ВН
81

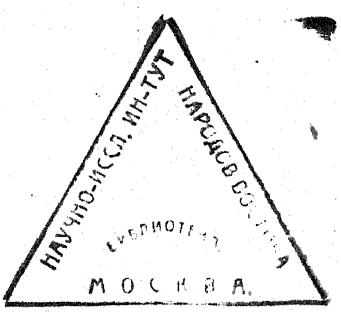
Н. В. САМСОНОВЪ

ПРОВЕРЕНО
1979
КАНТ 1986 г.

ИСТОРІЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХЪ УЧЕНІЙ.

Лекціи, читанныя на Высшихъ Женскихъ Курсахъ въ 1914/15 учеб. году.

Часть I-ая.



Типо-Литографія С. М. Мухарскаго. Б. Никитская, 20.

Кв
2 ч 263

Прев. 1960



13443

ВН
81

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
Общественных Наук
Академии наук СССР
1600
60

I.

О ПОНЯТІИ ЭСТЕТИКИ И ЗНАЧЕНІИ ЕЯ ВЪ РЯДУ ФИЛОСОФСКИХЪ ДИСЦИПЛИНЪ.

Неоднократно случалось каждому изъ насъ выслушивать - или самому высказывать - сомнѣніе въ значеніи искусства и науки о немъ - эстетики. Умѣстно поэтому, прежде чѣмъ обратиться къ изложенію и оцѣнкѣ эстетическихъ ученій, хотя бы въ общихъ чертахъ уяснить себѣ смыслъ и значеніе прекраснаго и философіи его. Въ особенности важно такое предварительное уясненіе для насъ - русскихъ: въ Россіи, въ силу особыхъ историческихъ условій нашей жизни, именно въ силу отсутствія учрежденій, которыя давали бы возможность защищать личные и общественные идеалы и права, и искусство стало играть необычную, болѣе широкую роль. Писатель-художникъ одновременно былъ и общественнымъ дѣятелемъ и политикомъ, и публицистомъ, и философскимъ и религіознымъ проповѣдникомъ. Не мало значительныхъ людей погибло въ этой тяжелой обстановкѣ. Всѣмъ извѣстенъ устрашающій примѣръ послѣдняго періода дѣятельности Гоголя. Венуа въ своей „Исторіи русской живописи" говоритъ, что 60-е года погубили Рѣпина (въ смыслѣ - не дали развиться во всей силѣ). Даже музыка, наиболѣе повидимому, далекое отъ какихъ-либо узкихъ тенденцій искусство, въ 80-хъ и началѣ 90-хъ годовъ принимаетъ характеръ лжереализ-

ма и условнаго національнаго. Теорія искусства отражаетъ на себѣ всѣ этапы его жизненнаго пути. Бѣлинскій въ первый періодъ своей дѣятельности примыкаетъ еще къ нѣмецкой философіи, которой въ ту пору ея развитія чуждо было подчиненіе искусства дѣйствительности. Во вторую же половину своей писательской карьеры онъ уже склоняется въ сторону позднѣйшаго лжереализма въ теоріи искусства. Чернышевскій въ своей диссертаціи: „Эстетическія отношенія искусства къ дѣйствительности" 1855 г. облекъ этотъ лжереализмъ до нѣкоторой степени въ философское одѣяніе. Основные его тезисы: 1) дѣйствительность не только живѣе, но совершеннѣе фантазіи. Образы фантазіи - лишь блѣдная и почти всегда неудачная передѣлка дѣйствительности; 2) истинное опредѣленіе прекраснаго таково: „прекрасное есть жизнь", прекраснымъ кажется человѣку то существо, въ которомъ онъ видитъ жизнь, какъ онъ ее понимаетъ, прекраснымъ тотъ предметъ, который напоминаетъ ему о жизни. Но если прекрасное - - жизнь, то художественное творчество должно играть подчиненную роль, служить какой-то „почти всегда неудачной" олеографіей, блѣдно отражающей красоту, разлитую въ дѣйствительности. Отсюда одинъ только шагъ до отрицанія вообще всякой эстетики. Этотъ шагъ и дѣлаетъ Писаревъ („Разрушеніе эстетики" 1865 г.). Писаревъ сказалъ лишь то, что въ скрытомъ видѣ содержалось уже въ диссертаціи Чернышевскаго, для него стало яснымъ, что Чернышевскій превращая искусство въ ancillam vitae (служанка жизни), ставя его въ подчиненное положеніе, какъ плохую замѣну

того, что даетъ жизнь, отрицаетъ всякую эстетику. „Прекрасно только то, что нравится намъ, всѣ разнообразнѣйшія понятія о красотѣ одинаково законны - этимъ эстетика разсыпается въ прахъ". Отсюда знаменитое сопоставленіе Бетховена съ извѣстнымъ въ свое время маркеромъ и „сапоги выше Пушкина". Бѣлинскій во второй періодъ своей дѣятельности придалъ эстетической критикѣ направленіе, которое ведетъ непосредственно если не къ отрицанію, то къ забвенію серьезнаго научнаго метода въ области эстетики. Чернышевскій, напротивъ, защищаетъ необходимость чисто философскаго разсмотрѣнія эстетическихъ вопросовъ: „не могутъ не имѣть высокаго значенія и вопросы о томъ, что такое искусство, что такое поэзія"; онъ выступаетъ съ требованіемъ научности, философіи, но нечаянно, какъ бы обмолвившись, добавляетъ: „е с л и е щ е с т о и т ъ г о в о р и т ь о б ъ э с т е т и к ѣ" Писаревъ освобождаетъ эту затаенную мысль Чернышевскаго отъ всякихъ оболочекъ: - н е с т о и т ъ г о в о р и т ь о б ъ э с т е т и к ѣ. Напрасно выступалъ въ защиту эстетики противъ духовныхъ вождей 60-хъ годовъ забытый нынѣ врачъ-публицистъ Н.Соловьевъ*), не оказала замѣтнаго вліянія знаменитая статья Достоевскаго противъ Добролюбова (Г.-Бовъ и вопросъ объ искусствѣ). Отрицаніе эстетики и утилитарный взглядъ на искусство въѣлись въ плоть и кровь русскаго общества. Вотъ почему, хотя время наше и далеко ушло отъ прежнихъ тенденцій, намъ въ особенности слѣдуетъ за-

*) *„Искусство и жизнь" въ 3-хъ томахъ. И.1869.*

даться вопросомъ о миссіи искусства и значеніи науки о немъ.

Наука объ искусствѣ - одна изъ философскихъ дисциплинъ. Философія же - это стремленіе человѣка, „единственнаго", по выраженію Шопенгауэра, „метафизическаго существа на землѣ", - - всесторонне осмыслить сущее, исканіе значенія, связи, смысла, цѣнности бытія вселенной и человѣка; и это „стремленіе къ другому берегу" (Ницше) ведетъ человѣчество по неисчислимымъ и неисповѣдимымъ путямъ, Шопенгауэръ называетъ свою философію „стовратыми Θивами", ибо къ ней ведетъ не только его метафизика воли, непосредственное соприкосновеніе съ міровою основою, непосредственное переживаніе ея въ нашемъ внутреннемъ сокровенномъ „я", погруженіе въ сущность всѣхъ вещей,- но и созерцаніе внѣшняго покрова воли, Майи, вещей въ „движущемся образѣ вѣчности - времени" (Платонъ) и въ пространствѣ. Терзаетъ ли человѣка тоска по лучшемъ, тянется ли растеніе къ свѣту - одинаково за этимъ кроется слѣпое, безудержное влеченіе къ жизни, воля къ жизни. Но не только Шопенгауэрова - всякая философія - Стовратыя Θивы, и многіе пути ведутъ въ нихъ. Великій аѳинскій мудрецъ философствовалъ „повивая"; и начиная съ неизмѣнныхъ томительныхъ бесѣдъ о излюбленныхъ имъ чеботаряхъ, плотникахъ, кормчихъ, проведя своихъ собесѣдниковъ чрезъ безконечныя нудныя „да", „согласился", „какъ же иначе", Сократъ умѣлъ пробуждать въ сердцахъ людей священный „эросъ", раздувалъ въ нихъ пламя стремленія къ добру и истинѣ. „Молотомъ" философствовалъ больной сомнѣніями и мятежный духъ Ницше. Богоисканіе, оправданіе добра - путь мистика. Минуя и осторожно

обходя всякія цѣнности, въ отрицаніи всякихъ цѣнностей усмотрѣвъ цѣнность общаго и формальнаго ученія о познаніи, какъ бы изъ засады, съ тылу, хочетъ подобраться къ истинѣ философіи „чистаго опыта" (Авенаріусъ). Пока живо самое исканіе, самый „эросъ", философская любовь, паломникъ въ Стовратныя Ѳивы мудрости не устаетъ искать дороги. Лишь въ лабиринтѣ мертвящихъ душу „книгъ и системъ" (выраженіе Канта и вслѣдъ за нимъ Авенаріуса) гаснетъ въ рукахъ у путника свѣтильникъ „Эроса"; и на этомъ пути подстерегаетъ философа смерть. И вотъ на протяженіи многихъ столѣтій видимъ мы, какъ многіе изъ этихъ паломниковъ въ исканіяхъ своихъ свертываютъ порою съ двухъ главныхъ многолюдныхъ дорогъ - Добра и Истины - на менѣе проторенную, менѣе людную тропинку, зато пролегающую среди красотъ природы. И въ красотѣ хотятъ они постичь и истину и добро. Т э н ъ въ чтеніяхъ о искусствѣ говоритъ, что „религія, философія и искусство - разныя формы отвѣтовъ на одни и тѣ же вопросы". И Г е т е въ „Ксеніяхъ" говоритъ: „кто обладаетъ наукой и искусствомъ, у того есть религія; кто не обладаетъ ими, пусть пріобрѣтетъ религію." „Б е т х о в е н ъ въ одномъ изъ своихъ писемъ совѣтуетъ проникать въ самую глубину искусства: „оно заслуживаетъ этого, потому что искусство и наука возвышаютъ человѣка до Божества". Платонъ въ „Федрѣ", излагая миѳъ о странствіи душъ, влекомыхъ крыльями (философской любовью, эросомъ), въ надздвѣздныя сферы, говоритъ: - сила крыльевъ по природѣ своей поднимаетъ тяжесть вверхъ и направляетъ ее туда,

гдѣ обитаютъ небожители. Изъ вещей тѣлеснаго міра крылья всего болѣе причастны божественному. А божественное - п р е к р а с н о, м у д р о и б л а г о. . . И у причастной красотѣ, истинѣ, благу души вырастаютъ крылья; но гибнутъ они, лишенныя божественнаго начала. Перефразируя Канта, мы можемъ сказать: звѣздное небо надъ нами, возвышенное и прекрасное въ природѣ и искусствѣ, не менѣе, чѣмъ нравственный законъ въ насъ, пробуждаетъ въ сердцахъ нашихъ философскую любовь.

Въ искусствѣ, въ прекрасномъ хотимъ мы обрѣсти живую струю философствованія, искренне и по внутреннему побужденію ввести въ мышленіе ц ѣ н н о с т ь, какъ исходную точку; ибо безъ этого нельзя и философствовать. Въ рѣзкой и исключительной формѣ мысль эта выражена въ одномъ изъ посмертныхъ сочиненій Шопенгауэра: „Мотивъ философствованія у человѣка, какъ вообще во всемъ, эгоистическій. Если онъ узналъ бы съ достовѣрностью, что смерть превращаетъ его въ абсолютное ничто; то у него, п о б о л ь ш е й ч а с т и, пропала бы и всякая охота къ умозрѣнію; — человѣкъ скажетъ - nihil ad me". Но можетъ случиться и такъ, что человѣкъ, который сталъ уже равнодушнымъ къ теоріи познанія или къ этикѣ, сохраняетъ еще въ душѣ своей непосредственную непоколебимую сомнѣніями цѣнность - эстетическую, и она то и послужитъ ему исходнымъ пунктомъ мышленія, ибо самый предметъ философствованія будетъ ему тогда дорогъ. Юмъ, послѣ изданія главныхъ своихъ произведеній, утратилъ всякій интересъ къ теоріи познанія, полагая, что теорети-

чески все равно не докажешъ существованіе внѣшняго міра (съ той исходной точки, на которой онъ стоялъ), а практически все равно всякій вѣритъ въ него вопреки всякой философіи, - и вотъ Юмъ всецѣло отдается исторіи. Гете остался равнодушнымъ къ главному сочиненію Канта, но былъ восхищенъ его „Критикой способности сужденія , его эстетикой. Шиллеръ на зѣру, изъ піэтета, принялъ выводы „Критики чистаго разума" и никогда не далъ себѣ труда продумать ихъ, а ученіе Канта о прекрасномъ послужило великому поэту толчкомъ для созданія самостоятельной философіи прекраснаго. Можно итти еще дальше: Вэнъ въ своей классификаціи чувствъ забылъ о религіозныхъ чувствованіяхъ. Быть можетъ нѣкоторые близки по своему духовному складу и къ тому, чтобы забыть и моральныя чувствованія, и далеки отъ „оправданія добра" и богоискательства. Но эстетическая цѣнность - для многихъ - цѣнность по преимуществу, непоколебленная сомнѣніями и неподлежащая имъ. И люди такого типа будутъ исходить изъ нея въ своемъ философствованіи. - Вы можете сдѣлать серьезное возраженіе, - что въ такихъ разсужденіяхъ истина и добро приносятся въ жертву эстетическому чувству, что мы окружаемъ ореоломъ такъ называемыхъ „эстетовъ", dilettante, „чувственниковъ", пользуясь удачнымъ неологизмомъ. Для dilettante жизнь - сцена, дающая ему художественное созерцаніе и наслажденіе, а темныя и мрачныя ея стороны существуютъ лишь для художественнаго контраста. Говорятъ, что Оскаръ Уайльдъ, встрѣтивъ однажды на Лондонскомъ Мосту нищаго въ истасканномъ сюртукѣ и высокой старой

шляпѣ, былъ шокированъ отсутствіемъ гармоніи между костюмомъ и профессіей того, кто его носитъ. Онъ повелъ нищаго къ портному и заказалъ ему одежду бѣдняка. Не насмѣшка ли это надъ священнымъ характеромъ человѣческаго страданія? - „Эстетъ" въ такомъ крайнемъ выраженіи идетъ въ мірѣ своею обособленною дорогой. Не къ философу, но именно къ такому dilettante подходитъ характеристика изъ Платонова „Ѳеэтета": - онъ равнодушенъ къ политикѣ, къ родинѣ, онъ не знаетъ дороги на общественную площадь, онъ не знаетъ семейныхъ привязанностей. Одиноко бредетъ онъ въ мірѣ, неся въ душѣ красоту. Р и б о въ своей книгѣ „Психологія страстей" (81 - 86) доказываетъ, что исторически эта болѣзненная страсть, - эстетизмъ, - новаго происхожденія; до 19 вѣка примѣровъ этой страсти почти не находятъ. Почему? Потому что искусство стало для многихъ замѣною ослабѣвшей религіи, со временемъ оно, по мнѣнію нѣкоторыхъ философовъ (напр. Гюйо), совсѣмъ вытѣснитъ религію. Во-вторыхъ, у „эстетовъ" замѣчена наклонность совершенно удаляться отъ активной жизни и погружаться въ міръ фантазіи, чтобы творить или просто отдаваться „игрѣ" въ качествѣ dilettante. И Гаманъ (Asthetik*), 1912, стр. 42) замѣчаетъ, что эстетизмъ, по существу, есть отвращеніе къ жизни и усматриваетъ, конечно, слишкомъ односторонним образомъ, - причину этой болѣзни „въ слишкомъ большомъ излишкѣ средствъ". Цѣль нравственнаго стремленія нашего въ томъ, чтобы добро осуществлялось в ъ м і р ѣ, а не въ качествѣ содержанія фантазіи. Поэтому человѣкъ не можетъ считать

*) *Есть русскій переводъ.*

себя достигшимъ нравственной высоты въ своемъ внутреннемъ мірѣ, если онъ удовлетворяется переживаніемъ и созиданіемъ в ъ с в о е й ф а н т а з і и т о г о, что важно для человѣка, что волнуетъ его. Дѣйствительность часто н е удовлетворяетъ исключительно эстетическому интересу, она не задрапирована въ художественную мантію, высшія съ моральной точки зрѣнія проявленія духа человѣческаго могутъ часто быть совершенно неинтересными съ чисто эстетической точки зрѣнія. Э с т е т ъ, въ высшей степени чуткій къ художественнымъ интересамъ, можетъ однако остаться безучастнымъ по отношенію къ нравственнымъ интересамъ дѣйствительнои жизни, его чувству симпатіи не достаетъ силы перейти въ дѣйствіе. Въ психикѣ эстетовъ можно подмѣтить интересную черту—п р и т у п л е н і е ч у в с т в ъ, своего рода сплинъ: погруженный исключительно въ эстетическіе интересы, онъ начинаетъ требовать все большей утонченности и сложности и можетъ дойти до утонченнѣйшихъ художественныхъ эффектовъ, граничащихъ съ сферою безобразнаго, неэстетичнаго. „Но удаляться съ поля активной борьбы, замыкаться въ мірѣ художественной фантазіи, убаюкивать себя исключительно эстетическимъ созерцаніемъ міра - это значитъ проявлять эгоистическую ограниченность, слабость или слѣпоту. Чваниться такого рода поведеніемъ - преступно" (Липпсъ, Основы этики, 235). Однако можно исходить изъ прекраснаго и не нарушая гармоничнаго развитія духа. Припомнимъ суровый моральный обликъ Бетховена, благородный, свѣтлый духъ Шиллера. Поэтому всѣ

предшествующія разсужденія имѣли въ виду лишь одну основную мысль - эстетика, какъ философская дисциплина, это путь философствованія, о б ъ е к т и в н о равный съ другими, субъективно же, индивидуально, онъ можетъ, въ силу историческихъ, соціальныхъ или индивидуальныхъ условій оказаться въ данный моментъ и наилучшимъ. А равенъ объективно съ другими этотъ путь потому, что всѣ философскія дисциплины тѣсно связаны между собою. Ученія того или другого философа объ этикѣ, эстетикѣ, гносеологіи и т.д. обыкновенно бываютъ озарены однимъ и тѣмъ же свѣтомъ, на нихъ лежитъ одинъ и тотъ же колоритъ, отпечатокъ одного и того же духа. Трудно ожидать, чтобы матеріалистъ въ метафизикѣ сталъ обосновывать свое моральное ученіе на свободѣ воли и безсмертіи души. Непослѣдовательно было бы для атомиста учить объ эстетическомъ созерцаніи, какъ объ особомъ, интуитивномъ способѣ постиженія вселенной, ея первичной основы, такъ какъ въ послѣдовательномъ атомизмѣ прекрасное сведется къ особой формѣ сочетанія атомовъ. Атомистъ вынужденъ исповѣдывать эстетическій формализмъ. Историкъ эстетики Циммерманъ предлагаетъ слѣдующее общее правило (которое нужно понимать лишь, какъ эмпирическое обобщеніе): философы, которые учили единству міровой основы, такъ сказать втягивали красоту во вселенную, сливали ее съ мірозданіемъ, и поэтому неизбѣжно должны были прійти къ такъ называемой эстетикѣ „содержанія"; искусство, по ихъ мнѣнію, - откровеніе сущности міра; наоборотъ, философы, признавшіе индивидуальность, разрозненность

элементовъ міра, неизбѣжно сводили красоту къ ф о р м ѣ сочетанія этихъ элементовъ, были формалистами въ эстетикѣ. Такъ и во всѣхъ областяхъ философіи. А если допускается непослѣдовательность, она тотчасъ же оскорбляетъ наше логическое чувство, напр., непослѣдовательность Шопенгауэра, который учитъ, что все есть порожденіе слѣпой воли, равнымъ образомъ и тѣло наше, и въ то же время утверждаетъ, что мысль человѣка - порожденіе его мозга. Итакъ мы можемъ сказать, что философія - Стовратыя Ѳивы, а эстетическое содержаніе - одинъ изъ путей, ведущихъ къ ней.

Но можно ли извлечь изъ философіи прекраснаго какую-либо непосредственную пользу, помимо чисто теоретическаго интереса къ развитію философской мысли, помимо того, что различныя эстетическія направленія являются (подобно различнымъ направленіямъ во всякой другой философской дисциплинѣ) „непреходящими ступенями изысканія истины"?(„gradi eterni della ricerca del vero" Groce, Saggi filosofici, 1910,10) Этимъ вопросомъ мы касаемся вѣковѣчной распри между художниками и мыслителями. Шеллингъ говоритъ, что только философъ, а не художникъ, можетъ постичь природу прекраснаго и искусства. А Гете пишетъ: - Мендельсонъ и другіе философы хотятъ посадить красоту, точно бабочку на булавку, и разсматривать ее; но они забываютъ при этомъ, что нѣжная цвѣточная пыль осыпается съ крыльевъ, а если даже окраска и сохранится, они будутъ разсматривать не живое созданіе, а трупъ. Одинъ изъ современныхъ эстетиковъ (Paul

Moos) говоритъ, что подобно тому, какъ врачъ, не болѣвшій никогда въ своей жизни, можетъ понимать болѣзни лучше своего паціента, такъ и философъ,- лишенный дара художественнаго творчества, можетъ лучше понимать природу его, чѣмъ самъ художникъ. Наоборотъ Германъ Лотце жалуется: - сами мы не пишемъ музыки, а композиторы не могутъ намъ повѣдать, какъ они ее пишутъ, и вотъ проблема творчества остается загадкою. Прекрасное всегда „темно", какъ говорилъ Гете, оно всегда - - сфинксъ; наука, говорятъ многіе, не въ состояніи „разъять" прекрасное, „какъ трупъ", прояснить для насъ мистическій, загадочный характеръ художественнаго творчества и наслажденія, не въ состояніи и помочь чѣмъ-либо художнику или облегчить художественное пониманіе зрителю, слушателю. Недаромъ Шиллеръ въ 1802 году, уже охладѣвъ къ философіи, писалъ: „Ежедневно я испытываю, какъ мало поэту въ его творчествѣ приносятъ пользы общія чистыя понятія; въ этомъ вовсе не философскомъ настроеніи я иногда готовъ отдать все, что самъ и другіе знаютъ изъ области эстетики, за какое-нибудь эмпирическое указаніе, за какую-либо уловку ремесла". Извѣстно, что никто не обнаруживаетъ меньшей склонности къ философіи прекраснаго, чѣмъ художники. - Отвѣтъ на такія сомнѣнія можетъ быть данъ только цѣлымъ курсомъ. Предварительно же, мы хотѣли бы подчеркнуть только двѣ мысли: - эстетика научитъ насъ цѣнить искусство и прекрасное. Эстетика выяснитъ намъ своеобразную, таинственную алогическую природу искусства, „je ne sais quoi", какъ гово-

рили эстетики 18 вѣка, природу прекраснаго, но въ то же время покажетъ, что алогическій характеръ художественнаго наслажденія и творчества не даетъ намъ права считать искусство „поворомъ, поруганіемъ разума" (Платонъ), мы не скажемъ уже, познакомившись съ эстетическими ученіями, вмѣстѣ съ Сократомъ: „къ чему мнѣ красота въ природѣ, вѣдь деревья и поля ничему меня н е н а у ч а т ъ". Во-вторыхъ, „je ne sais ou quoi", конечно, останется, сколько бы мы не изучали эстетику. Но упреки такого рода едва ли справедливы: мы вообще не можемъ логически понять вселенную въ ея основѣ, иначе, какъ удачно замѣтилъ Германъ Лотце, мы были бы не людьми, а творцами міра. Но и то, что намъ доступно въ эстетическомъ наслажденіи для пониманія и анализа, изощритъ нашъ вкусъ, помимо общаго теоретическаго образованія во многомъ воспитаетъ насъ и съ художественной стороны. Іоганнесъ Фолькельтъ (System der Asthetik, Munchen 1905) говоритъ въ предисловіи, что въ теченіе 28-лѣтней работы надъ составленіемъ книги, онъ шелъ впередъ не только теоретически: и эстетическій вкусъ его подъ вліяніемъ теоретической работы, совершенствовался и развивался, такъ сказать, о с о з н а в а л с я.

Что же понимать намъ подъ этою философскою дисциплиною, эстетикой? Съ древнихъ временъ подъ нею подразумѣвалось ученіе о красотѣ въ природѣ и искусствѣ.

Эстетика разсматриваетъ то, что нравится намъ или не нравится н е п о с р е д с т в е н н о, помимо логическихъ

понятій. Такъ, нельзя логически убѣдить кого-либо въ томъ, что данная картина красива, - она можетъ нравиться намъ въ силу одного лишь чистаго с о з е р ц а н і я. Однако два эти значенія не исключаютъ, а покрываютъ другъ друга: созерцательно нравится намъ именно то, что нравится непосредственно, и наоборотъ. По гречески слово αἴσθησις (aĭsthesis) означаетъ чувственное воспріятіе (вмѣстѣ съ эмоціональнымъ тономъ). Уже греческіе философы и отцы Церкви дѣлили всѣ вещи на два класса: αἰσθητά (aĭsthetá) и νοητά (noetá), т.е. воспринимаемые съ помощью органовъ чувствъ, представляемые, воображаемые нами, и предметы мыслимые, умопостигаемые. Слово эстетика въ современномъ смыслѣ слова было введено нѣмецкимъ философомъ Баумгартеномъ, который въ 1750-58 гг. выпустилъ сочиненіе Aesthetica. Долгое время этотъ терминъ не прививался. Въ Англіи продолжали говорить criticism или „критика вкуса", во Франціи - теорія изящныхъ искусствъ, и въ Германіи Эммануилъ Кантъ (впрочемъ только до 1787 г.) употреблялъ слово въ античномъ широкомъ смыслѣ вообще чувственнаго познанія. Еще въ Критикѣ Чистаго Разума (1781 г.), Кантъ пишетъ: „только одни нѣмцы пользуются теперь словомъ э с т е т и к а для обозначенія того, что другіе называютъ критикой вкуса. Подъ этимъ названіемъ кроется ошибочная надежда, которую питалъ превосходный аналитикъ Баумгартенъ, - подвести критическую оцѣнку прекраснаго подъ принципы разума и поднять правила ея на степень науки. Однако эти старанія тщетны". Кантъ подъ вліяніемъ англійской эмпирической философіи думалъ до 1787 г.,

МО...СССР
13443

что принципы эстетики не могутъ быть обязательными, что возможна лишь психологія художественнаго вкуса, но не наука о принципахъ его. Однако, впослѣдствіи, онъ перемѣнилъ свое мнѣніе. Въ третьемъ изъ главнѣйшихъ своихъ сочиненій: „Критикѣ способности сужденія", онъ уже употребляетъ слово „эстетика" въ Баумгартеновскомъ смыслѣ, и съ тѣхъ поръ это болѣе узкое значеніе слова становится общепризнаннымъ. Въ видѣ исключенія можно указать на Іоганна Гербарта (1841), который понимаетъ подъ словомъ эстетика ученіе о цѣнностяхъ вообще, и этическихъ и эстетическихъ.

Д.С. Милль въ началѣ своей Логики замѣчаетъ, что точное опредѣленіе извѣстной науки возможно лишь послѣ того, какъ мы вполнѣ ознакомимся съ ней. Все, чего можно ожидать отъ опредѣленія, приводимаго въ началѣ курса, это то, чтобы оно ограничивало о б л а с т ь изучаемыхъ явленій.

Первоначальное и ходячее опредѣленіе эстетики, какъ науки о прекрасномъ, приведенное выше, дѣйствительно, имѣетъ лишь предварительное значеніе: оно упускаетъ изъ виду, что въ эстетикѣ мы имѣемъ дѣло не только съ красотой, ибо уродливое и безобразное явленіе также можетъ вызывать въ насъ художественное наслажденіе. И обратно, красота, сама по себѣ взятая, не всегда вызываетъ у насъ эстетическое чувство. Съ большою ясностью разобранъ этотъ вопросъ въ эстетикѣ Гамана (есть русскій переводъ. Москва 1913 г., к-ство „Проблемы эсте-

тики"). Созерцаніе красивой женщины само по себѣ не вызываетъ еще естетическаго чувства, такъ какъ мы можемъ взирать на нее и н е „глазами художника", не съ тѣмъ чистымъ восхищеніемъ, съ какимъ созерцаемъ мы глубину темнаго неба и сіяніе звѣздъ. И наоборотъ, замѣчаетъ Гаманъ, затруднительно говорить о красотѣ Гилле Боббе Франца Гальса (содержательница популярной таверны въ Гаарлемѣ, которую охотно писалъ Гальсъ), съ ея пьяною и распутною физіономіей, написанной небрежными мазками въ грязно-желтыхъ тонахъ. Понятіе „эстетическаго" поэтому значительно шире понятія „прекраснаго", почему традиціонное опредѣленіе и пригодно лишь, какъ предварительное. Но вначалѣ курса мы можемъ ограничиться лишь указаніемъ на область изучаемыхъ явленій, на объектъ изучаемой дисциплины. Эстетика представляетъ собою весьма разработанную, но, тѣмъ не менѣе, незаконченную спорную дисциплину, и проблемы ея весьма запутаны. Несмотря на то, именно въ настоящее время интересъ къ ней растетъ, не только среди спеціалистовъ, но и въ широкой публикѣ. Ни одинъ музыкальный критикъ-рецензентъ не можетъ обойти рѣшеніе эстетическихъ проблемъ, философъ въ своей системѣ не можетъ оставить незатронутыми эстетическія ученія. Тотъ или иной взглядъ на эти проблемы составляетъ себѣ каждый человѣкъ, даже никогда не занимавшійся философіей. Кромѣ того, въ послѣднее время мы замѣчаемъ интересъ къ такъ называемой эстетической культурѣ, жалобы на то, что искусство въ нашемъ обществѣ лишь игрушка, прихоть, „снобизмъ" (Марсель Брауншвигъ, „Искус-

ство и дитя") - въ значительной мѣрѣ уже несвоевременнц. Наоборотъ, эстетическая культура проникаетъ собою всю нашу жизнь. Такъ, педагоги находятъ, что при наличности фантазіи у ребенка его индивидуальность проявляется съ первыхъ шаговъ сознательной жизни; фантазія ребенка - это та область интеллектуальной, нравственной и практической дѣятельности, въ которой впервые проявляется самостоятельность и самодѣятельность человѣка. Поэтому, мы вмѣстѣ съ Мейманомъ и Лаемъ можемъ признать, что эстетическое развитіе есть отправной пунктъ для пробужденія умственной самостоятельности у ребенка. Дитя, замкнутое въ одинѣ лишь словесныя и писменныя формы передачи переживаемаго, оставляетъ нераскрытыми другія стороны своего духа. Благодарная задача - подвергнуть критическому анализу всѣ эти эстетическія стремленія нашего времени.

Но важнѣе всего указать связь - многоразличную и трудно расчлененную - нашихъ эстетическихъ стремленій со всѣми сторонами нашего духа. Эстетическое чувство далеко не „побочный умыселъ Творца", какъ говоритъ англійскій эстетикъ Гетчесонъ: оно - коренное свойство человѣческой природы. Какіе бы глубокіе запросы человѣческаго духа мы ни взяли, всюду они тѣсно связаны съ нашимъ чувствомъ красоты. Яснѣе, чѣмъ въ нашѣ время, связь эту можно прослѣдить въ одной изъ прошлыхъ эпохъ, которая навсегда останется для человѣчества великимъ образцомъ подъема духа, энтузіазма, протеста противъ мелочныхъ, будничныхъ интересовъ, лицемѣрной морали, „мѣщанскихъ идеаловъ",

какъ тогда выражались.

Всѣ согласны съ тѣмъ, что философія въ Германіи конца 18 и первой половины 19 вв. стоитъ на первомъ планѣ. Фихте съ его „наукоученіемъ", Шеллингъ съ его транспендентальнымъ идеализмомъ и Гегель съ его панлогизмомъ были не только теоретиками философіи, но и духовными вождями человѣчества, героями. напіи. Но нѣкоторые историки философіи указываютъ на то, что положеніе это еще болѣе примѣнимо къ эстетикѣ, которая въ эпоху расцвѣта нѣмецкаго идеализма была признана за основную, а не побочную философскую дисциплину.

Если выяснить всесторонюю связь эстетическихъ стремленій съ запросами духа человѣческаго, то лучше всего взять именно эту эпоху расцвѣта нѣмецкаго идеализма, такъ называемую эпоху р о м а н т и з м а. Франція того времени погрязла въ сенсуализмѣ Кондильяка, - философія, съ точки зрѣнія которой трудно, конечно, говорить объ идеалахъ красоты или добра. Лишь эклектикъ Викторъ Кузенъ поворачиваетъ въ своихъ эстетическихъ воззрѣніяхъ, въ сторону идеализма Платона. Англія остановилась на ассоціативной психологіи, которая старается все свести къ связи представленій, къ механизму сочетанія идей. И такая психологія далека отъ идеализма. Въ Германіи, напротивъ, Кантъ далъ могущественный толчекъ въ сторону идеализма. Въ связи съ этимъ, какъ и въ эпоху Баумгартена, мы наблюдаемъ въ послѣкантовской литературѣ повышенный интересъ къ эстетикѣ. Литература того времени насчитываетъ около 30-ти большихъ сочиненій

по эстетикѣ и еще большее количество малыхъ. Вопросы эстетики становятся вопросами моды. Поэтъ Жанъ Поль Рихтеръ пишетъ въ 1804 г.: „Ничѣмъ не кишитъ (wimmelt) наше время больше, чѣмъ эстетиками", пишетъ именно въ то время, когда самъ собирается выпустить въ свѣтъ „Vorschule der Aesthetik". Въ предисловіи къ этому сочиненію онъ говоритъ: „въ наше время молодой человѣкъ идетъ слушать лекціи по эстетикѣ, и вноситъ опредѣленный гонораръ. Откуда онъ достаетъ необходимую сумму? А онъ получилъ ее, какъ гонораръ за написанную имъ статью по эстетикѣ же".

Философы-идеалисты учили о ч и с т о м ъ искусствѣ, и тѣмъ не менѣе оно было глубоко связано съ вѣковѣчными запросами человѣческаго духа. Въ изслѣдованіи темныхъ глубинъ эстетики надѣялись (не безъ основанія), постичь загадку вселенной. Поэтому философія есть своего рода художественное умозрѣніе, откровеніе, въ которомъ мы постигаемъ міръ. Художникъ - образецъ для постиженія міросданія. Философія творилась по образу и подобію искусства. И, приблизивъ философію къ искусству, съ другой стороны, искусство,- чтобы переходъ былъ болѣе легкимъ, приблизили къ философіи. Поэтому жизнь, искусство и философія такъ тѣсно и своеобразно переплетаются другъ съ другомъ въ ученіи идеалистовъ, что трудно указать, гдѣ кончается причина и гдѣ начинается дѣйствіе, кто на кого вліялъ, - поэтъ на философа, или философъ на поэта. Такъ романтикъ - поэтъ Новалисъ, несомнѣнно, фихтеанецъ, но съ другой стороны, видимо

правъ извѣстный изслѣдователь романтизма, Гаймъ („Романтическая школа"), допуская поэтому вліяніе на Фихте со стороны Фридриха Шлегеля. „Развѣ можно", пишетъ Гаймъ, „допустить, что Фихте, вовсе не попытавшійся развить эту богатую послѣдствіями идею и высказавшій ее какъ бы мимоходомъ, дошелъ до нея собственнымъ умомъ?" Если человѣкъ хочетъ постигнуть твореніе міра, онъ долженъ взять за образецъ художника. По мнѣнію романтиковъ, Богъ-Абсолютъ безсознательно творитъ міръ на подобіе того, какъ геній создаетъ художественное произведеніе. Поэтому искусство, эстетика есть о р г а н ъ философіи, то орудіе, благодаря которому мы можемъ постичь тайны міра. Такъ Новалисъ говоритъ: „Сущность моей философіи въ томъ что поэзія есть абсолютная реальность, что все тѣмъ болѣе истинно, чѣмъ болѣе поэтично".

Это теченіе распространилось по всѣмъ странамъ и имѣетъ особенный интересъ для насъ, такъ какъ и русскіе подверглись сильнѣйшему вліянію философскаго идеализма. Такъ, князь Владиміръ Ѳедоровичъ Одоевскій подпалъ подъ вліяніе Шеллинга. У Одоевскаго мы находимъ тѣ же мысли, что и у Шеллинга. Въ особенности характерно слѣдующее мѣсто: Поэтъ по глубинѣ самопознанія близокъ къ философу и, наоборотъ, философъ въ этомъ отношеніи сродни по своей духовной природѣ поэту. Разница та, что поэтъ „выноситъ на свѣтъ сокровища изъ ихъ таинственнаго святилища", философъ же - „совершаетъ свои таинства лишь внутри святилища". Религія объединяетъ то и другое: она и выноситъ

на свѣтъ нѣкоторыя изъ своихъ таинствъ и завѣсою закрываетъ другія. Отсюда въ религіозномъ человѣкѣ - „нѣчто поэтико-философическое". Въ древнія времена, религія была матерью поэзіи и философіи, въ среднія - „онѣ платили ей дань, поддерживая ее", въ новѣйшія - „онѣ стремятся замѣнить ее", въ будущемъ „онѣ снова сольются съ нею". Совершая таинства внутри свя тилища своей души, или вынося на свѣтъ свои сокровища изъ ихъ таинственнаго святилища, философъ и поэтъ тѣмъ самымъ являются совершенно свободными; но какъ бы ни казалось своеобразнымъ или даже ложнымъ ихъ свободное творчество въ силу индивидуальныхъ особенностей, все равно ихъ произведенія ведутъ къ одной истинной цѣли - откровенію тайны бытія, общности человѣческой природы, гармоніи человѣческихъ отношеній: „Въ будущей религіозной эпохѣ человѣчества, поэтъ и философъ сольются воедино. Но мы того такъ же постигнуть не можемъ, какъ наши праотцы не могли постигнуть, что изъ религіи разовьются поэзія и философія, что въ звукахъ, кромѣ мелодіи, есть гармонія, или лучше, что мелодія во чревѣ своемъ носила гармонію." Въ ожиданіи этого будущаго сліянія поэзіи и философіи, молодой шеллингіанецъ всецѣло склоняется въ своихъ симпатіяхъ на ~~сторону~~ искусства. Вѣдь, и учитель его, Шеллингъ, говоритъ, что „искусство открываетъ философу первоначальную связь природы и исторіи, жизни и дѣятельности, дѣйствительнаго и идеальнаго".

Если искусство мистическое открываетъ намъ тайны вселен-

ной, то высшимъ искусствомъ будетъ наиболѣе далекое отъ логической дѣятельности, отъ разсудка. У всѣхъ романтиковъ поэтому находимъ мы мысль, что музыка займетъ первое мѣсто среди искусствъ, что всѣ способы выраженія сольются въ музыкѣ. Таковы мечты и вышедшихъ изъ романтики Рихарда Вагнера и Ницше. У поэта Тика находимъ мы: „Музыка говоритъ... Всякій изгибъ ея членовъ аккордъ... Мы обратили нашу супружескую жизнь въ пѣніе... Музыка - великая волшебница, она опьяняетъ, творитъ чудеса и заставляетъ вѣрить въ нихъ". Фридрихъ Шлегель пишетъ: „Музыка - искусство любви... Лирика - музыкальная поэзія"... Въ лицѣ Каролины Шлегель видитъ „нѣкую вѣчно-новую музыку одухотворенныхъ взглядовъ и милыхъ гримасъ".

У Новалиса находимъ: „Глаза - свѣтовой клавесинъ... Онъ слышитъ „хоры созвѣздій"... Романтическія вещи должны быть, какъ звуки эоловой арфы... Сказка - точно музыкальная фантазія... Природа - эолова арфа..." Совершенная поэзія для Новалиса и благозвучна и полна прекрасныхъ словъ, безъ всякой мысли, потому, что „мышленіе лишь сонъ чувства, а чувство - - духъ музыки".

Тѣ же мысли мы встрѣчаемъ у Гофмана, а также и у Рихарда Вагнера, который пытался слить искусство въ своей музыкальной драмѣ, и, наконецъ, у Ницше, согласно которому искусство будетъ послѣдней религіей человѣчества, отчаявшагося во всѣхъ своихъ изысканіяхъ. Всѣ теченія духовной жизни сливаются въ романтизмѣ. И вотъ мы видимъ, что Шуманъ въ своихъ произведе-

ніяхъ отражаетъ Гофмана, беря его сюжеты, и Жанъ Поль Рихтера Духовное развитіе Гете совпадаетъ съ духовнымъ развитіемъ Бетховена: отъ титаническаго протеста и богоборчества Коріолана, Эгмонта, Прометея къ зрѣлой философской рефлексіи. Всюду видимъ мы въ эпоху идеализма связь философіи, музыки, поэзіи и жизни.

Романтическое движеніе имѣетъ корни въ эпохѣ Sturm und Drangperiode (періодъ бури и натиска), получившей свое названіе отъ драмы Максимиліана Клингера, озаглавленной Sturm und Drang.

Изучая эстетику романтиковъ, мы должны неизбѣжно обратиться и къ литературѣ. Какъ въ эпоху „бурныхъ геніевъ" жива была вѣра въ геній, преступающій всѣ правила и границы, точно также и въ эстетикѣ романтиковъ геній преступаетъ всѣ предѣлы постигаемаго въ опытѣ міра. Какъ въ эпоху Sturm und Drang-періода было распространено между людьми евангеліе вѣры и чувства, подъ вліяніемъ Руссо, такъ и у романтиковъ культъ чувства стоитъ на первомъ планѣ. Впрочемъ, Марія Іоахими (Weltanschauung der Romantik. 1905 г) показываетъ, что мнѣніе это преувеличено, и связь съ Руссо состоитъ лишь въ томъ, что познаніе конечной цѣли дѣйствительнаго признается невозможнымъ: мы можемъ лишь все далѣе проникать въ бездонную глубину, но безконечность постичь не можемъ. Но по Руссо божество - граница непознаваемаго, навсегда непроницаемая; романтики же учатъ, что божество открывается намъ въ фантазіи

поэзіи, философіи и, вообще, искусства. Такъ ученикъ Шеллинга, Зольгеръ, видитъ во всѣхъ вещахъ откровеніе Божества, теофанію. И хотя идея и не раскрывается никогда вполнѣ въ явленіи, если душа и „скорбитъ о погибели частнаго, зато она ликуетъ о торжествѣ божественнаго, которое заявляетъ этимъ свою всемогущую безконечность".

