих себе и характеризует действительный, объективный смысл исторических событий. «Люди, хвалившиеся тем, что сделали революцию, всегда убеждались на другой день, что они не знали, что делали,— что сделанная революция совсем не похожа на ту, которую они хотели сделать. Это то, что Гегель называл иронией истории, той иронией, которой избегли не многие исторические деятели»⁴.

Те же трактовки иронии, которые мы встречаем в буржуазной эстетической литературе второй половины XIX века, не выходят за пределы романтического ее понимания. Более того, все писатели, которые пишут в это время об иронии, утрачивают целостный, синтезирующий подход к иронии, свойственный романтикам, и подчерки-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 198—199.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 31, стр. 198.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXIX, стр. 83.

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 36, стр. 263.

вают в ней только ту или другую частную сторону. Уже Кьеркегор в своей докторской диссертации «О понятии иронии» (1841), истолковывая иронию в религиозно-философском плане, развивает ее интуитивный, иррациональный момент.

В 70—80-е годы к проблеме иронии обращается Ф. Ницше, который первый в буржуазной философии дал обоснование эстетике упадка культуры. В его трактовке ирония оказывается выражением так называемой «исторической болезни», то есть бессилия и страха современного цивилизованного человека перед будущим. Лишенный творческих, пластических сил, этот человек должен скрывать свое бессилие под маской «образованного человека» — «поэта», «ученого» «политика». Это духовное состояние «исторически больного» человека Ницше и называет иронией. «Не есть ли научность, — говорит этот вдохновенный пророк Заратустры, — только страх и увертки от пессимизма? Тонкая самооборона против истины? И, говоря морально, нечто вроде трусости и лживости? Говоря неморально — хитрость? О Сократ, Сократ, не в этом ли, пожалуй, и была твоя тайна? О таинственный ироник, может быть, в этом и была твоя ирония?»¹ По мнению Ницше, иронически-болезненное настроение современного человека граничит с пессимизмом и цинизмом, страхом перед будущим. «В современном человеке рядом с гордостью уживается ироническое отношение к самому себе, сознание, что ему приходится жить как бы в вечернем настроении и страхе, что он не умеет ничего сохранить для будущего из своих юношеских надежд»².

Таким образом, у Ницше ирония становится не признаком эстетического и интеллектуального превосходства личности, а синонимом чувства «страха» и «отчаяния».

Особенно отчетлив кризис буржуазного эстетического сознания в буржуазных эстетических учениях XIX века, особенно в экзистенциализме. Ирония выступает у них как симптом разложения и распада искусства, утраты в нем человеческого, гуманистического содержания. Подобный взгляд на иронию развивал, например, популярный на Западе испанский философ Ортега-и-Гассет. В своей работе «Дегуманизация искусства» он связывает иронию с тем

¹ Ф. Ницше, Сочинения, т. 1, М., 1912, стр. 24.

² Ф. Ницше, Сочинения, т. 2, стр. 156.

процессом «дегуманизации», который, по его мнению, происходит в современном искусстве. Современное искусство, говорит Ортега-и-Гассет, утрачивает свое важное человеческое содержание. Прежние эпохи и стили в искусстве рассматривали искусство в связи с различными философскими, религиозными или политическими движениями. Искусство было столь же важным, как и сама жизнь. Напротив, современность видит в искусстве только вымысел и игру. «Новый стиль требует связи его с триумфом спорта и игры»¹.

Современное искусство, осознавая себя как вымысел, забаву, игру, становится, по мнению Ортега-и-Гассет, все более и более насмешливым и ироничным. «И не то, чтобы содержание произведений было комично, но само искусство при любом содержании является предметом насмешки»². Таким образом, ирония становится единственной формой существования искусства, так как в ней посредством насмешки над самим собой снято все «человеческое» содержание. «Вместо осмеяния других личностей или вещей новое искусство высмеивает само искусство. И почему можно быть этим скандализированным? Искусство никогда более ясно не обнаруживало свой магический дар, чем в этой насмешке над собой. Благодаря этому самоубийственному жесту искусство продолжает быть искусством, его самоотрицание чудотворным образом приносит ему самосохранение и триумф»³.

Новое, своеобразное понимание иронии принадлежит немецкому писателю и мыслителю Томасу Манну. В своих теоретических и художественно-критических статьях Манн выступил с трактовкой иронии как такого эстетического принципа, который позволяет современному художнику сохранять объективную, критическую позицию по отношению к действительности.