„Геніи" эти были теоретиками и художниками. Міръ грезъ былъ имъ дороже міра дѣйствительнаго. Ихъ „буря и натискъ" - въ мечтахъ. Но въ грезахъ - поклонникъ Руссо въ то же время и кровавый мститель за поруганную правду и справедливость. Въ Карлѣ Моорѣ, въ Гецѣ фонъ Берлихингенѣ данъ намъ портретъ того восторженнаго человѣка, который погнался за обманчивой мечтой и, сознавъ ошибку, во время остановился.

Черезъ Sturm und Drang Periode и идеалистическая философія и романтизмъ - въ родствѣ съ революціоннымъ движеніемъ того времени. Это можно прослѣдить и по біографіямъ многихъ крупныхъ людей того времени. Напримѣръ, про Бетховена извѣстно, что онъ носилъ голубой фракъ съ мѣдными пуговицами, какъ Вертеръ Гете. Архивъ театра въ Боннѣ, при которомъ служилъ въ молодости Бетховенъ, даетъ возможность установить, что наибольшее количество представленій въ этотъ періодъ падаетъ на „Разбойниковъ", „Коварство и Любовь" и „Заговоръ Фіеско", т.е. именно на тѣ пьесы Шиллера, въ которыхъ есть связь съ революціоннымъ движеніемъ. Единственное, что захватываетъ тогда, это газеты 1790 и 91 гг., т.е. касающіяся фран-

цузской революціи. Даже такой олимпіецъ, какъ Гете, былъ увлеченъ французской революціей. Когда Бетховенъ писалъ свою героическую симфонію, онъ посвятилъ ее Наполеону, котораго считалъ освободителемъ отъ тиранніи; но когда Наполеонъ сдѣлался первымъ консуломъ, Бетховенъ изорвалъ заглавный листъ, поняв что Наполеонъ на самомъ дѣлѣ самъ тиранъ. Не даромъ Антонъ Рубинштейнъ въ своей книгѣ о музыкѣ говоритъ, что Бетховенъ вышелъ изъ французской революціи, конечно, по д у х у, а не въ смыслѣ внѣшнихъ событій. Юныя рѣчи мечтателей „бури и натиска", были сигнальными огнями надвигавшейся революціи. Не даромъ они встрѣтили ея зарю съ такимъ восторгомъ, съ такимъ безпредѣльнымъ довѣріемъ. При спокойной, безцвѣтной, филистерски аккуратной частной жизни, „бурный геній", возносясь въ мечтахъ, in das Reich der Ideale, касался всѣхъ тѣхъ вопросовъ, которые были поставлены на очередь современной имъ культурой. Всѣ отрасли знанія - вопросы религіи, философіи, нравственности, эстетики, исторіи литературы, - вопросы политическіе и соціальные рѣшались „бурными геніями" и послѣдующей эпохой романтическаго идеализма Но рѣшались эти вопросы внѣ времени и пространства, п р и н ц и п і а л ь н о, въ самой общей формѣ. У Фихте, напримѣръ, вопросы революціонные въ концѣ концовъ сводятся къ вопросамъ нравственнымъ. Но хотя бы и только духовно, люди того времени участвовали въ общемъ движеніи. Гете пишетъ: „Величайшія движенія мірового политическаго теченія оказали на меня и на всѣхъ моихъ совре-

менниковъ величайшее вліяніе". Если вѣрить Гете, то независимо отъ великихъ уроковъ исторіи, онъ въ ранней юности присматривался къ рабочему сословію родного города и задумывался, если не надъ равенствомъ „всѣхъ людей", то „всѣхъ состояній".

Вышеприведенныя разсужденія убѣждаютъ насъ въ томъ, что краткое изложеніе ученій нѣмецкихъ идеалистовъ, Фихте, Шеллинга, Гегеля, в н ѣ с в я з и съ литературою, поэзіей, жизнью, невозможно. Тогда непонятными становятся ихъ туманныя формулы и разсужденія. Лишь указывая все время на тѣсное взаимодѣйствіе поэзіи, романтическихъ стремленій съ философіей идеалистовъ, можно облечь философскія ученія въ плоть и кровь.

Мы взяли эпоху расцвѣта нѣмецкаго идеализма за образецъ такой эпохи, въ которую преобладаютъ именно эстетическіе интересы, старались уяснить на этомъ примѣрѣ значеніе эстетики. Но на этомъ же примѣрѣ мы можемъ видѣть и отрицательную сторону односторонняго эстетизма: превознесеніе фантазіи, эстетической интуиціи, какъ единственнаго органа философіи, ведетъ, въ концѣ концовъ, къ разрыву этой интуиціи съ философскимъ познаніемъ, выражаемомъ въ понятіяхъ. Романтизмъ начинаетъ съ отожествленія философскаго мышленія и художественнаго созерцанія, но кончаетъ тѣмъ, что вырываетъ между ними пропасть. Если, согласно Шеллингу, именно „искусство открываетъ философу первоначальную связь природы и исторіи, жизни и дѣятельности, дѣйствительнаго и идеальнаго", - то романти-

ки идеалисты непремѣнно должны были склоняться все болѣе и болѣе въ сторону иллогизма и ирраціонализма. И дѣйствительно, мы видимъ, что въ слѣдъ за крушеніемъ панлогизма Гегеля появляются философы, которые наоборотъ учатъ, что начало всѣхъ вещей ирраціонально. По Шопенгауэру и по Шеллингу это - воля. По Лотцу чувства (включая волю) лежатъ въ основѣ всего, они - первооснова міра. Если слѣдовательно, основаніе міра ирраціонально, иллогично, то и отразитъ ее или дастъ откровенія ея такое искусство, которое въ свою очередь наиболѣе ирраціонально,иллогично изъ всѣхъ искусствъ - это музыка, Вотъ почему начиная съ эпохи идеализма или романтизма нѣмецкую музыку начинаютъ ставить въ главу угла всѣхъ искусствъ (за исключеніемъ Гегеля). Если именно музыка отражаетъ сущность вещей какъ учитъ Шопенгауэръ и большинство романтиковъ, - это мы увидимъ впослѣдствіи, - то ясно, что вполнѣ схватить и адекватно постичь сущность вещей мы не можемъ посредствомъ своего разума. Въ понятіяхъ эта сущность выражена быть не можетъ. И чѣмъ далѣе мы идемъ по этому пути, тѣмъ болѣе будемъ разъединять философію и эстетику. Начиная съ отожествленія философскаго мышленія и художественнаго созерцанія романтизмъ неизбѣжно вырываетъ между ними пропасть. И дѣйствительно, мы встрѣчаемъ впослѣдствіи у Новалиса даже такой символъ: „Мы стремимся къ какому то голубому цвѣтку. Почему именно голубой цвѣтокъ служитъ символомъ всей романтики? Этого сказать не можемъ. Этотъ голубой цвѣтокъ выражаетъ такую недосягаемую

совершенно непостижимую для насъ сущность". И кончаетъ Новалисъ такимъ образомъ, что: „мы стремимся поднять ту завѣсу, которая скрываетъ отъ насъ тайны бытія, покрывало Изиды. И если намъ удастся поднять эту завѣсу, мы увидимъ тамъ только самихъ себя. Ибо сущность міра тожественна съ сущностью нашего духа. Благодаря ирраціонализму мышленія въ концѣ концовъ романтизмъ приходитъ къ тому, что всякая возможность познать понятія совершенно устраняется. Вмѣстѣ съ тѣмъ и самая школа начинаетъ распадаться. Вотъ тотъ примѣръ, который мы привели для того, чтобы показать, что если субъективный путь предлагаемый нами и можетъ служить къ введенію въ философское мышленіе, если мы и можемъ начать съ этой точки зрѣнія перефирія, по удачному выраженію Когена, то рискованно было бы отожествить этотъ путь со всѣми другими безо всякихъ оговорокъ.

Было бы опасно поставить эстетику во главу философскихъ дисциплинъ потому, что мы въ концѣ концовъ въ мистическомъ пониманіи вселенной, въ художественной интуиціи ея разойдемся съ философскимъ пониманіемъ съ помощью понятій.

Вотъ почему мы можемъ часто указать въ исторіи развитія мыслей эпохи религіозныя, эпохи съ преобладающимъ моральнымъ интересомъ, но очень рѣдко эпохи чисто эстетическія. Въ смыслѣ выше приведенныхъ разсужденій слѣдуетъ понимать и изреченіе Фихте: „Художникъ тѣмъ выше, чѣмъ выше онъ, какъ человѣкъ". Изреченіе это нельзя понимать въ буквальномъ смыслѣ, какъ мы знаемъ, уже изъ нѣмецкой пословицы: „guter Mensch,

aber schlechter Musikus". Фихте, положивъ начало превознесенію искусства въ школѣ романтиковъ, понималъ въ то же время, что разрывая связи съ высшими духовными запросами человѣчества, обращаясь т о л ь к о въ художника, художникъ подрываетъ самъ себя. Ср. Пушкина: „И долго буду тѣмъ народу я любезенъ, что чувства добрыя я лирой пробуждалъ".

II.

ОСНОВНЫЕ ПЕРІОДЫ ВЪ РАЗВИТІИ ЭСТЕТИЧЕСКИХЪ УЧЕНІЙ.*)

Какой же планъ избрать намъ для изложенія эстетическихъ идей? Это зависитъ отъ рѣшенія вопроса - считать ли эстетику наукою новѣйшаго времени или же древнею. Теодоръ Липпсъ прямо заявляетъ, что эстетика - „нѣмецкая наука". Германъ Когенъ (Kants Begrundung der asthetik, 1889, стр. 337) задается вопросомъ: „Почему лишь н ѣ м ц ы могли создать эстетику? „Англичанинъ Найтъ (Knight, The Philosophy of the beautiful) замѣчаетъ, что національные счеты въ наукѣ едва ли умѣстны, но если ужъ считаться національными заслугами, то пальму первенства слѣдуетъ отдать англичанамъ. Французъ А м і е л ь въ своемъ дневникѣ сравниваетъ эстетику Лотце... съ шумомъ

*) *Эта глава можетъ въ то же время служить повторительнымъ конспектомъ для послѣдующаго изложенія, такъ какъ представляетъ собой очень сжатое повтореніе того, что далѣе изложено подробнѣе и имѣетъ цѣлью - дать общую концепцію развитія эстетическихъ идей.*

крыльевъ вѣтряной мельницы и полагаетъ, что нѣмцы способны лишь таскать кирпичи, а французы возводятъ зданія. Многіе авторитетные эстетики (Heinrich von Stein, Die Entstehung der neueren Asthetik, 1886 - Kasimir Filip Wise Wissenschaftslehre der Asthetik 1909) присуждаютъ пальму первенства французамъ, въ томъ отношеніи, что французы дали первый значительный толчокъ развитію эстетики. B o s a n q u e t History of Aesthetics 1904 и B e n e d e t t o G r o c e Estethca 1909 указываютъ на то, что нѣтъ ни одной эстетической проблемы, зачатки которой нельзя было бы прослѣдить уже въ исторіи греческой мысли. Главнымъ образомъ Э.Гартманъ и Г.Когенъ настаивали на томъ, что Канта слѣдуетъ считать основателемъ эстетики. Victor Basch (Essai critique sir l'esthetique de Kant 1896) называетъ Канта „великимъ эклектикомъ" и сравниваетъ его „Критику способностей сужденія" съ „перекресткомъ", въ которомъ сходятся всѣ дороги. - Какъ разобраться въ этихъ противорѣчивыхъ мнѣніяхъ? По нашему мнѣнію, правильно мнѣніе, что эстетику можно считать наукою лишь начиная съ Канта. Англичане - непревзойденные аналитики; это признаетъ и Когенъ (336). Заслуги французовъ во многихъ отношеніяхъ высоко цѣнны. Имъ принадлежитъ введеніе даже самаго понятія „и з я щ н ы х ъ искусствъ" въ противоположность подражательному, „милетическому" искусству древнихъ (Du Bos 1719, Batteux 1746), понятія „вкуса" (delicatesse), теорія искусства, какъ „игры" (Du Bos). Но англичане въ эстетикѣ остались

чистыми п л а т о н и к а м и, несмотря на свой эмпиризмъ: прекрасное и благо у нихъ отожествляется Шефтсбери, Гетчесонъ), они не идутъ дальше античной „калокагатіи". Французы не пошли дальше раціоналистической поэтики (см. чтеніе о Буало).

Кантъ напротивъ, тщательно старается отграничить понятіе прекраснаго отъ понятія пріятнаго, полезнаго, совершеннаго и блага, добра, онъ старается выяснить с в о е о б р а з н у ю природу прекраснаго. Это (по Когену) первый признакъ, отличающій нѣмецкую эстетику отъ прежнихъ. Во-вторыхъ, у нѣмцевъ эстетика впервые включается въ с и с т е м у философіи. Когенъ выражается по этому поводу чрезвычайно удачно: „если искусство принадлежитъ къ системѣ разума, то кругъ человѣчества не будетъ описанъ, если этотъ секторъ круга (и с к у с с т в а) не будетъ исходить изъ центра" (wenn dieser Ausschnitt nicht aus dem Centrum ausstrahlt, 341). Уже у Лейбница художественное наслажденіе и творчество объясняется изъ началъ его монадологіи, но пока еще лишь въ скрытомъ, такъ сказать; видѣ. Explicite выражаетъ мысль Лейбница Баумгартенъ (1750 г.), „крестный отецъ" эстетики, давшій ей это имя. У Баумгартена эстетика формально становится отдѣльною самостоятельною философскою дисциплиною. Наконецъ, философію Канта можно понять лишь исходя изъ его „Критики способности сужденія", посвященной философіи прекраснаго. Лишь начиная съ Канта

эстетика становится полноправной гражданкой въ системѣ философскихъ дисциплинъ. Поэтому, хотя и можно сказать вмѣстѣ съ однимъ изъ критиковъ Канта, что Кантъ въ извѣстномъ смыслѣ „великій э к л е к т и к ъ," однако всѣ предшествующія работы играютъ по отношенію къ Кантовой какъ бы роль матеріала и, наоборотъ, всѣ направленія въ эстетикѣ XIX и XX вв. такъ или иначе исходятъ изъ Канта.

Поэтому мы начнемъ съ древности, при чемъ изъ до-Кантовскихъ эстетическихъ системъ будемъ выбирать самыя важнѣйшія, какъ бы тѣ нити, которыя сплелись потомъ въ „Критикѣ способности сужденія" въ единый клубокъ. Первоначально дадимъ сжатый схематическій очеркъ основныхъ періодовъ развитія эстетики въ главнѣйшихъ ея направленіяхъ.

Зарождается эстетика, какъ научная дисциплина, въ древности, приблизительно въ V-IV вв. до Р.Х. Пока человѣкъ вообще не задумывается надъ явленіями природы, онъ не философствуетъ. Поэтому-то и въ области прекраснаго художники обыкновенно далеки отъ эстетики, какъ философской науки. Для нихъ нѣтъ сомнѣній относительно сущности красоты, которая для нихъ выше всего существующаго. Въ ихъ глазахъ эстетическій идеалъ незыблемъ. Различныя философскія ученія о нормахъ красоты, истины, добра возникаютъ лишь вмѣстѣ съ сомнѣніемъ въ дѣйствительности или въ значеніи истины, добра и красоты. Послѣ софистическаго движенія, которое подорвало прежнюю наивную вѣру, главнымъ образомъ, три великихъ философа древности старались рѣшить вѣко-

вѣчную проблему красоты: Платонъ, Аристотель и Плотинъ. Платонъ положилъ начало эстетическому р е а л и з м у. По его мнѣнію, красота существуетъ, какъ нѣкоторая сущность, познаваемая нами отдѣльно отъ предметовъ. Красота у Платона по природѣ своей духовна, а не формальна. Аристотель - сторонникъ ф о р м а л ь н а г о направленія въ эстетикѣ; красота у него сводится къ пропорціи, симметріи и гармоніи частей. И, наконецъ, Плотинъ - обосновательъ м и с т и ч е с к а г о направленія: красота совпадаетъ у него съ добромъ и съ Божествомъ и познается не разумомъ, а мистически, какъ бы откровеніемъ. Искусство ведетъ насъ къ постиженію этой божественной красоты, раскрываетъ ее.

Разсмотримъ послѣдовательно эти три древнія ученія. По Платону - красота есть идея, сущность божественная, безтѣлесная и безплотная. Всѣ вещи лишь тѣни идей, отображенія неземного и нетлѣннаго. Чтобы понять взгляды Платона на красоту, нужно обратиться къ генесису его философіи. Іонійскіе философы искали матеріальнаго начала всѣхъ вещей, которое видѣли въ огнѣ, водѣ, воздухѣ. Изъ этихъ матеріальныхъ стихій всѣ вещи возникаютъ и въ нихъ возвращаются. Такъ училъ Эалесъ, Анаксименъ, Діогенъ Аполлонійскій. Тотчасъ же возникаетъ вопросъ, какъ сочетать многоразличіе проявленій стихій съ единствомъ первоосновы міра; какъ понять, что всѣ вещи происходятъ; напримѣръ, отъ сгущенія и разрѣженія воздуха. Анаксимандръ учитъ поэтому, что основа міра есть безпре-

дѣльное начало, изъ котораго происходятъ всѣ вещи. Въ разработкѣ проблемы соотношенія единой первоосновы съ ея проявленіями послѣдующіе философы пошли по двумъ направленіямъ: Элеаты съ Парменидомъ во главѣ учили, что познаваемая сущность вещей всегда неизмѣнна, многоразличіе же вещей есть обманъ, иллюзія, призракъ, зависящій отъ несовершенства нашихъ чувствъ. Сущность не возникаетъ, не погибаетъ, равна себѣ самой. Наоборотъ, философъ Гераклитъ учитъ, что сущее намъ недоступно и познается лишь становленіемъ вещей. Знаменито его выраженіе: „дважды въ одну и ту же рѣку не войдешь, ибо воды ея въ непрерывномъ теченіи". Также: человѣкъ мертвый наполовину живъ, а живущій наполовину трупъ, ибо все частично умираетъ, и обратно - все мертвое претворяется въ живое. Языку пламени подобны всѣ вещи: онѣ текутъ и проходятъ, но кажутся намъ устойчивыми. Вотъ два противоположныхъ рѣшенія поставленной проблемы: 1) бытіе понятно, непонятны измѣненія, 2) бытіе непонятно, понятны измѣненія. Попытки примиренія этихъ двухъ теченій находимъ мы напримѣръ, у Эмпедокла съ его четырьмя элементами: огнемъ, водой, воздухомъ и землей. Двѣ высшія божественныя стихіи - Вражда и Любовь - то соединяютъ эти четыре элемента въ различныя вещи, то раздѣляютъ ихъ. Въ вѣчномъ противоборствѣ любви и вражды возникаютъ и исчезаютъ вещи. Не останавливаясь на промежуточныхъ попыткахъ разрѣшенія разсматриваемой проблемы (Анаксагоръ, Эмпедоклъ), обратимся къ Платону. По мнѣнію Платона, мы имѣемъ съ одной стороны - безсмертныя духовныя

сущности, постигаемыя разумомъ - идеи, и съ другой стороны - - отображенія, тѣни идей - видимый міръ, постигаемый чувствами. Какимъ образомъ данная вещь является отображеніемъ идей, Платонъ не разъясняетъ (См. однако чтеніе о Платонѣ). Вещи „причастны" идеямъ, какъ говоритъ онъ. Но что это значитъ - не понятно. Философію Платона можно сдѣлать болѣе понятною для себя черезъ неоплатонизмъ и черезъ іудейскую Александрійскую философію - промежуточныя формы мысли между платонизмомъ и христіанствомъ. Въ неоплатонизмѣ идеи будутъ уже мыслями Божества, что болѣе для насъ привычно. Но представимъ себѣ, что эти мысли божества не мыслятся имъ, а существуютъ сами по себѣ, онѣ не втянуты, такъ сказать, въ высшую идею, идею Блага, но существуютъ наряду съ нею, хотя она и будетъ высшею. Тогда у насъ и получится чистый платонизмъ. И мы бываемъ платониками, когда говоримъ, что каждый народъ, каждая эпоха по своему отражаютъ и преломляютъ красоту, но существуетъ красота единая, непостижимая вполнѣ. Когда мы вѣруемъ въ высшее Добро, существующее не только въ нашемъ чувствѣ или въ нашемъ представленіи - мы платоники. Отсюда понятною становится и метафизика красоты Платона, изложенная въ діалогахъ: Пиръ и Федръ, преимущественно въ формѣ миѳовъ. Смыслъ миѳа таковъ: душа по своей природѣ божественна, но въ силу грѣхопаденія она попадаетъ въ тѣло, какъ въ гробницу надшаго духа (σῶμα - тѣло, σῆμα - гробница). Когда-то душа обитала въ надзвѣздныхъ сферахъ, гдѣ пребываютъ идеи, умопостигаемыя божественныя сущности. И заключенная

въ тѣлѣ - гробницѣ, влача грѣховное существованіе на землѣ, душа смутно помнитъ о божественныхъ идеяхъ и стремится къ потустороннему міру. Это стремленіе къ постиженію сущности міра, къ истинѣ, добру, красотѣ, называется у Платона эросомъ, философской любовью. Души, погрязшія въ чувственныхъ удовольствіяхъ, забываютъ то, что онѣ созерцали въ надзвѣздныхъ сферахъ, иныя же души помнятъ, хотя и смутно міръ идей и стремятся встрѣтить подобіе видѣннаго въ тлѣнномъ мірѣ. Если мы вдумаемся въ это метафизическое ученіе, мы увидимъ, что Платонъ не отграничиваетъ постиженіе красоты отъ познанія истины и добра. Красота истинная не созерцается по Платону, а у м о п о с т и г а е т с я. Дѣятельность художника не отграничивается отъ дѣятельности философа. Не отграничивается и эстетика отъ этики. Въ діалогѣ „Пиръ", Платонъ говоритъ: „и кто способенъ созерцать божественную красоту духовнымъ окомъ, тотъ будетъ въ состояніи созерцать и не призрачныя, а истинныя д о б р о д ѣ т е л и". Истинная красота у м о п о с т и г а е т с я философомъ, какъ и другія идеи, и художникъ не можетъ передать ее въ своемъ произведеніи. Если такъ взглянуть на искусство, то станетъ понятнымъ то ничтожное значеніе, которое признаетъ Платонъ за искусствомъ: если вещи лишь копіи отображенія идей, то художникъ все время даетъ намъ копіи копій, тѣнь тѣней, и потому дѣятельность его не нужна. Изъ своего идеальнаго государства Платонъ изгоняетъ поэтовъ и художниковъ. Онъ оставляетъ лишь тѣхъ, произведенія которыхъ имѣ-

ютъ а л л е г о р и ч е с к і й смыслъ, такъ какъ за поэтическимъ произведеніемъ онъ признаетъ лишь значеніе оболочки отвлеченной мысли, которую нужно еще извлечь. Откуда такое коренное непониманіе художественной дѣятельности, которое тяжелымъ бременемъ легло на философію среднихъ вѣковъ? Оно вытекаетъ изъ раздѣленія міра на міръ воспринимаемыхъ нами вещей и міръ идей.

„Государство" Платоново - старческое произведеніе. Въ произведеніяхъ средняго періода, „Пиръ" и „Федръ" встрѣчается наоборотъ указаніе на то, что художникъ непосредственно, какъ бы наитіемъ созерцаетъ идеи и воплощаетъ ихъ въ художественномъ твореніи. Получаются какъ бы двѣ разорванныя части цѣльнаго ученія: художникъ творчески порождаетъ идею и воплощаетъ ее; художнику идеи недоступны, какъ и всякому смертному. Нѣкоторые историки усматриваютъ здѣсь непримиримое противорѣчіе, другіе же стараются такъ или иначе дать синтезъ (ср. чтеніе о Платонѣ).

Платонъ принизилъ искусство, и его ученіе наложило печать на всѣ средніе вѣка, на протяженіи которыхъ мы также видимъ стремленіе свести искусство къ чистому знанію: въ художественныхъ произведеніяхъ ищется аллегорическій смыслъ, и если его нѣтъ, то художественное произведеніе не имѣетъ значенія. Итакъ, Платонъ является обоснователемъ реализма, ученія о красотѣ, существующей реально внѣ насъ, космически.

Аристотель - сторонникъ ф о р м а л ь н а г о направ-

ленія. Про Аристотеля одни говорятъ, что онъ не имѣлъ склонности къ выясненію природы красоты, сосредоточивъ всю силу своего аналитическаго ума на проблемѣ искусства, въ частности, поэзіи; другіе утверждаютъ, что до насъ не дошло то сочиненіе, которое было посвящено философіи прекраснаго. Нѣкоторые историки эстетики сослались на малонадежный источникъ - Лаэртія Діогена, который говоритъ, что Аристотель написалъ утерянное теперь сочиненіе: „Pragmateja techines poietices", „Изслѣдованіе искусства поэзіи", посвященное философіи прекраснаго. Однако противъ этого утвержденія можно привести мѣсто изъ того же Лаэртія Діогена, согласно которому прекрасное, по Аристотелю, вообще неопредѣлимо. Во всякомъ случаѣ въ сохранившихся сочиненіяхъ Аристотель не занимается метафизикою прекраснаго; онъ классифицируетъ, сравниваетъ, анализируетъ, входитъ въ детали, даетъ отдѣльныя разрозненныя замѣчанія, но не даетъ окончательнаго синтеза. Онъ лишенъ и грандіознаго поэтическаго полета мысли своего учителя. Въ „Поэтикѣ" имѣется краткое замѣчаніе о природѣ прекраснаго, но оно высказано собственно въ цѣляхъ ограниченія объема трагедіи. Прекрасное и м е н н о сводится у него къ опредѣленной величинѣ: прекрасно то, что не слишкомъ велико, такъ какъ обозрѣніе его въ этомъ случаѣ не можетъ совершиться сразу, но и не чрезмѣрно мало. Если тѣла и животныя должны имѣть легко обозрѣваемую величину, то и вымыслы должны имѣть длину, легко удерживаемую въ памяти. Такъ, и трагедія должна имѣть начало, середину и конецъ и

быть удобозрѣваемъ. Отсюда можно заключить, что красота, по Аристотелю, бываетъ лишь въ сложныхъ вещахъ, составленныхъ изъ элементовъ. Кромѣ того, красота существуетъ лишь для знанія, ибо лишь сужденіе, мысль можетъ сравнивать, измѣрять, сопоставлять. „Не слишкомъ велико и не слишкомъ мало" - эта Аристотелева золотая середина имѣетъ скорѣе всего смыслъ не опредѣленія красоты вообще, а наставленія художнику. Вообще же Аристотель чаще всего опредѣляетъ красоту, какъ гармонію частей, какъ единство во многообразіи. Но если у Аристотеля и нѣтъ философіи прекраснаго, зато въ пониманіи и изслѣдованіи искусства, онъ идетъ дальше своихъ предшественниковъ. Во-первыхъ, согласно Платону, творчества у человѣка нѣтъ. Художникъ простой копировальщикъ копій идей. Античной и средневѣковой философіи вообще свойственно ученіе о миметическомъ искусствѣ (мимесисъ - подражаніе). У Аристотеля же встрѣчаются намеки мысли, которыми онъ предугадываетъ значеніе творческой фантазіи у художника. Но подъ давленіемъ авторитета учителя онъ не довелъ свою мысль до конца. Такъ онъ говоритъ: „хотя и невозможно, чтобы существовали люди, подобные тѣмъ, которыхъ рисовалъ Зевксисъ, но слѣдуетъ предпочесть лучше это невозможное, такъ какъ должно п р е в о с х о д и т ь о б р а з е ц ъ". „Превзойти образецъ" - равносильно - творчески создать типъ, который не списанъ протокольно съ дѣйствительности (Ахилла, Менелая) - такова пѣль художника. Въ духѣ Платонова подражанія, Аристотель говоритъ, что картина нравится

намъ, когда она напоминаетъ какую-нибудь вещь природы. Искусство подчинено здѣсь цѣлямъ п о з н а н і я. Но тотъ же Аристотель въ другомъ мѣстѣ замѣчаетъ, что иногда картина не напоминаетъ намъ знакомыхъ предметовъ, но нравится, благодаря к о л о р и т у или о т д ѣ л к ѣ. Понятіе мимесиса отходитъ въ этомъ замѣчаніи на задній планъ. Аристотель предугадывалъ, слѣдовательно, что впослѣдствіи творчество художника будетъ признано к а ч е с т в е н н о отличнымъ отъ процессовъ логическаго постиженія, но не довелъ своей мысли до конца. Поэтому не смогъ онъ и отграничить художественное произведеніе отъ научнаго, хотя уже и дѣлаетъ первую попытку въ этомъ направленіи. Въ самомъ дѣлѣ, если наше постиженіе прекраснаго сводится къ з н а н і ю, то какъ мы отграничимъ искусство отъ исторіи и философіи, отъ всякаго знанія теоретическаго? Какъ бы несовершенно ни было рѣшеніе Аристотеля, средневѣковые мыслители не пошли дальше него. Именно, по его мнѣнію, исторія изображаетъ лишь то, что было, а поэзія - то, что могло бы случиться, - вѣроятное и правдоподобное. Такое рѣшеніе, правда, намекаетъ на мысль, что не подражаніе дѣйствительности, а творческое воззозданіе характерно для художественной дѣятельности, - но онъ не договариваетъ эту мысль до конца. Въ ученіи Аристотеля о искусствѣ замѣчательны его мысли о трагедіи и музыкѣ. Значеніе искусства вовсе не въ томъ, что оно поучаетъ, что въ немъ есть аллегорическій смыслъ, а особенно въ томъ, что оно возвышаетъ насъ, возбуж-

даетъ извѣстные аффекты, чувство нѣкотораго подъема духа. Искусство просвѣтляетъ и успокаиваетъ аффекты, подчиняетъ аффекты законамъ, пріуроченнымъ не къ личному, а общечеловѣческому бытію. Напримѣръ, судьба героевъ въ трагедіи возбуждаетъ въ насъ ужасъ и состраданіе. Но трагедія эта представляетъ въ судьбѣ своихъ героевъ общечеловѣческій жребій и въ то же время законъ вѣчной справедливости. Переживая несчастіе, мы сначала возмущаемся противъ всего міроздания, когда же мы подумаемъ о человѣческой участи вообще, мы просвѣтляемся духомъ? Такъ, повидимому, нужно понимать темное выраженіе Аристотеля „катарсисъ" (очищеніе). И музыка успокаиваетъ возбужденныя чувства, связывая ихъ ритмомъ и гармоніей. „Катарсисъ" не имѣетъ, слѣдовательно, характера исключительно н р а в с т в е н н а г о очищенія. Катартическій характеръ здѣсь свойственъ только искусству. Это художественное эстетическое просвѣтленіе. Но такъ какъ древніе не отличали строго эстетическую сферу отъ моральной, то это художественное очищеніе въ то же время и - нравственное. Итакъ, Аристотель - первый крупный теретикъ искусства и вмѣстѣ съ тѣмъ сторонникъ формальной эстетики, потому что красоту онъ сводитъ къ опредѣленной мѣрѣ, гармоніи.

Третій великій мыслитель древности, занимавшійся проблемою прекраснаго - Плотинъ, является обоснователемъ м и с т и ч е с к о й эстетики. Плотинъ, задался вопросомъ, который изъ двухъ великихъ греческихъ мудрецовъ правъ, Платонъ или Аристо-

тель, духовное ли начало - красота; или же она сводится исключительно къ гармоніи, симметріи, пропорціи частей? Плотинъ находитъ, что гармонія, пропорція и симметрія сами по себѣ еще не создаютъ красоты, равно какъ не создаетъ ее и прекрасный колоритъ (cuchroia) при сочетаніи некрасивыхъ элементовъ, гармонія и пропорціональность частей налицо, однако красоты не получится. Прекрасенъ свѣтъ солнца, поэтично сіяніе звѣздъ, красивы цвѣты, тона, оттѣнки и переливы красокъ. Прекрасно все то, что сродни нашему духу, что мы какъ бы почерпаемъ изъ самихъ себя, изъ внутренней сокровенной глубины души нашей. Безобразно, некрасиво то, что противорѣчитъ природѣ нашего духа. Сродство прекрасныхъ вещей съ нашей воспринимающей ихъ душою исходитъ отъ идеи, формы, породившей и прекрасное и душу нашу. Сочетая ученіе Платона о идеяхъ съ ученіемъ Аристотеля о формѣ и матеріи, Плотинъ во всякой вещи различаетъ матерію и форму. Матерія - ничто, темная, бездонная бездна на которую идеальный міръ отбрасываетъ свои лучи. Матерія не тѣло, такъ какъ всякое тѣло состоитъ изъ матеріи и формы. Матерія лишена видимости, протяженія, цвѣта. Всѣ эти опредѣленія созидаются формою, творческимъ началомъ. Мощь, сила, дѣятельность, жизнь имѣютъ источникъ свой въ разумѣ, въ Богѣ. Матерія же - это немощность, безграничная недостаточность, отсутствіе единства, причина множественности вещей, разъединеніе. дисгармонія, отсутствіе формы - зло, безобразіе. Единое форма, разумъ, красота, добро - равнозначащія понятія. Равнымъ образомъ и - много-

образіе, матерія, безобразіе, зло. Красота вещи, тѣла коренится въ формальномъ, нетѣлесномъ началѣ, которое какъ бы нисходитъ къ матеріи и тогда въ ней начинаетъ просвѣчивать слабый, колеблющійся отблескъ божественной красоты. Вещи прекрасны лишь благодаря пріобщенію къ формѣ. Форма формъ - Божество. Постиженіе прекраснаго обращено не на объектъ, но на субъектъ, на воспринимающую душу. Прекрасное полагаетъ не познаніе міра, но самопознаніе. Не міровую гармонію или идею прекраснаго напоминаетъ намъ красота вещей, какъ училъ Платонъ, а собственное наше существо. Тѣло кажется красивымъ потому, что душа, возвышенное начало вещей, радуется, встрѣчая въ тѣлѣ нѣчто сродное себѣ или слѣдъ чего-то сроднаго себѣ,- это сродное духу начало въ тѣлѣ и есть форма. Искусство поднимаетъ насъ надъ міромъ, освобождаетъ отъ тлѣннаго, ведетъ къ мистическому познанію Божества, въ которомъ слиты воедино красота, истина, добро, влечетъ насъ къ сліянію съ потусторонниимъ міромъ. Ученіе Плотина самое идеалистическое изъ всѣхъ трехъ ученій и наиболѣе приближается къ современнымъ. Искусство восходитъ къ идейной первопричинѣ всѣхъ вещей (сравни нѣмецкій романтизмъ, Шеллингъ).Искусство создаетъ то, чего нѣтъ въ природѣ. Искусство не мимесисъ, а творчество. Такъ какъ всякая красота духовна, то переходъ отъ низшихъ ступеней красотъ къ высшимъ не представляетъ въ системѣ Плотина затрудненій. Всякая красота есть познаніе насъ самихъ. Мы въ духовномъ родствѣ съ Божествомъ - высшимъ началомъ вещей.

Итакъ, Платонъ положилъ начало р е а л и с т и ч е -

с к о й эстетикѣ, Аристотель - представитель ф о р м а л ь - н о й и Плотинъ - обосновательъ - м и с т и ч е с к о й. Эти три теченія повторяются во всей послѣдующей исторіи развитія человѣческаго духа. Недаромъ Гегель сказалъ, у каждаго человѣка двѣ родины - настоящая и вторая - Грецiя. Греческая философская мысль въ сжатомъ видѣ и съ кристаллической ясностью представляетъ намъ схему развитія всей послѣдующей философской мысли. Средніе вѣка не выходятъ за кругъ идей древности. Такъ у Блаженнаго Августина находимъ мы повтореніе мыслей предшествовавшихъ философовъ. Основное положеніе его: красота - единство во многообразіи „omnis pulchritudinis forma unitas est". Въ этомъ положеніи онъ повторяетъ Аристотелевскій принципъ формальной красоты. Но когда Августинъ задается вопросомъ, откуда берется единство - онъ отвѣчаетъ - отъ формы формъ, а форма формъ - Божество. Здѣсь Аристотель сочетается съ Плотиномъ. Божество - форма формъ - создаетъ все въ мѣрѣ, числѣ и пропорціи. У преемниковъ Блаженнаго Августина исчезаетъ всякій интересъ къ философіи прекраснаго, искусство падаетъ, оно все обращается на служеніе Церкви, а это повело за собою то, что и теоретическія изслѣдованія утратили значеніе. У схоластиковъ красота представляется, какъ и у Августина, въ тѣснѣйшемъ отношеніи ея къ Богу, какъ чувственное Его явленіе. Въ истолкованіи прекраснаго въ средніе вѣка существуетъ два коренныхъ направленія: формальное и мистическое съ умонаклоненіемъ то къ Платону, то къ Плотину. И въ XIII в. несмотря на появленіе та-

кихъ художниковъ, какъ Джотто, и такихъ поэтовъ, какъ Данте, философія не коснулась прекраснаго. Она истощалась въ безплодныхъ спорахъ, кто выше, Платонъ или Аристотель, и на искусство продолжала смотрѣть глазами Платона. Искусство имѣетъ морализирующую цѣль, всякое художественное произведеніе, по понятіямъ схоластиковъ, нужно истолковывать въ аллегорическомъ, моральномъ и анагогическомъ, т.е. воспитательномъ, смыслѣ. Если поэтъ не могъ отвѣтить на вопросъ, что выражаетъ его произведеніе, то послѣднее не имѣло въ глазахъ средневѣковыхъ мыслителей никакой цѣнности. И даже XV-XVI столѣтія, эпоха возстановленія античнаго искусства, повели лишь къ тому, что и Леонардо-да-Винчи и Альбрехтъ Дюреръ искали прекрасное въ пропорціяхъ человѣческаго тѣла. Микель-Анджело и Рафаэль въ краткихъ изреченіяхъ изложили свои воззрѣнія на красоту и дѣятельность художника. Въ эпоху Возрожденія слишкомъ преобладалъ ф и л о л о г и ч е с к і й интересъ, который останавливалъ самостоятельный порывъ мысли. Какъ искусство, такъ и философія должны были сначала пройти школу классической древности, чтобы затѣмъ уже итти самостоятельно. И когда Декартъ, Бэконъ и ихъ сподвижники указывали новой философіи самостоятельный путь, интересы всѣхъ прежде всего обратились на метафизику и нравственную философію. Шиллеръ выразилъ ту мысль (какъ въ древности Демокритъ), что искусство становится возможнымъ лишь когда всѣ насущныя потребности удовлетворены. И философія искусства - младшая сестра философскихъ дисциплинъ. Начинается новая философія съ метафизики въ лицѣ Декарта и Лейб-

ница, затѣмъ слѣдуетъ практическая философія въ лицѣ Гуго Гроція и Пуффендорфа, а затѣмъ уже робко выступаетъ философія искусства. Первые философы искусства еще близко придерживались античныхъ ученій. Такъ, многіе мыслители конца среднихъ вѣковъ стремились отграничить поэзію отъ исторіи и науки, и проводили все ту же Аристотелеву мысль, что исторія изображаетъ то, что дѣйствительно случилось, поэзія же - что могло бы случиться. Потребно было царство избытка и роскоши въ силахъ, чтобы пробудить теорію искусства отъ дремоты. Такое царство роскоши наступило во Франціи при Людовикѣ XIV. Литература вновь становится сильной, тогда какъ въ средніе вѣка литература въ упадкѣ, она подчиняется схоластикѣ. А когда литература - сила, тогда и теоретическіе интересы къ прекрасному оживляются. Такъ мы видимъ, что поэтическая дѣятельность Корнеля привела его къ теоретическимъ разсужденіямъ объ искусствѣ. И вотъ философская школа Вольфа (ученика Лейбница) старается объединить всѣ предшествовавшія ученія о красотѣ. Этой школѣ противопоставляется психологическая школа англичанъ. Психологическую школу англичанъ и школу Вольфа старался сочетать Кантъ. Эпоха отъ конца средневѣковья до Канта характеризуется, слѣдовательно, въ эстетикѣ двумя главными теченіями: и н т е л л е к т у а л и з м о м ъ (раціонализмомъ), Декарта (Буало), Лейбница (Баумгартена) и п с и х о л о г и ч е с к и м ъ направленіемъ англичанъ. Интеллектуализмъ привелъ къ стремленію открыть законы прекраснаго, законы вкуса. Согласно этому направленію, эстети-

ческое сужденіе - по существу логическое сужденіе и отличается отъ послѣдняго лишь степенью ясности. Декартъ, обоснователь новой философіи, искалъ такого принципа, который былъ бы несомнѣненъ (ясенъ и отчетливъ). Это направленіе, раціонализмъ (ratio - разумъ), стремится постигнуть вселенную черезъ разумъ, не прибѣгая къ опыту. Поэтому и Спиноза говорилъ, что можно построить систему міра modo geometrico, какъ геометръ строитъ геометрію, синтетически - дедуктивнымъ методомъ. Имѣя предпосылки, можно дедуктивно строить систему міра, и Декартъ ищетъ лишь безусловно истиннаго отправного пункта. Во всемъ можно усомниться, говоритъ онъ, слѣдуя Блаженному Августину: мы часто смѣшиваемъ сны съ дѣйствительностью, можно усомниться въ существованіи внѣшняго міра, но усомниться въ томъ, что существуешь самъ, невозможно. Что я имѣю извѣстное состояніе сознанія: это я знаю ясно и отчетливо. Разница этихъ понятій слѣдующая: если я не смѣшиваю двухъ понятій, то хотя бы я и не могъ указать ихъ отличительные признаки, я мыслю я с н о. Если же могу, кромѣ того, и перечислить ихъ признаки, я мыслю о т ч е т л и в о.

Итакъ, Декартъ стремился построить систему метафизики, исходя изъ яснаго и отчетливаго понятія о нашемъ Я. Раціоналистическая философія отразилась въ эстетикѣ смѣшеніемъ эстетическихъ сужденій съ логическими. Въ связи съ философіей Декарта возникаетъ эстетическая теорія Буало, изложенная въ его

„L'art poetique". Буало говоритъ, что прекрасно то, что въ совершенно корректной адэкватной формѣ передаетъ ясно и отчетливо продуманную идею. Такое опредѣленіе приближаетъ поэзію къ научному изслѣдованію. Если извѣстное понятіе ясно, продумано, то его можно изложить въ хорошей формѣ. Въ эстетическомъ смыслѣ такое опредѣленіе ошибочно, ибо художественное творчество, - по выраженію Гете, „всегда темно". Какъ говоритъ Кантъ, мы никогда не можемъ проникнуть въ творчество поэта. Интеллектуализмъ - коренная эстетическая ошибка Буало. Положительное же его вліяніе на литературу выразилось въ созданномъ имъ канонѣ изящнаго, наложившаго отпечатокъ на всю французскую прозу и поэзію. Шагъ впередъ въ исторіи эстетическихъ идей былъ сдѣланъ въ Германіи на основаніи ученія Лейбница (въ 1716 году). Лейбницъ стремился сочетать органически монизмъ Спинозы съ плюралистическимъ ученіемъ, съ атомизмомъ. У Спинозы вещи были такъ сказать втянуты въ Божество: въ силу этого с в я з ь между вещами стала понятною, а индивидуальность, обособленность вещей - непостижимою. Согласно механическому міропониманію вселенная слагается изъ атомовъ, недѣлимыхъ элементовъ: индивидуальность вещей становится понятною, но связь между ними непостижимою. Цѣль Лейбница - сохранить индивидуальность, спасти конечные элементы, какъ организмъ, какъ микрокосмъ, и въ то же время - объяснить связь, взаимодѣйствіе вещей. Взаимодѣйствіе же вещей объясняется лишь въ томъ случаѣ, если допустить возможность в н у т р е н н я г о взаимодѣйствія

между вещами, если понимать мірозданіе не какъ механизмъ (декартъ), но какъ одухотворенный, гармонически устроенный космосъ, слагающійся изъ внутренняго взаимодѣйствія сущностей. Сущность, въ такомъ случаѣ, будетъ не мертворожденной субстанціей, но дѣятельной мощью, силою, активностью: „cum id quod non agit, quod vi activa caret.... substantiam esse nullo modo possit" . Эти живые центры силъ Лейбницъ называетъ м о н а д а м и, недѣлимыми единицами. Монада соединима со вселенной въ томъ случаѣ, если индивидуальная вещь, каждая по своему, носитъ въ себѣ вселенную. Монада отражаетъ въ себѣ космосъ, какъ въ зеркалѣ, она - „живое зеркало вселенной". Но какъ именно монада отражаетъ міръ? Она его п р е д с т а в л я е т ъ. Монадѣ свойственны лишь perception и appetition, чувствованія еще не упоминаются у Лейбница, какъ особый классъ душевныхъ состояній.Да и appetition опредѣляется лишь, какъ стремленіе перейти отъ одного стремленія къ другому. Лишь Богъ представляетъ міръ вполнѣ адэкватно. Остальныя монады представляютъ его съ различною степенью совершенства. Но такъ какъ всѣ монады представляютъ одинъ космосъ, одну вселенную, то эти зеркальныя отображенія совпадаютъ другъ съ другомъ. И мы незамѣтно переходимъ въ своемъ постиженіи міра отъ смутныхъ и нераздѣльныхъ воспріятій къ яснымъ и отчетливымъ.

Въ серединѣ между ними находится нѣкоторая какъ бы полупрозрачная среда, въ которой духъ воспринимаетъ чистыя формы; въ человѣческой душѣ образуется темная смутная перцепція гар-

моническаго устройства вселенной. Эту гармонію вселенной мы постигаемъ въ смутномъ эстетическомъ воспріятіи, но не ясно и отчетливо. Лишь съ помощью логическаго расчлененія это смутное воспріятіе можетъ превратиться въ научныя, ясныя и отчетливыя представленія. Такъ, музыка доставляетъ намъ наслажденіе, хотя красота ея состоитъ лишь въ соотношеніяхъ чиселъ и счетѣ ударовъ и колебаній звучащихъ тѣлъ, повторяющихся черезъ извѣстные промежутки, счетъ, который мы не замѣчаемъ, хотя душа наша и непрестанно совершаетъ его. Эти математическія колебанія ясно и отчетливо не улавливаются, тѣмъ не менѣе гармонія и дисгармонія смутно постигаются. И всякая красота есть смутно улавливаемая гармонія. Лейбницъ ограничился примѣромъ музыки. „Удовольствія, проистекающія изъ другихъ чувствъ", говоритъ онъ, „можно было бы свести къ чему-либо подобному, хотя мы и не можемъ объяснить ихъ съ такой опредѣленностью". Самъ Лейбницъ эстетикой не занимался, далъ лишь намекъ, но ученики его пришли къ мысли о необходимости создать новую науку - эстетику. Если существуетъ старшая сестра - soror natu major логика, трактующая о ясныхъ и отчетливыхъ понятіяхъ, то нельзя ли рядомъ съ ней поставить и сестру младшую - soror natu minor - эстетику, которая разрабатывала бы сужденія неясныя. У многихъ лейбниціанцевъ XVIII вѣка встрѣчаемся мы съ мыслью о необходимости обоснованія новой науки. Баумгартенъ, наиболѣе извѣстный изъ нихъ, исходитъ изъ такого разсужденія: если красота есть лишь смутная перцепція гармоніи вселенной (Лейбницъ),

или совершенства (Баумгартенъ), то должна быть наука, разрабатывающая законы вкуса, какъ логика разрабатываетъ законы мышленія. Поэтому въ своемъ большомъ сочиненіи „Aesthetica" (1750 г.) Баумгартенъ даетъ новое опредѣленіе науки-эстетики, онъ называетъ ее „Gnoceologia inferior" (Низшая гносеологія). Гносеологія, конечно, не въ смыслѣ нашей „теоріи познанія", ведущей свое начало отъ Канта, но въ смыслѣ психологіи мышленія. Эстетика - gnoceologia inferior - гносеологія низшаго порядка - есть искусство прекрасно мыслить, наука о чувственномъ познаніи. Нѣмецкіе историки считаютъ, обыкновенно, Баумгартена - обоснователемъ эстетики. Итальянскій эстетикъ Бенедетто Кроче возражаетъ противъ этого. Онъ нашелъ въ эстетикѣ Баумгартена мѣсто, въ которомъ послѣдній ставитъ вопросъ, какъ отличить поэзію отъ исторіи? И совершенно въ духѣ Аристотеля, Баумгартенъ отвѣчаетъ на него такъ: исторія излагаетъ то что было, искусство - что могло бы быть. Поставивъ проблему отграниченія искусства отъ другихъ дисциплинъ, думая найти своеобразные законы вкуса, Баумгартенъ неожиданно повторяетъ Аристотеля. Мы знаемъ уже, что если стать на эту точку зрѣнія, то нельзя выпутаться изъ тенетъ интеллектуализма, нельзя отграничить поэзіи отъ знанія. Интеллектуализмъ - неизбѣжная эстетическая ошибка всякой раціоналистической философіи. Заблужденіе интеллектуализма въ слѣдующемъ: вмѣсто того, чтобы искать природу эстетическаго сужденія въ чемъ то высшемъ, болѣе совершенномъ, чѣмъ логическое сужденіе во всякомъ случаѣ, въ к а-

ч е с т в е н н о отличномъ, ее искали въ менѣе совершенномъ, различіе усматривали лишь въ количествѣ, интенсивности, степени ясности. Интересна крайность, до которой договорился на почвѣ интеллектуализма послѣдователь Баумгартена Мендельсонъ: прекрасное - удѣлъ конечныхъ созданій, разсудокъ которыхъ слишкомъ ограниченъ, несовершенъ, чтобы связать въ мыслях безконечное многообразіе въ единствѣ. Творецъ же соединяетъ все совершенно свободно, и не испытываетъ чувства красоты. Но какъ ни существенно возраженіе Кроче, оно не подрываетъ значеніе Баумгартена. Значеніе его, в о - п е р в ы х ъ, въ томъ, что онъ впервые старался найти п р и н ц и п ы вкуса и натолкнулъ на эту мысль и Канта и в о - в т о р ы х ъ, въ томъ, что онъ какъ это ни странно на первый взглядъ, уже освобождаетъ до извѣстной степени науку о прекрасномъ изъ путъ интеллектуализма, оставаясь въ то же время самъ всецѣло на раціоналистической почвѣ. Это противорѣчіе въ Баумгартенѣ станетъ намъ понятнымъ и легко объяснимымъ, если мы вникнемъ въ духъ философіи Лейбница, породившей эстетику Баумгартена, послужившей родоначальницею всѣхъ послѣдующихъ системъ мысли. Типичныя личности - Вольтеръ - съ его сухой разсудочностью - и Руссо - съ его силою чувства - характеризуютъ для насъ противоположность раціоналистическихъ и ирраціоналистическихъ воззрѣній, въ XVIII вѣкѣ логики Вольфа и поэтическаго раціонализма Готтшеда, съ одной стороны, и тревожнаго движенія „Бури и натискъ" въ періодъ „геніевъ" или культа чувства въ сен-

тиментальномъ движеніи и въ романтизмѣ. Начиная съ Канта замѣтно стремленіе примирить эти противоположности, Въ извѣстной книгѣ Ricarda Huch:Romantik - дается даже такая концепція романтизма: романтизмъ - это синтезъ Діониса и Аполлона, темнаго, таинственнаго, ирраціональнаго начала въ человѣкѣ, - съ яснымъ сознаніемъ. Идеалъ романтика - „осознанный въ самомъ себѣ хаосъ". Но по своей идеальной возможности синтезъ противоположностей былъ заложенъ уже въ той великой системѣ, которая опредѣлила интеллектуальную жизнь Германіи въ теченіе всего XVIII вѣка, въ самыхъ далекихъ, повидимому, другъ отъ друга направленіяхъ. Въ монадологіи Лейбница, съ одной стороны, подчеркивается темная, полусознательная и безсознательная основа душевной жизни (т.е. какъ бы эмоціональная и волевая), съ другой - развитіе монады сводится къ проясненію представленій, къ ихъ повышенію въ ясности. Оба противоположныя теченія коренятся поэтому въ ученіи Лейбница: представители Просвѣщенія, съ Вольфомъ во главѣ, - философы разсудка, и, съ другой стороны, „геніи", которые опирались на силу индивидуальности во всемъ ея цѣломъ, со всѣми страстями, чувствованіями и влеченіями, со всей глубиною подсознательной жизни. Баумгартенъ, какъ ближайшій ученикъ Лейбница, совмѣщаетъ въ себѣ обѣ тенденціи. Оставаясь интеллектуалистомъ, Баумгартенъ понимаетъ уже, что логическая обработка нарушаетъ конкретность представленія. Подобно тому, какъ кусокъ мрамора можно превратить въ статую, лишь удаливъ значительную часть его, такъ и

абстрактное понятіе создается лишь цѣною жертвы конкретностью. Оставаясь интеллектуалистомъ, Баумгартенъ все же отличается отъ чистыхъ интеллектуалистовъ, такъ же какъ одухотворенный механизмъ міросозданія у Лейбница отличается отъ бездушнаго механизма міра у Декарта. Итакъ, помимо того, что Баумгартенъ былъ „крестнымъ отцомъ эстетики", далъ ей имя, заслугу его можно формулировать такъ: 1) онъ первый старался найти п р и н ц и п ы вкуса, 2) онъ наполовину избавился отъ интеллектуализма, благодаря двойственному характеру философіи Лейбница.

Въ противоположность интеллектуализму французовъ и нѣмцевъ, выступаетъ психологическое направленіе англичанъ, недопускающее принциповъ вкуса. Вкусы субъективны, индивидуальны, поэтому мы можемъ только эмпирически изслѣдовать ихъ. Многіе называютъ англичанъ сенсуалистами за то, что они все сводятъ къ воспріятіямъ органовъ чувствъ. Но это невѣрно. Такъ Гетчесонъ говорилъ, что не всякое воспріятіе органовъ чувствъ эстетично. Сужденія вкуса суть сравнивающія сужденія. Иные называютъ ихъ эмпириками на томъ основаніи, что англичане всегда стояли на точкѣ зрѣнія опыта. Однако, и это невѣрно. У Гетчесона мы находимъ, что красота не нужна была Богу при созданіи міра, ибо міръ былъ созданъ цѣлесообразно, а красоту Творецъ допустилъ въ природѣ лишь потомъ ради счастія людей. Это ученіе метафизическое. Можно сказать про англичанъ, что ихъ общая черта - это описательный методъ. До из-

вѣстной степени это справедливо, но и не въ этомъ ихъ главная заслуга. Главная ихъ заслуга въ томъ, что они выдвинули на первый планъ э м о ц і и, тогда какъ въ Германіи эмоціональный принципъ появляется лишь въ концѣ XVIII вѣка (Тетенсъ Кантъ). Англичане давно уже говорили, что красота - наше волненіе, чувствованіе, эмоція. Въ особенности развито это ученіе у Гома, согласно которому, эстетическое чувствованіе - движеніе души, волненіе. Послѣдующіе пути сводятся къ сочетанію интеллектуализма съ психологической школой. Такъ, для Лейбница и Баумгартена - прекрасное, прежде всего, познаніе, смутное познаніе совершеннаго; для англичанина Берка, наоборотъ, прекрасное - эмоція (feeling; чувствованіе ф и з и ч е с к а г о удовольствія и неудовольствія); для Гома - прекрасное - душевное волненіе.

Кантъ же пытается соединить обѣ точки зрѣнія: 1) Въ противоположность Лейбницу и Баумгартену онъ полагаетъ, что сужденіе вкуса основывается исключительно на чувствѣ (Гетчесонъ). Но въ то же время, въ противоположность Берку, онъ утверждаетъ, что чувствованіе это не носитъ физическаго характера, иначе, эстетическое ничѣмъ не отличалось бы отъ пріятнаго.

2). Хотя Баумгартенъ и Лейбницъ не говорятъ прямо о всеобщности эстетическаго сужденія, однако, она неизбѣжно вытекаетъ изъ ихъ общей точки зрѣнія: Въ конечномъ анализѣ эстетическое сужденіе имѣетъ у нихъ логическій характеръ, логи-

ческому же сужденію присуща всеобщность. Иначе смотрятъ на дѣло англичане. И по Беркy, напримѣръ, сужденія вкуса, по существу, одинаковы у всѣхъ людей, но потому, что природа ч у в с т в е н н о с т и у всѣхъ людей одна и та же, Кантъ признаетъ вмѣстѣ съ Лейбницемъ и его школой всеобщность и необходимость эстетическихъ сужденій, однако, оспариваетъ происхожденіе этой всеобщности и необходимости и з ъ понятій. Существуетъ „общее эстетическое чувство", признаетъ онъ вслѣдъ за англичанами, но оно основывается на сходствѣ не ч у в с т в е н н о й нашей природы, а д у х о в н о й организаціи и только поэтому эстетическія сужденія обладаютъ всеобщностью, правда, своеобразною, уступающей всеобщности логической, но все же достаточною для образованія общихъ синтетическихъ сужденій вкуса a priori.

Канту не удалось достигнуть конечнаго синтеза въ своей „Критикѣ способности сужденія". Несмотря на стремленіе отграничить эстетику отъ психологіи, онъ обосновываетъ свои положенія психологически, ссылкою на конституцію человѣческаго духа. Въ его эстетикѣ есть зачатки натуралистическаго направленія („музыка - языкъ аффектовъ"), сенсуалистическаго. (музыка и живопись воздѣйствуютъ на наст чувственною прелестью красокъ и тоновъ), чистаго формализма, идеализма съ этической окраской. Проводя субъективное пониманіе прекраснаго, Кантъ не всегда былъ послѣдователенъ и иногда говорилъ о прекрасной формѣ вещей въ объективномъ смыслѣ, о формѣ самыхъ

вещей. Понятіе формальной красоты оспаривали далѣе Г е р д е р ъ и Ш и л л е р ъ. Согласно ихъ ученію, форма сама по себѣ н е является еще предметомъ нашего эстетическаго удовольствія, прекрасна она лишь тѣмъ, что она в ы р а ж а е т ъ. Эта эстетика „содержанія" переходитъ въ спекулятивно-метафизическую эстетику нѣмецкаго идеализма (ФИХТЕ, ШЕЛЛИНГЪ, ГЕГЕЛЬ и его школа) и романтизма (ШЛЕГЕЛЬ). Идеалисты усматривали задачи искусства въ изображеніи безконечнаго (абсолютнаго) въ конечномъ явленіи, сводили эстетическій моментъ къ идейному содержанію художественнаго произведенія. Наоборотъ, Г е р б а р т ъ, примыкая къ положенію Канта, что прекрасное нравится намъ чистою своею формою, полагаетъ начало ф о р м а л и з м у въ новѣйшей эстетикѣ, согласно которому предметомъ эстетической эмоціи является не идейное содержаніе, но лишь формальные элементы художественнаго произведенія. Мысли Гербарта развила далѣе созданная имъ школа формалистовъ (Пейзингъ, Гансликъ, Робертъ Циммерманъ). Отчасти примыкающій къ романтикамъ Ш о п е н г а у э р ъ сдѣлалъ попытку слить ученіе Канта и Платона въ области эстетики и, кромѣ того, создалъ оригинальную и очень вліятельную до сихъ поръ философію музыки, въ которой также имѣются точки соприкосновенія съ философіей романтиковъ.

Въ серединѣ XIX столѣтія совершается крупный переворотъ въ развитіи психологіи: она старается отдѣлиться отъ философіи и стать самостоятельной дисциплиной. Этотъ переворотъ

отражается и во взглядахъ на эстетику: преобладаетъ воззрѣніе на эстетику, какъ на п с и х о л о г и ч е с к у ю науку: эстетика - вѣтвь психологіи, ея задача - психологическій анализъ эстетическаго наслажденія и художественнаго творчества. Г у с т а в ъ Т е о д о р ъ Ф е х н е р ъ возводитъ эту мысль въ принципъ изслѣдованія и выставляетъ требованіе трактовать эстетику, какъ эмпирическую спеціальную дисциплину. Эстетика XIX - XX столѣтій носитъ многогранный характеръ. Она уже значительно обособилась отъ этики и метафизики, съ которыми была соединена раньше. Спекулятивный методъ послѣ-кантовскаго идеализма почти совсѣмъ оставленъ. Но эмпирическое изслѣдованіе, смѣнившее его, еще не выработало какихъ либо единообразныхъ чертъ, хотя въ общемъ оно находится, несомнѣнно подъ вліяніемъ психологіи. Однако до сихъ поръ не выработано общепризнаннаго пониманія и задачи эмпирической эстетики, равно какъ не установлено и отношеніе ея къ другимъ наукамъ. Современная эстетика представляетъ собою скорѣе картину всеобъемлющей эмпирической п о п ы т к и объединенія всѣхъ предшествующихъ работъ, но, помимо того, она выставляетъ и новыя проблемы и методы изслѣдованія. Эстетика пользуется услугами какъ эмпирической, такъ и экспериментальной психологіи, соціальной психологіи, этнологіи, эволюціоннаго ученія въ приложеніи къ изслѣдованію искусства, исторіи искусствъ и культуры. Преобладающее мнѣніе начала XX-го вѣка все-таки то, что эстетика - „вѣтвь

психологіи, психологическій анализъ художественнаго наслажденія и художественнаго творчества". Среди психологовъ-эстетиковъ нѣтъ согласія. Скорѣе мы видимъ картину междоусобной брани и величайшей неурядицы, не менѣе сложную и запутанную, чѣмъ въ свое время у метафизиковъ. Теорій предлагается много, и всѣ онѣ вызываютъ оживленное обсужденіе. Общъ всѣмъ имъ лишь методъ - эмпирическій. Однако наряду съ этимъ распространеннымъ ученіемъ существуетъ другое теченіе, хотя и представленное меньшимъ числомъ сторонниковъ, но существенно важное. Представители этого направленія считаютъ эстетику (вмѣстѣ съ этикою и логикою) н о р м а т и в н о ю дисциплиною: она должна дать не психологическій анализъ эстетическаго наслажденія, но выяснить п р и н ц и п ы в к у с а. Такимъ образомъ,-эстетика - „младшая сестра логики" по выраженію Баумгартена - раздѣляетъ въ этомъ случаѣ участь своей старшей сестры - логики: и въ логикѣ современной наблюдается споръ двухъ направленій: психологизма и сторонниковъ чистой логики. Въ эстетикѣ противники эмпирико-психологическаго направленія исходятъ изъ того соображенія, что эмпирическое сравненіе произведеній искусства по ихъ общимъ признакамъ не можетъ, при изслѣдованіи сущности эстетическаго начала, привести къ цѣли, что мы, скорѣе должны уже обладать знаніемъ сущности эстетическихъ переживаній для того, чтобы понять тѣсную связь искусства съ дѣйствительностью. Въ самое послѣднее время нѣмецкая психологическая эстетика переживаетъ рѣз-

кій кризисъ и замѣтно разлагается.

Согласно намѣченнымъ основнымъ пунктамъ въ развитіи эстетическихъ ученій и составлены послѣдующія чтенія.

III.

ДЖАМБАТТИСТА ВИКА (1668 - 1743) И МНѢНІЕ О НЕМЪ Б. КРОЧЕ.

Предложенную выше схему развитія эстетики до Канта можно считать болѣе или менѣе общепринятой. Однако, въ послѣднее время нашелся итальянскій писатель, Венедетто Кроче *), который оспариваетъ такое построеніе. Весьма критически относится онъ къ Канту: если Кантъ и является узловымъ пунктомъ всѣхъ предыдущихъ и послѣдующихъ теорій, то не благодаря своей грандіозной попыткѣ синтеза, но, по Кроче, благодаря неясности собственныхъ воззрѣній. Отрицательно отнесся онъ, какъ видѣли мы выше, и къ провозглашенію Баумгартена - отцомъ эстетики. Джамбаттиста Вика (главное сочиненіе 1725 г.) - вотъ кто, по его мнѣнію, истинный основатель эстетики, ибо онъ впервые вводитъ понятіе т в о р ч е с к о й ф а н т а з і и, котораго именно не доставало древнимъ и средневѣковью. И это ставитъ Вико въ сознательный антагонизмъ съ Декартомъ, слѣдовательно, и съ

*) B.Croce, Estetica. Bari, 1909.

интеллектуализмомъ. Кроче настолько увлекается Вико, что кладетъ его воззрѣнія въ основу собственной, весьма парадоксальной, вызвавшей большую полемическую литературу, теоріи. Недаромъ одинъ изъ его противниковъ (Manfredi Porena) *) замѣтилъ, что высшимъ аргументомъ для Кроче служитъ: „Vico dixit". Хотя въ конечномъ счетѣ съ мнѣніемъ Кроче и нельзя согласиться, однако, важно познакомиться съ этою новою точкою зрѣнія, тѣмъ болѣе, что мы слишкомъ привыкли къ нѣмецкой точкѣ зрѣнія, вообще, къ нѣмецкой научной гегемоніи въ ущербъ другимъ національностямъ.

Вико извѣстенъ, какъ обосновательь философіи исторіи. Древніе мыслители не задавались вопросами о смыслѣ существованія человѣчества, о смыслѣ исторіи. У нихъ мы встрѣчаемся съ размышленіями лишь о смыслѣ нашего личнаго существованія. Но каковъ смыслъ цивилизаціи, исторіи, каковъ принципъ эволюціи исторіи - эти вопросы впервые начинаютъ волновать человѣчество лишь въ XVIII вѣкѣ. Вико былъ піонеромъ философіи исторіи**).

Цивилизаціи нарождаются, развиваются, погибаютъ. Если античная культура живетъ и до сихъ поръ, то можно указать и на такіе народы, которые исчезли безслѣдно. Какой же смыслъ

*) Porena, Che cos e il bello? Milan, 1905.

**) *По-русски о немъ: см. проф. Кафьевъ; Стасюлевичъ въ „Опытъ историческаго обзора главнѣйшихъ системъ философіи исторіи"; Дживелеговъ въ „Вопр. фил. и псих." № 34.*

имѣло ихъ существованіе? Платонъ говоритъ о существованіи какой то Атлантиды -поглощенномъ океаномъ островѣ, отъ цивилизаціи котораго ничего не осталось. Можетъ быть, это просто сказаніе, но возьмемъ многія историческія государства, которыя исчезли, не оставивъ отъ себя ничего. Каковъ смыслъ ихъ существованія?

Въ философіи исторіи возможенъ двоякій отвѣтъ на этотъ вопросъ; теорія прогресса, представителемъ или, вѣрнѣе, основателемъ которой считается Гегель, и теорія круговорота. По Гегелю каждая нація послѣдовательно вступаетъ въ исторію человѣчества, чтобы сдѣлавъ въ нее свой вкладъ, уступить преобладающее положеніе слѣдующему народу. Каждая нація представляетъ извѣстный моментъ въ безконечномъ развитіи человѣчества. Не таковъ взглядъ на смыслъ существованія человѣчества у представителя, какъ разъ обратной теоріи, к р у г о в о р о т а, у Вико. Каждый новый народъ, каждая новая цивилизація повторяетъ тѣ же фазисы развитія, что и предшествующія цивилизаціи; всякій новый народъ осужденъ повторить тѣ же этапы развитія - и погибнуть. Эту теорію Вико положилъ въ основу своего сочиненія „Scienza nuova" (Новая наука) въ 1725 г.

Государства, общества раждаются и функціонируютъ по однимъ и тѣмъ же законамъ, слѣдовательно, можно построить идеальную историческую схему, вѣчную и совершенную. Схема эта - вѣчный круговоротъ (ricorso) обществъ, вѣчная смѣна

трехъ періодовъ божественнаго, героическаго и человѣческаго. У первобытныхъ людей творческій элементъ, фантазія, преобладалъ надъ разсудочнымъ, природа первыхъ людей была поэтической, творческой, созидающей; они были поэтами - т е о л о г а м и, и ихъ поэтическая мудрость началась съ метафизики, но съ метафизики не отвлеченнаго мышленія, а съ метафизики чувства и воображенія. Они одухотворяли міръ, создали боговъ, приписали имъ аттрибуты, языкъ, знаменія, которыя видѣли во всѣхъ проявленіяхъ жизни природы. Въ душевномъ мірѣ первобытныхъ людей преобладаетъ однако необузданность и варварство, едва смягчаемыя религіей. Во вторую, г е р о и ч е с к у ю эпоху замѣтны уже нѣкоторые признаки очеловѣченія. Третья эпоха характеризуется преобладаніемъ человѣчности, разума. Люди ч е л о в ѣ ч е с к о й эпохи скромны, разсудительны, признаютъ надъ собою законы совѣсти и разума, признаютъ велѣнія долга. Сообразно съ этимъ имѣемъ и тріаду въ развитіи языка: языкъ іероглифовъ или священныхъ образовъ, языкъ символовъ или героическихъ образовъ и языкъ письменъ, или демотическихъ, народныхъ образовъ. Вліяніе римской исторіи и ученіе Платона о переходѣ демократіи въ монархію повели Вико къ ученію о круговоротѣ и трехъ формахъ правленія: аристократіи, демократіи и монархіи. Когда монархія рушится и вѣкъ человѣчества прекращается, снова начинается вѣкъ боговъ, снова на-

---

чинается круговоротъ исторіи. Приведемъ для образца нѣкоторыя изъ тѣхъ шаткихъ аналогій, къ которымъ прибѣгаетъ Вико, чтобы подвести подъ свою схему факты. - Когда истины христіанства были прочно установлены жизнью святыхъ мучениковъ, писаніями отцовъ Церкви, Богъ далъ міру такую организацію, которая могла бы наилучшимъ образомъ охранять существующій порядокъ. Наступила истинно б о ж е с т в е н н а я эпоха - - господство католической Церкви. Великіе христіанскіе государи наряжались въ одежды діаконовъ и посвящали свои королевскія особы Богу. Они основывали рыцарскіе и монашескіе ордена для борьбы съ аріанами и сарацинами, принимали церковныя должности. Первый божественный періодъ былъ эпохою варварства, средневѣковый „божественный" періодъ называетъ Вико эпохою „второго варварства". Нѣкоторыя черты его поразительно напоминаютъ ту эпоху, когда люди едва вышли изъ дикаго состоянія. Наиболѣе замѣчательная точка соприкосновенія - обоснованіе городовъ. Какъ въ древности, по словамъ Ливія, города возникали, по большей части, изъ убѣжищъ (asili), такъ и въ эпоху второго варварства, при всеобщей разнузданности нравовъ, болѣе культурные люди, боясь обидъ и несправедливостей, стали съ семьями стекаться къ монастырямъ и поручать себя ихъ покровительству. Отсюда возникаютъ церковные л э н ы, отсюже въ Германіи было больше церковныхъ лэновъ, чѣмъ свѣтскихъ. Возвратъ г е р о и ч е с к о й эпохи Вико видитъ въ установленіи феодальнаго порядка. Какъ и въ первую героическую

эпоху, во времена второго варварства существуетъ дѣленіе на героевъ и людей (homines - вассалы). Отъ homines произошло слово hominum, право сеньера надъ вассаломъ и hommagium (hommage) - право вести вассала куда угодно. Римская кліентела вновь выплываетъ въ коммендаціи и т.д. Не касаясь дальнѣйшей разработки теоріи круговорота и оцѣнки, обратимся къ тому, что въ ученіи Вико имѣетъ непосредственное отношеніе къ эстетикѣ.

Уже въ „Schienza nuova" (1725) Вико употребляетъ совершенно новое въ исторіи эстетическихъ ученій понятіе - фантазія, - а между тѣмъ, первое сочиненіе Баумгартена по эстетикѣ (Meditationes philosophicae), относится лишь къ 1735 году. Вотъ то основаніе, которое заставило Кроче оспаривать у Баумгартена славу основателя эстетики - въ пользу Вико. Впослѣдствіи, въ чтеніи о Флавіи Филостратѣ Старшемъ увидимъ, что понятіе творческой фантазіи не было чуждо и древности, именно Филострату, хотя Кроче и старается доказать, что Филостратъ не ушелъ въ этомъ отношеніи дальше Сократа и Аристотеля.

Съ понятіемъ фантазіи, какъ основы поэзіи и искусства, мы знакомимся у Вико впервые. Ни у Лейбница, ни у Баумгартена, ни у Буало (у котораго отсутствуетъ даже слово imagination) мы этого понятія не находимъ. По мнѣнію Кроче, Вико, выдвинувъ понятіе фантазіи, блестяще рѣшилъ ту проблему, которую поставилъ Платонъ и пыталася, но не могъ разрѣшить Ари-

стотель. Поэзія, порожденіе фантазіи, была извѣстнымъ періодомъ въ развитіи человѣчества, а такъ какъ его исторія - идеальная исторія, и ея періоды - не историческія событія, а идеальные моменты, формы духа, то и поэзія, поэтическое творчество, является моментомъ духовной жизни, который переживается народомъ или человѣкомъ до развитія разсудочнаго мышленія, но послѣ развитія чувственнаго воспріятія. Поэтому неправъ былъ Платонъ, смѣшавшій фантазію съ чувственнымъ воспріятіемъ. Именно благодаря этой мысли удалось Вико отграничить поэзію отъ философіи и исторіи. Отграниченіе поэзіи отъ философіи выполняется у него слѣдующимъ образомъ: метафизика, интеллектъ и поэзія, фантазія - представляетъ собою естественный контрастъ. Разсудокъ вырываетъ насъ изъ власти суевѣрій, дѣтства, фантазія вновь переноситъ насъ въ эту блаженную пору жизни. Разсудокъ учитъ насъ не довѣряться непосредственному воспріятію и основанному на немъ сужденію; фантазія слѣпо ввѣряется ему. Разсудокъ убиваетъ поэзію, фантазія даетъ ей силу и жизнь. Разсудокъ отвлекаетъ духъ отъ плоти, фантазія воплощаетъ духъ. Мысли отвлеченны, образы фантазіи тѣмъ прекраснѣе, чѣмъ болѣе въ нихъ плоти, крови, жизни. Философы стремятся безстрастно, какъ сказалъ бы Спиноза „не осмѣивая, не оплакивая, не порицая и проклиная, а понимая", познать сущность вещей, они стремятся къ полной свободѣ отъ аффектовъ; поэтъ, воздѣйствуя

на человѣка аффектами, приводитъ его къ правильному поведенію. Поэты - ч у в с т в а человѣчества, философы - его р а з у м ъ, фантазія поэтому тѣмъ необузданнѣе и сильнѣе, чѣмъ меньше вмѣшивается въ ея дѣятельность разсудокъ. Вотъ почему никогда почти не бываетъ, чтобы одинъ и тотъ же человѣкъ проявлялъ одинаковое философское и поэтическое дарованіе.

Кто воспѣваетъ красоту или достоинство женщины, per reflessione, хотя бы и въ стихахъ - тотъ философъ. Идеи поэта тѣ же, что и у живописца, онѣ различаются лишь выраженіемъ - словами и красками, но въ корнѣ онѣ всегда отличаются отъ логическаго познанія.

Отсюда Вико высказываетъ мысль, неоднократно развивавшуюся впослѣдствіи, - что великіе поэты родятся въ дѣтствѣ человѣчества. Трудно ожидать появленія великихъ поэтовъ въ пору, когда общество живетъ развитою политическою жизнью, они появляются на зарѣ общественной жизни, впослѣдствіи же изящныя искусства отступаютъ назадъ, уступая мѣсто отвлеченной мысли. Поэзія возникаетъ, именно въ эпоху варварства человѣчества, п о н е о б х о д и м о с т и, какъ идеальный моментъ развитія человѣчества. Поэтому правъ Платонъ, отрицая у Гомера мудрость: у него существуетъ одна лишь мудрость - поэтическая. Кто въ эпоху разума поэтъ, тотъ какъ-бы вновь впадаетъ въ дѣтство и „налагаетъ на умъ цѣпи". Поэтъ созерцаетъ идеи философскія такъ, какъ мы созерцаемъ ихъ въ дра-

мѣ, комедіи.

Не менѣе рѣзко (въ противоположность Аристотелю и среднимъ вѣкамъ), проводится граница между п о э з і е й и и с т о р і е й: послѣдняя изображаетъ дѣйствительность, искусство же поэтовъ ф а н т а с т и ч н о, подобно идеальнымъ картинамъ живописца но не и к а с т и ч н о (εἰκαστικός-уподобляющій, представляющій образъ, сходный съ предметомъ), т.е. не м и м е т и ч н о. Справедливость, однако, требуетъ чтобы наряду съ изложенными мыслями Вико мы указали и на такое мѣсто изъ его сочиненія, въ которомъ онъ высказываетъ и совершенно противоположный взглядъ, - что п о э з і я е с т ь м и м е с и с ъ. (К р о ч е, о д н а к о, э т о г о м ѣ с т а н е у к а з а л ъ. Оно приводится, напримѣръ, у Стасюлевича).*) Поэтому Вико называетъ поэтовъ б о ж е с т в е н н ы м и. И божественная вѣчная истина поэтовъ, выраженная въ образахъ, в ы ш е и с т и н ы с л у ч а й н о й и с т о р и ч е с к о й. (Аристотелева мысль, но глубже обоснованная). Мысль значительная: смыслъ поэтическихъ произведеній не въ томъ, что они отражаютъ дѣйствительность, а въ томъ, что они у л а в л и в а ю т ъ и д е а л ь н ы й м о м е н т ъ д у х а и

*) *Аксіома 52: „Дѣти обладаютъ преимущественнымъ даромъ подражанія, и потому мы видимъ, что ихъ игры состоятъ въ копированіи того, что они способны понять. - Это положеніе доказываетъ, что міръ въ свою дѣтскую эпоху состоялъ изъ поэтическихъ народовъ, ибо и с к у с с т в о п о э з і и е с т ъ н е ч т о и н о е, к а к ъ п о д р а ж а н і е*"

представляютъ его въ образахъ, живущихъ во вѣки. Но поэзія и исторія, различаясь на послѣднихъ ступеняхъ, тожественны на первыхъ. Въ этомъ смыслѣ Гомеръ - первый историкъ.*) Онъ „даетъ намъ героическіе типы греческихъ мужей въ пѣснопѣніяхъ, повѣствующихъ свою исторію". Отсюда важно указаніе Вико на значеніе миѳовъ и языка для изученія исторіи народа. Миѳъ до Вико понимался какъ случайное сказаніе. По Вико же въ миѳѣ отлились и затвердѣли первобытныя формы быта человѣчества и его міровоззрѣніе. Принципъ этотъ формулированъ такъ: „всѣ древнія языческія исторіи имѣютъ свое начало въ миѳахъ" И римскую исторію начали писать поэты. Но историкъ долженъ при помощи критики выдѣлить дѣйствительность изъ поэтической оболочки миѳа. Анализируя миѳы, можно понять исторію, - эта высказанная Вико мысль сдѣлала большой вкладъ въ историческую науку Но примѣры его наивны, напримѣръ, его толкованіе миѳа о Кадмѣ. Содержаніе этого миѳа въ

---

*) *Что касается Гомера, то Вико, между прочимъ, предугадалъ мысли Фр. Авг. Вольфа, который въ своихъ „Пролегоменахъ къ Гомеру" 1795 г. доказалъ путемъ филологической критики, что „Гомеровскія" поэмы не могутъ принадлежать одному лицу. Изъ многихъ аргументовъ Вико въ пользу этого мнѣнія, приведемъ хотя бы слѣдующіе: трудно совмѣстить изысканную роскошь при дворѣ Алкиноя, смягченныя нравы феакійцевъ, съ тою дикостью и необузданностью страстей, которая характерна для героевъ*

общихъ чертахъ таково: Кадмъ убилъ дракона, зарылъ въ землю его зубы, и изъ нихъ выросли люди, которые стали воевать между собою, а самъ Кадмъ превратился въ змѣя. Въ этомъ миѳѣ Вико видитъ слѣдующій смыслъ. Кадмъ убилъ дракона - означаетъ, что первобытные люди вырубили лѣсъ; зарылъ зубы - значитъ засѣяли и забороновали землю; выросли вооруженные люди - въ толкованіи Вико выражаетъ мысль, что занявшіеся земледѣліемъ, осѣвшіе первобытные люди принуждены были съ оружіемъ въ рукахъ охранять свое имущество; борьба этихъ людей представляется ему въ видѣ борьбы патриціевъ съ плебеями, а образовавшіяся борозды символизируютъ начало сословій; что же касается превращенія Кадма въ Змѣя, то въ этомъ Вико видитъ утвердившійся авторитетъ его власти. -

- Ясно, къ какой натяжкѣ пришлось Вико прибѣгнуть, чтобы прійти къ такому толкованію, но основная мысль, самая мысль

Иліады. Очевидно, поэмы написаны въ различное время. Если бы поэмы, вошедшія въ составъ Одиссеи и Иліады, не представляли собою безпорядочной груды сказаній, то Писистратидамъ нечего было бы и собирать ихъ. Смѣсь разноплеменныхъ нарѣчій и пестрота выраженій объяснима лишь многообразіемъ составныхъ частей. Гомеръ, слѣдовательно, не реальное лицо, а идея или героическій образъ греческаго народа, который повѣствуетъ свою исторію въ пѣсняхъ. Выяснено, что Вольфъ узналъ (изъ письма къ нему одного итальянскаго философа) о существованіи Вико уже послѣ выхода въ свѣтъ „Пролегоменъ".