Согласно Манну, ирония является символом объективного, эпического начала в искусстве. Эпическое искусство «сохраняет дистанцию по отношению ко всем вещам, оно обладает этой дистанцией по самой своей природе, оно царит над ними и с улыбкой взирает на них с высоты, хотя в то же время вовлекает в них, вплетает в них слу-

¹ O r t e g a - y - G a s s e t, *Dehumanisation of Art*, New York, 1956, p. 47.

² Т а м ж е.

³ Т а м ж е.

шающего или читающего¹. Искусство эпоса — «аполлонийское» искусство, если воспользоваться термином эстетики, ибо Аполлон далекоразящий — бог дали, бог дистанции, объективности, бог иронии. Объективность — это ирония, и дух эпического искусства — дух иронии». Манн сознательно противопоставляет это свое понятие иронии романтическому произволу и романтической субъективности. «Я вкладываю в него,— пишет он о понятии иронии,— более широкое и высокое содержание, чем то, которое ему сообщает романтический субъективизм. Благодаря присутствию ему невозмутимости содержание это почти беспредельно, ибо оно является содержанием и смыслом самого искусства,— восприятием, и в силу этого, всеотрицанием; ясный, как солнце, радостный взгляд, объемлющий целое, и есть взгляд искусства, иначе говоря, взгляд с высоты свободы, покоя и объективности, не омраченный никаким морализаторством»².

Манн сближает иронию с демократическим пониманием современного человека, с проблемой гуманизма. У него ирония — средство воссоздания гуманистической целостности человека, средство исключения крайностей в понимании человека. «Ирония,— пишет Манн в статье «Гёте и Толстой»,— есть пафос середины; она является интеллектуальной оговоркой, которая резвится между контрастами и не спешит встать на чью-либо сторону и принять решение: ибо она полна предчувствия, что в больших вопросах, где дело идет о человеке, любое решение может оказаться преждевременным и несостоятельным и что не решение является целью, а гармония, которая, поскольку дело идет о вечных противоречиях, быть может, лежит где-то в вечности, но которую уже несет в себе шаловливая оговорка по имени «Ирония»³.

По мнению Манна, интеллектуализм иронии не исключает эмоциональности, она вовсе не означает собой равно-

¹ Эта идея близка той, которую Шеллинг высказал в своей «Философии искусства», где он рассматривал иронию как такой элемент художественной формы, который становится ведущей формой искусства только в романе. Поскольку, по его мнению, современный роман должен быть подобен эпосу, то поэт должен возместить характерную для эпоса общезначимость и объективность иронической объективностью в отношении к своим героям.

² Т. Манн, Сочинения, т. 10, стр. 277.

³ Т. Манн, Сочинения, т. 9, стр. 603—604.

душие, холодность, насмешку или издевку. «Эпическая ирония — это, скорее, ирония сердца, ирония, исполненная любви; это величие, питающее нежность к малому»¹.

Итак, на примере Манна мы видим, что романтическая ирония вовсе не исчерпывает себя, что она не утрачивает своего значения в современном искусстве и эстетической теории. Несомненно, что в современном искусстве получают отражение и какие-то иные типы понимания иронии². Указанные выше исторические типы иронии и в наше время имеют большое идейно-художественное значение, они и теперь отражают характерные особенности развития искусства и эстетического сознания.

¹ Т. М а н н, Сочинения, т. 10, стр. 278

² Понимание иронии в духе гегелевской диалектики понятий мы находим у известного немецкого драматурга Бертольта Брехта. «Это одно из величайших произведений мировой юмористической литературы,— писал Брехт о «Большой логике» Гегеля.— Речь там идет об образе жизни понятий, об этих двусмысленных, неустойчивых, безответственных существах, они вечно друг с другом бранятся и всегда на ножах, а вечером как ни в чем не бывало садятся ужинать за один стол... Иронию, скрытую в каждой вещи, он и называет диалектикой. Как и все великие юмористы, он это преподносит с убийственно серьезным лицом» (Дания или юмор. О диалектике Гегеля. См.: Бертольт Брехт, Театр. Пьесы статьи, высказывания, т. 4, М., 1964, стр. 61—62). Известно, что Брехт стремился применить принцип иронической диалектики к художественному творчеству, что получило отражение в его так называемом методе «отчуждения».