о тожественности зачатковъ исторіи съ миѳомъ, въ форму котораго вылилась первоначально исторія человѣчества, существенно важна. Наивно его толкованіе отдѣльныхъ словъ. Такъ греческое слова mythos - миѳъ перешло въ греческій языкъ, по его мнѣнію, изъ латинскаго, отъ слова mutus, что значитъ нѣмой, потому что сначала люди объяснялись жестами или вещами, имѣвшими естественное отношеніе къ выражаемымъ идеямъ („божественный" языкъ). Особенно важнымъ считаетъ Кроче отожествленіе у Вико п о э з і и и я з ы к а. Именно эта мысль Вико легла и въ основу собственной теоріи Кроче. (Въ Италіи существуетъ цѣлая школа, отожествляющая эстетику съ лингвистикой). Вико отвергаетъ мнѣніе, что сначала первобытный человѣкъ объяснялся прозой и лишь впослѣдствіи языкъ сталъ облекаться въ метафоры и тропы, въ реторическія фигуры. По его мнѣнію, то, что для насъ является поэтическимъ, метафорическимъ оборотомъ, то для первобытнаго человѣка было естественнымъ выраженіемъ его способа мышленія. Поэтическіе тропы, считающіеся особымъ видомъ метониміи, возникали „изъ природы первобытныхъ народовъ, а не по произволу отдѣльныхъ поэтически одаренныхъ людей". Человѣческое мышленіе не располагало еще понятіями рода и вида, необходимыми для правильнаго логическаго опредѣленія, и поэтому прибѣгало, въ силу естественной необходимости, къ языку сравненій, образовъ, параболъ. Первобытные языки должны были, по Вико, состоять изъ „нѣмыхъ жестовъ или же

изъ вещей, имѣвшихъ естественное отношеніе къ выражаемымъ идеямъ и поэтому ставшимъ ихъ естественными символами". Съ этими фигуральными языками Вико остроумно сопоставляетъ, помимо гіероглифовъ, также символы и эмблемы всякаго рода, рыцарскіе гэрбы, геральдику, „средневѣковые гіероглифы", какъ онъ выражается. Вѣрный своей мысли о историческомъ круговоротѣ Вико говоритъ, что въ эпоху второго варварства, т.е. средневѣковья, люди въ этихъ своеобразныхъ гіероглифахъ вновь вернулись къ „нѣмому языку" первобытнаго варварства, на которомъ люди должны были изъясняться, дѣйствительно на подобіе нѣмыхъ, жестами или указаніемъ на предметы, находящіеся въ естественной ассоціаціи съ тѣми представленіями, которыя нужно выразить. Ихъ языкъ носилъ такимъ образомъ самый конкретный, созерцательный, интуитивный характеръ. Поэтому, когда нѣмой первобытный языкъ перешелъ въ языкъ словъ, слова эти имѣли поэтическій колоритъ непосредственнаго созерцанія. Такимъ образомъ, возможны, говоритъ Вико, три языка: б о ж е с т в е н н ы й нѣмой языкъ, г е р о и ч е с к і й языкъ символовъ и эмблемъ и языкъ с л о в ъ. Исходя изъ этой точки зрѣнія Вико неизбѣжно долженъ былъ отрицательно отнестись ко всѣмъ поэтикамъ предшествующихъ временъ: логическія формальныя схемы, абстракціи совершенно подавляютъ въ нихъ непосредственную интуицію. Предложеніе выражаетъ собою цѣльную художественную интуицію, цѣльную картину. Поэтика превращаетъ ее въ безжиз-

ненный препаратъ, въ голый остовъ, построенный изъ такъ называемыхъ частей рѣчи. Грамматика научаетъ насъ говорить п р а в и л ь н о, логика - говорить согласно и с т и н ѣ. Но такъ какъ p a r l a r e v e r o предшествуетъ p a r l a r e d i r i t t o, то обычно пытались обосновать грамматику и поэтику на логикѣ (Вико называетъ, напримѣръ, Юлія Цезаря Скалигера). Но Скалигеръ потерпѣлъ неизбѣжное крушеніе, такъ какъ исходилъ изъ формальной логики Аристотеля, всегда направленной на общее. Но безконечно разнообразный, отливающій неисчислимыми оттѣнками индивидуальной интуиціи живой языкъ нельзя подвести подъ общія логическія схемы, не прибѣгая къ неизбѣжнымъ грубымъ натяжкамъ. Поэтому, подобно тому какъ теорія кругового, а не эллиптическаго движенія планетъ повела къ многоэтажной надстройкѣ въ видѣ теоріи эпицикловъ, такъ и эти филологи, убившіе, въ союзѣ съ картезіанскимъ раціонализмомъ, „фантазію, какъ мать всѣхъ заблужденій", принуждены были допустить искусственныя, натянутыя объясненія богатыхъ оригинальными особенностями формъ человѣческой рѣчи. Вѣрный послѣдователь Скалигера, Санхецъ (Francesco Sanzio) прибѣгнулъ къ спасительному средству—э л л и п т и ч е с к о м у обороту рѣчи. Стараясь спасти аристотелеву логику, какъ мнимый остовъ, скелетъ всякой рѣчи, онъ создаетъ съ помощью гипотезы эллиптическаго оборота огромное количество натянутыхъ, искусственныхъ оборотовъ вмѣсто изящной живой латинской прозы. Иначе

возникъ языкъ, замѣчаетъ Вико, чѣмъ думаютъ тѣ филологи, по мнѣнію которыхъ первобытные народы, впервые создающіе языкъ человѣческій, сначала побывали въ школѣ Аристотеля и обучались логикѣ.

Можно ли согласиться, исходя изъ этого сжатаго изложенія воззрѣній Вико, съ мнѣніемъ Кроче, что именно Вико, а не Канта и не Лейбница съ Баумгартеномъ нужно считать основателемъ эстетики? Повидимому, нѣтъ. Заслуга Вико очень велика: онъ вполнѣ сознательно порываетъ съ раціонализмомъ, сознательно выступаетъ противъ картезіанцевъ, возстаетъ противъ закрѣпощенія непосредственной интуиціи логическими искусственными схемами и абстракціями. Заслуга Кроче, въ свою очередь, въ томъ, что онъ выдвинулъ этого, обычно обходимаго въ исторіи эстетическихъ идей молчаніемъ итальянскаго мыслителя. Мысли Вико о происхожденіи языка, о роли интуиціи, непосредственнаго созерцанія настолько близки нашему времени, столь далеки отъ обычнаго раціонализма его времени, что Вико, какъ одинъ изъ разрушителей интеллектуализма въ эстетикѣ, долженъ по праву занять видное мѣсто въ исторіи развитія эстетики. Но мы не находимъ у него вопроса, поставленнаго Баумгартеномъ и Кантомъ: о возможности обоснованія обособленной философской дисциплины, обсуждающей проблемы искусства, дисциплины, включенной въ качествѣ существенно важной части въ цѣльную, законченную с и с т е м у философскихъ наукъ. Тотъ

вкладѣ, который дѣлаетъ Вико въ исторію эстетическихъ идей, относится къ психологіи творчества и языка, а не къ эстетикѣ, какъ особой самодовлѣющей дисциплинѣ. Такимъ образомъ, съ мнѣніемъ Кроче нельзя согласиться не потому или другому частному соображенію, - напримѣръ, что допускаемая Вико фантазія, совершенно отрѣшенная отъ всякихъ интеллектуальныхъ элементовъ, на самомъ дѣлѣ не существуетъ и является фикціею, подобною пресловутой „силѣ фантазіи" романтиковъ, свойственной будто бы только геніямъ-поэтамъ, или по тому соображенію, что фантазія не является исключительнымъ факторомъ, создающимъ эстетическій моментъ, - но по вышеприведенному болѣе общему основанію.

Когенъ (Kants Begrundung der Asthetik, 1889, стр. 337 + 341) слѣдующимъ образомъ защищаетъ обычное мнѣніе, принятое и въ данномъ курсѣ, несмотря на особое мнѣніе Кроче 1) Нѣмецкая философія впервые выяснила своеобразный характеръ искусства. Англичане въ вопросахъ вкуса были или чистыми психологами или платониками, т.е. сближали эстетику съ этикою. (Шефтсбери). Въ этомъ выясненіи своеобразности эстетическихъ переживаній играетъ роль, однако, и Вико. Независимо отъ нѣмецкихъ эстетиковъ школы Лейбница Вико пришелъ къ мысли о созданіи особой logica poetica, совершенно такъ же какъ и вольфіанецъ Бюльффингеръ мечталъ создать „органъ низ-

шей способности духа", Баумгартенъ - „gnoseologiam inferiorem" и вольфіанецъ Брейтингеръ - „логику силы воображенія". Кроче самъ правильно замѣчаетъ, что это было о б щ е е теченіе, обусловленное широко развившейся реакціей Возрожденія противъ формализма и вербализма схоластики. Реакція эта начала съ возстановленія правъ эмпирическаго познанія и чувственнаго воспріятія (Телезій, Кампанелла, Галилей, Бэконъ) и неизбѣжно провела также къ высокой оцѣнкѣ продуктовъ фантазіи въ индивидуальной и соціальной жизни (въ 3-мъ изд. Кроче, 261 интересное добавленіе сравнительно со вторымъ: „per un altra parte (questa reazione,) precorre il Romanticismo).

2) Именно нѣмецкая эстетика (Кантъ), продолжаетъ Когенъ, включаетъ эстетику въ с и с т е м у философскихъ дисциплинъ и, такимъ образомъ, признаетъ равноправность ея и ея единственное значеніе наряду съ другими вѣтвями философіи. Вопросъ о сравнительной цѣнности дисциплинъ при этомъ отпадаетъ: значеніе науки и морали остается незавершеннымъ, если искусство не разсматривается съ полною серьезностью. Если искусство включается въ систему наукъ, то оно будетъ лишь отрѣзкомъ круга, описаннаго изъ единаго центра и представляющаго собою всю духовную сферу человѣка. Поэтому какъ наука и нравственность служатъ для искусства опорою, такъ и искусство необходимо для увѣнчанія и завершенія всѣхъ запросовъ человѣка. Критики чистаго и практическаго разума не-

понятны безъ критики способности сужденія.

Послѣднее соображеніе Когена даетъ право держаться въ курсѣ обычной точки зрѣнія. Что касается Кроче, то, повидимому, онъ переоцѣнилъ значеніе Вико потому, что его собственныя воззрѣнія очень близки къ ученію Вико. При первомъ знакомствѣ воззрѣнія Кроче поражаютъ своею необычностью, парадоксальною оригинальностью. При ближайшемъ разсмотрѣніи открываются черты кровнаго родства со взглядами Вико.

Согласно ученію К р о ч е, художественная и н т у и ц і я т о ж е с т в е н н а съ в ы р а ж е н і е м ъ. Интуитивная дѣятельность созерцаетъ именно столько, сколько она выражаетъ („l'attivita intuitiva tanto intuisce, quanto esprime," Est, 11). Положеніе это на первый взглядъ кажется парадоксальнымъ, но, по мнѣнію Кроче, лишь потому, что подъ „выраженіемъ" понимается обыкновенно лишь рѣчь, словесное выраженіе. Но созерцаніе выражается также въ краскахъ, линіяхъ, контурахъ, тонахъ и т.д. Важна лишь наличность какого-либо выраженія, ибо безъ него невозможна и интуиція: выраженіе - неотъемлемая часть созерцанія. Интуиція провѣряется чрезъ выраженіе: интуиція, напримѣръ, береговыхъ очертаній Сициліи невозможна, если мы не въ состояніи передать на бумагѣ всѣ извилины береговой линіи (meandri). Невозможно, слѣдовательно, отдѣлить выраженіе отъ интуиціи, ибо оно выступаетъ вмѣстѣ съ нею, выраженіе и интуиція одинъ про-

цессъ, а не два. Правда, намъ кажется, что мы созерцаемъ предметы совершенно такъ же, какъ и художникъ. Художникъ, кажется намъ, отличается отъ обыкновеннаго смертнаго лишь тѣмъ, что онъ можетъ выразить въ той или другой формѣ свое созерцаніе, а мы нѣтъ. Однако это большое заблужденіе: художникъ и видитъ иначе, чѣмъ мы. Можно привести нѣкоторые аргументы въ пользу Кроче. Извѣстно одно очень спорное, несомнѣнно утрированное, но не лишенное доли правды положеніе современной эстетики (поддерживаемое, главнымъ образомъ, К о н р а д о м ъ Л а н г е и связанное съ его именемъ), согласно которому именно художники научаютъ насъ пониманію красотъ природы, открывая въ ней то, что для насъ недоступно. Всякій дерзновенный шагъ впередъ въ пейзажной живописи приводитъ насъ въ недоумѣніе и заставляетъ говорить: „такихъ красокъ въ природѣ нѣтъ". Слѣдовательно художники и в и д я т ъ иначе. Другой фактъ, который можно привести въ подтвержденіе взглядовъ Кроче, тотъ, что художники, въ теченіе долгаго времени не бравшіе въ руки кисть и палитру, чувствуютъ иногда, что они, тѣмъ не менѣе, значительно подвинулись впередъ, подобно тому, какъ философъ можетъ не заниматься долгое время и внезапно затѣмъ, къ изумленію своему, замѣтить, что воззрѣнія его кореннымъ образомъ измѣнились благодаря незамѣтной, но непрестанной внутренней работѣ. Самъ Кроче приводитъ изреченіе Микель - Анджело: „(si dipinge col cervello non con le mani") худож-

никъ пишетъ мозгомъ, а не руками). Леонардо да Винчи привелъ въ немалое смущеніе настоятеля монастыря delle Grazie тѣмъ, что простаивалъ цѣлые дни предъ своею „Тайною Вечерею", не дотрагиваясь до кисти. И на выраженное пріоромъ недоумѣніе отвѣтилъ почти что словами Микель-Анджело: „gl'ingegni elevati talor che manco lavorano piu adoprano, cercando con la mente l'invenzione" (истинные художники творятъ наиболѣе въ то время, когда, повидимому, они наименѣе работаютъ, потому что въ душѣ ищутъ они формы и образы). Интуиція простыхъ смертныхъ, если дать ей выраженіе, будетъ лишь каррикатурою (pupazzetto) вещей: какъ плохо представляемъ мы себѣ даже лица близкихъ намъ людей. Міръ для насъ не книга, но лишь оглавленіе книги, вмѣсто одухотвореннаго живого мірозданія, созерцаемаго художникомъ, мы располагаемъ лишь этикетками отъ вещей (но и это - выраженіе, хотя и бѣдное, „espressioni anch'esse"), вполнѣ, впрочемъ, удовлетворяющими обиходныя наши нужды. Музыка еще яснѣе, чѣмъ живопись и литература, освѣщаетъ, по мнѣнію Кроче, основную его мысль; нельзя же, въ самомъ дѣлѣ, сказать, что композиторъ добавилъ или какъ бы приклеилъ къ музыкѣ, уже существующей въ душѣ лишеннаго дара композиціи человѣка, мелодію. Интуиція Бетховена и есть его музыкальное твореніе; твореніе Бетховена - его интуиція.

Кромѣ заглавія Estetica трудъ Кроче носитъ еще подзаго-

ловокъ „Linguistica generale", такъ какъ одною изъ характерныхъ особенностей его эстетическихъ воззрѣній является отожествленіе эстетики съ лингвистикою (Estetica, 161 сл.). Эстетика и лингвистика - одна и та же наука, философія языка и философія искусства - одно и то же. Дѣйствительно, если бы лингвистика была спеціальною по отношенію къ эстетикѣ дисциплиною, она имѣла бы дѣло съ особымъ классомъ выраженій. Но нѣтъ классовъ выраженія, если же они и указываются, то это - грамматическая и логическая абстракція, фикція. Слово, наравнѣ съ тонами, красками, жестами, выраженіе интуиціи, поэзія - „варварство духа" (Saggi filosofici, Bari 1910, 17 сл.). Слово выражаетъ непосредственный, первобытный, такъ сказать, уголъ зрѣнія на предметъ, всегда поэтическій. Искусство, поэзія, интуиція и непосредственное выраженіе представляютъ собою моментъ варварскаго состоянія духа и непосредственности, это - дѣтство человѣчества, но не въ смыслѣ хронологическомъ, не въ томъ смыслѣ, что мы должны относить расцвѣтъ поэзіи всегда къ колыбели человѣчества: - такой моментъ постоянно вновь появляется въ исторіи развитія человѣчества, ибо это идеальный моментъ эволюціи духа (e la fanciullezza, non cronologica, ma ideale. Saggi, 17). Исходя изъ такого, въ сущности дословно повторяющаго Вико, положенія, Кроче считаетъ эстетику не естественно-научною дисциплиною, не вѣтвью психологіи, но наукою о духѣ: „эстетика - наука о проявленіяхъ дѣятельности духа человѣческаго, наука о цѣнностяхъ" (Est.,

163: „estetica appartiene alla scienze dell'attivita o dei valori, che sono quelle dello spirito"). Смѣшеніе эстетики съ психологіей происходитъ оттого, что не различаютъ между универсальнымъ выраженіемъ и эмпирической классификаціей выраженій. (Est,. 162).

Эстетика Кроче вызвала оживленный обмѣнъ мнѣній и большую полемическую литературу (главнѣйшія сочиненія указаны въ концѣ нѣмецкаго перевода книги). Несмотря на то, что Кроче относитъ эстетику къ наукамъ о цѣнностяхъ, его основное положеніе не можетъ не подлежать психологической критикѣ если даже и принимать понятіе в ы р а ж е н і я „во всей его универсальности", какъ идеальный, внѣвременный моментъ духа, все же возникаетъ вопросъ о томъ, правильно ли съ психологической стороны положеніе, что художественная интуиція - то же, что выраженіе. Вотъ почему многіе авторы дали именно п с и х о л о г и ч е с к у ю критику ученія Кроче. Рѣзко разграничивая интуицію и интеллектъ, допуская ч и с т у ю интуицію, Кроче какъ бы возвращается къ пресловутой теоріи способностей духа, области чувственнаго, интуитивнаго и логическаго познанія представляютъ собою у него какъ бы „три отдѣленія коробочки или шкафа" (Porena,. 409). Понятіе интуиціи, если отожествить его съ выраженіемъ, слишкомъ расширится и неизбѣжно включитъ многіе интеллектуальные акты. Къ нѣкоторымъ случаямъ художественнаго творчества тезисъ Кроче вполнѣ подходитъ, напр., къ случаямъ созданія портретовъ по памяти

(Г. Макартъ, Дорэ, Беклинъ). Но многимъ художникамъ процессъ творчества дается съ большимъ трудомъ, иногда послѣ долгаго ряда лѣтъ (Ветховенъ). У нихъ конечное „выраженіе" художественной интуиціи включаетъ также безчисленное множество интеллектуальныхъ актовъ, въ которыхъ теряется и претворяется первоначальная интуиція. Что „интуиція" у простыхъ смертныхъ людей, если дать ей адэкватное „выраженіе", въ большинствѣ случаевъ сведется къ каррикатурѣ, въ этомъ Кроче не сомнѣвается; но ясную, до галлюцинаціи отчетливую интуицію извѣстнаго образа имѣютъ часто и люди, непричастные къ Олимпу, напр., въ преемственныхъ образахъ, отображеніяхъ (Machbild). Однако попытка наша выразить такую интуицію непремѣнно приведетъ, если мы не владѣемъ кистью, къ каррикатурѣ. Мало найдется въ культурной средѣ людей, которые не могли бы совершенно точно воспроизвести въ памяти, напр., „патетическую" сонату и т.п. общеизвѣстныя вещи. Но еще меньше найдется лицъ, способныхъ найти этой интуиціи выраженіе; мало того - даже и величайшіе художники сознаются въ томъ, что „выраженіе" ихъ далеко не тожественно съ „интуиціей". И въ ихъ душѣ остается тотъ же разладъ, что въ душѣ смертныхъ, далекихъ отъ пера и кисти. Съ большой силой выразилъ это знакомое всѣмъ художникамъ чувство кн. В.Одоевскій: „Въ моемъ воображеніи носятся цѣлые ряды гармоническихъ созвучій: оригинальныя мелодіи пересѣкаютъ одна другую, сливаясь въ таинственномъ единствѣ; хочу выразить - все исчезло: упорное вещество не выдаетъ мнѣ ни едина-

га звука, - грубыя чувства уничтожаютъ всю дѣятельность души. О, что можетъ быть ужаснѣе этого раздора души съ чувствами, души съ душою. Зарождать въ головѣ своей творческое произведеніе и ежечасно умирать въ мукахъ рожденія" („Послѣдній квартетъ Бетховена"). Можно привести цѣлый рядъ подобныхъ психологическихъ возраженій. Но важнѣе выяснить для эстетики, создаетъ ли дѣйствительно адэкватное „выраженіе" извѣстной „интуиціи" эстетическій моментъ, т.е. становится ли интуиція художественной благодаря именно тому, что она нашла себѣ выраженіе. Если бы дѣло обстояло такимъ образомъ, положеніе Кроче - „художественная интуиція равна выраженію" - допускало бы чистое обращеніе - „выраженіе равно художественной интуиціи". Но это далеко не такъ: для того, чтобы извѣстная интуиція, адэкватно выраженная, стала х у д о ж е с т в е н н о й, т.е. пріобрѣла э с т е т и ч е с к і й характеръ, необходимъ какой то совершенно отличный отъ „выраженія" факторъ. Ту же мысль высказываетъ Porena, 410: „Я вижу стулъ; что же это будетъ эстетическимъ фактомъ? Я вижу (intuisco) слѣды козы на дорожкѣ, что же это, эстетическій фактъ? (Защищаясь противъ этого возраженія, Кроче впослѣдствіи измѣнилъ свое понятіе интуиціи: созерцаніе физическаго тѣла, - въ примѣрѣ Порены с т у л ъ, - не есть чистая интуиція: оно связано съ п о н я т і е м ъ физическаго тѣла, продуктомъ интеллектуальнаго построенія. Чистая интуиція получилась бы въ томъ случаѣ, если бы мы непосредственно провидѣли метафизическую сущ-

ность вещей.(Saggi, 26).

Въ своемъ историческомъ обзорѣ Кроче подвергаетъ эстетическія системы своеобразному experimentum crucis:если онѣ не подходятъ къ его собственнымъ воззрѣніямъ, онѣ просто отбрасываются, часто съ прибавкою нелестныхъ эпитетовъ по адресу ихъ творцовъ. Собственныя его воззрѣнія основаны на ученіи Вико, поэтому онъ переоцѣниваетъ значеніе послѣдняго. Оставаясь при обычной схемѣ развитія эстетическихъ идей, приступимъ къ изложенію ихъ.

IV.

ЗАЧАТКИ ЭСТЕТИКИ ВЪ ДРЕВНОСТИ.

1. Пиѳагорейцы. - 2. Гераклитъ. - 3 Эмпедоклъ. - 4 Сократъ. 5. Платонъ. - 6. Аристотель. - 7. Стоики. - 8. Флавій Филостратъ Старшій. - 9. Плотинъ.

Исторія эстетическихъ идей показываетъ намъ постепенное развитіе вкуса и эстетическаго сознанія человѣчества. Она показываетъ, въ чемъ извѣстная эпоха видѣла вершины искусства и какъ господствующее направленіе въ вопросахъ вкуса отражалось на теоріи. Теорія вкуса всегда идетъ позади эстетическаго сознанія, такъ же какъ этика позади моральнаго сознанія, а логика позади новыхъ научныхъ методовъ, вводимыхъ въ изслѣдованіе. Въ ученіи Галилея о равномѣрно-ускоренномъ паденіи

тѣлъ уже содержался скрыто принципъ дифференціальнаго счисленія, выявленный затѣмъ Лейбницемъ и Ньютономъ: такъ и философія прекраснаго не создаетъ нашъ художественный вкусъ, но лишь облекаетъ въ форму понятій то, что уже содержалось въ эстетическомъ самосознаніи эпохи. Эстетическая теорія можетъ оказать глубокое вліяніе на художественный вкусъ того или другого времени. Такъ, теорія Винкельмана, согласно которой идеалъ красоты выражается линіей, контурами, оказала огромное вліяніе не только на теоретиковъ искусства (напр. Кантъ), но и на художниковъ: академики конца 18-го и начала 19-го столѣтій разсматривали живопись, какъ рисунокъ, на который наложены краски. Однако самая теорія Винкельмана была въ свою очередь обусловлена тѣмъ несовершеннымъ матеріаломъ, которымъ онъ располагалъ. Винкельману не была извѣстна еще полихромія древней скульптуры (Ср. чтеніе о Винкельманѣ). Поэтому въ разсмотрѣніи эстетическихъ воззрѣній исторіи неизбѣжно приходится сосредоточиваться, такъ сказать, на вершинахъ эстетическаго сознанія, т.е. на философскихъ системахъ. Исходя изъ этого соображенія, можно сказать, что искусство, художественная творческая дѣятельность становится ф и л о с о ф с к о ю проблемою впервые въ Греціи, при томъ лишь начиная съ софистической эпохи. Въ индивидуальной жизни человѣка бываютъ такія эпохи, когда онъ вдругъ чувствуетъ, что въ его душевномъ мірѣ наступаетъ какой-то переворотъ, что старыя вѣрованія и убѣжденія изжиты и необходимо

итти впередъ. Но не выяснены пока новые устои, и человѣкъ переживаетъ мучительный кризисъ. Въ исторіи философіи мысли софистическое движеніе является симптомомъ именно такого временнаго кризиса въ сознаніи человѣчества. Широко распространившійся въ обществѣ релятивизмъ, обусловленный политическимъ, моральнымъ, философскимъ разложеніемъ, утратой довѣрія къ прежнимъ обычаямъ, законамъ, культамъ, былъ ярко выраженъ софистами. Антропологія, соціологія, психологія, лингвистика, этнографія въ ихъ зачаткахъ выступили на смѣну прежнихъ философскихъ системъ, с р а в н и т е л ь н о е г е н е т и ч е с к о е изученіе вытѣснило общее всѣмъ греческимъ философамъ, не исключая даже и Гераклита (ибо и у него въ теченіи вещей сохраняется вѣчный міровой порядокъ) стремленіе къ установленію непреходящихъ, устойчивыхъ основъ бытія. Наивное довѣріе первыхъ „физиковъ" къ міру смѣнилось сомнѣніемъ. Какъ въ жизни отдѣльнаго человѣка вопросъ о критеріи и санкціи добра, истины и красоты съ наибольшею силою пробуждается въ душѣ въ переходномъ возрастѣ, такъ и въ исторіи человѣчества н о р м а т и в н ы я науки, изслѣдованіе принциповъ мышленія, художественнаго вкуса и моральной оцѣнки стали возможными лишь послѣ момента сомнѣнія въ возможности всякаго обоснованія трехъ нормативныхъ дисциплинъ: этики, эстетики и логики. Разрушая, софисты полагали начало созиданію. Чтобы опровергнуть сомнѣнія ихъ, необходимо было выяснить, что в о о б щ е называемъ мы прекраснымъ, что такое

в о о б щ е искусство. Повседневная рѣчь греческая послужила при этомъ исходнымъ пунктомъ: слово „прекрасное" давно существовало, но въ немъ имѣлись оттѣнки и другихъ значеній „полезное", „пріятное". Сократъ впервые пытался, по свидѣтельству Ксенофонта опредѣлить понятіе красоты черезъ сравненіе его съ другими понятіями. Въ противоположность софистамъ, утверждавшимъ, что нѣтъ общезначимаго критерія истины, добра и красоты. Сократъ стремился показать возможность обоснованія о б щ и х ъ для всѣхъ критеріевъ. Такимъ образомъ, онъ является обоснователемъ н о р м а т и в н ы х ъ наукъ - логики, эстетики и этики.

Но и у первыхъ греческихъ натурфилософовъ находимъ мы нѣкоторые зачатки умозрѣнія о красотѣ, которую эти философы разсматривали, сообразно съ общимъ характеромъ своей мудрости, к о с м о л о г и ч е с к и, какъ красоту космическую, разлитую въ мірѣ, нисколько не сомнѣваясь въ ея существованіи и не стремясь сознательно къ уясненію ея сущности. Ихъ философія прекраснаго всецѣло зависитъ отъ общаго характера ихъ умозрѣнія и изъ него выводится. Изъ этихъ первыхъ философовъ огромное вліяніе на развитіе эстетическаго самосознанія оказали прежде всего

1. П и ѳ а г о р е й ц ы, хотя и нельзя возводить къ нимъ начало собственно философіи прекраснаго. Въ пиѳагорейскомъ міросозерцаніи міръ представляется стройнымъ к о с м о с о м ъ, гармоническою вселенною, умозрѣніе пиѳагорей-

цевъ носитъ характеръ художественнаго созерцанія. Но вмѣстѣ съ тѣмъ воспитательно-религіозная цѣль ихъ мистической секты, философской общины заставляетъ ихъ подчинять понятіе красоты понятію Блага. Поэтому въ такъ называемой „таблицѣ противоположностей" пиѳагорейцевъ (позднѣйшаго происхожденія: предѣлъ и безпредѣльное; нечетъ и четъ; единство и множество; правое и лѣвое; самецъ и самка; покоящееся и движущееся; прямое и кривое; свѣтъ и тьма; добро и зло; квадратъ и прямоугольный четыреугольникъ) не встрѣчается пара: красота и безобразіе. Красота втянута въ добро. Въ послѣдующей философіи рядъ первыхъ членовъ этихъ контрастирующихъ паръ объединяется въ понятіе ф о р м ы (εἶδος), а рядъ вторыхъ - въ понятіе матеріи (ὕλη). Форма - начало красоты, матерія - безобразія (напр., у Плотина). Такимъ образомъ впослѣдствіи выявляется то, что въ философіи пиѳагорейцевъ сокрыто. Съ другой стороны, помимо этого уклона въ область этики, понятіе гармоніи суживается въ сторону м а т е м а т и ч е с к и - т е х н и ч е с к а г о: разрабатывается музыкальная акустика, впервые раскрываются уму человѣка законы соотношенія тоновъ, и понятіе гармоніи, числа въ примѣненіи ко всѣмъ другимъ низводятся до степени игры аналогіями (напримѣръ, что справедливость - четное число, такъ какъ 4 = 2 × 2). Тѣмъ не менѣе основа эстетическаго умозрѣнія положена: красота невозможна безъ гармоніи; а гармонія - единство многообразнаго, согласіе противорѣчиваго (ἔστι γὰρ ἁρμονία πολυμιγέων ἕνωσις καὶ δίχα

Противоположности должны приходить въ „со-размѣрную смѣсь" (врачъ Алкмеонъ), на этомъ основано здоровіе человѣка, его благо. На этомъ же основанъ весь міропорядокъ, строй Вселенной, Космосъ (слово это одновременно значитъ: украшеніе, наряды, красота; порядокъ, гармонія; вселенная, міръ). Космосъ немыслимъ, „если бы не наступила гармонія, какимъ бы образомъ она ни возникла". Пиѳагорейцамъ впервые удалось вычислить, что отношеніе кварты къ основному тону равно 3:4, квинты - 2:3, октавы - 1:2. Основной консонансъ, октава, прямо называется у нихъ „гармоніей"; въ этой „гармоніи" раскрывается тайна внутренняго согласія единицы и двоицы, нечета и чета. Музыкальная гармонія - частный случай гармоніи міровой, ея звуковое выраженіе. И „все небо - гармонія и число". Прекрасное въ музыкѣ впервые становится предметомъ философской рефлексіи. Красота предстаетъ духу человѣческому, какъ вѣковѣчный вопросъ, и тайна ея влечетъ къ себѣ испытующій разумъ, одновременно мучитъ и глубоко захватываетъ его, и умозрѣніе о значеніи и міровомъ смыслѣ красоты отнынѣ не прекращается во всѣ послѣдующіе вѣка. Гармонія выступаетъ всюду, гдѣ налицо неравенство, противорѣчіе, ибо равное не нуждается въ гармоніи. Отсюда безконечное поле приложенія этого понятія. Интервалы, до тѣхъ поръ различаемые лишь изощреннымъ ухомъ музыканта, были выражены въ числахъ. Механика звуковъ положила начало механикѣ вообще. Восхищеніе, порожденное этимъ открытіемъ не мало способ-

ствовало безудержному полету фантазіи. Неуловимый звукъ сталъ чѣмъ-то пространственно-измѣримымъ, число матеріализировалось. Пространство же измѣряется числомъ. Какъ легко было созерцательному, конкретному эллинскому уму принять это число - воплощеніе внезапно раскрывшейся въ интуиціи, всю природу объемлющей закономѣрности - за сокровенную сущность міра. „Число живетъ во всемъ, что только извѣстно. И для эстетики пиѳагорейское художественное опоэтизированіе вселенной, замѣна трезваго, холоднаго изслѣдованія вещей полетомъ фантазіи, были чрезвычайно выгодны.

Пиѳагорейцы учили о „гармоніи сферъ". Согласно этому древнему представленію планеты считались окруженными атмосферою и обитаемыми. Прозрачные круги или сферы, къ которымъ прикрѣплены планеты, раздѣляются промежутками, относящимися другъ къ другу, какъ интервалы тоновъ октавы. Движущееся тѣло издаетъ звукъ, высота котораго зависитъ отъ скорости движенія. Луна, солнце и пять планетъ (Марсъ, Венера, Меркурій, Юпитеръ, Сатурнъ), вращаясь вокругъ центральнаго огня Вселенной (который именуется у пиѳагорейцевъ Гестіею, матерью и алтаремъ боговъ, связью и мѣрою природы, очагомъ вселенной, домомъ Зевса) образуютъ собою какъ бы семь струнъ небеснаго гептахорда (семизвучія). Но гармонія сферъ не различается нашимъ грубымъ ухомъ. Это фантастическое построеніе было безполезно для развитія научной астрономіи, но сдѣлало огромный вкладъ въ исторію развитія человѣческаго духа идеею к о с -

м о с а, гармоническаго строя вселенной. У пиѳагорейцевъ же зарождается другая важная въ исторіи эстетики идея с о в е р ш е н с т в а. Нечетное число совершеннѣе четнаго, так какъ 3, напр., имѣетъ начало, средину и конецъ, тогда какъ два состоитъ лишь изъ начала и конца. Неоднократно впослѣдствіи красота сводилась къ идеѣ совершенства (напр., Баумгартенъ). На всемъ міросозерцаніи пиѳагорейцевъ лежитъ м у с и ч е с к і й, художественно-созерцательный отпечатокъ. Пиѳагорейцы объясняли строеніе стихій изъ правильныхъ геометрическихъ тѣлъ: огонь состоитъ изъ правильныхъ тетраэдровъ, воздухъ - октаэдровъ, земля - кубовъ, вода - экосаэдровъ, эѳиръ - додекаэдровъ. Математику подобныя построенія ничего не говорятъ. Но одухотворяющая вещи фантазія иначе освѣщаетъ всѣ эти художественныя аналогіи. Языкъ пламени подобенъ тетраэдру, т.е. пирамидѣ съ треугольнымъ основаніемъ. Пирамида, поставленная на остріе, представляется воображенію стоящей вверхъ ногами. Кубъ въ перспективѣ теряетъ свою устойчивость. Художественное одухотвореніе геометрическихъ формъ лежитъ въ основѣ подобныхъ аналогій.

Идея к о с м о с а, стройной гармонической Вселенной становится со временъ пиѳагорейцевъ общимъ достояніемъ и проходитъ чрезъ всю исторію греческой мысли. Пиѳагорейцы полагаютъ начало философіи прекраснаго, не-о-пиѳагорейцы завершаютъ ее.

2. Г е р а к л и т ъ. „Гармонію" пиѳагорейцевъ можно

было понять или какъ единство во множествѣ или же какъ единство борющихся началъ. Въ первомъ смыслѣ понимаетъ ее Эмпедоклъ, во второмъ - Гераклитъ. Вселенная и по Гераклиту - гармонія, но гармонія такъ сказать не статическая, застывшая, а динамическая, проистекающая изъ равновѣсія противоборствующихъ силъ. Противоположности соотносительны другъ другу, въ нихъ таится „скрытая гармонія, въ которой сокрыты и погружены различія и противоположности". „Должно знать, что война - общій законъ и что справедливость есть раздоръ и все возникаетъ и уничтожается въ силу раздора". „Расходящееся сходится и прекраснѣйшее согласіе происходитъ изъ противоположности и все происходитъ въ силу раздора". „Война - отецъ всего, владыка всего: однихъ оказала богами, другихъ людьми; однихъ оказала рабами, другимъ же свободу дала". Безъ различія то-новъ нѣтъ гармоніи. „Скрытою гармоніей" объясняется самовосстановляющееся, „возвращающееся согласіе", возникающее изъ напряженія уравновѣшивающихъ другъ друга противоборствующихъ силъ. Такъ, два конца натянутаго лука въ своемъ расходящемся стремленіи производятъ согласное дѣйствіе. Скрытая гармонія - тайна, разгадка которой въ міровомъ разумѣ, въ Логосѣ. Въ постиженіи ея безсильно вычисленіе, безсильно отвлеченное мышленіе. Эта тайна постигается и н т у и т и в н о, созерцательно, вселенная - откровеніе мірового разума, Логоса. Развивая далѣе эти мысли можно сказать, что прекрасное - символъ Духа. Самъ Гераклитъ открыто не высказываетъ этого, какъ и во-

обще онъ, подобно дельфійскому оракулу и не говоритъ явно, но и не скрываетъ. Онъ лишь „намекаетъ" (σημαίνει, fr.93). - Хотя прекрасное и у Гераклита поставлено, какъ вообще въ греческой философіи, въ тѣсную связь съ добромъ, однако его философія не теряетъ отъ этого преобладающаго характера художественной интуиціи, созерцанія.

3. Э м п е д о к л ъ. По Эмпедоклу міръ состоитъ изъ четырехъ сущностей или стихій - огня, воздуха, воды и земли. Эти стихіи то сочетаются другъ съ другомъ силою Любви, то распадаются силою Вражды. Любовь и Вражда двѣ божественныхъ космическихъ силы. Такимъ образомъ объясняется возникновеніе и уничтоженіе вещей видимаго міра. Но любовь у Эмпедокла именуется также и гармоніей, которую онъ понимаетъ, въ противоположность Гераклиту, какъ единство во многообразіи, какъ своего рода статическое равновѣсіе. Любовь и гармонія сливаются далѣе и понятіемъ к р а с о т ы. Наоборотъ, понятіе Вражды включаетъ понятія ненависти, гнѣва, б е з о б р а з і я (fr.24: Καλλιστεύ γ' ἀισχρῃ τε). Любовь приводитъ элементы въ порядокъ, Вражда порождаетъ безпорядокъ. Но порядокъ - красота, а безпорядокъ - безобразіе (Arist. Metaph 984b 32 τάξις καὶ τὸ καλὸν καὶ ἀταξία καὶ τὸ αἰσχρόν). Любовь сочетаетъ все въ гармоническій космосъ, подобно живописцу, подбирающему краски для картины. Эстетическій характеръ всего міросозерцанія Эмпедокла еще усиливается упоминаніемъ наряду съ Любовью и Враждою „пышно увѣнчаннаго

Великолѣпія" (fr 123 по Дильсу: πολυστέφανός τε Μεγιστώ, Дильсъ переводитъ „reichbekranzte Pracht"). Долгій и упорный путь должна пройти Любовь до вѣнца творенія - живыхъ существъ: первоначально изъ пузырей тины возникаютъ растенія, деревья -развѣтвлѣнія земли, затѣмъ появляются отдѣльные разрозненные органы: „головы вышли безъ шеи, двигались руки безъ плечъ, очи блуждали безъ лбовъ... Но когда божество тѣснѣй съ божествомъ сочеталось, члены сошлись межъ собою и сплотились, что съ чѣмъ попало". Путемъ долгой эволюціи возникли современныя живыя существа. Философія Эмпедокла напоминаетъ величественную трагедію въ возвышенномъ стилѣ, при участіи Мегисто, въ которой мы видимъ какъ изъ состоянія безобразнаго, изъ безразличныхъ противоположностей міръ достигаетъ, чрезъ амусическія и фантастически-уродливыя формы до свободной граціи человѣка и, наконецъ, до абстрактной красоты космоса, философскаго выраженія, символа Афродиты. Моральные мотивы отступаютъ у Эмпедокла на задній планъ. Изрѣдка взываетъ онъ къ блаженнымъ богамъ, но постоянный его припѣвъ: дважды и трижды должны мы взывать къ к р а с о т ѣ.

4. С о к р а т ъ. (469-399). Міросозерцаніе пиѳагорейцевъ, Гераклита, Эмпедокла имѣетъ эстетическую окраску, носитъ характеръ художественнаго созерцанія, но никто изъ этихъ философовъ не ставитъ прямо вопроса: что есть красота сама по себѣ. Этотъ вопросъ впервые ставитъ Сократъ въ своей борьбѣ съ софистами.

Борьба Сократа съ разрушеніемъ эстетики въ софистическомъ движеніи представлена въ діалогѣ Платона: „Гиппій Больній". Возможно, что діалогъ этотъ подложенъ. Но, во всякомъ случаѣ, онъ вышелъ изъ школы Платона, носитъ на себѣ отпечатокъ его философіи и поэтому, какъ историческій памятникъ, не теряетъ своего значенія. Если этотъ діалогъ подлинный, то онъ относится, несомнѣнно, къ раннему періоду дѣятельности великаго идеалиста, къ такъ называемымъ „сократическимъ" діалогамъ. Ближайшій поводъ къ собесѣдованію подаетъ хвастливое заявленіе софиста Гиппія о томъ, что онъ приготовилъ на удивленіе всѣхъ аѳинянъ прекраснѣйшую рѣчь: по взятіи Трои Неоптолемъ, сынъ Ахилла, спрашиваетъ Нестора, какія бываютъ прекрасныя занятія, и Несторъ излагаетъ ему въ отвѣтъ множество прекрасныхъ наставленій, которыя Гиппій и обѣщаетъ поднести послѣзавтра аѳинянамъ. Перспектива этого изліянія не прельщаетъ Сократа, но даетъ ему прекрасный поводъ заговорить о с а м о м ъ прекрасномъ. Съ обычной своей ироніей по адресу собесѣдника, Сократъ заявляетъ Гиппію, что онъ знаетъ одного надоѣдливѣйшаго и несноснѣйшаго (конечно, себя самого) человѣка, который, какъ только Сократу случится осудить что-нибудь, какъ дурное, или похвалить, какъ прекрасное, сейчасъ же пристаетъ съ вопросомъ: откуда ты знаешь, что прекрасно и что дурно? Вѣдь для этого нужно сначала сказать, ч т о е с т ь п р е к р а с н о е с а м о п о с е б ѣ. И такъ досаждаетъ этотъ человѣкъ Сократу, что онъ рѣшилъ, какъ только встрѣтитъ

мудреца, хорошенько распросить его - ч т о е с т ъ п р е к р а с н о е. Мудрецъ налицо - Гиппій; пусть же онъ поясн**ѣе** растолкуетъ, что такое - п р е к р а с н о е с а м о п о с е б ѣ. Въ этомъ діалогѣ, - какъ всегда у Платона, - собесѣдникъ Сократа даетъ цѣлый рядъ недостаточныхъ опредѣленій искомаго понятія, въ данномъ случаѣ Гиппій - прекраснаго. „Что есть прекрасное?" спрашиваетъ Сократъ. Гиппій разрубаетъ гордіевъ узелъ: „Вотъ, напр., красивая женщина - это прекрасное". Но сказалъ же оракулъ мегарцамъ, что изъ городовъ самый красивый Аргосъ, изъ лошадей еракійскія, а изъ жрицинъ - спартанскія. Слѣдовательно, не только женщина можетъ быть прекрасною, но и лира, напр., или красиво вылѣпленная ваза. Софистъ не мало изумленъ и смущается, какъ можно глиняный горшокъ подвести подъ одну категорію съ прекрасной женщиной: - какъ будто неудобно. Сократъ возражаетъ, что то же самое несоотвѣтствіе получится, если сопоставить женскую красоту съ божественной. Тогда Гиппій говоритъ, что золото - вотъ, что прекрасно, именно когда оно украшаетъ вещи. Однако золото прекрасно лишь когда оно къ мѣсту. Къ глиняному горшку подходитъ болѣе деревянная ложка, чѣмъ золотая. Далѣе идетъ разборъ, повидимому, ходячихъ опредѣленій того времени (prepon и chresimon, приличествующее и полезное). Совершенно сбитый съ толку софистъ заявляетъ: „прекрасное это то, что приличествуетъ и подобаетъ предмету". Но приличествующее заставляетъ [illegible] л и ш ь к а з а т ь с я прекрасными, а не б ы т ь. Ути-

литаризмъ (понятіе п о л е з н а г о), въ искусствѣ Сократъ также опровергаетъ. Но замѣтьте, что это Сократъ не историческій, а такой, какимъ его истолковываетъ Платонъ. Самъ Сократъ признавалъ утилитаризмъ, и Платонъ, не признавая его, вложилъ въ уста Сократа собственное ученіе. Слѣдующее за этимъ мѣсто діалога носитъ характеръ издѣвательства автора діалога надъ софистами, хотя и незлобиваго: это скорѣе - юморъ, довольно добродушный. Гиппій сбитый съ толку заявляетъ: „Всего прекраснѣе для мужа при богатствѣ, здоровьѣ и почетѣ отъ эллиновъ, достигнувъ старости и прекрасно похоронивъ своихъ родителей, быть прекрасно и великолѣпно похороненнымъ своими потомками". Сократъ отвѣчаетъ въ тонъ софисту: „Ну, а если переживешь своихъ сыновей, какъ же тогда быть"? Послѣ этого комическаго эпизода собесѣдники останавливаются на такомъ опредѣленіи: „Прекрасно то, что нравится зрѣнію и слуху". По выясненіи недостаточности такого чисто сенсуалистическаго опредѣленія, діалогъ обрывается выраженіемъ: „chalepa ta kala", т.е. „трудно прекрасное", не поддается оно опредѣленію. Сократъ старается вбить въ голову своему собесѣднику, что, если всѣ справедливы-справедливостью, мудры - мудростью, то справедливость, мудрость, добро - суть нѣчто. И если человѣкъ поступаетъ справедливо, мудро или хорошо, то нельзя сказать, что онъ справедливъ, мудръ или добръ потому, что его характеръ - справедливъ, мудръ или добръ, - очевидно, существуютъ справедливость, мудрость, доб-

ро, которыя, сообщая извѣстное качество, суть нѣчто сами по себѣ. То же самое можно сказать и относительно красоты. Сократъ подчеркиваетъ, такимъ образомъ, общія понятія: мудрость, истину, справедливость, красоту. До него этого не было. Прекрасные предметы прекрасны потому, что существуетъ неземная, нетлѣнная, непреходящая красота, которую предметы этого внѣшняго видимаго міра отражаютъ. Но это уже Платоновская мысль, ученіе Платона объ и д е я х ъ. Пользуясь Сократомъ, какъ литературною маской, какъ псевдонимомъ, Платонъ сливалъ свои мысли съ Сократовскими.

Въ „Гиппіи Большемъ" представлена, слѣдовательно, и сократовская борьба съ релятивизмомъ софистовъ и указанъ выводъ изъ него - Платоновское ученіе о вѣчной нетлѣнной красотѣ, преломляющей свои лучи во всемъ томъ, что есть прекраснаго въ мірѣ. Чтобы выдѣлить собственно Сократовскія мысли, мы должны обратиться къ Ксенофонту. Самъ Сократъ не написалъ ни строчки. Жизнь его и есть его ученіе. Но Ксенофонтъ слишкомъ упрощалъ Сократа. Платонъ, наоборотъ, придавалъ его мыслямъ утонченный характеръ. Только провѣряя Ксенофонта Платономъ и наоборотъ, мы можемъ судить объ историческомъ Сократѣ.

Историческій Сократъ, завсегдатай общественной площади и рынка, участникъ и глава философскихъ состязаній подъ открытымъ небомъ, былъ далекъ отъ возвышеннаго идеализма своего великаго ученика и его метафизическихъ тонкостей. Онъ

не шелъ въ философіи прекраснаго дальше частныхъ эмпирическихъ обобщеній. Согласно Ксенофонту изслѣдованія Сократа касались болѣе области прекраснаго въ смыслѣ нравственнаго, чѣмъ прекраснаго въ смыслѣ эстетическомъ, и своею важнѣйшею цѣлью они имѣли не раскрытіе существа прекраснаго самого по себѣ, а выясненіе взаимнаго соотношенія въ человѣкѣ между красотою наружною, тѣлесною, и красотою внутреннею, духовною. „Сократъ,- говоритъ Ксенофонтъ (Oekonomika, VI, 13-1), желалъ бы подробно и точно разсматривать и доброе и прекрасное. Однако у него оставалось слишкомъ мало времени для разсмотрѣнія (наряду съ добрымъ) также и тѣхъ произведеній плотниковъ, кузнецовъ, скульпторовъ и живописцевъ, которыя признаются прекрасными,- оставалось слишкомъ мало времени потому, что въ своемъ изслѣдованіи онъ занятъ былъ, по преимуществу разсмотрѣніемъ вопросовъ о томъ, поскольку и какъ въ человѣкѣ соединяется прекрасное съ добрымъ"...

Поэтому главнѣйшимъ предметомъ изслѣдованій Сократа являлось выясненіе истиннаго содержанія типично-греческаго понятія калокагатіи (отъ kalos - прекрасный и agathos - добрый).

Идеаломъ древняго грека была такъ наз. калокагатія. Анализируя это понятіе, которое въ общежитіи употреблялось въ самыхъ разнообразныхъ смыслахъ, Сократъ раздѣляетъ это сложное понятіе на двѣ части и, опредѣливши внутреннее значеніе каждой изъ нихъ въ отдѣльности, старается установить ихъ вза-

имную связь. - Когда говорятъ относительно кого-либо, что онъ есть „καλὸς κἀγαθός" (калосъ кагатосъ),- что онъ „добръ и прекрасенъ",- то выраженіе это возможно понимать двояко. Во первыхъ, самая личность по внутреннимъ своимъ качествамъ можетъ быть „доброю", т.е. способною къ той или другой дѣятельности; тогда „прекрасными", т.е. хорошими или совершенными, будутъ произведенія. Во вторыхъ, индивидуумъ можетъ быть „прекраснымъ" по своей наружности, и тогда „добрымъ" онъ можетъ быть по своимъ внутреннимъ, душевнымъ качествамъ. Первая комбинація вполнѣ естественна и встрѣчается почти постоянно: вполнѣ естественно, что произведенія знающихъ свое дѣло и искусныхъ мастеровъ бываютъ прекрасными и совершенными по выполненію. Однако каждый изъ этихъ искусныхъ мастеровъ не можетъ быть при этомъ названъ καλὸς κἀγαθός, ибо одна составная часть этого понятія агатосъ (ἀγαθός) прилагается къ самому человѣку, а другая - къ создаваемымъ имъ произведеніямъ. При второй комбинаціи обѣ составныя части разсматриваемаго понятія относятся къ самому человѣку, такъ какъ одинъ и тотъ же человѣкъ можетъ быть и прекраснымъ по наружности, и добрымъ по своему характеру, и способнымъ къ разнообразнымъ дѣятельностямъ; но такое соединеніе, являющееся вполнѣ возможнымъ, оказывается однако вопреки общепринятому въ Греціи взгляду далеко не постояннымъ, и внѣшняя красота далеко не всегда служитъ признакомъ красоты внутренней, духовной, и обратно, наружное безобразіе не указываетъ непремѣнно на безоб-

разіе внутреннее, духовное, какъ полагали древніе греки до Сократа и въ его эпоху. Что же означаетъ калокагатія во второмъ смыслѣ слова? Въ соотвѣтствіи съ народнымъ пониманіемъ подъ калокагатіею пришлось бы понимать гармоническое сочетаніе прекрасной внѣшней формы съ прекрасными свойствами самого духа даннаго человѣка, съ его разнообразными умственными, нравственными и, въ частности, политическими (соціальными) добродѣтелями. Чтобы убѣдиться въ томъ, что именно таково было народное пониманіе калокагатіи, стоитъ лишь, по мнѣнію Сократа, разсмотрѣть, какими отличительными чертами характеризуется какое-либо лицо, которому по общему признанію всѣхъ гражданъ присуща такая калокагатія. Сократъ останавливается на нѣкоемъ Исхомахѣ, которому всѣ аѳиняне согласно приписывали калокагатію, и анализируя эту личность, приходитъ къ заключенію о необходимости исправить въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ обычное пониманіе отъ заключающихся въ немъ недостатковъ и дать болѣе высокій и философски болѣе строго продуманный образецъ такого сочетанія внутреннихъ и внѣшнихъ качествъ, которое заслуживало бы почетнаго наименованія калокагатіи.

Это разсмотрѣніе приводитъ, далѣе, Сократа къ попыткѣ впервые выяснить, если не самое существо красоты, то по крайней мѣрѣ важнѣйшіе ея признаки и условія. И въ своихъ разговорахъ о красотѣ обычнымъ „сократическимъ" методомъ наводящей бесѣды онъ въ значительной степени успѣваетъ достигнуть этого. Отыскивая однажды въ разговорѣ съ однимъ изъ своихъ собесѣдни-

ковъ, философомъ Аристиппомъ (Memorab. III,8,4,5,6), ближайшее опредѣленіе содержанія прекраснаго, Сократъ прежде всего указываетъ на то, что при сравненіи длиннаго ряда разнородныхъ предметовъ, считающихся прекрасными, всѣ они оказываются различными относительно другъ друга и тѣмъ не менѣе всѣ вполнѣ заслуживаютъ названія прекрасныхъ. Поэтому необходимо указать то особенное качество, въ силу котораго всѣ эти разнообразныя вещи называются прекрасными. Разсмотрѣніе каждой вещи спеціально въ тѣхъ отношеніяхъ, въ которыхъ она является прекрасной, всякій разъ показываетъ одно и то же, именно, что каждый предметъ оказывается прекраснымъ въ тѣхъ самыхъ отношеніяхъ, въ какихъ онъ является приспособленнымъ къ той цѣли, ради которой онъ созданъ, и что, такимъ образомъ, прекрасное во всѣхъ вещахъ есть не иное что, какъ пригодное, или полезное. Въ этомъ отношеніи между красотой и благомъ существуетъ внутреннее сродство, ибо и благо можетъ быть названо полезнымъ. Но Сократъ продолжаетъ анализъ свой далѣе: если таково именно искомое качество, то одна и та же вещь можетъ оказаться одновременно прекрасною въ одномъ отношеніи и безобразною въ другихъ. (Memorab III,8,7). Такъ напр., человѣкъ можетъ быть прекраснымъ, поскольку онъ приспособленъ къ бѣгу, къ борьбѣ или другимъ гимнастическимъ упражненіямъ и безобразнымъ въ другихъ отношеніяхъ, напр., какъ игрокъ на лирѣ, или какъ танцоръ, и т.п. Прекрасное (какъ и безобразное) не есть, такимъ образомъ, что-либо аб-

солютное, но должно быть понимаемо только относительно,- въ смыслѣ пригодности для чего-либо, для какого-либо опредѣленнаго назначенія (πρός τί καλόν). Относительность красоты и является источникомъ ея неопредѣленности и постоянныхъ споровъ о красотѣ, въ которыхъ, въ виду неопредѣленности понятій о красотѣ, можно доказывать все, что угодно. Весьма интересны тѣ примѣры которые Сократъ приводитъ въ поясненіе основной своей мысли объ относительности прекраснаго и о неопредѣленности и шаткости самыхъ сужденій о красотѣ по признаку полезности.(См.Xenoph. Symposion.V. 3-7).

Между Сократомъ, извѣстнымъ своею мало красивою наружностью и извѣстнымъ красавцемъ того времени Критовуломъ ведется шуточный споръ относительно того, кто изъ нихъ обоихъ болѣе красивъ. „Въ одномъ-ли только человѣкѣ признаешь ты красоту,- спрашиваетъ Сократъ своего собесѣдника, - или же и въ другихъ какихъ-либо предметахъ?" - „Конечно,- отвѣчаетъ Критовулъ,- не въ одномъ человѣкѣ, ибо есть красота и въ различныхъ животныхъ и во многихъ неодушевленныхъ предметахъ: существуютъ, напр., красивыя зданія, щиты, сосуды, мечи и другіе предметы. - „Тогда какимъ же образомъ,- спрашиваетъ Сократъ,- всѣ эти предметы, нихуть не похожіе другъ на друга. оказываются все-таки прекрасными?" Критовулъ разрѣшаетъ вопросъ въ духѣ того времени: всѣ эти разнообразные предметы,- говоритъ онъ, тогда считаются прекрасными, когда они полезны и хорошо приспособлены для той цѣли, ради которой мы пріобрѣтаемъ ихъ,

или если они по самой своей природѣ хороши для того, для чего они созданы, или для чего мы употребляемъ ихъ. - Сократъ по существу соглашается съ этою мыслью, которую онъ неоднократно высказывалъ, при другихъ обстоятельствахъ, и самъ. Но далѣе онъ измѣняетъ серьезный тонъ на шутливый и начинаетъ играть парадоксами. Онъ показываетъ Критовулу, на основаніи высказаннаго имъ же опредѣленія, что въ такомъ случаѣ онъ, Сократъ, несравненно болѣе красивъ, чѣмъ Критовулъ: если глаза, напр., созданы для того, чтобы видѣть, то его глаза (Сократа) красивѣе, ибо у него глаза на выкатѣ и могутъ видѣть не только прямо передъ собою, но и по сторонамъ, тогда какъ Критовулъ видитъ лишь по прямому направленію. Если, далѣе, носъ созданъ для обоняніа, то его носъ лучше носа Критобула, ибо прямой носъ Критовула раздваиваетъ зрѣніе, возвышаясь передъ глазами, а такъ какъ ноздри его малы, то онъ менѣе способенъ воспринимать запахи, чѣмъ вздернутый кверху носъ Сократа съ его широкими ноздрями, который можетъ и воспринимать со всѣхъ сторонъ запахи и не препятствуетъ зрѣнію. Наконецъ, и ротъ Сократа, по его словамъ, красивѣе, чѣмъ у Критовула, ибо своимъ огромнымъ ртомъ съ толстыми губами Сократъ можетъ и съѣсть больше и цѣловать мягче, чѣмъ Критовулъ съ его маленькимъ ртомъ и тонкими губами.

Прекрасное такимъ образомъ, относительно, при чемъ, хотя оно и неопредѣленно, однако чаще всего совпадаетъ съ полезнымъ. Философъ, приходитъ, правда, къ необходимости при-

знанія, на основаніи этого опредѣленія, и такихъ положеній, которыя, по своей парадоксальности, кажутся не болѣе, какъ ироніей въ устахъ говорящаго. - Тѣмъ не менѣе самый утилитарный и относительный эстетическій принципъ цѣлесообразности представляетъ собою истинное убѣжденіе философа.

Воззрѣнія Сократа на вторую главнѣйшую проблему эстетики - искусство, извѣстны лишь по отрывочнымъ замѣчаніямъ, которыя онъ высказываетъ различнымъ художникамъ по поводу ихъ творчества.

Сократъ исходитъ изъ миметическаго пониманія искусства: оно - лишь подражаніе природѣ. Творенія искусства уступаютъ по своему внутреннему значенію природѣ, особенно природѣ живой, обладающей дѣйствительной жизнью и движеніемъ, ибо жизни и движенія ни одно произведеніе искусства возсоздать не въ состояніи. (Memor. I, 4,3-4). Въ этомъ отношеніи природа стоитъ несравненно выше искусства, и художникъ, особенно живописецъ, лишь до нѣкоторой степени можетъ приблизиться къ твореніямъ живой природы, стараясь при посредствѣ наружныхъ видимыхъ чертъ передать внутреннія духовныя особенности изображаемаго существа. Но если искусство уступаетъ природѣ въ воспроизведеніи жизни и движенія,- то оно имѣетъ передъ природою большое преимущество въ другомъ отношеніи: различныя черты прекраснаго, разбросанныя по частямъ въ отдѣльныхъ существующихъ предметахъ, искусство можетъ собрать воедино. Искусству свойственно создавать типы, отличный характеръ его

- творческій синтезъ. Отсюда слѣдующій его совѣтъ художникамъ: „такъ какъ при подражаніи (въ произведеніяхъ искусства) прекраснымъ человѣческимъ фигурамъ никогда не удается найти въ одномъ человѣкѣ всѣ черты въ безупречномъ соединеніи, то должно у каждой изъ цѣлаго ряда прекрасныхъ фигуръ выбирать красивѣйшія части и изъ соединенія всѣхъ ихъ возсоздавать прекрасныя во всемъ своемъ цѣломъ тѣла" (Memorab. III,10,2).

Искусство имѣетъ еще одно преимущество передъ природою: художникъ можетъ изображать лишь то, что кажется ему привлекательнымъ. Отсюда другой совѣтъ или скорѣе требованіе, предъявляемое Сократомъ художникамъ,- главнымъ образомъ живописцамъ, при воспроизведеніи и н д и в и д у а л ь н ы х ъ (а не общихъ, идеальныхъ) образовъ,- чтобы они старались выбирать для передачи въ создаваемыхъ ими образахъ по возможности лишь такія черты предмета, созерцаніе которыхъ доставляло бы зрителю наибольшее удовольствіе.(Mem.III, 10,5). - Наконецъ, даже изображеніе разнообразныхъ человѣческихъ страстей вполнѣ доступно искусству: Изображеніе чувствъ и страстей возможно не только въ поэзіи, но и скульптурѣ, и въ живописи. Слѣдуетъ помнить однако, что въ то время, какъ въ произведеніяхъ поэтическихъ развитіе страсти можетъ быть представлено въ цѣломъ рядѣ послѣдовательныхъ моментовъ, въ каждомъ произведеніи скульптуры или живописи, напротивъ, можетъ быть изображенъ только одинъ и притомъ наиболѣе яркій, характерный моментъ развитія страсти, или вообще душевнаго состоянія даннаго ли-

па (сравн. „Лаокоонъ" Лессинга). Такъ, напр., изображая нападающаго, художникъ долженъ придать ему (въ особенности глазамъ его) угрожающее выраженіе; изображая побѣдителя, онъ долженъ выразить въ его глазахъ побѣдоносную увѣренность и радостное чувство побѣдителя, и т.д. Самое главное для художника уловить внутреннее содержаніе человѣка по его лицу, а не простое копированіе внѣшности. Такъ замѣчаетъ Сократъ въ разговорѣ со скульпторомъ Клитономъ о задачахъ искусства (Memorab. III, 10,6-8). Что касается воззрѣній Сократа на другія искусства, то особенно интереснымъ является взглядъ его на танцы и ихъ значеніе. - Философъ указываетъ не только ихъ эстетическое, но и важное гигіеническое значеніе для человѣка во всѣхъ его возрастахъ,- другими словами, ихъ существенную и очевидную пользу не только въ отношеніи увеличенія физической красоты, но и въ цѣляхъ укрѣпленія тѣлеснаго здоровья. (Xenoph. Symposium II, 15 u. s.)

Такимъ образомъ, Сократъ въ изображеніи Ксенофонта не далеко уходитъ отъ своихъ противниковъ - софистовъ. И по его мнѣнію прекрасное всегда относительно (πρός τι καλόν). Онъ лишь намѣчаетъ вопросъ во всей его широтѣ: „что есть прекрасное", и ученіемъ своимъ объ общихъ понятіяхъ подготовляетъ рѣшеніе его Платономъ. Сократъ - переходное звено отъ софистовъ къ Платону. Самъ онъ не идетъ далѣе частныхъ эмпирическихъ обобщеній. Воззрѣнія же на искуство, какъ они дошли до насъ въ сочиненіяхъ Ксенофонта, глубоко жизненны и правдивы

и до настоящаго времени не утратили своего значенія.

5. П л а т о н ъ (427-347) ушелъ дальше Сократа въ метафизическомъ истолкованіи прекраснаго, освободившись отъ путъ утилитаризма, но онъ болѣе Сократа приблизился къ теоріи п о д р а ж а н і я (mimesis), согласно которой художникъ не творчески претворяетъ природу, но лишь отражаетъ, копируетъ ее. Правда и у Платона ученіе о mimesis'ѣ не слѣдуетъ понимать въ буквальномъ смыслѣ, однако, большая близость къ теоріи все же привела его къ непониманію искусства и даже къ отрицанію его (что С г о с е назвалъ р и г о р и с т и ч е с к и м ъ направленіемъ).

Чтобы понять, почему Платонъ такъ далеко ушелъ отъ Сократа въ объясненіи сущности прекраснаго, обратимся къ общей его философіи, ибо эстетику невозможно вырвать изъ общей связи философскихъ дисциплинъ. Платонъ пришелъ къ своему пониманію прекраснаго потому, что онъ преобразовалъ теорію общихъ понятій Сократа въ теорію идей, вѣчныхъ и нетлѣнныхъ, непроходящихъ сущностей, по образцу или по типу которыхъ „бываютъ" всѣ вещи видимаго міра. Каковъ генезисъ этой теоріи, и въ чемъ ея суть?

Іоннійскіе философы, такъ называемые физики, учили о происхожденіи всѣхъ вещей изъ одного общаго начала: воды, огня, воздуха. П р и э т о м ъ с т и х і и и м и п о н и м а л и с ь гилозоистически (hyle - матерія, zoe - жизнь), т.е. матерія считалась одновременно и одухотвореннымъ началомъ. Но

какъ могутъ всѣ вещи происходить изъ одной стихіи? Первобытныя, наивныя воззрѣнія, напр., ученіе Анаксимена, что всѣ вещи происходятъ отъ сгущенія и разрѣженія первоосновы -„воздуха" скоро перестаютъ удовлетворять умы. Повидимому, Анаксимандромъ въ его ученіи о „безпредѣльномъ" началѣ всѣхъ вещей осознается проблема примиренія единства первоосновы міра съ многообразіемъ ея проявленій. Два пути стали послѣ этого возможными въ развитіи философіи. Во-первыхъ, что сущность всего неизмѣнна, всегда равна сама себѣ, многообразіе же вещей - обманъ, призракъ вещей, иллюзія, порождаемая несовершенствомъ нашихъ чувствъ. По этому пути пошелъ Парменидъ:

.....(сущему) положено рокомъ -
Быть неподвижнымъ и цѣлымъ. Все прочее - только названія:
Смертные ихъ сочинили, истиной ихъ почитая, -
„Быть" и вмѣстѣ „не быть", „рождаться" и вмѣстѣ „кончаться",
Цвѣтъ, окраску мѣнять и двигаться съ мѣста на мѣсто.....
Нѣтъ въ бытіи пустоты, небытія, чѣмъ единство его бъ нарушалось
И сущаго нѣтъ въ немъ такого, чтобъ больше иль менѣе было
Сущаго здѣсь или тамъ: оно нерушимо и цѣло.
Все отовсюду равно до самыхъ предѣловъ отъ центра.*)

Противоположнымъ путемъ пошелъ Гераклитъ, все въ мірѣ - непрерывный и непрестанный потокъ вещей. Человѣкъ живущій - наполовину трупъ, и мертвецъ - наполовину живое существо:

---

*) *Пер. кн. С.Трубецкого. Исторія древней философіи ч. I стр. 106.*

ибо все частично умираетъ и возраждается въ одно и то же время. Дважды въ одну и ту же рѣку не войдешь, ибо воды ея - въ непрестанномъ теченіи. Такъ, бываетъ, что на желтоватомъ фонѣ отблеска закатившагося солнца жидкимъ трепетнымъ огнемъ струится въ небѣ золотая звѣзда. Свѣтъ струится, но образъ звѣзды сохраняется - обманчивый образъ. Языку пламени подобны вещи - онѣ текутъ и преходятъ, но кажутся намъ стоящими на мѣстѣ.

Какъ примирить противоположныя ученія Парменида и Гераклита? Опуская второстепенныя попытки, напр., Эмпедокла, обратимся къ синтезу ихъ въ системѣ Платона. Платонъ сочетаетъ сущее Парменида съ общими понятіями Сократа: общее понятіе, напр., добро, существуетъ не только въ нашемъ мышленіи, но и помимо, внѣ насъ: оно не возникаетъ и не погибаетъ, остается всегда равно самому себѣ. Общимъ понятіямъ Платонъ придаетъ всѣ признаки сущаго Парменида. Такимъ образомъ, общее понятіе - это реальная сущность, вѣчно пребывающая и никогда не уничтожающаяся, а то, что мы видимъ, вещи, воспринимаемыя нами, - отображенія, или отраженія общихъ понятій, вещи „причастны идеямъ". Какъ листья деревьевъ осыпаются и вновь вырастаютъ, такъ и вещи тлѣннаго міра гибнутъ и возникаютъ, но идеи, архетипы вещей непреходящи и вѣчны. Ученіе Платона трудно усвояемо. Чтобъ пояснить свое ученіе, Платонъ прибѣгаетъ къ аллегоріямъ, миѳамъ, сравненіямъ. Въ 7-ой книгѣ его „Государства" есть такая аллегорія: представьте себѣ

глубокій продолговатый ровъ, у одной изъ стѣнокъ котораго находятся люди, скованные по рукамъ и за шею такъ, что они не могутъ повернуть головы. Они могутъ смотрѣть только прямо передъ собою. Сзади, за этими людьми, простирается стѣна, а за этой стѣной идутъ люди, несущіе на шестахъ статуи, каменныя и деревянныя изображенія людей и животныхъ. А вдали за ними - источникъ свѣта, солнце. Тѣни отъ предметовъ будутъ падать на противоположную сторону. И вотъ эти прикованные люди будутъ видѣть лишь тѣни предметовъ, но отнюдь не самые предметы за ними. Такъ какъ они прикованы на всю жизнь и никогда не могутъ повернуть лица въ сторону, то они и будутъ считать тѣни дѣйствительностью. Если люди, проносящіе наверху статуи и изображенія, будутъ разговаривать, а во рву зазвучитъ эхо ихъ голосовъ, то скованные люди отнесутъ ихъ къ тѣнямъ, они вообразятъ, что говорятъ тѣни. И если освободить кого-либо изъ этихъ узниковъ и показать ему солнце во всемъ его ослѣпительномъ блескѣ (т.е. истину), то онъ ослѣпнетъ и ничего не увидитъ. Лишь постепенно можно пріучить человѣка къ воспріятію дѣйствительности; сначала онъ будетъ воспринимать предметы въ тѣни, затѣмъ пріучится смотрѣть на звѣзды ночи, потомъ на отраженіе предметовъ въ зеркалѣ водъ и лишь послѣ всего этого будетъ въ состояніи смотрѣть на солнце. Эта аллегорія поясняетъ, какъ понималъ Платонъ идеи. Идеи, эти реальныя сущности, и

есть истинная дѣйствительность, а видимыя нами вещи - блѣдныя отраженія дѣйствительности, тѣни. И мы лишь потому считаемъ ихъ истинной дѣйствительностью, что мы скованы, осуждены по несовершенству нашего воспріятія на вѣчное непониманіе истины. Сохранилось у насъ лишь стремленіе къ ея постиженію, ибо душа наша нѣкогда обитала въ надзвѣздныхъ сферахъ, природа ея божественна. Павшая душа за грѣхъ свой вселяется въ гробницу - тѣло, и сохраняетъ лишь смутное воспоминаніе о томъ, что когда-то было. Оттого и пробуждается въ душѣ человѣка Эросъ, философская любовь къ постиженію сущности въ самой себѣ.

Послѣ такого введенія становится болѣе яснымъ, почему въ „Гиппіи Большемъ" можно усмотрѣть не только сократовское ученіе, но и чисто платоновскія идеи.

Въ „Гиппіи Большемъ" общее понятіе Сократа переходитъ уже въ идею Платона. Развитію собственно метафизическаго истолкованія красоты, какъ особой сущности, идеи, посвящены діалоги средняго періода дѣятельности Платона: „П и р ъ" и „Ф е д р ъ". Эросъ, философская любовь, дремлющая въ насъ, влечетъ насъ къ познанію добра, истины и красоты. И вотъ, пройдя всѣ степени красоты и приближаясь къ к о н е ч н о м у предѣлу тайнъ любви, вдругъ зримъ мы нѣчто поразительно прекрасное по своей природѣ, красоту вѣчную, несотворенную, непогибающую, которая не увеличивается и не оскудѣваетъ, красоту неизмѣнную во всѣхъ частяхъ, во всѣ

времена, во всѣхъ отношеніяхъ, во всѣхъ мѣстахъ и для всѣхъ людей. И эта высшая красота не представляется нашему воображенію въ конкретныхъ формахъ, именно, въ видѣ красиваго лица, рукъ, вообще физической красоты, ни въ видѣ знанія или бесѣды. И эта красота не представляется, какъ нѣчто, находящееся въ чемъ-нибудь другомъ, хотя бы, напр., въ какомъ-нибудь живомъ существѣ, на землѣ или на небѣ или въ какомъ-либо предметѣ, какъ нѣчто такое, что, будучи однороднымъ, существуетъ всегда независимо, само по себѣ и въ себѣ самомъ. И въ то время какъ прекрасное въ этомъ тлѣнномъ мірѣ гибнетъ и вновь возникаетъ, красота сама по себѣ нисколько не увеличивается и не оскудѣваетъ. Истинный путь къ эросу тотъ, чтобы начиная отъ созерцанія красоты въ природѣ, или въ искусствѣ, или въ живомъ существѣ, постепенно возвысить себя до божественной, непроходящей, нетлѣнной красоты, переходя отъ эроса къ одной прекрасной формѣ къ созерцанію двухъ и т.д., отъ прекрасныхъ формъ къ прекраснымъ занятіямъ, къ прекраснымъ наукамъ, достигнуть, наконецъ, того **з н а н і я**, которое является уже знаніемъ красоты самой въ себѣ, независимо отъ ея проявленія, и кто способенъ созерцать божественную красоту духовнымъ окомъ (- **п о н и м а т ь** ее), тотъ будетъ въ состояніи созерцать не призрачныя, а **истинныя д о б р о д ѣ т е л и**, соприкасаясь не съ призраками, а съ дѣйствительностью. Творя и совершенствуя истинную добродѣтель, онъ дѣлается угоднымъ Божеству,

и безсмертіе уготовано ему болѣе, чѣмъ кому-либо другому (Simp. XIX).

Въ діалогѣ „Федръ" эта мысль получила дальнѣйшее развитіе. Излагается миѳъ о томъ, какъ души смертныхъ вслѣдъ за Зевсомъ возносятся отъ центра въ надзвѣздныя сферы. Одна Гестія остается у очага вселенной. Впереди несется Зевсъ на крылатой колесницѣ, за нимъ боги и герои, раздѣленные на 11 группъ, затѣмъ ѣдутъ на колесницахъ души смертныхъ, окрыленныя влеченіемъ къ созерцанію божественнаго. Надзвѣздныя сферы - область безцвѣтная, безформенная, неосязаемая, непостижимая никакимъ чувствомъ, только разумомъ. И всякая душа уже созерцала когда-то дѣйствительныя сущности, такъ какъ иначе она и не могла бы принять человѣческой формы (вошла бы въ тѣло животнаго). Но не для всѣхъ душъ легко вспомнить то, что онѣ созерцали въ надзвѣздныхъ сферахъ, въ особенности, для тѣхъ, которыя созерцали эту область лишь короткое время, и для тѣхъ, которыя, упавъ на землю, имѣли несчастіе предаться неправдѣ и забыли все святое, видѣнное ими въ первоначальномъ своемъ состояніи. Поэтому остается лишь немного душъ, способныхъ припомнить святое. И эти немногія души, видя въ нашемъ преходящемъ мірѣ образъ божественной красоты, чувствуютъ сотрясеніе, точно отъ удара молніи, какъ бы выходятъ изъ себя, но по недостатку разумѣнія не понимаютъ, что поразило ихъ. Подобія Справедливости и Мудрости на этой землѣ не имѣютъ блеска, и не привлекаютъ къ себѣ людей, но бо-

жественная красота не только въ надзвѣздныхъ сферахъ превосходила все своимъ великолѣпіемъ, но и отраженіе ея въ вещахъ тлѣннаго міра обладаетъ такимъ блескомъ, что воспринимается самымъ утонченнымъ изъ чувствъ - зрѣніемъ, и земное подобіе нетлѣнной божественной красоты все еще озарено такимъ великолѣпіемъ, котораго лишены всѣ другія земныя подобія. И вотъ души, давно покинувшія небо или падшія, погасившія въ себѣ священный огонь, не влекутся страстно къ этой небесной красотѣ, но любуются лишь слабымъ ея земнымъ отображеніемъ. Но души, созерцавшія хороводъ идей въ надзвѣздныхъ сферахъ недавно или же долго, при видѣ лица или красивой формы, напоминающей утраченную нами, но когда-то до рожденія постигнутую идею красоты, проникаются священнымъ трепетомъ и, приблизившись къ прекрасному предмету, преклоняются передъ нимъ, какъ предъ божествомъ; и если бы не боялись они прослыть сумашедшими, они готовы были бы воздвигнуть ему алтари и приносить жертвы.

Если вдуматься въ эти поэтическіе мифы, станетъ яснымъ, что понятіе прекраснаго у Платона не совпадаетъ съ нашимъ. У Платона прекрасное отрѣзано отъ всякаго проявленія его въ искусствѣ, онъ стремится постигнуть красоту, взятую отрѣшенно, помимо искусства. Прогрессъ метафизическаго мышленія наблюдается въ томъ, что Платонъ преодолѣлъ Сократовскій утилитаризмъ. Но объясненіе прекраснаго включено у Платона въ общую его метафизику, отграничить постиженіе

красоты отъ п о з н а н і я и с т и н ы - невозможно: красота сама въ себѣ, идея красоты, истинная красота, не созерцается, но - у м о п о с т и г а е т с я. Не отграничена эстетика и отъ этики. Въ діалогѣ „Пиръ", Платонъ говоритъ: „и кто способенъ созерцать божественную красоту духовнымъ окомъ, тотъ будетъ въ состояніи созерцать не призрачныя, а истинныя д о б р о д ѣ т е л и". Здѣсь искусство не выдѣлено изъ этики. У Платона исчезаютъ всякіе признаки, которые служили бы для опредѣленія красоты. Его эстетика подобна геометріи, которая учила бы о фигурѣ вообще, не квадратѣ, треугольникѣ, ромбѣ и т.д., но о фигурѣ вообще, а созерцаемыя или мыслимыя нами фигуры были бы лишь отображеніями ея, черезъ „причастность" ей. Лотце, недолюбливавшій ученіе объ идеяхъ, сравнилъ ихъ съ зубною болью, которая существуетъ сама по себѣ, безъ ощущающаго субъекта; когда же мы испытываемъ зубную боль, то становимся причастными къ зубной боли въ себѣ существующей отрѣшенно. Платонъ отрѣзываетъ прекрасное отъ искусства и искусство отъ прекраснаго. Какъ бы чувствуя недостатокъ такого абстрактнаго понятія красоты, Платонъ въ нѣкоторыхъ своихъ произведеніяхъ пытается дать конкретныя опредѣленія. Такихъ опредѣленій существуетъ нѣсколько, но недостаточныхъ. Такъ, напр., прекрасное опредѣляется, какъ чистое наслажденіе, безъ тѣни скорби и огорченія (Филебъ), или указывается на пропорціональность и симметрію, какъ на существенный элементъ красоты. Впрочемъ, и это формальное опредѣленіе обосновывается метафизически, въ тѣсной

связи съ этикой: добро - прекрасно, а прекраснаго нѣтъ безъ гармоніи (Тимей, 87 С.). Или выдвигается единство, какъ признакъ красоты: Богъ создалъ лишь о д и н ъ міръ, съ тѣмъ, чтобы онъ былъ прекраснъ и с о в е р ш е н ъ . Иногда выдвигаются зрѣніе и слухъ, какъ исключительно эстетическія чувства (чистый гедонизмъ). Но всѣ эти конкретныя опредѣленія не закончены. - И вслѣдствіе разъединенія прекраснаго и искусства вѣчная и н е т л ѣ н н а я красота не поддается опредѣленіямъ и не подлежитъ созерцанію. Отсюда - и непониманіе Платономъ природы искусства. Истинная красота п о з н а е т с я, какъ и другія идеи, и художникъ не можетъ передать ее въ своемъ произведеніи. Художникъ тоже сидитъ скованный по ногамъ и за шею. И выходитъ, что онъ можетъ изображать лишь тѣни. Миметическое (подражательное) искусство - уже вторичная тѣнь, тѣнь тѣни. Художники списываютъ тѣнь, отраженную на противоположной стѣнѣ. Искусство не въ состояніи дать намъ пониманіе идеи красоты, идеи истины и добра, искусству нѣтъ мѣста въ идеальномъ государствѣ, нѣтъ въ немъ мѣста и поэтамъ, искусству навязывается далѣе чуждая ему роль. Въ самомъ дѣлѣ, если мы не признаемъ т в о р ч е с к а г о начала въ искусствѣ, то придемъ къ одному изъ двухъ выводовъ: 1) или искусство совсѣмъ не нужно; 2) или же ему навязывается чуждая ему роль - морализировать. По выраженію Аристофана, для юношей - поэты то же, что для дѣтей дядьки и воспитатели. Чтобы спасти искусство, Платонъ принужденъ былъ прибѣгнуть къ морализаціи искусства

и такимъ образомъ, опять приблизился къ сократовскому утилитаризму, только болѣе утонченному, преображенному. Въ особенности ярко проявляется эта тенденція въ твореніи преклонныхъ лѣтъ философа, „Государствѣ", въ которомъ Платонъ нисходитъ съ высотъ идеализма на почву соціологіи и политики, и въ цѣляхъ государственныхъ и педагогическихъ оцѣниваетъ различные виды общественной дѣятельности. Обсудивъ роль воиновъ, мудрецовъ - правителей и ремесленниковъ, онъ задается вопросомъ и о томъ, нужны ли будутъ въ идеальномъ государствѣ х у д о ж н и к и. Несравненно болѣе рѣзко, чѣмъ въ средній періодъ расцвѣта своей дѣятельности, подчеркивая миметическую природу искусства, Платонъ не оставляетъ никакого мѣста для творческой дѣятельности художника: художникъ не создаетъ ничего новаго, онъ не творитъ. На долю художника остается лишь простое наблюденіе и техника исполненія при передачѣ въ своихъ произведеніяхъ уже существующаго, поэтому подражательная дѣятельность художника простая забава, а искусство, преслѣдующее столь пустыя, ничтожныя цѣли, какъ воспроизведеніе уже существующаго ради забавы, въ лучшемъ случаѣ - Luxus vitae, роскошь жизни и отнюдь не необходимо въ идеальномъ государствѣ.

Но этого мало. Искусство часто бываетъ не только безполезнымъ, но и вреднымъ и опаснымъ для государства, и опасность эта настолько серьезна для развитія государства, что возникаетъ необходимость въ высшемъ контролѣ, въ цензурѣ государства какъ надъ самими художниками, такъ и надъ ихъ

произведеніями. - Уже пластическія искусства,- с к у л ь п т у р а и ж и в о п и с ь,- могутъ представлять для государства нѣкоторую опасность, такъ какъ они стремятся къ обману человѣка,- скульптура посредствомъ формъ, а живопись - при помощи красокъ и свѣтотѣни, стараясь представить въ въ своихъ произведеніяхъ (подражающихъ природѣ) безжизненное и въ дѣйствительности несуществующее и бездушное какъ бы существующимъ и жизненнымъ. Уже одного этого достаточно для того, чтобы признать существованіе скульптуры и живописи въ идеальномъ государствѣ нежелательнымъ, а самихъ художниковъ, какъ обманщиковъ и людей безполезныхъ, исключить изъ числа гражданъ. - Еще болѣе опасны для государства два другія искусства - п о э з і я и м у з ы к а, ибо слово и мелодія являются въ высшей степени могущественнымъ орудіями, при помощи которыхъ поэтъ и музыкантъ могутъ дѣйствовать на человѣка въ любомъ, желательномъ имъ направленіи. Въ виду этого Платонъ настаиваетъ на томъ, чтобы поэзія и музыка подвержены были особенно строгому контролю со стороны государства, такъ что почти всѣ поэтическія и музыкальныя произведенія того времени исключаются изъ числа тѣхъ воспитательныхъ средствъ, которыми можно пользоваться въ его идеальномъ государствѣ; вмѣстѣ съ этимъ и большая часть поэтовъ и музыкантовъ должна быть совсѣмъ изгнана изъ государства. - Весьма интересенъ этотъ древнѣйшій проектъ государственной цензуры. Какіе же вредные элементы усматривалъ

Платонъ въ п о э з і и и что именно считалъ въ ней недозволительнымъ? - Больше всего,- говоритъ Платонъ (см. „Государство", II, 375-383), - нужно остерегаться тѣхъ повѣствованій поэтовъ, гдѣ сами боги представляются въ обманчивомъ, ложномъ свѣтѣ; гдѣ богамъ приписываются дѣянія, недостойныя не только безсмертныхъ, но и любого порядочнаго человѣка; гдѣ имъ приписываются самые низменные человѣческіе пороки. Между тѣмъ Гомеръ и Гесіодъ изображаютъ въ своихъ твореніяхъ лживый, пьяный, распутный Олимпъ, описываютъ взаимные обманы боговъ, или повѣствуютъ объ обманахъ богами людей. Много и еще описываютъ поэты такихъ безобразныхъ дѣлъ боговъ Олимпійскихъ, которыя не захотѣлъ бы приписать себѣ ни одинъ нравственно добрый человѣкъ. Если поэтому лирическіе поэты еще терпимы въ идеальномъ государствѣ, то эпическіе должны быть изгнаны безо всякаго милосердія, какъ лжецы и обманщики (сравн. изреченіе Юма: „поэты - лжецы по профессіи"). Равнымъ образомъ нужно въ цѣляхъ развитія мужества въ гражданахъ, исключить изъ числа пригодныхъ для воспитанія тѣ разсказы поэтовъ, въ которыхъ изображаются различные ужасы преисподней и мученія загробной жизни. Поэтому, нужно было бы просто вычеркнуть изъ твореній Гомера, напр., слѣдующее стихи, въ которыхъ говорится о душахъ умершихъ въ первые мгновенія послѣ смерти:

„Вудто летучіе мыши во мракѣ пещеры глубокой
Со свистомъ порхаютъ, и только лишь въ ихъ верениць

Съ камня упала одна, какъ и всѣ сцѣпившись упали:
Такъ тамъ и души умершихъ неслись съ скрежетаньемъ".
(Одис. XXIV, 6 и сл.)