гротеск

ТЕРМИН «ГРОТЕСК» ВОШЕЛ В ОБИХОД В эпоху Возрождения. Первоначально он обладал исключительно чувственным содержанием. Словом «grottesco» или «la grottesca» называли особый тип орнамента открытых при раскопках *гrotтов* в Риме (отсюда и происхождение термина). Это был не известный художникам Возрождения тип античного орнамента. Он состоял из причудливого сплетения стеблей растений, масок, карикатурных фигурок людей и животных. Очевидно, что этот орнамент не был чисто римским явлением, а возник как подражание «варварскому» стилю, то есть тому стилю, который был привнесен в Рим с Востока. Описание этого типа орнамента мы находим в трактате Витрувия «Об архитектуре». Описывая дворец Тита в Риме, Витрувий говорит о проникновении в римское искусство «варварской моды»:

«...Все эти сюжеты, бравшие себе за модель реальные явления, теперь, с извращением вкусов, считаются старомодными. Теперь штукатурные облицовки расписываются все больше изображениями экстравагантного характера, а не четкими образами, заимствованными из конкретных явлений жизни. Действительно, вместо покатых кровель — маленькие ложчатые завитки со скрюченными листьями и волютами или, например, канделябры, поддерживающие изображения маленьких зданий; над фронтонами этих зданий поднимающиеся со своих корней один за другим хрупкие стебельки с волютами, которые несут на себе, вопреки здравому смыслу, сидячие фигуры, или такие же стебельки несут на себе еще другие статуэтки — одни с человеческими, другие с звериными головами»¹.

¹ В и т р у в и й, Об архитектуре, М., 1936, стр. 192—193.

Главную опасность этого «модернистского» орнамента Витрувий видел в его фантастической дисгармонии, разрушающей реалистический орнамент, являющийся подражанием явлениям и предметам природы. Тем не менее, несмотря на критику Витрувия, «гротескный» орнамент получил широкое распространение в позднеримском искусстве.

Вновь появляется на свет гротеск лишь в эпоху Возрождения; он сразу же получает горячее признание. Художники Ренессанса, подражая вновь открытому античному орнаменту, широко используют его в своем творчестве. Гротеск становится необычайно популярным. В 1502 году Тодечимо Пикколomini дает заказ художнику Пинтуриккио расписать сводчатый потолок дворца «с такой фантазией, красками и фигурами, что сегодня называют гротеском». Особую известность в эпоху Возрождения получают «гротески» в ватиканской лоджии, расписанной Рафаэлем.

Широкое распространение гротеска в ренессансном искусстве объясняется тем, что в фантастическом узоре, составленном из предметов растительного и животного мира, эстетическое сознание Возрождения видело свидетельство творческих возможностей художественного гения, выражение его универсальности, его фантазии, способной создавать новые формы вещей и как бы заново творить природу.

Однако повсеместное признание гротеска было недолговременным. Эстетика классицизма XVII века, борющаяся за чистоту жанров, за ясное, рациональное познание мира, резко отрицательно отнеслась к гротеску. Вполне понятно, что гротеск, не признающий никаких правил, смешивающий воедино фантазию и реальность, низменное и возвышенное, никоим образом не мог уместиться в нормативную схему классицистической эстетики.

Во Франции с резкой критикой «низменного бурлеска» выступил Буало. В своем «Поэтическом искусстве» он писал:

Чуждайтесь низкого: оно всегда уродство;
В простейшем стиле все должно быть благородство.
Рассудку вопреки стиль площадной, бурлеск,
Пленяя новизной, слепя, явил нам блеск;
Плодил безвкусицу своих острот вульгарных,
Ворвался на Парнас жаргон рядов базарных.

Распущенность стиха он тотчас ввел в закон,
И табареном стал великий Аполлон ¹.

В Германии против гротескных образов в искусстве, против образа гротескного шута Гансвурста выступил Готшед, который, обосновывая классицистические правила «хорошего вкуса», требовал строгого отделения «высоких и низких» жанров.

Винкельман, критикуя аллегоризм эстетики и искусства барокко, требовал соблюдения двух принципов в художественных украшениях. «Для всех украшений существуют два основных закона: во-первых, украшать соответственно характеру данной вещи и данного места и не противореча правде; во-вторых, украшать, не следуя произволу фантазии... Нельзя совмещать нечестивое со священным или ужасное с возвышенным. По этой причине бараньи головы на литонах дорических колонн в капелле Люксембургского дворца кажутся неуместными» ².

Исключая гротеск из сферы искусства, эстетика классицизма вместе с тем отказывала в эстетической ценности народному искусству, народной комедии с ее гротескными образами. Реабилитация гротеска, признание за ним широких возможностей и прав в искусстве пришли с обращением эстетики к народному искусству. Это произошло в эпоху борьбы против классицистических канонов.