Или стихи, представляющіе царство Аида, преисподнюю, въ устрашающемъ видѣ:

„И жилищъ его не открылъ бы безсмертнымъ, и смертнымъ -
Мрачныхъ, ужасныхъ, которыхъ трепещутъ и самые боги"...
(Ил. XX,64).

Таково же описаніе преисподней въ XI п. Одиссеи, особенно мрачное по характеру. Подобные стихи должны быть исключены такъ какъ они ослабляютъ мужество, развиваютъ страхъ передъ смертью и преисподнею и внушаютъ воинамъ ужасъ предъ войной.

Наконецъ необходимо исключить изъ твореній поэтовъ всѣ обольстительныя сцены, гдѣ превозносятся наслажденія, излишества въ различныхъ пиршествахъ, винахъ и явствахъ и т.п. Такова поэзія Анакреона. Музыка также подвергается суровому контролю со стороны государства. Платонъ исключаетъ изъ общественнаго пользованія цѣлый рядъ мелодій: онъ не допускаетъ въ своемъ идеальномъ государствѣ мелодій слишкомъ печальныхъ, плаксивыхъ, (подобныхъ миксо-лидійскимъ мелодіямъ), потому что онѣ дѣлаютъ слишкомъ чувствительными слушателей. Онъ не допускаетъ также мелодій изнѣживающихъ, подобныхъ іонійскимъ, потому что онѣ только разслабляютъ души гражданъ и т.д. Допускаются лишь тѣ ме-

лодіи, которыя, какъ дорійскія, подражая напѣвамъ человѣка мужественнаго, содѣйствуютъ укрѣпленію мужества въ душѣ гражданъ и, успокаивая и утишая аффекты, вливаютъ въ нее новую бодрость и силу для подвиговъ. Допускаются и торжественные гимны богамъ. *)

И въ классификаціи наукъ и искусствъ сказывается взглядъ Платона на искусство, какъ на нѣчто побочное, неважное. Именно онъ классифицируетъ ихъ **согласно съ тѣмъ, поскольку они способствуютъ** п о с т и ж е н і ю и с т и н ы. Въ Филебѣ

*) *Ученіе Платона о музыкѣ можно понять лишь теоретически, разсудкомъ, конкретно же, такъ сказать, усвоить себѣ его мысли въ данномъ случаѣ невозможно. Когда, приблизительно къ началу* XVIII *-го вѣка средневѣковые лады, заимствованные изъ греческихъ, перешли въ дурныя и мольныя (мажорныя и минорныя) гаммы, ухо постепенно настолько привыкло къ нимъ, что мы, напримѣръ, не въ состояніи мыслить музыкально иначе, какъ въ мажорѣ и минорѣ. Бетховенъ въ одномъ изъ послѣднихъ квартетовъ (ор.132) написалъ одну часть (названную „*Heiliger Dankgesang eines genesenen an die Gottheit) *въ лидійской тональности (гамма отъ* fa *до* fa, *но вмѣсто* si *бемоль взято* si *простое). Наше ухо чувствуетъ нѣчто неопредѣленное, то* do *мажоръ, то* fa *мажоръ, мы переводимъ эту музыку на понятный намъ языкъ. Для теоретическаго пониманія даннаго мѣста Платона (Государство,398* E *и слѣд.).см., напр., статью В.И.Петра во Всеобщей исторіи музыки Наймана, томъ I.*

(55 sq) сравнительное значеніе техническихъ искусствъ по ихъ точности и пригодности къ постиженію истины опредѣляется въ зависимости отъ того, въ какой мѣрѣ они пользуются математикой; строительное искусство, напр., значительно превосходитъ по точности музыку и стоитъ ниже искусства счисленія, прикладной геометріи. Музыка попадаетъ въ одну категорію съ медициной, земледѣліемъ, военнымъ и морскимъ дѣломъ. Все оцѣнивается съ точки зрѣнія постиженія разумомъ: все, что не ведетъ къ постиженію истины, позоръ для мысли. И с к у с с т в о - п о з о р ъ м ы с л и (Λώβη τῆς διανοίας)

Данное выше изложеніе схематизируетъ ученіе Платона, въ значительной мѣрѣ примыкая къ традиціонной (Аристотелевской) интерпретаціи его ученія и не принимая въ расчетъ тѣхъ мѣстъ его сочиненій, которыя не совсѣмъ согласуются съ принятою въ изложеніи концепціей. Но существуетъ иное толкованіе ученія Платона о идеяхъ, сдвигающее (по крайней мѣрѣ, до извѣстной степени) и точку зрѣнія на его эстетику. Она была развита философами Лютославскимъ, Лотце, Когеномъ и, въ особенности, Наторпомъ, въ его Plato's Ideenlehre (1903) въ популярной же формѣ изложена Форлэндеромъ (Исторія философіи, т.I Спб. 1911). Это толкованіе совершенно аналогично такъ называемому неокантіанскому толкованію Канта. Согласно традиціонному толкованію Канта „вещь въ себѣ"; хотя и существуетъ за предѣлами нашего сознанія, однако „аффицируетъ" его, воздѣйствуетъ на него, вопреки ученію

самого же Канта, что причинныя отношенія не могутъ переноситься на „вещь въ себѣ", слѣд., она и не можетъ воздѣйствовать на что-либо. Согласно неокантіанскому толкованію (Когенъ и Наторпъ) „вещь въ себѣ" является лишь абсолютнымъ выраженіемъ з а д а ч и нашего познанія, а не какимъ-либо особеннымъ, самимъ по себѣ существующимъ предметомъ. „Вещь въ себѣ" - есть наше понятіе о вещи, безконечно приближающееся къ предѣлу. Лотце и Лютославскій подошли къ отличному отъ традицій толкованію идеи Платона безо всякой предвзятой точки зрѣнія, Когенъ и Наторпъ прямо перенесли по аналогіи на ученіе Платона свою неокантіанскую точку, почему иногда говорятъ, что Наторпъ обратилъ Платона въ неокантіанство.

Согласно этому толкованію, Аристотель (Met. I,6) понялъ метафорическія выраженія Платоны, его миѳы, буквально и поэтому приписалъ своему учителю фантастическую нелѣпость, будто бы идеи, какъ какіе-то духи, ведутъ обособленное существованіе въ какомъ-то умопостигаемомъ „мѣстѣ (τὸπος) идей". Авторитетъ Аристотеля привелъ къ тому, что это неправильное пониманіе платоновыхъ идей, какъ самостоятельно существующихъ сущностей, въ большей или меньшей мѣрѣ проникло и въ новѣйшія изложенія ученія Платона. Лотце въ своей Logik, 501 (эта большая библіографическая рѣдкость, наконецъ, переиздана въ 1912 г.) говоритъ: „странно, какимъ образомъ традиціонное преклоненіе предъ глубокомыс-

ліемъ Платона можетъ мирно уживаться съ тѣмъ, что ему приписывается столь нелѣпое представленіе, какъ самостоятельно существующія идеи". По Лотце, это то же самое, какъ если бы въ наше время кто-либо вздумалъ приписывать „вѣчнымъ", „неизмѣннымъ" законамъ природы существованіе в н ѣ вещей.

„Открытіе" идеи,- согласно новому толкованію,- является, какъ показываетъ самое слово (отъ ἰδεῖν, смотрѣть, созерцать), скорѣе художественнымъ созерцаніемъ, прозрѣніемъ, чѣмъ умопостиженіемъ. Идеи нужно угадать, подобно вѣщему прорицателю (μαντεύεσθαι, Филебъ, 64, A). Слово ἰδέα часто встрѣчается у Платона въ связи съ глаголами ὁρᾶν, βλέπειν, ἰδεῖν - смотрѣть, созерцать. Сторонники такого толкованія возстаютъ противъ мнѣнія Целлера (см. Целлеръ. Очеркъ древней философіи, пер. подъ ред. Н.Самсонова. М. 1913), согласно которому идея и видъ (εἶδος, родовое понятіе) совершенно тожественны. На самомъ дѣлѣ Платонъ отличаетъ эти термины, изъ которыхъ εἶδος обозначаетъ объемъ понятія, а ἰδέα - е д и н с т в о п о н я т і я. Съ этого а к т а чисто духовной дѣятельности названіе идеи переносится затѣмъ на созерцаемое, на единое основное созерцаніе, возникающее въ силу этого созерцанія, на „образъ"; въ которомъ представляется „взору" предметъ. Для созерцанія идеи нужно поэтому отрѣшиться отъ внѣшняго міра, сосредоточиться въ самомъ себѣ, всмотрѣться въ глубину своей души, ибо въ идеѣ мы вновь открываемъ „наше": созерцая идеи, душа вновь вспоминаетъ то,

что она нѣкогда созерцала въ надзвѣздныхъ сферахъ. Согласно новому толкованію, этотъ мифъ будетъ лишь поэтическимъ выраженіемъ чисто гносеологическаго ученія, согласно которому у насъ имѣются априорныя общія идеи, дѣлающія возможнымъ нашъ опытъ. И л о г и ч е с к о е prius проецируется въ этомъ мифѣ въ предшествующее по времени. Идея, слѣдовательно, лишь созданіе мысли (νοητόν), - какъ и въ современномъ словоупотребленіи, - наша мысль (νόημα) или представленіе (ἐν νοίᾳ), идеи иногда прямо называются λόγοι, т.е. логическими основаніями, создаваемыми разумомъ основаніями. Умопостигаемыя идеи являются продуктомъ т в о р ч е с т в а, идея представляется чѣмъ-то созданнымъ нами самими. Когда человѣкъ созерцаетъ прекрасное, онъ лишь создаетъ или раждаетъ то, что уже давно носила въ себѣ душа его. Идея - не готовая сущность, которая извнѣ вселяется въ душу: духъ нашъ создаетъ ее; д у х ъ т в о р и т ъ и д е ю. Идея предносится внутреннему взору художника, ваятеля, художника, философъ, зодчій стремятся воплотить въ словѣ, мраморѣ, краскахъ идею, раждающуюся въ нѣдрахъ творящаго духа. Творческій порывъ духа, тоска по воплощеніи идеала и есть эросъ, духовное влеченіе къ творчеству. (Для усвоенія этихъ мыслей полезно прочесть параграфъ 21 изъ указ.соч. Форлэндера).

Такая концепція существенно измѣнила бы и эстетику Платона, такъ какъ при ней понятіе μίμησις'а пришлось бы отбросить.

Однако попытки провести до конца такое толкованіе Платона (наиболѣе послѣдователенъ Наторпъ) не увѣнчались успѣхомъ. Четыре аспекта можно различить въ ученіи Платона о идеяхъ: 1) идеи - общія понятія Сократа, но субстанціированныя, ставшія метафизическими сущностями съ характеромъ „сущаго" элеатовъ. 2) Въ діалогѣ „Софистъ" Платонъ возстаетъ противъ прежняго своего взгляда на идеи, какъ на застывшія, неизмѣнныя сущности; приписывая имъ движеніе и жизнь, одушевленность и разумъ, силу и дѣйствіе, онъ пытается найти связь какъ между самыми идеями, такъ и между міромъ сущаго и міромъ бываніе и небытія. Въ „Софистѣ" по Г о м п е р ц у Платонъ критикуетъ свои прежнія воззрѣнія; по Ш л е й е р м а х е р у онъ критикуетъ Мегарскую школу, см. ук.соч. Целлера, параграфъ 86; по Н а т о р п у же, критика „Софиста" направлена противъ такихъ учениковъ Платона, которые остались вѣрными точкѣ зрѣнія, уже покинутой учителемъ. Слѣдовательно, Наторпъ тѣмъ самымъ признаетъ, что и первая форма ученія о идеяхъ, которую критикуетъ Аристотель, была одно время истиннымъ убѣжденіемъ Платона. 3) Идеи - апріорныя понятія. Самое сильное и убѣдительное мѣсто въ книгѣ, защищающаго эту точку зрѣнія Наторпа несомнѣнно его анализъ діалога „Парменидъ". Съ традиціонной точки зрѣнія трудно постичь этотъ діалогъ. Если же присоединиться къ основной мысли Наторпа, согласно которой платоновскія идеи - методы, законы, чистыя посылки разума, а не субстанціальныя понятія, какъ во-

образилъ Аристотель, то труднѣйшій діалогъ этотъ становится понятнымъ. Но въ анализѣ другихъ діалоговъ получаются натяжки. 4) Сближеніе, въ старческомъ періодѣ дѣятельности, (Тимей) ученія о идеяхъ съ пиѳагорейскимъ ученіемъ о числахъ (Целлеръ, параграфъ 50).

Всѣ попытки свести эти четыре точки зрѣнія къ одной всегда сопровождаются натяжками. На протяженіи своей полувѣковой писательской дѣятельности Платонъ неоднократно мѣнялъ воззрѣнія и иногда возставалъ самъ на себя (Софистъ). Изложенная выше новая концепція ученія Платона о идеяхъ приложима не ко всѣмъ его твореніямъ въ ихъ цѣломъ, но, такъ сказать, лишь къ одному изъ аспектовъ ученія о идеяхъ.

Для исторіи эстетики наиболѣе существенно рѣшить, устраняетъ ли это новое толкованіе ученіе о миметическомъ характерѣ искусства или нѣтъ. Художникъ съ этой точки зрѣнія отражаетъ уже не тѣнь тѣни, не копію копіи, но непосредственно самую идею. Эстетика Платона едва ли мѣняется отъ этого: вмѣсто опосредствованнаго промежуточнымъ звеномъ получается непосредственное подражаніе идеѣ, но все-таки подражаніе. Говорить же, что художникъ выявляетъ идею изъ глубины творческаго духа, значитъ модернизировать Платона, навязывать ему современную точку зрѣнія. Творческій экстазъ (mania) Платонъ, напротивъ, прямо осуждаетъ (діалогъ „Іонъ"), потому что художникъ въ такомъ вдохновенномъ состояніи одинаково вызываетъ нашъ интересъ къ ложному и истинному, къ дурному и хорошему

(морализирующее направленіе). Итакъ, оцѣнка эстетики Платона не измѣнится и при новомъ толкованіи его. Хорошую оцѣнку подобныхъ теорій даетъ Г а м а н ъ:*) „такъ какъ иллюстрирующее искусство предполагаетъ, что всякому прообразу должно соотвѣтствовать отображеніе, а идеѣ - явленіе, то всякая теорія иллюстрирующаго искусства должна усвоить себѣ понятіе подражаніе (mimesis), или, вѣрнѣе, возсозданіе, воспроизведеніе (Nachbildung) отсюда намъ становится понятнымъ, почему какъ разъ идеалистическія культуры, напр., греческая, и такой философъ, какъ Платонъ, или же классическая культура эпохи Людовика XIV и такой критикъ, какъ Буало, должны были выдвинуть въ эстетикѣ на первый планъ понятіе подражанія и правды (verité). Э т а т е о р і я в ѣ р н а, н о н е и м ѣ е т ъ н и ч е г о о б щ а г о с ъ э с т е т и к о и".

Въ предложенномъ выше истолкованіи ученія Платона о б ъ искусствѣ не были также приняты во вниманіе тѣ мѣста изъ его твореній, которыя противорѣчатъ положенной въ основу его мысли. Въ большихъ трудахъ указываются и всѣ противорѣчащія мѣста; однако сути дѣла они не мѣняютъ и они не приводятъ къ какой-либо другой конечной оцѣнкѣ эстетики Платона. Walter въ ук. соч. (141-446) собралъ изъ діалоговъ Платона всѣ важнѣйшія мѣста, касающіяся понятія mimesis - подражанія у Пла-

*) *Гаманъ, Эстетика. Пер. Н.Самсонова. М. 1913.*

тона и его пониманія природы искусства. Наиболѣе противорѣчащее, повидимому, мѣсто находится въ Rep. 472 D - если художникъ напишетъ идеально красиваго человѣка, не будучи въ состояніи доказать, что такой идеалъ возможенъ въ дѣйствительности, то онъ не станетъ отъ этого худшимъ живописцемъ. Всѣ требованія, предъявляемыя къ риторикѣ (Федръ) или къ терпимымъ въ государствѣ искусствамъ (Государство), указываютъ на то, что художникъ и м о ж е т ъ и д о л ж е н ъ стремиться къ постиженію идей, а не только подражать ихъ отображеніямъ, создавать тѣни тѣней. Всѣ филиппики Платона противъ художниковъ и поэтовъ н а п р а в л е н ы с к о р ѣ е н а т о, ч т о п о э т ы в ъ д ѣ й с т в и т е л ь н о с т и н е о б л а д а ю т ъ э т и м ъ з н а н і е м ъ и д е й, и л и ж е п р е с л ѣ д у ю т ъ ч у ж д ы я п о с т и ж е н і ю и д е й ц ѣ л и.*) Вальтеръ показалъ затѣмъ, что понятіе mimesis'а нельзя понимать

---

*) *Эту мысль Вальтера подхватилъ и развилъ въ гипотезу Бернардъ Бозанкетъ (A History of Aesthetic. London. 1894, стр. 21,22,27,29): „развитіе Платономъ моральной рефлексіи до кажущейся враждебности по отношенію почти что ко всему міру классической красоты может быть разсматриваема какъ п р и в е д е н і е к ъ н е л ѣ п о с т и не человѣческаго содержанія, но не-эстетической формы того принципа, который Платонъ, по его заявленію, защищаетъ". Т.е. Платонъ даетъ замаскиро-*

у Платона слишкомъ буквально: понятіе это шаткое, колеблюще-ется, имѣющее различныя степени и оттѣнки, начиная отъ дѣйствительнаго подражанія до самаго отдаленнаго, по аналогіи (напр., въ музыкѣ, Законы 669 A, въ танцахъ, Законы 796 A). Но и В а л ь т е р ъ (442) приходитъ къ тому же толкованію ученія Платона о искусствѣ, какое дано выше. Недостатокъ понятія mimesis'a, по Вальтеру, не въ томъ, что подражаніе понимается у Платона въ буквальномъ смыслѣ (антихудожественный протоколизмъ), но въ несовершенной эстетической теоріи, краеугольнымъ камнемъ которой служитъ понятіе з н а н і я, исключающее понятіе ф а н т а з і и, т в о р ч е с к а г о н а ч а л а. Не въ томъ недостатокъ Платонова ученія, что всякое мусическое искусство сводится у него къ „подражанію" (Krat. 432 D. Legg. 668 B), но въ томъ, что его пониманіе искусства, проведенное послѣдовательно до конца, даетъ положеніе: - н у ж н о о д н о з н а н і е и н и к а к о г о и с к у с с т в а. Въ міросозерцаніи среднихъ вѣковъ мы еще встрѣтимся съ этимъ положеніемъ.

А р и с т о т е л ь (384-322), великій ученикъ Платона, мало интересуется въ эстетикѣ проблемою прекраснаго. Всю силу своего аналитическаго ума онъ сосредоточиваетъ не проблемѣ

---

*) *ванную критику ходячаго воззрѣнія на искусство, какъ на* mimesis, *онъ сознаетъ и р о н и ч е с к і й характеръ своихъ разсужденій.*

искусства, въ особенности, на п о э з і и. Что касается общаго опредѣленія прекраснаго, то онъ отдѣлывается мало значащими фразами, противорѣчивыми и колеблющимися опредѣленіями. Иногда прекрасное сводится къ величинѣ и порядку, такъ, въ Poet 1451a говорится: „красота заключается въ величинѣ и порядкѣ, вслѣдствіе чего ни чрезмѣрно малое существо не могло бы стать прекраснымъ, такъ какъ обозрѣніе его, сдѣланное въ почти незамѣтное время, сливается, ни чрезмѣрно большое, такъ какъ обозрѣніе его совершается не сразу, но единство и цѣльность его теряются для обозрѣвающихъ, напр., если бы животное имѣло 10.000 стадій длины *) (40 стадій съ небольшимъ равны географической милѣ). Это то же, что такъ называемая мораль золотой середины, согласно которой мужество, напр., середина между трусостью и дерзкой отвагой. Иногда прекрасное сливается съ добромъ (Reth. I, c. 9); иногда Аристотель хочетъ обрѣсти красоту въ математическихъ пропорціяхъ неподвижныхъ вещей, и поэтому для постиженія ея совѣтуетъ заняться математикой (Metaphys. XII, 3). Согласно одному, правда, мало надежному источнику (Laert. Diog. V I, 20) Аристотель признавалъ даже, что прекрасное вообще н е о п р е д ѣ л и м о.

Разсужденія Аристотеля о прекрасномъ въ искусствѣ совершенно не зависятъ отъ этихъ шаткихъ опредѣленій понятія прекраснаго: въ своемъ сочиненіи „О искусствѣ поэзіи" онъ идетъ

*) *Аристотель. О искусствѣ поэзіи. Греческій текстъ съ переводомъ Аппельрота. М. 1893.*

эмпирическимъ, индуктивнымъ путемъ. Впрочемъ, до извѣстной степени его метафизическія убѣжденія помогли ему въ разработкѣ эстетики. Обыкновенно, о метафизикѣ Аристотеля говорится въ томъ смыслѣ, что его придирчивая, мелочная критика идей Платона не далеко подвинула его отъ учителя. Но пониманіе идеи, какъ творческой формы, созидающей силы вещи, имманентной самой вещи, придаетъ болѣе жизненную окраску міру воспринимаемой дѣйствительности: онъ уже не блѣдное отраженіе потусторонняго міра, это - сама реальность. Въ такомъ случаѣ измѣняется и понятіе mimesis а . „Подражаніе, какъ дѣятельность, свойственная человѣку по самой природѣ его (Poet. 1448 b), пріобрѣтаетъ смыслъ. Совершенно такъ же, какъ и въ логикѣ Аристотеля: - опредѣленіе понятія даетъ намъ и пониманіе вещи, такъ какъ „идея" неразлучна съ вещью,- и въ эстетикѣ Аристотеля художественное „подражаніе" даетъ намъ не копію копій, какъ у Платона, но отображеніе самой дѣйствительности, доставляющее намъ (эстетическое) наслажденіе. 1448 b:" Доказательствомъ этого служитъ то, что происходитъ въ обыденной жизни: на что мы въ дѣйствительности смотримъ съ отвращеніемъ, точнѣйшія изображенія того мы разсматриваемъ съ удовольствіемъ, какъ, напр., изображеніе отвратительныхъ животныхъ и труповъ. Причина же этого заключается въ томъ, что пріобрѣтать з н а н і я весьма пріятно не только философамъ, но равно и прочимъ людямъ, съ тою разницею, что послѣдніе пріобрѣтаютъ ихъ ненадолго. На изображеніе смотрятъ

(они) съ удовольствіемъ, потому что, взирая на него, приходится у з н а в а т ь и р а з с у ж д а т ь, что каждый предметъ обозначаетъ, напр., что это - такой-то человѣкъ; если же смотрящій не видѣлъ раньше (предмета изображенія), то послѣдній доставитъ (ему) наслажденіе не какъ воспроизведеніе предмета, но благодаря отдѣлкѣ или колориту, или другой какой-либо причинѣ". Слѣдовательно, mimesis, „подражаніе" - это с о з е р ц а н і е, с о з е р ц а т е л ь н а я, т е о р е т и ч е с к а я ф у н к ц і я, д ѣ я т е л ь н о с т и человѣка (См. особенно Benedetto Croce, Estetica, 1909, стр. 190). Какъ на колебаніе, Кроче указываетъ на начало четвертой главы „Поэтики", гдѣ говорится, что дѣти, с л ѣ д у я п р и м ѣ р у взрослыхъ, пріобрѣтаютъ первыя свои свѣдѣнія; въ этомъ мѣстѣ понятіе „подражанія" носитъ не теоретическій, а практическій характеръ). Но если „подражаніе" основано на созерцаніи вещей, если поэтическая дѣятельность - теоретическая функція, то какъ отличить поэзію отъ научнаго „узнаванія и разсужденія". Какъ ограничить поэзію отъ исторіи? По Аристотелю (О поэзіи IX) - задача поэта - говорить не о дѣйствительно случившемся, но о томъ, что могло бы случиться, слѣдовательно, о возможномъ по вѣроятности или по необходимости. Историкъ и поэтъ отличаются другъ отъ друга не тѣмъ, что одинъ пишетъ прозою, другой стихами: можно уложить въ извѣстный размѣръ сочиненія Геродота, и тѣмъ не менѣе они останутся исторіей. Историкъ

и поэтъ различаются тѣмъ, что первый говоритъ о дѣйствительно случившемся, а второй - о томъ, что могло бы случиться. Поэтому поэзія носитъ болѣе философскій и глубокій характеръ, чѣмъ исторія. Поэзія отличается отъ науки, такъ какъ хотя она и говоритъ объ общемъ, однако не въ томъ смыслѣ, какъ наука, но лишь до извѣстной степени: она б о л ѣ е (или с к о р ѣ е - mallon) говоритъ объ общемъ, а исторія - о единичномъ. Однако мысль эта не проведена у Аристотеля послѣдовательно: о б щ е е поэзіи (оно же и в о з м о ж н о е) смѣшивается съ научно общимъ и съ исторически истиннымъ (возможное по в ѣ р о я т н о с т и и п о н е о б х о д и м о с т и). Слово б о л ѣ е (скорѣе) - неопредѣленно. Для характеристики исторіи, повѣствующей о единичномъ, приведенъ лишь примѣръ: „наприм., что сдѣлалъ Алкивіадъ или, что съ нимъ случилось". Если взять въ примѣръ не поэзію, а живопись, какъ дѣлаетъ самъ Аристотель въ IV главѣ, то понятіе „подражанія" еще труднѣе будетъ отграничить отъ чисто теоретическаго мышленія, такъ какъ, созерцая изображеніе, намъ приходится „узнавать и разсуждать", что оно изображаетъ. Въ концѣ среднихъ вѣковъ мы еще встрѣтимся съ Франческо Патриціо, который будетъ доказывать, что понятіе „подражанія" не имѣетъ у Аристотеля никакого опредѣленнаго значенія. Правъ Кроче, когда онъ говоритъ, что Аристотель остановился на полдорогѣ къ выясненію

творческой, совершенно своеобразной природы искусства. Вслѣдствіе этой шаткости термина „подражаніе" XIV и XV главы Поэтики противорѣчатъ IV. Въ IV было сказано, что поэзія - подражаніе возможному, а въ XIV и XV говорится: „слѣдуетъ предпочитать невозможное вѣроятное возможному, но мало вѣроятному". „Хотя и невозможно", говоритъ Аристотель (1461 b), чтобы существовали люди, подобные тѣмъ, какихъ рисовалъ Зевксисъ, но слѣдуетъ предпочесть лучше это невозможное, такъ какъ должно превосходить образецъ". Съ одной стороны Аристотелю не удалось отграничить художественное созерцаніе отъ теоретической дѣятельности вообще, но съ другой, вполнѣ ясно, что терминъ „подражаніе" у него совсѣмъ уже нельзя понимать въ буквальномъ смыслѣ слова. „Превосходить образецъ" значитъ уже творчески создавать типъ (Ахиллеса, Менелая).

Цѣль искусства и по Аристотелю - морализующая. Вполнѣ ясно онъ говоритъ это о музыкѣ и трагедіи. Музыка, по мнѣнію Аристотеля, имѣетъ своимъ назначеніемъ - облагораживать настроеніе, ея цѣль - развитіе и укрѣпленіе добрыхъ чувствъ души. Подъ вліяніемъ музыки человѣкъ можетъ развить въ себѣ тѣ или другія нравственныя качества. „Моральное значеніе музыки состоитъ въ томъ, что подъ вліяніемъ ея мы испытываемъ чистое удовольствіе - истинно любимъ или ненавидимъ" (Политика, пер. Скворцова, 237). Музыка съ помощью ритмовъ и мелодій можетъ подражать тѣмъ или другимъ состояніямъ души,

напр., гнѣву, кротости, мужеству и пр., при томъ очень близко къ естественнымъ состояніямъ души, такъ что слушая тѣ или другіе ритмы и мелодіи, человѣкъ самъ можетъ настраиваться, такъ или иначе. Испытывая печаль или радость отъ подобія, онъ можетъ привыкнуть чувствовать то же и въ дѣйствительности. Поэтому музыка входитъ въ программу воспитанія (Пол., 237-238) Музыка - не только средство удовольствія: „музыка, по природѣ своей, гораздо выше того, чтобы пользоваться ею только для этихъ цѣлей, такъ что не нее нельзя смотрѣть, какъ только на средства того общаго удовольствія, какое болѣе или менѣе, ощущаютъ отъ нея всѣ". (ib. 236).

Повидимому, такъ же смотритъ Аристотель и на трагедію (п о в и д и м о м у, потому, что терминъ katarsis - очищеніе толкуется различно). Трагедію Аристотель опредѣляетъ (Poet. 1449 b), какъ „подражаніе дѣйствію важному и законченному, имѣющему опредѣленный объемъ, (подражаніе) при помощи рѣчи, въ каждой изъ своихъ частей различно украшенной, посредствомъ дѣйствія, а не разсказа, совершающее, благодаря состраданію и страху, о ч и щ е н і е подобныхъ аффектовъ". „Украшенная рѣчь" добавлено потому, что нѣкоторыя части трагедіи исполняются только посредствомъ метровъ, а другія - (хоры) - посредствомъ пѣнія. Лессингъ въ Гамбургской Драматургіи приписываетъ трагедіи чисто м о р а л ь н у ю конечную цѣль: о ч и щ е н і е - это превращеніе страстей въ добродѣтельныя наклонности. Э д у а р д ъ М ю л л е р ъ

(Geschichte der theorie der Kunst bei den Alten, 1835) сопоставляетъ катартическое вліяніе трагедіи съ очищающимъ дѣйствіемъ музыки (Polit, 1341 b), и объясняетъ его, какъ перемѣну чувства неудовольствія, заключающагося въ состраданіи и страхѣ на чувство удовольствія. Бернайсъ (Zwei Abhandlungen uber die Aristotelische theorie des Drama, Berlin 1880) выражаетъ то мнѣніе, что Аристотель смотрѣлъ на катарсисъ съ п а т о л о г и ч е с к о й точки зрѣнія. Онъ опирается на слѣдующее мѣсто изъ Аристотеля (Pol 1342 a, 8): „мы видимъ, что благодаря священнымъ пѣснямъ, тѣ, кто пользуется напѣвами, возвышающими душу, достигаютъ какъ бы и с ц ѣ л е н і я и очищенія; то же самое непремѣнно испытываютъ люди жалостливые, пугливые и вообще впечатлительные, а прочіе - насколько возможно для каждаго изъ нихъ, и со всѣми происходитъ нѣкоторое очищеніе, и они чувствуютъ облегченіе, соединенное съ удовольствіемъ". Поэтому Бернайсъ переводитъ: „трагедія посредствомъ возбужденія (въ человѣкѣ) сострадація и страха производитъ облегчающее уничтоженіе такихъ состояній духа". Точно тяжелый грузъ сваливается съ человѣка, и легко становится на душѣ. Извѣстный историкъ древней философіи Э д у а р д ъ Ц е л л е р ъ толкуетъ такъ: катарсисъ есть успокоеніе аффектовъ, достигаемое путемъ ихъ возбужденія, но в о з б у ж д е н і я х у д о ж е с т в е н н а г о . „Искусство", - говоритъ онъ: „просвѣтляетъ и успокаиваетъ аффекты, подчиняя ихъ своему закону, пріурочивая ихъ не къ личному, а

къ общечеловѣческому, благодаря опредѣленной мѣрѣ, овладѣвая ихъ развитіемъ и ограничивая ихъ силу; трагедія, напр., въ судьбѣ своихъ героевъ представляетъ общечеловѣческій жребій и въ то же время законъ вѣчной справедливости, музыка успокаиваетъ возбужденныя чувства, связывая ихъ ритмомъ и гармоніей". Очень тщательно разсмотрѣлъ вопросъ Ed. Chaignet, (Essai sur la psychologie d'Aristote. Paris, 1883, стр. 552-3 и 615-622). Его толкованіе ближе всего, пожалуй, подходитъ къ Целлеровскому: катарсисъ не имѣетъ ни патологическаго, терапевтическаго характера. (Бернайсъ), ни чисто моральнаго (Шпенгель). Катартическій характеръ присущъ только искусству (катарсисъ οἰκεῖα), художественное, эстетическое очищеніе. Но такъ какъ древніе не отличали строго эстетическую сферу отъ моральной, то это художественное очищеніе - въ то же время и нравственное. Во всякомъ случаѣ, терминъ о ч и щ е н і е нужно понимать съ чисто п с и х о л о г и ч е с к о й точки зрѣнія. Надежнѣе всего, повидимому, присоединиться къ Целлеру и Шенье. Для лицъ, знающихъ греческій языкъ интересна будетъ попытка К п о к е внести поправки въ текстъ Аристотеля. Онѣ приведены у Целлера, ук. соч., 204, тамъ же мнѣніе Лорцинга, примыкающее къ Бернайсу.

Такъ или иначе, прямо или косвенно (въ силу неразличенія моральной области и эстетической) искусство по Аристотелю имѣетъ морализующую цѣль. Но какова будетъ роль искусства, если отбросить эту морализующую цѣль, если провести

послѣдовательно до конца общія начала Аристотеля. Этимъ вопросомъ задается Кроче (op. cit. 192, по нѣмец. пер. 134) и рѣшаетъ его такимъ образомъ: если Аристотель допускаетъ, что въ поэтическомъ произведеніи предпочтительнѣе вѣроятное невозможное, чѣмъ невѣроятное, хотя и возможное, если можно допустить даже и (atopon) безсмыслицу (Poet.,1460 b, гдѣ разумѣется Одиссея XIII, 70-125, возвращеніе спящаго Одиссея на Итаку на чудесномъ кораблѣ феакійскомъ), то искусство обратится въ „подражаніе" видимости, въ пустую забаву. Такого вывода у Аристотеля нѣтъ, но его возможно сдѣлать изъ данныхъ имъ посылокъ. Поэтому хотя Аристотель съ удивительною проницательностью трактовалъ о искусствѣ, однако не опровергнулъ платоновскаго опредѣленія и не далъ новаго. Сила Аристотеля - въ разработкѣ частной, спеціальной эстетики, а не общей. Въ общей же - самое важное не доведенная до конца попытка пойти дальше Платона въ пониманіи „подражанія".

Послѣ Аристотеля философія искусства замираетъ на нѣсколько столѣтій, вплоть до расцвѣта неоплатонизма. Съ одной стороны Аристотель сдвинулъ интересъ въ область эстетики отдѣльныхъ искусствъ, особенно, поэзіи. Его Поэтика оказываетъ огромное вліяніе на латинскихъ писателей (Ars poetica Горація). Большое вниманіе привлекаетъ и реторика (Квинтиліанъ въ I в. по Р.Х.)*). Съ другой стороны, самая философія по-

*) *Горацій и Квинтиліанъ, опущенные въ этомъ курсѣ о б щ и х ъ э с т е т и ч е с к и х ъ и д е й, а не эстетики*

степенно падаетъ, киники, киренцы, стоики, эпикурейцы интересуются ею исключительно ради удовлетворенія моральныхъ запросовъ. Умонаклоненіе Аристотеля къ реализму оказываетъ давленіе на послѣдующія философскія школы и

7. С т о и к и, напр., приходятъ къ проповѣди художественнаго реализма. Въ п р и р о д ѣ видятъ они единственную силу, которая побуждаетъ человѣка, влагая въ него естественные задатки, подражать ея твореніямъ и возсоздавать ее въ произведеніяхъ искусства. Вселенная, по стоическому ученію, - единое и безконечно-великое цѣлое, разумно и гармонически устроенное согласно вѣчнымъ законамъ, человѣкъ же неизмѣримо малая часть этого цѣлаго, находящаяся со всѣми своими жизненными процессами въ полной зависимости отъ вѣчныхъ, всеобщихъ и неизмѣнныхъ законовъ цѣлаго. Физическая природа человѣка - часть міровой матеріи; человѣческій разумъ - часть мірового разума; законы его личной жизни - законы той же природы. Поэтому человѣкъ всегда долженъ жить и дѣйствовать согласно съ природой, (secundum naturam vivere), и такъ онъ и дѣйствуетъ въ большинствѣ случаевъ, ибо сама природа вложила въ него сильнѣйшія естественныя побужденія къ такому образу дѣйствій. Всѣ виды человѣческой дѣятельности подтверждаютъ это; что касается искусствъ, то въ нихъ воздѣйствіе природы проявляется въ томъ, что человѣкъ съ самаго ранняго дѣтства невольно и безотчетно стремится путемъ подражанія возсозда-

*) *отдѣльныхъ искусствъ, изложены въ курсѣ А. И п о л и т о в а, Исторія эстетическихъ идей, Казань, 1913.*

вать все видѣнное имъ и слышанное, въ особенности прекрасное. У художниковъ и поэтовъ это стремленіе достигаетъ такой неодолимой силы, что они не могутъ не творить, не могутъ подавить свою творческую способность.

Итакъ, сама природа является тою силою, побуждающею человѣка къ художественному творчеству. Однако сама по себѣ природа не способна дать художнику всѣ техническія его познанія и умѣнье, необходимыя въ его художественной практикѣ. Чтобы достигнуть техническаго умѣнья, художникъ долженъ изучать природу, изслѣдовать ея явленія. Истинное художественное творчество слагается изъ задатковъ, вложенныхъ въ человѣка природою и изъ техническаго умѣнья, пріобрѣтаемаго изученіемъ природы. Созидая свои произведенія, художникъ чувствуетъ высокое наслажденіе, сознавая, что онъ творитъ и что творческая дѣятельность совпадаетъ съ его природнымъ влеченіемъ. - Таковы общія основы стоической эстетики. - Далѣе, эстетическія воззрѣнія стоиковъ переплетаются уже съ принципами стоической морали и ученіе о прекрасномъ сливается у нихъ съ ученіемъ о добродѣтели. Это замѣтно болѣе всего въ ученіи о сущности прекраснаго и его важнѣйшихъ условіяхъ. Сущность добродѣтели нравственной заключается, по ученію стоиковъ, въ непосредственномъ слѣдованіи законамъ природы, во внутреннемъ согласіи съ нею, проникающемъ собою всѣ дѣйствія человѣка. - Сущность стоической добродѣтели заключается въ гармоніи нравственныхъ дѣяній человѣка съ тѣми закона-

ми морали, которыя сама природа заложила въ его сердце; въ порядкѣ и закономѣрности проявленій нравственной личности, въ полной гармоніи между законами внутренними и поведеніемъ внѣшнимъ. Тѣ же самыя качества, перенесенныя въ область физическихъ явленій, обуславливаютъ собою и сущность прекраснаго въ мірѣ явленій. Непремѣннымъ условіемъ красоты является какъ порядокъ, пропорціональность, гармонія и симметрія внѣшнихъ частей, такъ и та особенность что внѣшнія формы предмета находятся въ полномъ прямомъ соотвѣтствіи съ внутреннею идеей, внутренней сущностью вещи и ея природнымъ назначеніемъ. Такъ, напр., красота человѣка состоитъ столько же въ соразмѣрности всѣхъ частей его тѣла, въ гармоніи ихъ между собою и пропорціональности, сколько и въ приспособленности каждаго члена этого тѣла къ опредѣленнымъ цѣлямъ, функціямъ. То же можно сказать и о красотахъ природы. Всякое зерно, изъ котораго впослѣдствіи по внутреннимъ законамъ произрастанія(таящимся въ немъ самомъ), вырастаетъ громадное дерево или изящный цвѣтокъ,- всякое такое зерно уже само - прекрасное произведеніе природы, ибо природа, создавшая это зерно, позаботилась не только о пользѣ, т.е. качествахъ строенія, необходимыхъ для развитія изъ зерна цѣлаго растенія; но и о элементахъ чистой красоты, о гармоніи и симметріи всѣхъ частей предмета, въ соотвѣтствіи съ ихъ назначеніемъ. То же самое можно сказать о мірѣ животныхъ.

Исторія эстетическихъ ученій. Н.В.Самсоновъ. Листъ 10-й.

Итакъ, сама природа - величайшая художница, умѣющая всегда оставаться такою, какъ въ гармоніи всего своего необъятнаго цѣлаго, такъ и во всѣхъ своихъ, безконечно разнообразныхъ вещахъ и явленіяхъ.

Что же, съ своей стороны, долженъ дѣлать истинный художникъ? Онъ долженъ подражать природѣ въ ея прекрасныхъ созданіяхъ; а для такого подражанія ему необходимо усердно изучать эту природу, вникать въ смыслъ ея явленій, воспроизводя въ искусствѣ тѣ изъ нихъ, которыя его непосредственному чувству кажутся прекрасными. Въ тѣхъ же предметахъ, которые не кажутся ему прекрасными, онъ долженъ умѣть найти характерныя, типичныя черты, выявляющія внутреннюю сущность и содержаніе вещей. Выборъ его долженъ быть всегда сознательнымъ.

Стоическая философія прекраснаго представляетъ собою послѣдовательное проведеніе принциповъ художественнаго реализма. Это послѣдовательный и вполнѣ сознательный реализмъ, существенно отличающійся отъ натуралистическихъ стремленій древнѣйшихъ эпохъ античнаго искусства. Художники глубокой древности пользовались богатымъ матеріаломъ, который давала имъ окружающая природа, главнымъ образомъ, для того, чтобы отыскать въ немъ тѣ видимыя формы, въ которыя было бы можно заключать или религіозныя представленія, или высшія идеи нравственнаго порядка. Начиная съ Поликлета и особенно Лисиппа, заимствованія художниковъ у природы ста-

новятся сознательными и возводятся въ принципъ, художественныя произведенія становятся, благодаря сознательному выбору художника, полнымъ отраженіемъ уже не случайной, но х а р а к т е р н о й дѣйствительности, при томъ не только по своимъ внѣшнимъ формамъ, но и по содержанію.

Философія искусства всегда слѣдуетъ за господствующимъ направленіемъ искусства. Идеализмъ Платона соотвѣтствуетъ скульптурѣ Фидія, реализмъ стоиковъ - реалистическимъ исканіямъ современнаго имъ искусства.

Новыя вѣянія въ философіи прекраснаго возникаютъ вмѣстѣ съ нарожденіемъ послѣдней великой философской школы - неоплатонизмомъ, съ ея главою, Плотиномъ: Весьма возможно, что на Плотина оказалъ вліяніе

8. Ф л а в і й Ф и л о с т р а т ъ С т а р ш і й (умеръ при императорѣ Филиппѣ Арабѣ, 244-249). Если нѣкоторые писатели (Кроче, напр.) держатся того мнѣнія, что философы древности не вышли за заколдованный кругъ миметической теоріи искусства и не дошли до понятія творческой фантазіи, то многіе изслѣдователи (въ особенности, напр.; Кюльпе) именно у Филострата находятъ зачатки совершенно новаго пониманія художественнаго творчества. Флавій Филостратъ написалъ Εἰκόνες (Картины), описаніе собранія картинъ въ Неаполѣ (по мнѣнію нѣкоторыхъ м н и м а г о собранія) и Vita Apollonii, фантастическое описаніе жизни мага, чудотворца, философа неоплатоническаго, Аполлонія Тіанскаго. Приведемъ изъ сочиненія

Флавія Филострата особенно типичныя мѣста, на которыя опираются изслѣдователи, находящіе у Филострата совершенно новое, по сравненію съ великими философами древности, ученіе о художественномъ творчествѣ. Vita Apollonii, II,22: Пока царю докладывали о приходѣ чужеземцевъ, Аполлоній спросилъ (дѣйствіе происходитъ въ индусскомъ храмѣ) Дамиса: въ чемъ сущность живописи? - Въ томъ, что она смѣшиваетъ различныя краски. - Съ какою же цѣлью? Не ради же пестроты, какъ нарумяненныя женщины? - Нѣтъ, но ради подражанія, чтобы похоже изобразить и лошадь, и человѣка, и корабль, и все, что видитъ солнце. - Но когда ты видишь въ облакахъ кентавровъ, волковъ, лошадей, то это, вѣдь, также подражаніе. Тогда выйдетъ, что и богъ - живописецъ, что онъ сошелъ съ крылатой колесницы (вѣроятно, образъ этотъ заимствованъ изъ миѳа, разсказаннаго въ Федрѣ Платона) и забавляется, точно дѣти на пескѣ. Не лучше ли сказать, что для божества все это лишено значенія и случайно; и лишь мы, такъ какъ намъ отъ природы свойственно подражаніе, придаемъ облакамъ извѣстный образъ. Тогда получится двоякаго рода подражаніе: живопись, которая подражаетъ и кистью и внутреннимъ созерцаніемъ и чисто внутреннее подражаніе. - Дамисъ: нѣтъ, только одно подражаніе - живопись и внутренне и кистью („рукою"). Внутреннее же подражаніе недостаточно: иногда мы внутренне возсоздаемъ предметъ, но не можемъ изобразить его, такъ какъ несвѣдущи въ живописи. - Аполлоній: мы согласны съ тобою, слѣдователь-

но, въ томъ, что подражаніе свойственно человѣку отъ природы, живопись же - искусство, равно какъ и пластика (=рисованіе), такъ какъ живописью ты считаешь, повидимому, не только искусство красокъ, но и искусство свѣтотѣни. И рисунокъ передаетъ намъ не только сходство, внѣшній видъ, но и стыдливость и дерзкую смѣлость. Если даже мы нарисуемъ одного изъ этихъ индусовъ бѣлыми линіями, мы все-таки будемъ видѣть его чернымъ, такъ какъ характерныя черты сдѣлаютъ его чернымъ для тѣхъ, кто не безсмысленно смотритъ на рисунокъ. Поэтому и тотъ, кто разсматриваетъ картину или рисунокъ, долженъ обладать искусствомъ подражанія: никто не можетъ похвалить изображеніе лошади или быка, если у него нѣтъ мысленнаго образа лошади или быка. - Vita Apollonii, VI,19. Аполлоній въ Египтѣ спрашиваетъ жрецовъ, почему египтяне изображаютъ боговъ въ видѣ животныхъ, тогда какъ греки - въ преображенномъ человѣческомъ видѣ. Жрецъ Θеспесіонъ отвѣчаетъ: что же разные ваши Фидіи и Праксители побывали на небесахъ и видѣли боговъ или же что либо иное даетъ имъ способность ваять боговъ? - Да, и именно ф а н т а з і я и художественное изобрѣтеніе (Σοφία), фантазія - болѣе мудрый (болѣе творчески-изобрѣтательный) художникъ, чѣмъ подражаніе: она можетъ создать и то, чего мы не видѣли, руководствуясь дѣйствительностью. Поэтому подражаніе часто идетъ по ложнымъ путямъ, фантазія же никогда не заблуждается, такъ какъ руководствуется поставленной цѣлью. Такъ, при образѣ Зевса мы представляемъ себѣ небо, времена года,

звѣзды, какъ у Фидія и т.п.... Θеспесіонъ замѣчаетъ тогда, что изображенія животныхъ служатъ лишь с и м в о л а м и божествъ. Въ такомъ случаѣ, возражаетъ Аполлоній, не лучше ли совсѣмъ не ставить въ храмъ изображеній боговъ и предоставить молящимся самимъ представлять себѣ боговъ, потому что воображеніе лучше пишетъ и ваяетъ, чѣмъ искусство *).

У Филострата понятіе подражанія пріобрѣтаетъ, такимъ образомъ, болѣе широкій смыслъ, чѣмъ mimesis, напр., у Платона: для воспріятія художественнаго произведенія необходимо творческое возсозданіе. Поэтому понятіе подражанія по существу совпадаетъ у него съ понятіемъ фантазіи. Слово „фантазія" встрѣчается и въ сочиненіи Аристотеля „О душѣ", но тамъ оно означаетъ воспроизводящее воображеніе, память. Филостратъ же вводитъ понятіе т в о р ч е с к о й ф а н т а з і и. Положимъ, говорится у Филострата (картина „Βслото" въ его „Картинахъ") художникъ желаетъ изобразить козу или игру на свирѣли; наиболѣе важно въ этомъ случаѣ не подражаніе, а творческое изобрѣтеніе, творческій замыселъ. Если мы одобримъ въ картинѣ изображеніе подпрыгивающей, бодрой походки козъ и лѣниваго - точно руно имъ въ тяжесть - шага барановъ, похвалимъ художника за изображеніе сжатыхъ губъ пирока на свирѣли, а творческій замыселъ художника не похвалимъ, - то не велика еще будетъ похвала ему. Изъ этихъ общихъ

*) *Свободный переводъ - пересказъ.*

положеній исходитъ Филостратъ и въ своемъ толкованіи картинъ: созерцающій ихъ внутренне возсоздаетъ то, что онъ видитъ, дополняетъ въ фантазіи такъ, какъ это было разъяснено на примѣрѣ рисунка бѣлыми линіями, изображающими индуса. Это понятіе творческой фантазіи роднитъ Филострата съ

9. П л о т и н о м ъ, послѣднимъ великимъ философомъ древности (204(205)? – 270). Весьма возможно, что Плотинъ былъ знакомъ съ сочиненіями Филострата, и они оказали на него вліяніе (О. Кюльпе). Плотинъ развиваетъ ученіе о м и с т и ч е с к о м ъ постиженіи вѣчныхъ идей: красоты, истины и добра. Прекрасное и искусство сливаются у него воедино, но не прекрасное растворяется въ искусствѣ, а миметическое искусство растворяется въ мистическомъ постиженіи красоты, въ эстетическомъ экстазѣ духа. Плотинъ первый изъ писателей древности посвящаетъ анализу прекраснаго особый трактатъ (6-я книга I-й Эннеады). Прекрасное воспринимается зрѣніемъ и слухомъ. Но красота бываетъ и въ недоступныхъ чувственному воспріятію поступкахъ, привычкахъ, въ философской бесѣдѣ, въ наукѣ, добродѣтеляхъ, въ высшей божественной красотѣ, въ Божествѣ, объединяющемъ въ себѣ и добро и красоту. Есть ли во всѣхъ этихъ видахъ красоты что-либо общее? Плотинъ отвѣчаетъ и въ прекрасномъ лицѣ и въ прекрасной статуѣ, въ красивомъ зданіи – во всемъ сквозитъ нѣчто общее – красота сама по себѣ.

Ученіе Плотина о лѣстницѣ красоты, о постепенномъ вос-

хожденіи души отъ красоты земной, красоты тѣла, къ идеальной красотѣ („Пиръ") - одно изъ величайшихъ ученій, властвовавшихъ надъ мыслью человѣчества. Отголоски его встрѣчаются и у раннихъ отцовъ Церкви, и у мистиковъ Средневѣковья, и у писателей эпохи Возрожденія. Раздѣляетъ его и Плотинъ и начинаетъ свой анализъ прекраснаго съ низшей ступени этой лѣствицы - красоты тѣла.

Одни и тѣ же тѣла то бываютъ прекрасны, то некрасивы. Тѣла поэтому прекрасны не сами по себѣ, но черезъ пріобщеніе (μέθεξις) красотѣ. Эта чисто Платоновская мысль, повидимому, направлена противъ стоиковъ, согласно которымъ всякое свойство тѣла, въ томъ числѣ и красота, представляетъ собою видъ матеріальнаго тѣла.

Но чѣмъ же влечетъ насъ къ себѣ прекрасное, почему взоръ нашъ съ наслажденіемъ останавливается на красотѣ? что черезъ присутствіе свое въ тѣлѣ (τὸ παρόν) дѣлаетъ его прекраснымъ? Если мы найдемъ отвѣтъ, то онъ послужитъ намъ лѣстницей (ἐπιβάθρα) для подхода къ инымъ видамъ красоты.

Плотинъ обращается къ почти общераспространенному въ его время воззрѣнію, что прекрасное заключается въ соразмѣрности частей по отношенію другъ къ другу и къ цѣлому, въ соразмѣрности, еще болѣе усиливаемой прелестью окраски (εὐχροΐα). Плотинъ приводитъ слѣдующія возраженія противъ этого воззрѣнія: а) въ такомъ случаѣ прекрасною можно наз-

вать лишь такую часть, въ которой нѣтъ ничего простого: лишь сложное цѣлое можетъ быть симметричнымъ, соразмѣримымъ. в) Придется допустить, что составные элементы прекраснаго сами по себѣ лишены красоты: они становятся прекрасными лишь образуя цѣлое. Но элементы и сами по себѣ должны быть прекрасными: не изъ безобразныхъ же элементовъ слагается красота. с) И лица, утверждающія, что прекрасно лишь сложное цѣлое, согласны съ тѣмъ, что и несложное бываетъ прекрасно: напр., золото, молнія ночью (νυκτὸς ἡ ἀστραπή - предпочтительнѣе, пожалуй, переводъ знаменитаго филолога эпохи Возрожденія - Марсиліо Фичино - „coruscatio nocturna, „ночныя зарницы"), сіяніе звѣздъ, отдѣльныя тона мелодіи. d) Лицо съ безукоризненно правильными чертами (симметричное) не всегда кажется намъ прекраснымъ. Симметрія и красота не одно и то же, и симметричное кажется прекраснымъ черезъ что-то другое. е) Симметрія не объясняетъ высшей духовной красоты. Можно найти симметричнаго въ знаніи, мысляхъ, добродѣтели. Всякая добродѣтель души - также красота, и красота б о л ѣ е п о д л и н н а я (ἀληθινώτερον ἢ τὰ πρόσθεν) . Но ее нельзя разсматривать, какъ симметрію, напр., въ величинѣ, въ числѣ. И въ чемъ можно усмотрѣть сложность души, смѣшеніе ея частей или помышленій.

Поэтому нужно найти высшую точку зрѣнія, покинувъ низменную область чувственнаго воспріятія. Въ постиженіи пре-

краснаго душа настраивается въ гармоніи съ нимъ, пріемлетъ красоту, какъ нѣчто родное себѣ. Безобразное отталкиваетъ ее, оно противорѣчитъ природѣ нашего духа. Сродство прекрасныхъ вещей съ нашей душой, воспринимающей ихъ, исходитъ отъ идеи, формы, породившей и прекрасное и душу нашу.

Сочетая ученіе Платона о идеяхъ съ ученіемъ Аристотеля о формѣ и дѣйствіи, Плотинъ во всякой вещи различаетъ матерію и форму: матерія - ничто, темная, бездонная бездна, на которую идеальный міръ отбрасываетъ свои лучи. Матерія - не тѣло, такъ какъ всякое тѣло состоитъ изъ матеріи и формы; матерія лишена видимости, протяженія, цвѣта, вообще всего, что характеризуетъ тѣло; всѣ эти опредѣленія вытекаютъ изъ творческаго, созидающаго начала (формы); у матеріи нѣтъ другого аттрибута, кромѣ лишенія (она характеризуется только лишительными признаками). Мощь, сила, дѣятельность, жизнь,- имѣютъ источникъ свой въ разумѣ, въ Богѣ; матерія же - это немощность, безграничная недостаточность, отсутствіе единства, причина множественности вещей, разъединеніе, дисгармонія, отсутствіе формы,- зло, безобразіе. Единое, форма, разумъ, красота, добро - равнозначащія выраженія; равнымъ образомъ и многообразіе, матерія, безобразіе, зло. Форма - сущность, она обладаетъ дѣйствительнымъ существованіемъ. Красота вещи, тѣла коренится въ формальномъ, нетѣлесномъ началѣ, которое какъ бы нисходитъ въ матерію, и тогда въ ней начинаетъ просвѣчивать слабый, колеблющійся

отблескъ божественной красоты. Вещи прекрасны лишь благодаря пріобщенію (κοινωνία, μετοχὴ, μέθεξις) формѣ. Почему намъ нравится насыщенный цвѣтъ? Цвѣтъ подчиняетъ себѣ матерію съ помощью свѣта, огня: ибо свѣтъ - божественная стихія, нетѣлесное начало, разумъ, форма. „Огонь обитаетъ въ самой возвышенной области, онъ тончайшее изъ тѣлъ, онъ приближается къ существамъ небеснымъ. Одинъ лишь огонь, не позволяя другимъ тѣламъ проникать въ себя, самъ проникаетъ въ нихъ; онъ сообщаетъ имъ свою теплоту, хотя самъ не охлаждается" (Enn. I, lio.VI, cap. 3). У Плотина мы видимъ объединеніе объектовъ эстетики: какъ низшіе ея объекты, напр., запахъ, вкусъ, такъ и самые высшіе изъ нихъ, напр., музыка,- проникнуты одной сущностью, отражаютъ одну духовную красоту. И поэтому духовная красота постоянна. Красота эта преобразовываетъ физическіе элементы въ духовную сущность. Въ этомъ спиритуалистическій характеръ воззрѣній Плотина. Въ красотѣ душа созерцаетъ самое себя, помимо тѣлеснаго ока душа пріобрѣтаетъ духовное око. По міросозерцанію Плотина в п о л н ѣ е с т е с т в е н е н ъ переходъ отъ т ѣ л е с н о й, чувственной красоты къ красотѣ интеллектуальной и нравственной, и благодаря этому объектъ эстетики объединяется. Въ дѣйствительности, существуетъ одна красота - духовная. Если бы источникъ красоты вещей не открывался намъ въ красотѣ божественной, постигаемой „духовнымъ окомъ", то она была бы совершенно чуждая и недо-

ступна намъ.

Какимъ образомъ то, что тѣлесно, можетъ имѣть какое-либо отношеніе къ тому, что выше тѣлесности? Какимъ образомъ архитекторъ, напр., можетъ судить о красотѣ зданія, которое онъ видитъ, сравнивая его съ идеей, которая живетъ въ немъ самомъ? Не потому ли, что внѣшній предметъ, если оставить въ сторонѣ камни, есть не болѣе, какъ внутренняя форма, правда, расчлененная въ протяженной матеріи, но тѣмъ не менѣе единая, хотя она и обнаруживается во множественности? Когда съ помощью чувствъ мы различаемъ въ предметѣ форму, которая отличается отъ другихъ формъ своей граціей и красотой, тогда душа, соединяя эти многообразные элементы, приближаетъ ихъ другъ къ другу, сравниваетъ ихъ съ невидимой формою, которую носитъ въ самой себѣ и заключаетъ о ихъ согласіи, ихъ сродствѣ съ этимъ внутреннимъ типомъ. Такъ, человѣкъ блага, усматривая въ молодомъ человѣкѣ задатки добродѣтели, радуется, потому что видитъ его въ гармоніи съ истиннымъ типомъ добродѣтели, который живетъ въ немъ.

Ученіе Плотина о искусствѣ не менѣе идеалистично, чѣмъ его метафизика прекраснаго. Красота вещей, созданныхъ человѣкомъ, зависитъ отъ духа: сравнимъ двѣ рядомъ - глыбу неотдѣланнаго мрамора и изваяніе человѣка, бога, граціи, музы; при томъ изваяніе, дающее намъ т и п ъ человѣка, отдѣльныя черты котораго синтезированы изъ многихъ наблю-

деній. Красота зависитъ въ статуѣ не отъ матеріала (мрамора, камня), но отъ формы, придаваемой мрамору искусствомъ; не изъ внѣшняго, а изъ внутренняго фактора проистекаетъ красота (V,VIII,1). Несправедливо поэтому осуждалъ Платонъ искусство за его миметическую природу. И природа подражаетъ идеямъ: вещи природы - образы идей (Enn.V, lib. VIII. cap. 1). Искусство, далѣе, не просто подражаетъ видимости, но восходитъ къ первоисточнику, къ идеямъ, дающимъ начало и природѣ (ibid). Плотинъ развиваетъ до конца мысль, которая у Платона лишь мѣстами пробивается чрезъ броню ригоризма по отношенію къ искусству и теоріи миметическаго искусства. Собственною творческою силою своею создаетъ художникъ образъ и восполняетъ недостатки твореній природы, какъ бы почерпая красоту изъ нѣдръ собственнаго духа. Поэтому природа искусства творческая, а не подражательная; средства искусства самобытны, изначальны, не заимствованы. Искусство вноситъ красоту даже туда, гдѣ ея нѣтъ. Фидій изваялъ Зевса не потому, что созерцалъ его, но создалъ такимъ, какимъ онъ могъ бы открыться человѣческому взору (тотъ же примѣръ, что у Филострата). Красота вещей въ природѣ и въ вещахъ - отраженіе души нашей, въ которой живетъ первоисточникъ красоты тѣла - форма.

Не то ли же самое видимъ мы и въ красотѣ твореній

природѣ? Въ чемъ красота Елены, изъ-за которой погибла Троя, красота Афродиты, прекраснѣйшихъ боговъ и людей? Не въ тѣлѣ, но въ и д е ѣ, воплотившейся въ тѣлѣ. Физическую красоту нельзя отожествить ни съ формою ни съ величиною предмета (вѣроятно, противъ ученія Аристотеля о с р е д н е й величинѣ эстетическаго предмета): если бы величина (объемъ, ὄγκος) была условіемъ красоты, то творческое понятіе, не имѣющее ничего общаго съ величиною, не могло бы считаться прекраснымъ. Одну и ту же идею можно, далѣе, воплотить въ вещи и большого и малаго размѣра, не умаляя красоты ея. Наконецъ, красота знанія, истинная красота души зависитъ явно не отъ внѣшней фигуры.

Постиженіе прекраснаго обращено, слѣдовательно, не на объектъ, но на субъектъ, на воспринимающую душу. Прекрасное предполагаетъ не познаніе міра, но самопознаніе. Не міровую гармонію или идею прекраснаго напоминаетъ намъ красота вещей, какъ думалъ Платонъ, но наше собственное существо. Тѣло кажется красивымъ потому, что душа, возвышенное начало вещей, радуется, встрѣчая въ тѣлѣ нѣчто сродное себѣ или слѣдъ чего-то сроднаго себѣ (τὸ ἔνδον σύμφωνον καὶ συγγενικὸν φίλον); это сродное духу начало въ тѣлѣ и есть „форма". Искусство поднимаетъ насъ надъ міромъ, ведетъ къ мистическому познанію Божества, въ которомъ слиты воедино красота, истина и добро, оно влечетъ насъ къ сліянію съ потустороннимъ міромъ; въ искуествѣ мы освобождаемся отъ преходяща-

го тлѣннаго міра, пріобщаемся высшей божественной красотѣ. Плотинъ, можно сказать, играя словами, б о л ѣ е п л а т о н и к ъ, ч ѣ м ъ с а м ъ П л а т о н ъ, его ученіе очищенный отъ всякихъ примѣсей, привнесенныхъ злополучнымъ ученіемъ о mimesis, претворенний платонизмъ.

Плотинъ различаетъ красоту отраженную, прекрасное чрезъ пріобщеніе (μέθεξις) идеямъ и прекрасное само по себѣ (τὰ πρῶτα καλά), напр., добродѣтель. Высшая красота отличается отъ чувственной тѣмъ, что для постиженія ея не нужно никакихъ чувственныхъ органовъ. Но и для постиженія высшей красоты нуженъ личный опытъ: какъ слѣпому человѣку недоступна красота красокъ и линій, такъ и духовно слѣпому человѣку недоступна красота знанія, добродѣтели: нужно имѣть духовное око, которымъ душа непосредственно зритъ нравственную красоту и наслаждается ею. И подобно тому какъ физическая красота производитъ болѣе сильное впечатлѣніе на людей, особенно склонныхъ къ любви, такъ и высшую духовную красоту лучше постигаютъ души, болѣе развитыя со стороны чувства (ἐρωτικώτερας, сравн. вышеизложенный миѣъ изъ Платонова „Федра"). Не наружность, не внѣшній видъ формы, не прелесть красокъ, не величина привлекаютъ человѣка, но духовныя качества: справедливость, умѣренность, мужество, стыдливость. Этотъ второй видъ прекраснаго связанъ у Плотина со в т о р ы м ъ основнымъ началомъ его философіи, Разумомъ. (νοῦς). Чтобы понять это, необходимо отклониться въ сторону общей метафизики Пло-

тина.

Плотинъ исходитъ изъ идеи „единаго" или „добра", подъ которымъ онъ разумѣетъ Первосущество или Первосилу,- Божество, изъ котораго возникло все существующее, Божество, не поддающееся описанію, ибо оно безконечно и безвидно; оно не можетъ быть и объяснено, ибо лишено всѣхъ тѣхъ свойствъ, какія можетъ представить себѣ человѣкъ. Первосущество является единой и истинной причиной всего существующаго, производнаго; при чемъ вся безконечная совокупность существъ, происшедшихъ изъ Первосилы, являетъ собою безконечный міръ постепенно убывающаго совершенства, по мѣрѣ удаленія отъ Первоисточника. Первымъ изъ порожденій Первосилы является міровой Разумъ (νοῦς), который представляетъ собою высшее бытіе, сочетающее въ себѣ и движеніе и устойчивость, и тожество и различіе,- что въ совокупности образуетъ 5 категорій умопостигаемаго бытія. Міровой Разумъ (νοῦς) въ свою очередь разлагается на сверхчувственныя числа или идеи, при чемъ не только каждый родъ и видъ, но и всякое отдѣльное существо имѣетъ среди нихъ соотвѣтствующую себѣ идею, какъ первообразъ своей индивидуальной особенности. Идеи не инертны, онѣ - дѣйствующія силы (νοεραὶ δυνάμεις), которыя - пребывая другъ въ другѣ и въ то же время однако не поглощаясь однѣ другими,- образуютъ въ совокупности то единство умопостигаемаго міра, то царство идей, которое оказывается въ то же время и царствомъ красоты,- тѣмъ самымъ первопре-

краснымъ, подражаніе которому служитъ источникомъ всякой красоты. Итакъ, второй видъ прекраснаго имѣетъ своимъ источникомъ Разумъ (Νοῦς).

Наконецъ, наивысшую ступень красоты составляетъ Первоначало, породившее Разумъ, Первоначало или высшее Благо. Во всей нисходящей градаціи порожденій Первоначала красота смѣшана съ матеріей, первое же благо просто, чрезъ него все существуетъ, живетъ и мыслитъ. Высшее Благо причина и жизни, и Разума, и бытія. Первое Благо совпадаетъ, поэтому, у Плотина съ первою красотою. Лишь съ нашей, человѣческой, точки зрѣнія различаются въ Первоначалѣ благо и красота: пока человѣкъ не достигъ созерцанія высшаго первоисточника красоты онъ стремится къ нему, какъ къ благу. Достигнувъ же созерцанія его, онъ наслаждается имъ, какъ красотою. Созерцаніе высшаго первоисточника красоты заставляетъ человѣка забыть всѣ низшія ступени красоты; онъ пребываетъ въ состояніи высшаго блаженства, онъ с л и в а е т с я в о е д и н о с ъ Б о ж е с т в о м ъ.

Но чтобы достигнуть этого состоянія, человѣкъ долженъ пройти долгій путь совершенствованія. Онъ долженъ отвратить взоръ свой отъ чувственной красоты и прелести, убѣдиться, что все это - лишь подобія, слѣды и тѣни (εἰκόνες, ἴχνη; „т ѣ н и" - отголосокъ Платона). Тогда онъ возвышается до созерцанія второго вида красоты и, наконецъ,- первоисточника прекраснаго (мысли „Пира" Платона, съ видоизмѣне-

ніемъ, обусловленнымъ ученіемъ о происхожденіи Разума изъ Первоначала).

Послѣдователи Плотина охотно называютъ себя платоновцами, для самого Плотина, какъ въ былое время для пиѳагойцевъ, высшимъ ручательствомъ истины было (пиѳагорейское) изрѣченіе αὐτὸς ἔφα, „учитель сказалъ". Эннеады пестрятъ словомъ φησί, т.е. „онъ говоритъ" (имя Платона при этомъ само собою подразумѣвается), приводимымъ въ подтвержденіе своихъ мыслей: тѣмъ не менѣе Плотинъ во многомъ отступаетъ отъ Платона и идетъ далѣе его. У Платона идея Блага, Добра царитъ надъ прочими идеями, но не порождаетъ ихъ изъ себя. У Плотина идея красоты сливается нераздѣльно съ первоосновою, Божество являетъ собою абсолютную полноту всего, созерцаемую и постигаемую въ мистическомъ экстазѣ. Тѣмъ самымъ эстетика совершенно нераздѣльно сливается съ этикою, истинная, подлинная красота переносится въ нравственный міръ. У Платона красота, истина, добро - близкія другъ другу соподчиненныя понятія, у Плотина они - тожественныя понятія. Въ ученіи о творческомъ характерѣ искусства Плотинъ проводитъ до конца мысли, оброненныя Платономъ лишь въ видѣ намека: художникъ непосредственно восходитъ къ первоисточнику красоты, а такъ какъ красота, добро, истина нераздѣльно слиты въ Божествѣ, то художественное созерцаніе есть въ то же время путь къ непосредственному постиженію Первоосновы міра. Болѣе всего близокъ Плотинъ къ романти-

ческому идеализму: искусство - богооткровеніе, теофанія (вольгеръ), искусство - органъ философіи (Шеллингъ). Въ виду внутренняго сродства и внѣшняго сходства многіе элементы міросозерцанія Плотина были отнесены вглубь вѣковъ и приписаны Платону, въ томъ числѣ и мистическій оттѣнокъ ученія о красотѣ и искусствѣ, котораго у Платона нѣтъ (хотя есть намеки на него, противорѣчащіе ученію о mimesis). Ученіе объ у м о п о с т и р а е м о й и д е ѣ к р а с о т ы, въ сущности, далеко отъ ученія о мистическомъ, интуитивномъ проникновеніи въ Первоисточникъ красоты - Первооснову всѣхъ вещей. Аристотель былъ формалистомъ, если въ Платонѣ формализмъ борется съ его ученіемъ о идеѣ красоты, то Плотинъ является истиннымъ "эстетикомъ средневѣковья" - красота заключается въ раскрывающемся въ ней д у х о в н о м ъ с о д е р ж а н і и, красота - нагляно выраженная идея.

Плотинъ былъ послѣднимъ великимъ философомъ древности, сдѣлавшимъ оригинальный вкладъ въ ученіе о красотѣ. Начиная съ III-го вѣка по Р.Х. до конца Возрожденія наступаетъ перерывъ въ исторіи эстетическихъ ученій, Средневѣковье живетъ идеями древности.

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА Общественных Наук Академии Наук СССР

Оглавление

Стр.

I Понятие эстетики и значение ея в ряду философских дисциплин 3

II Главные периоды в развитии эстетических учений 31

III Бальтазар Вика (1668–1743) и новейшие его: Б. Кроче 62

IV Начатки эстетики в древней философии 86

Пифагорейцы 89

2) Гераклит 93

3) Эмпедокл 95

4) Сократ 96

5) Платон 110

6) Аристотель 133

7) Стоики 143

8) Флавий Филострат Старший 147

9) Плотин 151

Издательское О-во при Историко-Философскомъ Факультетѣ МОСКОВ. ВЫСШ. ЖЕНСК. КУРСОВЪ

Н. В. Самсоновъ.

ИСТОРІЯ
Эстетическихъ Ученій

Лекціи, читанныя на **Московскихъ Высшихъ Женскихъ Курсахъ**, 1914—15 г.

Часть 2-ая.

Типо-Литографія **С. М. Мухарскаго.** Б. Никитская, 20.

Издательское О-во при Историко-Филологическомъ Факультетѣ МОСКОВ. ВЫСШ. ЖЕНСК. КУРСОВЪ

Государственный Музей изящных искусств

Н. В. Самсоновъ.

ИСТОРІЯ
Эстетическихъ Ученій

Лекціи, читанныя на Московскихъ Высшихъ Женскихъ Курсахъ, 1914—15 г.

Часть 2-ая.

Типо-Литографія С. М. Мухарскаго. Б. Никитская, 20.

Средние века
К
Пров. 195

VI.

Инв. № 13443

IX

X

ВН
81

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
Общественных Наук
Академии наук СССР
1.600
60

XI

СРЕДНІЕ ВѢКА.

Какъ прощальный привѣтъ античнаго міра прозвучало высокое ученіе П л о т и н-а о красотѣ. Послѣ его философіи прекраснаго, этого безспорно самаго оригинальнаго вклада Плотина въ развитіе человѣческой мысли, не появляется сколько нибудь значительныхъ ученій въ эстетической области. Изъ всѣхъ сочиненій по теоріи искусства, появившихся въ эпоху заката греческой философской мысли, большое вліяніе на послѣдующіе вѣка оказалъ лишь трактатъ Л о н г и н а „О возвышенномъ" (критикъ, филологъ и неоплатоническій философъ К а с с і й Л о н г и н ъ, † 273, не былъ однако, какъ доказано, авторомъ этого трактата, написаннаго неизвѣстнымъ авторомъ, повидимому, въ первомъ вѣкѣ по Р.Х.). Псевдо-Лонгинъ преслѣдуетъ, правда, чисто практическія цѣли: наставленія оратору. Ораторъ не долженъ смѣшивать возвышенную рѣчь съ напыщенной, впадать въ ребячество, нагромождая всякіе ужасы и необычайныя ситуаціи, не долженъ впадать въ пафосъ, далеко не соотвѣтствующій предмету (собственно „бѣсноваться, какъ вакханты", παραληρεῖσθαι, замѣнять истинный пафосъ (σύμφυτος) холодной трескучей реторикой. Всѣ эти промахи вызываются погонею за новизною (καινοπρέπεια). Истинно возвышенное (ὑψηλόν) въ рѣчи не убѣждаетъ слушателя, но захватываетъ его, приводитъ въ экстазъ; поражая насъ изумленіемъ, приводя въ восхищеніе, оно далеко превосходитъ по силѣ и убѣдительность красивой (πρὸς ἡδονὴν) рѣчи. Возвы-

шенное подчиняетъ насъ волѣ оратора, мы всецѣло находимся въ его власти. Чувство возвышеннаго внезапно, какъ вихрь, налетаетъ на насъ, тогда какъ красота рѣчи основывается на общей ея конструкціи, на плавномъ теченіи рѣчи и искусномъ ея расчлененіи. Блага этого тлѣннаго міра отнюдь не возвышенны: ибо возвышенно презрѣніе къ нимъ. Люди сильные міра, погрязшіе въ его благахъ, не вызываютъ въ насъ восхищенія или изумленія. Но весьма изумляемся мы человѣку, добровольно отказавшемуся отъ благъ міра. Чрезъ истинно возвышенное душа наша возвышается (ἐπαίρεται) надъ тлѣнными, преходящими благами, гордое посвященіе пріемлетъ духъ, наполняется радостью и чувствомъ гордости (μεγαλαυχία), какъ если бы духъ нашъ самъ породилъ то, чему онъ лишь внимаетъ. Пять источниковъ истинно возвышеннаго указываетъ Лонгинъ: самымъ важнымъ изъ нихъ будетъ величіе мысли (τὸ περὶ τὰς νοήσεις ἄδρος πήρολον), вторымъ - сильная, проникнутая энтузіазмомъ страсть (σφοδρὸν καὶ ἐνθουσιαστικὸν πάθος). Эти два источника возвышеннаго коренятся въ самой природѣ человѣка (φυσικεῖς). Остальные три источника даются искусствомъ: созданіе (πλάσις) подходящихъ риторическихъ фигуръ, благородный языкъ и отличающіяся значительностью (ἀξιώματι) и приподнятостью (ὑψώσει) общій стиль. Послѣдній признакъ, впрочемъ, суммируетъ всѣ предыдущіе. Два основные источника возвышеннаго: значительность духовнаго содержанія и проникнутая энтузіазмомъ страсть отнюдь не совпадаютъ другъ съ другомъ: страсти часто лишены возвышеннаго характера (по Канту -

никогда не бываютъ возвышенными), и, наоборотъ, возвышенное часто не имѣетъ ничего общаго со страстью. Такъ, Гомеръ, живописуя божественный Раздоръ (Ἔρις), говоритъ: головою упиралась въ небо Вражда, а шла по землѣ (Iliad. IV, 443). Чувство возвышеннаго вызывается размѣрами живописующаго явленія. Но косвенно мы проникаемся величіемъ духа самого рапсода. Незначительный человѣкъ (ὁ τυχὼν ἀνήρ) не можетъ создать ничего возвышеннаго. У Лонгина встрѣчается такой оборотъ рѣчи, который, на первый взглядъ, даетъ намъ право истолковать его ученіе о возвышенномъ въ духѣ Канта: истинно возвышенъ лишь духъ человѣка, природа сама по себѣ ни прекрасна, ни возвышенна. „Возвышенное - отголосокъ, эхо величія души человѣка", говоритъ Лонгинъ (ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα). Поэтому человѣкъ можетъ вызывать чувство возвышеннаго и тогда, когда онъ молчитъ. Таково молчаніе Аякса въ преисподней. Однако Лонгинъ преслѣдуетъ въ этой фразѣ своей лишь цѣль поученія оратора: возвышенная рѣчь - отраженіе возвышеннаго образа мыслей, - вотъ все, что онъ хочетъ сказать. - Великіе люди, пренебрегающіе благами міра ради болѣе высокихъ цѣлей, показываютъ намъ, что человѣкъ по природѣ своей благороденъ и значителенъ, въ немъ заложена непреоборимая любовь (ἄμαχος ἔρως) къ возвышенному. Возвышенное даетъ намъ провидѣть, для чего родится человѣкъ, высшее предназначеніе его раскрывается намъ въ чувствѣ возвышеннаго. Влекомые этою непреодолимою любовью люди стремятся къ безграничному (ὅρους ἐχρήσατο),грандіозному, мощному. Океанъ привлекательнѣе для насъ, чѣмъ чистыя кристальныя воды ручейка. Интересно отмѣтить, что задолго до Кан-

та Лонгинъ также говоритъ о всеобщности, общезначимости эстетическихъ сужденій: возвышеннымъ можно назвать лишь то, что нравится вообще и всѣмъ (διὰ παντὸς ἀρέσκοντα καὶ πᾶσιν).

Хронологически ученіе Лонгина предшествуетъ (если анонимный трактатъ, приписываемый ему, дѣйствительно восходитъ къ I в. по Р.Х.) Эннеадамъ Плотина. Но Лонгинъ разрабатываетъ новую эстетическую категорію, которой Плотинъ коснулся лишь мимоходомъ. Лонгинъ вѣнчаетъ своимъ ученіемъ о возвышенномъ античную эстетику. Возвышенное начинаетъ на закатѣ эллинскаго міра вытѣснять идею красоты, отходящую постепенно на задній планъ. Красота постепенно начинаетъ все болѣе пониматься въ узкомъ смыслѣ чувственной прелести, она утрачиваетъ духовное свое значеніе, всецѣло переходящее къ возвышенному. Какимъ образомъ стало это возможнымъ послѣ глубоко идеалистическаго, даже мистическаго ученія Плотина, согласно которому всякая красота духовна. Причины этого явленія коренятся въ скрытомъ непреодолѣнномъ дуализмѣ платонизма и плотинизма.

Въ п л а т о н и з м ѣ дуализмъ остается открыто непреодолѣннымъ. Въ основѣ видимаго міра лежитъ отрицательное начало, матерія - небытіе, μὴ ὄν ; тлѣнный міръ - лишь искаженный образъ, померкшій отблескъ горняго царства идей. Бѣжать отъ міра долженъ мудрецъ и презирать его. Но эллинская идея гармоничнаго космоса, вселенной, властно тяготѣла надъ умами и влекла къ синтезу, примиренію идеальнаго міра съ дѣйствительностью. „Не-сущее", матерія выявляется чрезъ причастность идеямъ, божественный Эросъ примиряетъ земное съ небеснымъ. Но примиреніе это призрачно, не реально; самой матеріи

оно не касается - эросъ влечетъ нашъ духъ лишь къ восхожденію отъ тусклыхъ, едва просвѣчивающихъ отблесковъ вѣчной красоты, затемненныхъ матеріей, къ болѣе яснымъ, вплоть до чистыхъ и несмѣшанныхъ. Дуализмъ въ скрытомъ видѣ остается. Но красота въ мірѣ тѣмъ не менѣе признается, хотя она лишь отражаетъ сіяніе горняго идеала.

У П л о т и н а матерія не только не бытіе (Πενία του- ὄντος - совершенная нищета), но и метафическое начало мірового зла (πρῶτον κακόν). Отрицательное отношеніе къ міру, аскетическое презрѣніе къ нему у Плотина проявлялось еще рѣзче, чѣмъ у Платона. Вотъ какъ Порфирій, біографъ Плотина, начинаетъ свое повѣствованіе о его жизни: „Походитъ на то, что философъ Плотинъ, нашъ современникъ, стыдился того, что имѣетъ тѣло". Однако этотъ стыдившійся своего тѣла философъ восторженно живописалъ красоту мірозданія: божественный разумъ сотворилъ космосъ прекраснымъ во всѣхъ отношеніяхъ, „самодовлѣющимъ и милымъ себѣ", и „если бы не было того сверхпрекраснаго красотою неизъяснимою, то что можно было бы найти прекраснѣе этого зримаго міра? неправы, поэтому хулители его, а если и правы, то лишь поскольку онъ не тожественъ съ красотою въ себѣ" (Эннеад. V, 8). Поэтому тотъ, кто достигъ „воспоминанія" объ „умопостигаемой красотѣ" (κάλλος νοητόν) и чтитъ ее, „не презираетъ, однако, при этомъ земной красоты, ея слѣдствія и отблеска" (собственно ὡς ὂν καὶ ἀπὸ τέχνης τι ὂν ἐκείνου καὶ παίγνιον III,5I παίγνιον - шутка, забава, игрушка). Поэтому Плотинъ отрицательно относится къ гностикамъ, презиравшимъ красоту и гармонію божественнаго космоса:

какъ можно, вопрошаетъ онъ, чтить боговъ незримыхъ, если, подобно вамъ, пренебрегать ихъ видимыми образами (II,9).

Путемъ внутренней непослѣдовательности стремились платонизмъ и неоплатонизмъ возстановить красоту въ ея правахъ, примирить земное съ небеснымъ. Правда, въ платонизмѣ и, въ особенности у Плотина, помимо попытки синтеза чрезъ „причастность" міра видимаго незримымъ идеямъ, синтеза, раздираемаго скрытымъ дуализмомъ, замѣтна и другая тенденція, сближающая его съ христіанскимъ мистицизмомъ,- порывъ къ высшей, горней красотѣ, съ пренебреженіемъ всего земного, путь мистическаго постиженія красоты. Духомъ мистицизма вѣетъ отъ проникнутыхъ энтузіазмомъ рѣчей Плотина, мистиковъ христіанства, отъ Confessiones блаженнаго Августина.