Так, в 1761 году немецкий писатель Юстус Мёзер пишет сочинение «Арлекин, или Защита гротескно-комического», направленное против Готшеда. В этом произведении Мёзер, выступая в защиту опороченного комического театра масок, противопоставлял его, как истинно народное искусство, комической опере или сентиментальному водевилю. «Титул комедии для меня мало подходит, ибо хорошему полонезу вовсе не вредит, если он не имеет чести называться менуэтом. Пусть мои комические представления называются в будущем арлекинами и увековечат мое имя, как растущий город увековечивает имя своего основателя. Я склоняюсь более к тому, чтобы выработать особый гротескно-комический жанр, ибо, как говорится, лучше быть существом в своем роде, чем львом в кошачьей породе. При всем моем искреннем, благопристойном смирении не могу позволить себе льстить тем, кто комическую арлекинаду ограничивает

¹ Буало, Поэтическое искусство, М., 1937, стр. 42.

² И.-И. Винкельман, Избранные произведения и письма, стр. 173.

понятием собственно комедии, или, более того, умилительным, так называемым плаксивым водевилем. Сфера человеческих развлечений постоянно расширяется, и жизнь бесконечно богата образами, в которых она расточает людям свое очарование. Нравы и страсти так же бесконечны, как различны человеческие лица»¹.

По мнению Мёзера, гротескно-комическое произведение имеет дело с вполне реальным миром смешного и комического в самой жизни. «Наивысшей похвалы заслуживает то героическое произведение, в основе которого лежит ему присутствующий мир; именно этим характеризуется гротескно-комическое творчество»².

Определяя сущность гротеска, Мёзер пытается дать новое понимание комического и смешного. Его не удовлетворяет аристотелевское понимание комического как «некоторый недостаток, не причиняющий страдания». По мнению Мёзера, более обоснованным является представление о смешном, как о «великом, лишенном силы» (*die Grösse ohne Stärke*). «Если предположить, — говорит Мёзер, — что это определение смешного правильно... то высшим образцом смешного является карикатурная живопись, в которой я образ предмета увеличиваю, а его внутреннюю душу или силу уменьшаю, насколько это возможно»³. Поэтому, чем больше будет несоответствие между величиной предмета и его внутренней силой, тем более этот предмет будет смешным, и тем более будут очевидны его недостатки.

Этот прием, по мысли Мёзера, должен лежать в основе и гротеска как высшей формы смешного. «Если я представляю королей, философов, поэтов и героев в моих гротескных фигурах, то они должны, согласно правилам, быть настолько смешны, насколько возможно; об их глупости должны свидетельствовать толстые щеки, об их ошибках — козлиные ноги, все это для того, чтобы вызвать смех»⁴.

В понимании Мёзером гротеска отразилась антифеодалная сатирическая направленность. Будучи одним из ярких представителей движения «Бури и натиска», Мёзер выразил демократический протест против эстетики классицизма с его аристократическим неприятием тех форм коми-

¹ I. M ö s e r, *Harlequin oder die Vertheidigung des Grotesk-Komischen*. — *Sämtliche Werke*, Bd. IX, Berlin, 1843, S. 67—68.

² Там же, стр. 72.

³ Там же стр. 87.

⁴ Там же, стр. 88.

ческого, которые идут от народного искусства и с ним тесно связаны. Мёзер видел в гротеске главным образом разоблачающую сатирическую силу. Но его концепции гротеска недоставало одного существенного момента — фантазии. Этот момент был развит в эстетике романтизма.

Обращение к гротеску мы встречаем у главы иенских романтиков Фридриха Шлегеля. В своем «Письме о романе» (1800) Шлегель указывает на две эстетические категории, характеризующие комическую поэзию, да и вообще комическое искусство: арабеск и гротеск. Арабеск — это та остроумная игра образами, которая так характерна для произведений Стерна или Дидро. «Конечно, это не высокая поэзия, но только арабеск, — так говорит о них Шлегель. — Однако благодаря именно этому оно в моих глазах ничего не теряет, ибо я считаю арабеск вполне определенной и существенной формой поэтического выражения»¹.

Но высшей формой комического по сравнению с арабеском является гротеск. По словам Шлегеля, «гротеск и личные признания суть единственные романтические порождения нашего неромантического века»². Защищая гротескное творчество Жан Поля, Шлегель писал: «Мы не можем предъявлять слишком высокие требования к нашим современникам, ибо все вырастающее в нездоровых условиях естественным образом должно носить нездоровый оттенок. Однако, поскольку арабеск является не произведением искусства, а произведением природы, я считаю это, скорее, преимуществом, и именно поэтому ставлю Рихтера выше Стерна, ибо его фантазия значительно болезненнее, а следовательно, своеобразнее и фантастичнее»³.

Противопоставляя гротеск и арабеск как два разных полюса романтического искусства, Шлегель тем не менее пытался найти их синтез. «Жан Поль — гротескный талант, Тик — это фантастический арабеск. Я хотел бы видеть их комбинированными».

Таким образом, гротеск у Шлегеля — один из основных принципов поэтического искусства. Правда, по сравнению с иронией, которая согласно эстетике романтизма является универсальным принципом всего искусства, философии и даже образа жизни и поведения, гротеск является более

¹ См. «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 202.

² Там же, стр. 201.

³ Там же, стр. 175.

частной категорией. Тем не менее она существенно и характерно дополняет систему романтической эстетики. Романтики считали, что ирония и остроумие свойственны всякому искусству, и древнему и новому, тогда как гротеск представляет собой средоточие романтической поэзии, выражение «нездорового», «болезненного» духа (Ф. Шлегель) эпохи.

Представление о гротеске тесно связано у Шлегеля с понятием эксцентрики, интеллектуального шутовства в духе шекспировского юмора, обнаруживающего глупость мира. «У нас имеется еще одна причина, побуждающая нас культивировать в себе эту любовь к гротеску. В наш книжный век нередко встречается необходимость не только перелистывать, но даже прочитывать очень много плохих книг. Исключительно от нас зависит находить их занимательными, рассматривая их как остроумные создания самой природы... Если глупость в наши дни, когда все обособляется значительно резче, достигает известного предела, то она и по внешнему своему проявлению уподобляется шутовству. Шутовство же... есть самое приятное, чем человек может питать свое воображение, и шутовство есть основной принцип всего, что есть забавного»¹. В этом моменте шлегелевская трактовка гротеска наполняется критическим пафосом по отношению к современной ему действительности.

В дальнейшем понимание критической функции гротеска еще более углубляется. Жан Поль гротеск связывает с идеей «уничтожающего юмора», юмор же, пишет он в «Подготовительной школе эстетики» (1804) «уничтожает» не только единичное и случайное, но и всеобщее и положительное: «Для него не существует единичной глупости, не существует глупцов, но лишь глупость и глупый мир; в отличие от плоского шутника с его пинками — он выделяет не единичную странность, а унижает великое, хотя — в отличие от пародии — он делает это для того, чтобы рядом с ним поставить малое, и возвышает малое, чтобы — в отличие от иронии — поставить рядом с ним великое, уничтожая таким образом и то и другое, ибо в сравнении с бесконечностью все одинаково и все ничто...» Юмор не просто осмеяние, забава или шутовство. В романтическом юморе очень много серьезности, шутили-

¹ См. «Литературная теория немецкого романтизма», стр. 203.

вость в нем сочетается с болью и даже меланхолией. Не случайно, замечает Жан Поль, лучших юмористов дал наиболее меланхолический народ — англичане. Юмор изображает мир как бы в изогнутом зеркале. «Переливающее через край обилие изображений, пользующихся образами и контрастами как остроумия, так и фантазии, должно наполнять душу чувственностью и воспалять ее тем дифирамбом, который восстанавливает чувственный мир, расползающийся в вогнутом зеркале, и обращает его лицом к идее. Поскольку такое светопреставление ввергает чувственный мир в новый хаос, постольку можно допустить, что юмор его по видимости своей граничит с сумасшествием, которое исходит естественно (как философ — искусственно) из чувств и рассудка, сохраняя, однако, в конце концов, подобно философу, один лишь разум; «юмор — это безумствующий Сократ» — так древние называли Диогена» (§ 35).

В эстетических понятиях эпохи немецкого романтизма гротеск был важной, но не центральной эстетической категорией; но, вероятно, немецкие романтики подготовили почву для оригинальной теории гротеска, где эта категория стала универсальным понятием. Эта теория принадлежит В. Гюго и изложена в его «Предисловии к драме «Кромвель» — манифесте французского романтизма. Гюго рассматривает гротеск как отличительную особенность всего современного искусства в отличие от искусства античности. По мнению Гюго, античное искусство почти не знало гротеска: отдельные гротескные образы древних греков окутаны дымкой божественности и красоты. Напротив, послеполантичное искусство постоянно обращается к гротеску.

Эстетическая природа гротеска состоит, по мнению Гюго, в соединении прекрасного и безобразного. Посредством гротеска безмерно расширяется сфера проявления красоты. Ведь красота имеет лишь один облик, безобразное же — тысячи образов, и только гротеск позволяет уловить все многообразие форм бытия. Значение гротеска в том, что он делает более возвышенными и чистыми представления о прекрасном, ибо соседство безобразного и прекрасного по закону контраста подчеркивает силу составных элементов.

В предисловии к драме «Кромвель» Гюго рисует картину исторического развития гротеска начиная от римской литературы и кончая драмой Шекспира. По его мнению, драма является наиболее плодотворной почвой для развития

гротеска. Она одна только способна «сплавлять воедино гротескное и возвышенное, ужасное и шутовское, трагедию и комедию. Гротеск составляет одну из величайших красот драмы». Роль гротеска в эстетических представлениях Гюго та же, что роль иронии у немецких романтиков. Обе эти категории вообще близки романтизму, но в иронии выдвигается на первый план специфическое переживание, артистическая настроенность духа, в гротеске же главную роль играет конструктивная форма эстетического предмета. Там и здесь — единство противоположностей: когда ироническое сознание говорит «да», это «да» надо понимать как «нет»; и когда гротеск доводит ужасное и уродливое до крайней степени, то оно тоже переходит в свою противоположность и становится смешным.

Романтическую традицию в трактовке гротеска продолжил и развил французский поэт и литературный критик Шарль Бодлер в статье «О природе смеха и о комическом в пластических искусствах»¹. В понимании комического Бодлер исходил из представления о «сатанинском» начале жизни — извечном эгоизме, себялюбии людей. По словам Бодлера, смех сатаничен, так как является наиболее адекватным выражением эгоистической природы человека. Он возникает из чувства превосходства одного человека над другим, из извращенного чувства удовольствия, которое появляется при созерцании бедствий и несчастий, происходящих с нашими близкими, как в случае, когда кто-либо неожиданно падает. У Бодлера смех оказывается проявлением наиболее отрицательных сторон человеческой цивилизации: ведь первобытные народы не знают комедии и совершенно не понимают карикатуры. «Лишь продвигаясь шаг за шагом к заоблачным высям духа или погружаясь в мрачное пекло метафизики, народы начинают смеяться дьявольским смехом».

Сознанию, замутненному сатанинской радостью от зрелища несчастий, происходящих с ближними, Бодлер противопоставляет наивную душу ребенка, который смеется «растительным смехом», или человека патриархального, не знакомого с цивилизацией и потому не знающего ни эгоизма, ни себялюбия.

Фактически Бодлер осуждает смех с точки зрения морали, но, объявив его злом, вместе с тем пытается оправ-

¹ Baudelaire, Critique d'art. Textes et documents, Paris, 1956.

дать его «эстетически», признавая другую его форму — гротеск. Бодлер противопоставляет смех и гротеск, называя смех «просто комическим», а гротеск «абсолютно комическим». Гротеск свидетельствует не о превосходстве одного человека над другим, а о «превосходстве человека над природой... Смех, вызываемый гротеском, содержит в себе нечто глубокое, аксиоматическое и первобытное, которое куда ближе к наивной жизни и абсолютной радости, чем смех, вызываемый комическим в нравах».

Бодлер высоко оценивает гротеск и как средство художественного выражения. Комическое есть просто подражание, но гротеск — это прежде всего творчество. Необычайно широк диапазон чувств, выражаемых им. Здесь и радость и страдание, веселость и душевная грусть. «Сказочные сказания, существа, причины и основания которых не отыщешь в кодексе здравого смысла, возбуждают в нас нередко дикую неистовую веселость, которая переходит в бесконечную душевную боль и обмирание сердца».

Бодлеровская характеристика гротеска продолжает свойственную романтической эстетике тенденцию объяснять все формы проявления комического изначальной нелепостью и безобразием мира или греховностью человеческой природы. Сфера гротеска — не общественная жизнь, не область нравственных недостатков и социальных коллизий, а явления природы, фантастические образы животных, гротескные лики вещей. В этой интерпретации гротеск в известной степени утрачивает социальную характеристику, он — выражение извечного безобразия и трагической нелепости мира.

Эта традиция получает развитие в современной буржуазной эстетике. Эстетика экзистенциализма связывает с гротеском понятие безысходного трагизма, извечной абсурдности мира, которые якобы несет с собой век «технизма». Понятие гротеска получает сугубо иррационалистическую трактовку, становится своего рода переводом на язык эстетики понятий абсурда и страха. Поэтому, как никакая другая категория, гротеск ярко отражает распад буржуазного сознания, кризис буржуазной культуры.

Вышедшая в 1957 году книга В. Кайзера о гротеске¹ наряду с обстоятельным исследованием истории гротеска

¹ W. K a y s e r, Das Grotleske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, 1957.

в искусстве и эстетике подробно анализирует формы и функции гротеска в современном искусстве. Гротеск в буржуазном искусстве представляет собой выражение отчужденного, враждебного человеку мира. Вызываемое им чувство — это даже не ужас смерти, а страх перед жизнью. «В гротеске выражается нечто неопределенное, неотчетливое, безличное, свидетельствующее о разрушении понятия личности и даже категории вещей». Кайзер показывает те новые формы, которые приобретает гротеск в западном искусстве XX века. Если искусство прежних эпох связывало гротеск с образами растительного или животного мира, то в XX веке основным материалом гротеска становится индустриальная техника, машинное производство, автоматика. «В современную эпоху мотивом гротеска является техника. Смешение органического с механическим дает диспропорцию: технические орудия становятся носителями демонических мотивов уничтожения и господства над своими творцами. Механическое отчуждает себя тем, что получает жизнь, человеческое — тем, что теряет ее. Наиболее традиционными мотивами являются марионетки, автоматы и маски испуганных лиц. В ужасном человеческое проявляется как безумное, как будто душа познает «оно» — чуждый, нечеловеческий дух. Предыстория гротеска — это столкновение с безумием. И романтизм и современность строят на этой основе свои образы. Еще издавна гротескный мир понимался как мир безумия, а мир безумия, мечта понимались как состояние, соответствующее художественному творчеству».

В развитии понятия о гротеске можно, таким образом, выделить три этапа. Первый — это эпоха Возрождения, где гротеск связан с избытком творческих сил эпохи. Второй — эпоха «Бури и натиска» и романтизма, когда гротеск получает разработку на основе глубокой исторически обоснованной связи романтического искусства с народным искусством. И, наконец, третий этап связан с современной буржуазной культурой, когда гротеск превращается в трагический символ кризиса буржуазного общества.

заключение

ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР ЦЕЛОГО РЯДА КАТЕГОРИЙ эстетики свидетельствует о некоторых общих закономерностях, характеризующих процесс развития эстетических учений.

Прежде всего генезис категорий эстетики показывает, что они в большинстве своем вырабатывались из понятий, первоначально относящихся непосредственно к конкретным явлениям или чувственным представлениям и обозначавших самые реальные вещи предметного мира. Как мы видели, «гармония» на первых порах была скрепами, гвоздями или же договором, «мера» — единицей измерения веса или объема тела, «катарсис» был непосредственно чувственным очищением от чего-либо, в том числе и от грязи, «аллегория» — иносказательным и очень простым по существу тропом речи, «вкус» — чувственным ощущением чего-либо, в том числе и пищи, «гротеск» — определенным типом орнамента, «грация» — была греческой музой и т. д. Ничего «понятийного» или категориального в этих терминах первоначально еще не было. В отличие от самых общих философских категорий, таких, например, как «бытие», «случайность», «необходимость», которые не имеют в своей основе какого-либо вполне конкретного и непосредственно чувственного, предметного прообраза, категории эстетики первоначально означали какие-либо отдельные предметы или чувственные ощущения. Лишь с развитием общественной практики, с дифференциацией эстетического сознания эти термины утрачивают свое первоначальное чувственно-предметное значение. Сначала они получают переносный смысл, но постепенно этот метафорический оттенок все более и более «стирается» в них, и в конце концов

чувственный образ превращается в универсальную эстетическую категорию, посредством которой обозначают либо сущность искусства, либо сущность эстетического восприятия, либо функциональное назначение определенных форм искусства и т. д.

Категории эстетики, как те, которыми мы сейчас пользуемся, так и те, которые уже выпали из современного языка науки, не являются чем-то застывшим, неизменным. Напротив, их значение в различные исторические эпохи существенно меняется, причем одна и та же категория может обладать совершенно различным содержанием и в зависимости от той или иной системы эстетических и художественных представлений обозначать совершенно различные явления действительности и их оценку, что и говорит в пользу того, чтобы изучать структуру каждой данной системы.

Марксистский анализ истории эстетики позволяет ответить и на вопрос о том, чем же обуславливается изменение и развитие категорий, что оно отражает.

Категории эстетики отражают специфическое для каждой исторической эпохи понимание искусства, его социальной роли, природы эстетического восприятия, характера отдельных эстетических модификаций: комического, трагического и т. д. Это позволяет сделать вывод о том, что в определенной системе эстетических категорий, в определенном понятийном языке эстетики фиксируется исторически определенный тип *эстетического восприятия*.

С этой точки зрения изучать историческое развитие различных эстетических категорий означает не что иное, как *реконструировать* те специфические типы эстетического восприятия, которые соответствовали этим историческим эпохам.

Эта специфика, отличающая каждую ступень художественного развития человечества, проявляется в определенной системе образов, тем, сюжетов, в особенностях художественного языка, в определенном стилистическом единстве, в определенном соотношении видов искусств, характерном для той или иной исторической эпохи. Чтобы понять специфику той или иной эпохи в развитии искусства, необходимо знать соответствующий ей тип эстетического восприятия. Однако, поскольку наше эстетическое восприятие формируется в новых исторических условиях, мы уже не можем адекватным образом понимать исторически прошедшие формы искусства, то есть так, как понимали их

современники. Мы уже не можем воспринимать античную скульптуру так, как воспринимали ее греки, так как мы обладаем уже качественно иным способом эстетического восприятия, та же скульптура предстает перед нами в ином контексте — мы видим ее в музее, тогда как у греков скульптура обязательно включалась в архитектурный ансамбль и вне его не мыслилась как вид искусства. Мы не можем наслаждаться греческой музыкой, не потому, что почти не сохранились нотные записи древнегреческих мелодий, а потому, что мы уже утратили способность восприятия музыки, построенной так, как древнегреческая.

Так же обстоит дело с далекими европейскому эстетическому сознанию явлениями: негритянской пластикой, индийским танцем, японским театром и т. д. Все эти явления искусства рассчитаны на совершенно иную систему эстетического восприятия, чем наша, европейская, они соответствуют своеобразию исторических и национальных особенностей эстетического сознания. То, что кажется нам условным, символически зашифрованным в индийском танце, изображающем танцующего Шиву, для древнего индийца кажется естественным, соответствующим внутренней природе вещей, не требующим никакой дополнительной расшифровки. Поэтому для науки важно восстановить системы эстетического восприятия, которые соответствуют определенному периоду в развитии искусства, без чего невозможно понять адекватно ни само искусство, ни отдельные его художественные особенности или эстетические принципы. Интуитивные методы изучения истории, вроде «вчувствования», исторических аналогий, которыми пользовалась наука раньше и до сих пор пользуется буржуазная наука, не годятся — они не могут дать объективной картины развития эстетического сознания. Способом реконструировать ту или иную систему эстетического восприятия, показать историческое своеобразие и вместе с тем преемственность в развитии художественной культуры, служит социально-исторический и структурный анализ категорий эстетики, то есть того понятийного языка, в котором закрепляется реальность исторически развивающегося эстетического сознания. Посредством этого изучения раскрывается внутренний, специфический характер того или иного способа эстетического освоения действительности, будь то античность, средневековье или Возрождение или какая-нибудь другая эпоха.

Изучение истории эстетических категорий показывает внутреннюю логику становления эстетического сознания человека, развитие и расширение, изменение и обогащение его эстетического анализа, его способности восприятия и познания действительности.

Поэтому изучение истории эстетики в ее категориях дает нам возможность понять и духовный мир современного человека, определить пути дальнейшего развития современной эстетической культуры.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
МЕРА	13
ГАРМОНИЯ	36
КАТАРСИС	85
КАЛОКАГАТИЯ	100
ПРЕКРАСНОЕ	111
ГРАЦИЯ	192
ПОДРАЖАНИЕ	204
АЛЛЕГОРИЯ	237
ВКУС	258
ИДЕАЛ	294
ИРОНИЯ	326
ГРОТЕСК	360
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	370

М., «Искусство» 1964, 376 стр. Л⁷79

Лосев Алексей Федорович

И

Шестаков Вячеслав Павлович

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ

Редактор А. В. Михайлов

Оформление художника Л. А. Витте

Художественный редактор Г. К. Александров

Технические редакторы Г. П. Давидок,

А. Л. Резник

Корректор Б. В. Северина

19. 168.

ИСКУССТВО