Разрѣшеніе дуализма, непреодолѣннаго античною философіею даже въ мистическихъ твореніяхъ Плотина, впервые давало новое духовное теченіе- христіанство: хотя и для христіанина „міръ во злѣ лежитъ", тѣмъ не менѣе и міръ и матерія - созданіе Того единаго Бога, они также поэтому будутъ возстановлены, ибо придетъ время, въ немъ же „вся тварь освобождена будетъ отъ рабства тлѣнія въ свободу славы дѣтей Божіихъ" (къ Римл. 8,21) - „будетъ Богъ все во всемъ" (I Корине. 15, 28). Матерія не отрицательное, враждебное Божеству начало мірового зла, полагающее преграду Его могуществу и благости, истеченію Его красоты: и матерія будетъ обожествлена, очищена, возстановлена, живымъ свидѣтельствомъ его является воскресеніе во плоти Сына Божія. Чрезъ то упраздняется неопреодолѣнный дуализмъ древности: все изъ Него и все къ Нему, христіанскій дуализмъ - лишь

переходный моментъ, связанный съ грѣховнымъ состояніемъ міра, съ падшимъ міромъ. Нѣтъ пропасти между міромъ и Божествомъ, если она и была, то она заполнена - воплощеніемъ Логоса, Слова Божія, чрезъ котораго возникло все. Въ Немъ все создано, чрезъ Него все возстановляется, земное преображается чрезъ Него, и даже бракъ земной получаетъ освященіе, какъ символъ духовнаго брака Агнца Божія. Чрезъ христіанское міровоззрѣніе красота въ мірѣ санкціонировалась и вмѣстѣ съ тѣмъ облагораживалась, возводилась къ своему принципу. Христіанство первыхъ вѣковъ было истинною благовѣстью, его не нужно смѣшивать съ сурово-аскетическимъ, дуалистическимъ отношеніемъ къ красотѣ и міру болѣе поздняго Средневѣковья. „Радостное пріятіе міра" - таковъ характеръ первоначальнаго христіанства, „міръ во злѣ лежитъ" - доминирующій аккордъ зловѣще окрашеннаго поздняго Средневѣковья съ его Инквизиціей, аскетизмомъ, монашескими орденами и гоненіемъ на красоту. Поэтому въ болѣе ранній періодъ христіанства живое чувство красоты въ мірѣ, какъ животрепещущаго свидѣтельства величія Божія, встрѣчается у многихъ святыхъ отцовъ, Златоуста, Ефрема Сирина, Василія Великаго, Григорія Назіанскаго, Григорія Нисскаго.*) Такъ у В а с и л і я В е л и к а г о находимъ: кто въ свѣтлую ночь созерцаетъ внимательнымъ взоромъ дивную красоту звѣздъ, невольно помыслитъ о Творцѣ міра, столь дивно размѣтившемъ и

*) *Соотвѣтствующія мѣста читатель найдетъ подобранными у А л ь ф р е д а Б и з э, Историческое развитіе чувства природы. Спб. 1890, стр. 27 сл.*

украсившемъ небо вѣчными цвѣтами, давшемъ ему эту красоту и правильность; невольно помыслитъ онъ о томъ, каковъ же долженъ быть вѣчный, незримый нами міръ, если столь прекраснъ созерцаемый нами міръ, тлѣнный и преходящій. И съ близкимъ каждому истинному поэту чувствомъ провидитъ св. Василій блескъ вѣчности чрезъ звѣздную завѣсу и чувствуетъ, что „величіе, жизнь и разумность бытія, отражающееся въ немъ величіе Божіе проникаютъ въ его душу вмѣстѣ съ небеснымъ свѣтомъ, открывающимся взору". Величавыхъ ветхозавѣтныхъ пророковъ напоминаетъ св. Григорій Нисскій, прославляя величіе Творца и стройность космоса: кто даетъ ему крылья,- вопрошаетъ св. отецъ,- когда его духъ воспаряетъ ввысь, земля остается внизу, и онъ несется по безбрежному воздушному океану къ звѣздной вышинѣ, любуясь ея величіемъ, но не останавливаясь тамъ; за предѣлы всего измѣнчиваго переносится духъ и постигаетъ неизмѣнную природу, непоколебимую власть, которая сама себѣ служитъ основаніемъ и все держитъ, всѣмъ управляетъ, что имѣетъ бытіе.

Но живое чувство красоты, разлитой въ мірѣ, быстро угасаетъ и подавляется, чтобы возродиться вновь въ полной мѣрѣ уже въ эпоху полуязыческаго Ренесанса. И это потому, что главное теченіе христіанскаго міровоззрѣнія съ самаго начала среднихъ вѣковъ направилось по другому руслу: благодаря преобладанію въ немъ практическимъ моральныхъ запросовъ - искупленія падшей души - и аскетическихъ стремленій моментъ этическаго дуализма - Божество и міръ - разрѣшается въ дуализмъ метафи-

з и ч е с к і й. Эта антитеза, обуславливающая всю моральную жизнь человѣка, въ раннемъ христіанствѣ была лишь переходнымъ моментомъ въ исторіи мира. Теперь она обобщается, возводится въ догматъ. Міръ, конечно, твореніе Божіе. Но отблесками Божественнаго сіянія въ твореномъ мірѣ перестаютъ интересоваться. Человѣчество угрюмо отвращается отъ міра, ибо міръ „во злѣ лежитъ". Презрѣнія заслуживаетъ міръ (contemptur mundi). Умираетъ красота въ сердцахъ порабощеннаго Церковью человѣчества, пріостанавливается и умозрѣніе о прекрасномъ. Это слабое развитіе философіи объясняется общимъ богословскимъ характеромъ среднихъ вѣковъ. Въ одномъ изъ посмертныхъ своихъ сочиненій Шопенгауэръ сравниваетъ средніе вѣка съ заключеніемъ въ темницѣ. Средневѣковье подобно Каспару Гаузеру, до 18 лѣтъ не видавшему свѣта и людей и не выходившему изъ темницы, Каспаръ Гаузеръ въ грандіозныхъ размѣрахъ. Человѣкъ въ его положеніи будетъ строить міръ изъ тѣхъ элементовъ, которые имѣются въ его скудномъ опытѣ. И средневѣковые схоластики, запертые въ монастыряхъ, безъ знанія исторіи, естественныхъ наукъ, всего, кромѣ богословія, формальной логики и латинской грамматики, конструировали міръ съ помощью понятій и подъ гнетомъ теократіи. Предметомъ философствованія сталъ не міръ, какъ у древнихъ, но церковная вѣра, вѣра отцовъ церкви. Все сверхчувственное стало для средневѣковыхъ людей настолько привычнымъ, что даже примѣры они приводили изъ той же области: „sit aliqua substantia, exempli causa, Deus, Angelus" Такъ какъ все нужно было подогнать подъ церковные догматы и часто приходилось соглашать несогласимое, то въ образованіи

первое мѣсто занялъ формальный элементъ, **развитіе** діалектическихъ способностей, умѣнье защищать на диспутахъ тотъ или другой тезисъ такъ же успѣшно, какъ и совершенно противоположный ему. Поэтому и система образованія принимаетъ своеобразный отпечатокъ - формальный и богословскій.

В и н ц е н т ъ и з ъ Б о в э говорилъ, что „должно служить божественной наукѣ, данной намъ для назиданія, т.е. для вѣры и праведной жизни, а потому и должно примѣняться въ виду этой цѣли и этой задачи. Ибо, какъ Богъ есть конецъ всѣхъ вещей, такъ и божественная ученость, имѣющая своимъ предметомъ божественныя дѣла, есть конечная цѣль всѣхъ занятій". Ѳ о м а А к в и н с к і й называлъ стремленіе къ познанію вещей грѣхомъ, поскольку оно не имѣло въ виду конечной цѣли всякаго познанія, т.е. познанія Бога. Р о д ж е р ъ Б э к о н ъ хотя и былъ предтечею эмпиризма, утверждалъ однако, что наука, не имѣющая связи съ христіанскимъ вѣроученіемъ, „ведетъ къ адскому мраку". Такая трафаретная, такъ сказать, характеристика среднихъ вѣковъ требуетъ нѣкоторыхъ оговорокъ: наряду съ схоластами-богословами Средневѣковье знало и скептиковъ, вольнодумцевъ, научныя изслѣдованія, несмотря на гнетъ Церкви, все же не знали гнета цензуры, не существовавшей до изобрѣтенія книгопечатанія. Религіозныя преслѣдованія, инквизиція съ наибольшей силою разгорѣлись въ эпоху Возрожденія. Колдовство, демонологія, черная магія, астрологія, процессы вѣдьмъ и т.п. болѣе расцвѣтаютъ опять-таки въ эпоху Возрожденія.

Наконецъ, и въ средніе вѣка были многія исключенія" живое чувство природы встрѣчается у нѣкоторыхъ св. отшельниковъ, напр., у Бернарда Клервосскаго. Въ народныхъ восторженныхъ, наивныхъ легендахъ о земномъ раѣ, блещущемъ всѣми красотами природы, всѣми яркими, повышенными, доходящими до самозабвенія, красками экстаза,- потребность человѣка наслаждаться красотою не втиснута въ суровыя рамки аскетическаго міросозерцанія. Въ особенности въ пламенной личности апостола изъ Ассизи, св. Франциска, (1182 - 1226), въ лицѣ котораго христіанство вернулось къ ликующему подъему перваго благовѣстія. Охваченный горячей радостью духовной онъ повсюду въ природѣ чувствуетъ близость любящаго Бога, отраженіе его красоты, печать его благости. *) Проповѣдь св.Франциска имѣла большое значеніе и для философской реабилитаціи красоты разлитой въ мірѣ. Его послѣдователь Бонавентура писалъ о немъ: „и по слѣдамъ, отпечатлѣннымъ на тваряхъ, онъ повсюду слѣдовалъ за Возлюбленнымъ, изъ всего онъ дѣлалъ себѣ лѣствицу, по которой восходилъ къ Тому, Кто былъ единымъ предметомъ его томленія". И самъ Бонавентура высоко цѣнитъ красоту міровданія: „вселенная - лѣствица для восхожденія къ Божеству", „въ твореніи открывается слѣдъ и образъ Творца", ибо красота разлита всюду - и въ простыхъ тѣлахъ и въ „смѣшанныхъ", и въ одушевленныхъ и въ небесныхъ, и въ минералахъ и въ растеніяхъ, „мы должны созерцать Бога во всѣхъ твореніяхъ". Изъ мистической францисканской школы вышелъ провансальскій трактатъ XIV в. Scali di-

*) *Сѣ. на русск. яз. Цвѣточки св. Франциска Ассизскаго изд. „Мусагетъ" 1913.*

vini amoris („Ступени божественной любви", впервые издалъ съ рукописи De La Motte, 1902 г.), въ которомъ тѣ же мысли выражены съ наибольшимъ подъемомъ. Scali amoris - рѣдкостный перлъ поэзіи. „Я утверждаю, что въ каждой изъ тварей, что подъ небесами, имѣется и сладость, и благоуханіе; и гармонія и красоты". И Богъ присутствуетъ въ красотѣ болѣе близко и болѣе непосредственно, „чѣмъ каждая изъ этихъ вещей находится въ себѣ самой". Ибо во всѣхъ стихіяхъ разлита сладость: если бъ въ землѣ не было сладости, какъ могла бы она рождать цвѣты, полные сладкаго меда? „И это первая ступень лѣствицы, на которую должна вступить душа, если хочетъ взойти въ чертогъ любви: въ сладости всѣхъ тварей умѣть найти и ощутить превозмогающую Сладость Божію". И въ чистотѣ воздуха разлита необычайная услада: поэтому люди любятъ подниматься на вершины горъ, а нѣкоторыя птицы, охваченныя этими волнами сладости, разлитой въ воздухѣ, замираютъ въ истомѣ, неподвижно, словно въ экстазѣ, рѣя на одномъ мѣстѣ; а нѣкоторыя рыбы „ночью приподнимаются изъ воды и отъ сладости прикосновенія воздуха и росы порождаютъ драгоцѣнные камни. Велика же сладость прикосновенія воздуха, что и птицъ восхищаетъ въ экстазѣ и рыбъ заставляетъ зачинать драгоцѣнные камни!" И во всѣхъ стихіяхъ звучитъ мелодія божественной пѣсни, и „одно изъ величайшихъ чудесъ въ нынѣшнемъ вѣкѣ - что моя душа не умираетъ и не выходитъ изъ себя когда слышитъ, какъ небеса и земля оглашаются пѣснью и тѣми звуками, что крылья ангеловъ производятъ въ раю". Богъ и міръ охвачены единою чередующеюся пѣснью: „Итакъ, Богъ начинаетъ свою balada и гово-

ритъ: Amors! и всѣ твари отвѣчаютъ: „Ты сотворилъ насъ!" „И про эту сладостную balada говоритъ mosenher san Sohan Evangelista, что онъ слышалъ, какъ ее пѣли всѣ твари на землѣ, и на небѣ, и въ водѣ: „Любовь, ты создала насъ, чтобъ любить!" Тогда душа - отъ великой сладости тѣхъ звуковъ, что производятъ всѣ твари, восхваляя Господа - приходитъ въ такое восхищеніе, что не видитъ, не слышитъ и не чувствуетъ, ибо забываетъ себя самое, и помнитъ лишь Господа". „Во всей красотѣ, что есть въ твари" человѣкъ долженъ провидѣть и разумѣть „сіяющій образъ Іисуса Христа, что сіяетъ и улыбается намъ въ красотѣ тварей".

Наконецъ, въ м и с т и ч е с к о й поэзіи среднихъ вѣковъ земная любовь и красота человѣческая, отвергнутыя суровымъ аскетизмомъ, какъ нечистыя и дьявольскія, реабилитировали хотя въ качествѣ образовъ, символовъ божественнаго. Таковы, напримѣръ, многочисленныя поэтическія переложенія и подражанія „Пѣсни Пѣсней". Они полны глубокаго мистическаго смысла. Все земное - лишь образъ, лишь одѣяніе. Но чрезъ это на него, какъ на символъ, падаетъ отблескъ божественнаго, оно преображается въ сіяніи небеснаго, и мистики-поэты сами наслаждаются этою красотою образовъ - яркими красками восточной природы, „благоуханіями Ливана", „ароматами Саронской долины" и горячими порывами чувства. Но какъ бы ни велики и ни многочисленны были эти отклоненія въ г л а в н о м ъ, с у щ е с т в е н н о м ъ, въ основѣ своей традиціонная схематически упрощенная характеристика Средневѣковья остается правильною: оно носитъ на себѣ печать аскетическаго „непріятія

міра", презрѣнія къ нему (contemptur mundi). Средневѣковая философія - игра формами мышленія, діалектика, имѣющая цѣлью оправданіе церковныхъ догматовъ.

Такъ какъ самостоятельная философская мысль въ Средніе вѣка, въ силу изложенныхъ обстоятельствъ, была подавлена, то средневѣковые мыслители не вышли за кругъ идей, завѣщанныхъ древностью. 1. Въ истолкованіи п р е к р а с н а г о существуетъ два коренныхъ направленія - Платоно-Плотиновское (съ умонаклоненіемъ то болѣе къ Платону, то болѣе къ Плотину), метафизически-идеалистическое, и Аристотелевское - формальное и объективное. Платоники и плотиновцы стремились обрѣсти красоту въ сокровенной внутренней глубинѣ души человѣка, аристотелики болѣе въ свойствахъ воспринимаемаго объекта. 2. Въ истолкованіи и с к у с с т в а господствуетъ м о р а л и з у ю щ е е, педагогическое направленіе, заимствованное преимущественно у римскихъ писателей. Лозунгъ его:- docere delectando - „учить, забавляя". - Встрѣчаются, конечно и другія направленія, не впадающія въ два главныя русла, напр., гедоническое, обусловленное тѣмъ, что с в ѣ т с к і е и д е а л ы не совпадали съ господствующимъ идеаломъ монаха, отрекшагося отъ міра ради спасенія души. Свѣтская поэзія Средневѣковья, новеллы, фабліо, застольныя пѣсни и т.п. отличаются характеромъ чистаго гедонизма, чувственнаго веселія, грубаго юмора.

Въ мистикѣ, начиная съ X вѣка, мѣсто высшей идеи, идеи Добра, заступаетъ личный Богъ, называемый и Б о г о м ъ, и М у д р о с т ь ю, и Б л а г о м ъ, и в ы с ш е й К р а-

сотой. Богъ - первоисточникъ лѣствицы прекрасныхъ вещей, по которой мы восходимъ къ вѣчной красотѣ. Въ ранній періодъ среднихъ вѣковъ красота отдѣляется отъ искусства, а въ болѣе поздній періодъ сливается съ нимъ. Въ ранній періодъ средніе вѣка имѣли умонаклоненіе къ Платону, а въ поздній къ Плотину. Ранній періодъ разобщаетъ прекрасное отъ искусства, а не сливаетъ ихъ (Платонъ, а не Плотинъ).

Съ самаго начала средневѣковья мы видимъ и такихъ философовъ, которые искали объясненія красоты въ внѣшнихъ формахъ, въ объектѣ. Такъ Ѳома Аквинскій (1225 - 1274) сводилъ красоту къ соблюденію трехъ принциповъ: а) совершенство (законченность), в) правильность пропорціи и с) ясность. Тѣ же два основныя теченія будутъ повторяться и въ эпоху Возрожденія.

Въ истолкованіи задачи искусства наряду съ основнымъ морализующимъ направленіемъ встрѣчаются нѣкоторыя побочныя теченія. Напримѣръ, гедонизмъ находитъ себѣ выраженіе у минезингеровъ, труверовъ, жонглеровъ, воспѣвающихъ культъ женщины, культъ любви; музыка разсматривается ими, какъ чистое наслажденіе. У отцовъ Церкви мы находимъ чистый ригоризмъ, отрицаніе искусства, напр., Тертулліанъ (умеръ около 230 г.), также великій проповѣдникъ Савонаролла (умеръ 1498 г.). Но главнымъ остается „наркотизирующее" (Croce) ученіе о морализирующей, воспитательной роли искусства, уже въ древности значительно способствовавшее тому, чтобы усыпить всѣ сомнѣ-

13443

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА Общественных наук

нія и потребность въ анализѣ эстетическаго наслажденія; во времена же упадка оно пришлось какъ разъ по вкусу.

Если вдуматься глубже въ это требованіе, то оно, въ сущности не менѣе нелѣпо, чѣмъ требованіе Аристотеля, чтобы математика морально воспитывала людей. А такъ какъ математика лишена морализирующаго значенія, то великій философъ не высоко ее цѣнитъ. По средневѣковымъ понятіямъ, поэтическое произведеніе нужно понимать и истолковывать въ 4-хъ смыслахъ 1) въ грамматическомъ (буквальномъ); 2) въ аллегорическомъ; 3) въ моральномъ и 4) анагогическомъ (anagoge - по-гречески значитъ воспитаніе), т.е. воспитательномъ смыслѣ. Искусству, понимаемому анагогически, навязывается служебная подчиненная роль - поучать. Въ средніе вѣка на всѣ лады, во всѣхъ, такъ сказать, тональностяхъ повторялось, что искусство поучаетъ правильному поведенію, нравамъ и истинной вѣрѣ, воспитываетъ сердца въ христіанскомъ благочестіи. Такъ, по Данте поэзія - nihil aliud quam fictio rhetorica in musicaque posita". Поэтъ, по Данте, долженъ имѣть въ головѣ нѣкоторый „ходъ мыслей", которыя онъ драпируетъ въ одѣянія троповъ и фигуръ или реторическихъ красокъ; и было бы весьма позорнымъ для поэта, если бы онъ не могъ отвѣтить въ логическихъ терминахъ на вопросъ, что собственно выражаетъ его произведеніе. Средній читатель, по средневѣковому понятію, остается при одной одеждѣ, внѣшней оболочкѣ художественнаго произведенія, онъ не вникаетъ въ аллегорическій смыслъ его. Строго говоря, подъ средневѣковый идеалъ подойдутъ лишь завѣдомо аллегорическія произ-

ведения, напр., вторая часть „Фауста" Гете. Конечный идеалъ среднихъ вѣковъ - з н а н і е безо всякаго искусства. Это и есть Платонъ въ чистомъ видѣ.

Итакъ, обычный читатель, plebs, vulgus, остается при созерцаніи внѣшняго одѣянія, оболочки, онъ не въ состояніи проникнуть во внутренній смыслъ произведенія, который могутъ раскрыть ему лишь комментаторы. Въ такомъ случаѣ, остается чисто гедонистическое истолкованіе искусства: искусство лишено всякаго значенія, оно только забавляетъ и развлекаетъ насъ. Стремясь уйти отъ гедонизма, средневѣковые мыслители впадаютъ въ педагогизмъ, морализирующее направленіе. Вообще, гедонизмъ и морализирующее направленіе двѣ крайности, между которыми, какъ маятникъ, колеблется человѣческая мысль въ средніе вѣка, порою впадая и въ ригоризмъ. Съ оттѣнкомъ презрѣнія къ vulgus и къ plebs говорится, что „многимъ красота говоритъ даже больше, чѣмъ добро, сокрытое въ ней", если только не придетъ на помощь комментаторъ, „свѣточъ, который сдѣлаетъ ясными каждую краску, каждый оттѣнокъ". Поэтому у итальянцевъ искусство начинаетъ именоваться „la gaia scienza" (веселая наука), въ томъ смыслѣ, что и поэзія поучаетъ, но лишь облачая мысль въ тропы, метафоры, фигуры, „перелагаетъ исторію Геродота въ стихи", какъ выразился Аристотель. Изреченіе Лукреція, изложившаго въ стихахъ ученіе Эпикура, что философію нужно подносить читателю въ формѣ дидактической поэзіи, подобно тому, какъ дѣтямъ подносятъ горькое лекарство въ бокалѣ, края котораго намазаны медомъ, стало лозунгомъ среднихъ вѣковъ. Искусство характеризуется, какъ fictio rhetorica, фигуры и тропы,

риторическія краски, одѣяніе, драпировки. Слово к р а с о т а носитъ часто даже иронической характеръ, въ противоположность добру: „красота - нравящаяся, ласкающая чувства, ложь, фальшь. И эта ложь оправдывалась съ практической точки зрѣнія: docere delectando. На примѣрѣ это положеніе хорошо поясняетъ С. Р е й н а к ъ въ своемъ „Аполлонѣ", лекц. XIII (есть русскій пер).

„Готическій соборъ, - говоритъ Рейнакъ, - представляетъ собою настоящую энциклопедію человѣческаго знанія. Мы находимъ въ немъ изображенія, заимствованныя изъ Священнаго Писанія и благочестивыхъ легендъ; мотивы изъ растительнаго и животнаго міра; изображенія временъ года, земледѣльческихъ работъ, искусствъ, наукъ и ремеслъ; аллегорическія изображенія моральныхъ свойствъ, напримѣръ, остроумное олицетвореніе добродѣтели и пороковъ. Въ XIII-мъ вѣкѣ Людовикъ Святой поручилъ одному доминиканскому ученому, Винценту изъ Бовэ, написать большую работу, энциклопедію всѣхъ знаній того времени. Эта компилятивная работа, названная Miroir du monde (Зеркало вселенной) раздѣлена на четыре части: З е р к а л о п р и р о д ы, З е р к а л о н а у к и, З е р к а л о н р а в с т в е н н о с т и и З е р к а л о и с т о р і и. И вотъ, одинъ современный археологъ, Э. Маль (E. Male), сумѣлъ показать, что произведенія искусства въ нашихъ большихъ соборахъ являются какъ бы воспроизведеніемъ на камнѣ З е р к а л а Винцента изъ Бовэ, за исключеніемъ эпизодовъ изъ исторіи грековъ и римлянъ, здѣсь неприменимыхъ. Это не значитъ, что мастера эти читали Винцента изъ Бовэ; но, подобно ему,

они хотѣли собрать все, что должны были знать люди ихъ времени. Главнымъ содержаніемъ ихъ искусства были не желаніе доставить удовольствіе, но стремленіе научить при помощи изображенія; это энциклопедія, пригодная для тѣхъ, кто не умѣетъ читать, переведенная, при помощи скульптуры или живописи по стеклу, на языкъ ясный и точный, подъ высокимъ покровительствомъ Церкви, которая не допускаетъ ничего случайнаго. Она присутствуетъ всегда и вездѣ, даетъ совѣты, наблюдаетъ за художникомъ и предоставляетъ его собственному вдохновенію только въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ воспроизводитъ на водосточныхъ трубахъ фантастическихъ животныхъ или заимствуетъ изъ растительнаго царства мотивы".

Это средневѣковое „docere delectando" представляетъ собою своего рода „теорію игры", но не эстетическую и не психологическую, какъ у Дюбо, Шиллера, К. Гросса, а педагогическую напоминающую, напримѣръ, мысль Локка, что дѣтей слѣдуетъ учить читать забавляя, въ игрѣ. Идеалъ Средневѣковья чистое познаніе безо в с я к а г о и с к у с с т в а. Это есть чистый платонизмъ, и можно сказать, что средніе вѣка въ первую ихъ половину имѣютъ въ эстетикѣ умонаклоненіе къ Платону послѣдняго періода его дѣятельности, а не къ Плотину: искусство отрицается.

Въ эпоху Возрожденія эстетическое сознаніе растетъ, но въ философскомъ мышленіи и Возрожденіе не выходитъ за кругъ идей, завѣщанныхъ древностью. Въ связи съ общимъ поворотомъ отъ studia divina - богословія - къ studia humaniora, гума-

низму и въ искусствѣ наблюдается поворотъ отъ служебныхъ цѣлей (украшеніе церкви, Библіи и т.д.) къ искусству чистому. Правда, этотъ поворотъ по существу не можетъ интересовать насъ, такъ какъ значеніе его - культурно-историческое, а не философское. Но мы нѣсколько остановимся на немъ съ цѣлью показать, что сдѣланное нами salto mortale черезъ всѣ средніе вѣка возможно лишь въ томъ случаѣ,если мы будемъ брать лишь развитіе ф и л о с о ф с к и х ъ и д е й о прекрасномъ, а не ростъ эстетическаго сознанія. Въ противномъ случаѣ это salto mortale будетъ дѣйствительно смертельнымъ: во-1-хъ) во всякомъ упадкѣ всегда имѣются и зародыши новыхъ вѣяній; во 2-хъ), если мы присмотримся съ безпристрастнымъ вниманіемъ къ Александрійской, греко-римской и средневѣковой эпохамъ, то мы увидимъ, что въ нихъ эстетическое сознаніе человѣчества не только окрѣпло, но въ него влились совершенно новыя струи, въ духѣ человѣческомъ затронуты были новыя струны.

Какъ понималась задача художника въ средніе вѣка? На это даетъ намъ отвѣтъ одинъ литературный памятникъ, дающій точное описаніе работы въ монастырской мастерской на исходѣ XI в. Онъ принадлежитъ перу монаха Т е о ф и л у с а, какъ, по крайней мѣрѣ, онъ самъ себя называетъ. Этотъ памятникъ, носящій названіе: Schedula diversarum artium, былъ найденъ въ 1774 г. въ Вольфенбюттельской библіотекѣ Лессингомъ. Въ сочиненіи Теофилуса мы имѣемъ точное описаніе работы въ монастырской мастерской на исходѣ XI в.; онъ позволяетъ намъ непосредственно проникнуть въ характеръ цѣлой эпохи, онъ знакомитъ насъ съ ду-

хомъ средневѣковаго художественнаго творчества, описываетъ отдѣльныя разновидности производства, открываетъ намъ доступъ въ интимную жизнь мастерскихъ, останавливается на техникѣ живописи. Но помимо технической стороны передъ нами раскрывается и духъ эпохи - духъ отреченія, resignation, радость жертвоприношенія: работая, художникъ служитъ Богу. Художественный даръ и изобрѣтательность, въ пониманіи средневѣковаго человѣка, - блага, унаслѣдованныя человѣкомъ изъ райской жизни; наслѣдіе это переходило изъ рода въ родъ, пока, наконецъ, не достигло истиннаго своего назначенія, сдѣлавшись въ рукахъ вѣрующихъ средствомъ для восхваленія божественнаго порядка. Поэтому благочестіе вѣрующихъ не должно отвращаться отъ опыта и знанія предковъ. Напротивъ, пусть каждый надѣленный художественнымъ даромъ человѣкъ съ благодарностью принимаетъ божественное наслѣдіе и приложитъ всѣ старанія къ его усвоенію. Поэтому Теофилусъ напоминаетъ, тому, „кто желаетъ смиренно учиться", о ниспосланной ему благодати, напоминаетъ художнику то мѣсто изъ Ветхаго Завѣта, въ которомъ говорится, что Богу угодно, чтобы люди украшали его храмы. „Воодушевленный сочувствіемъ Всевышняго, украшай храмъ Господень по мѣрѣ силъ и умѣнія, разукрашивай пелены и стѣны драгоцѣнностями и многими рисунками, сотвори молящимся изображеніе царства небеснаго утопающимъ въ цвѣтахъ и растеніяхъ, дабы въ созданіяхъ они прославили Создателя и Бога въ его твореніяхъ". И въ блаженномъ сознаніи исполненія богоугоднаго подвига находилъ свою награду художникъ ремесленникъ. Если наряду съ монастырями

искусство и художественные промыслы стали появляться здѣсь и тамъ при дворахъ королей и въ бургахъ имперскихъ вассаловъ, гдѣ они служили для нуждъ собственнаго потребленія - то цѣль оставалась та же - п р о с л а в л е н і е Т в о р ц а. И не могло быть иначе при той силѣ, какую религіозные мотивы имѣли въ ту эпоху надъ умами, а также и потому, что большая часть драгоцѣнныхъ издѣлій, производившихся въ этихъ крупныхъ замкнутыхъ хозяйствахъ, предназначалась для церквей и монастырей. - И вотъ искусство и ремесло до эпохи Возрожденія не отдѣлялись другъ отъ друга. Запрещалось украшать частныя жилища, но любовь къ Церкви побуждала украшать ее. Наряду съ чугунными, желѣзными, мѣдными люстрами и кадилами встрѣчаются и золотыя чаши высоко художественной отдѣлки, щедро усыпанныя драгоцѣнными камнями. Окна художественно составлялись изъ разноцвѣтныхъ стеколъ, скамьи и перила покрывались изящной рѣзьбой, переплеты на священныхъ книгахъ поражали вкусомъ и тонкостью отдѣлки. Все дѣлалось при этомъ отъ руки. Живописецъ въ то же время исполняетъ роль подмастерья. Онъ самъ дѣлаетъ себѣ пергаментъ, растираетъ краски. Рисовальщики по стеклу, по эмали и мозаикѣ сами строили холодильныя и плавильныя печи, сами выжигали золу изъ буковаго дерева и мѣшали ее съ пескомъ, сами выдували стекло. Въ Венеціи лишь послѣ продолжительныхъ тяжбъ удалось Академіи Живописи удалить изъ своихъ стѣнъ сѣдельныхъ мастеровъ и маляровъ. Въ эпоху Возрожденія эстетическое сознаніе дѣлаетъ шагъ впередъ: искусство становится свободнымъ, это обуславливается новымъ міровоззрѣніемъ: человѣкъ

стоитъ въ центрѣ вселенной, человѣкъ это микрокосмъ,- вселенная въ малыхъ размѣрахъ. Наряду съ этимъ вліяютъ и экономическія причины: раньше художникъ не получалъ гонорара, его содержала монастырская община независимо отъ качества и количества его работы. Съ паденіемъ гегемоніи богословскаго міросозерцанія, съ ослабленіемъ теократіи, понижается и спросъ на издѣлія прикладного искусства. Художникъ долженъ искать заработка на сторонѣ. Онъ прибѣгаетъ къ свободному искусству. (Ср. съ картиной, нарисованною Теофилусомъ, 18 лекцію въ указ. соч. Рейнака).

Прогрессъ эстетическаго сознанія наблюдается также въ чувствѣ прекраснаго въ природѣ. Грекамъ и римлянамъ природа нравилась скорѣе съ утилитарной точки зрѣнія. По Bosanquet'y (119) первый намекъ на красоту въ нашемъ смыслѣ слова встрѣчается въ греческой литературѣ въ III в. до Р.Х. Нѣкоторые (Biese) пытались доказать, что греки ничего не знали о красотѣ въ природѣ до Эврипида. Напротивъ, Wize (Wissen-schafts-lehre der Aesthetik, Berlin 1909, p. 75) утверждаетъ, что столь обычное въ настоящее время воззрѣніе на грековъ, какъ на людей, совершенно лишенныхъ чувства прекраснаго въ природѣ, преувеличено и даже просто ошибочно. По Рейнаку (72) въ пластическихъ искусствахъ чувство красоты въ природѣ проявляется лишь въ эпоху эллинизма. Лишь художники эллинизма научили міръ искусству пейзажа; сельскія наивныя сцены появились не только въ живописи, но и въ барельефахъ и статуяхъ. Гумбольдтъ во время работы надъ „Космосомъ" обратился къ Максу Мюллеру съ

просьбой разъяснить ему, существуетъ ли въ санскритской литературѣ и въ санскритскомъ языкѣ указаніе на чувство прекраснаго въ природѣ у древнихъ индусовъ, Максъ Мюллеръ отвѣтилъ рѣшительнымъ „нѣтъ" (письмо Мюллера у Knight, Philosophy of the beautiful, 1, 17). Между тѣмъ Е и з э, Историческое развитіе чувствъ природы, Спб. 1890, приводитъ цѣлый рядъ выписокъ изъ индусской поэзіи, живописующихъ красоты природы. Съ другой стороны, правда, К. Верманъ (Исторія искусствъ,1) указываетъ на то, что уже китайцы придали ландшафтной живописи характеръ искусства, выражающаго настроеніе человѣческой души (Сравн. Саккетти,Эстетика, I,71). Въ раннемъ Средневѣковіи пейзажъ является лишь аксессуаромъ картины, заднимъ фономъ, въ эпоху же Возрожденія пріобрѣтаетъ и смостоятельное значеніе. Въ Италіи Вероккіо (1435 - 1488) первый изъ флорентійскихъ художниковъ понялъ пейзажъ и ту роль, которую играетъ въ немъ не только форма, но также воздухъ и свѣтъ. Во Франціи еще за десятъ лѣтъ до его рожденія братья ванъ Эйки писали восхитительные пейзажи. Пейзажная живопись въ смыслѣ такъ называемаго Stimmungslandschaft - порожденіе совсѣмъ новаго времени. Призывъ Ж.Ж. Руссо въ „Новой Элоизѣ" къ интимнымъ красотамъ природы сопровождается и первыми признаками поворота отъ классическаго пейзажа (Пуссэнъ, Лоррэнъ) къ интимному пейзажу новѣйшаго времени. Равнымъ образомъ и относительно п о э з і и Яковъ Буркхардтъ въ своемъ знаменитомъ сочиненіи объ итальянскомъ возрожденіи утверждалъ, что впервые красоты природы прочувствовалъ въ Италіи папа Пій II (Эней Сильвій Пикколомини,

+ 1464). (Много любопытнаго матеріала,- особенно изъ Маколея относительно развитія чувства красоты въ природѣ собралъ и сопоставилъ Саккетти, Эстетика, I, 36 сл.). Много споровъ возбудила въ литературѣ попытка К о н р а д а Л а н г е (Das wesen der Kunst, 1907) объяснить это постоянное развитіе чувства красоты въ природѣ тѣмъ, что лишь искусство, художники научаютъ насъ цѣнить и понимать красоты Природы. (Мысль, встрѣчающаяся уже у Винкельмана). Художникъ Возрожденія, Фра Филиппо Липпи (1406 - 1469) говоритъ въ стихотвореніи Браунинга:

" Мы такъ устроены, что склонны полюбить -
Лишь на рисункѣ увидавъ - тѣ вещи,
Которыя встрѣчались много разъ
И нами все жъ не замѣчались"

И по Ланге мы находимъ мѣстность красивой, если она имѣетъ сходство съ Ренсдалемъ, Беклиномъ и т.д. Подробнѣе объ этомъ впослѣдствіи въ обсужденіи эстетическихъ воззрѣній К. Ланге.

Какъ разобраться во всей этой путаницѣ мнѣній? Чувство красоты въ природѣ было свойственно и древнему міру и Средневѣковью. Но въ чемъ-то оно отличалось отъ нашего и когда утверждаютъ, что древнему міру было чуждо чувство красоты природы, то имѣютъ въ виду отсутствіе именно характернаго для насъ пониманія природы. Хорошо формулируетъ эту мысль Hermann Cohen (Axtn., I, 53): „Не чувство природы вообще недоставало античному и средневѣковому человѣку. но различенія чувства природы, выдѣленія его, какъ о с о б а г о о т н о

шенія сознанія къ природѣ". Античный міръ, въ общемъ, объективно живописуетъ природу, какъ напр. и новые пейзажисты-классики (Пуссэнъ). Но въ нѣкоторыя эпохи человѣкъ интимно сливается съ природою, одухотворяетъ ее, видитъ въ ней отображеніе своего духа. Дуалистическое міросозерцаніе противорѣчитъ живому чувству природы. Поэтому оно наиболѣе сильно проявляется въ тѣ моменты развитія человѣческаго духа, когда космосъ не предстоитъ предъ нимъ какъ нѣкоторое враждебное начало. Отцы Церкви первыхъ вѣковъ христіанства глубоко проникались красотами природы, они жили въ ней и съ ней. Такъ Григорій Нисскій говоритъ: когда осенью пропадаютъ плоды, опадаютъ листья, неподвижными становятся вѣтви деревьевъ, лишенныя своей красы,- человѣческая душа чувствуетъ созвучіе свое съ силами природы, человѣкъ чувствуетъ свое ничтожество передъ величіемъ міра. Но наивное и радостное пріятіе міра въ раннемъ христіанствѣ, преодолѣвшемъ платоновскій дуализмъ, смѣняется мрачнымъ метафизическимъ дуализмомъ послѣдующихъ среднихъ вѣковъ, и чувство красоты въ природѣ за отдѣльными исключеніями - замираетъ, чтобы возродиться уже на почвѣ пантеистическаго обоготворенія природы, свойственнаго Возрожденію, на почвѣ пантеистическаго преодолѣнія церковнаго дуализма. Тогда вновь наступаетъ полный расцвѣтъ поэзіи природы.

Наряду съ развитіемъ чувства красоты въ природѣ припомнимъ, наконецъ, общеизвѣстное вліяніе на поэзію рыцарскаго культа любви къ женщинѣ, и намъ станетъ яснымъ, что пропускъ

среднихъ вѣковъ въ исторіи развитія эстетическаго сознанія, дѣйствительно, равносиленъ смертельному Salto - mortale.

Если оставить въ сторонѣ культурно-историческую сторону и обратиться къ прямой нашей задачѣ, къ развитію философскихъ идей, то мы останемся при прежнемъ мнѣніи, что какъ раннему средневѣковью, такъ и Возрожденію не удалось выйти за кругъ идей древности. Культура въ эпоху Возрожденія возрастаетъ, возрастаетъ и число причастныхъ къ ней; изучаютъ древнихъ въ подлинникѣ, комментируютъ; появляется большое количество трактатовъ о поэзіи и искусствѣ, трактатовъ по грамматикѣ, реторикѣ; появляются діалоги по античному образцу о прекрасномъ; міръ сталъ могущественнѣе, все взято въ болѣе величественномъ масштабѣ. Но идеи эстетическія - все тѣ же: вновь мы встрѣчаемся съ Платониками (плотиновцами) и аристотеликами. Первымъ слѣдствіемъ гуманистическихъ занятій было возрожденіе интереса къ Платону и восторженное его почитаніе.

Во Флоренціи въ XV в. появился при дворѣ Медичи ученый грекъ, Гемистонъ Плетонъ, пріѣхавшій сюда собственно по поводу соединенія восточной и западной Церквей. Онъ основалъ, пользуясь покровительствомъ Медичи, Платоновскую Академію, которая явилась удобнымъ средоточіемъ для изученія Платона: сталъ преподавать греческій языкъ. Знаменитый переводъ Платона Марсиліо Фичино способствовалъ распространенію его идей въ обществѣ. Однако Платонизмъ Возрожденія, въ противоположность раннему Средневѣковью, носитъ оттѣнокъ плотиновскаго міросозерцанія: плотинизмъ былъ болѣе близокъ эстетическому духу Возрожденія своимъ блестящимъ превознесеніемъ метафизи-

ческаго значенія красоты, а мистицизмъ Плотина отвѣчалъ религіознымъ запросамъ Возрожденія, распространенной идеѣ пантеизма, стремленію уловить въ природѣ единство, божественное существо. И въ эпоху Возрожденія одни идутъ и по слѣдамъ Платона - или Плотина, другіе - Аристотеля. Такъ Торквато Тассо повторяетъ въ одномъ изъ своихъ діалоговъ Платоновскаго „Гиппія", съ нѣкоторымъ налетомъ плотинизма. Очень характерны „Діалоги о любви" (1535) еврейскаго философа Л е о н а, на котораго указываютъ, какъ на одного изъ предшественниковъ Спинозы. Онъ разсуждаетъ о природѣ; разсуждаетъ мистически, съ оттѣнкомъ пантеизма, говоритъ о сущности любви, ея универсальномъ, вселенскомъ характерѣ, о ея божественномъ происхожденіи. Все прекрасное - благо, но не все, что хорошо въ моральномъ смыслѣ слова - прекрасно. Красота - это грація, прелесть, которая восхищаетъ душу и пораждаетъ въ ней любовь. Отъ п о з н а н і я низшихъ ступеней прекраснаго, восходя все къ высшимъ и высшимъ (отголосокъ Платона), мы доходимъ до познанія вѣчной красоты. Философія Леона представляетъ собою своеобразное сочетаніе ученій Платона и Плотина, съ пантеистической окраской. Напротивъ, другъ Леонардо да Винчи, Лука Пачіоло, выставляетъ, какъ канонъ красоты, законъ золотого или гармоническаго сѣченія, т.е. ищетъ красоту во внѣшнихъ формахъ объекта. (Золотое дѣленіе см. въ лекціи о Фехнерѣ). Инымъ философамъ не давали спать лавры Поликлета, прославившагося своими каріатидами Эрехеейна. Его статуя „Юноша съ копьемъ" (дорифоръ) была признана к а н о н о м ъ к р а -

с о т ы за пропорціональность частей, и долгое время служила школою для художниковъ. И вотъ въ эпоху Возрожденія появляется цѣлый рядъ мыслителей, старавшихся создать канонъ красоты, при чемъ въ противоположность древнему времени, искавшему пропорцію въ мужскомъ тѣлѣ, средніе вѣка ищутъ ее въ женскомъ. Нѣкій Агостино Нифо посвятилъ графинѣ Тальякоццо книгу, состоящую изъ описанія красоты самой графини, вообразивъ, что именно въ ней онъ и обрѣлъ искомый канонъ. Найтъ (Philosophy of the beautiful, I, 272) указываетъ на двухъ англійскихъ философовъ, которые, позавидовавъ Гиппію, (въ діалогѣ „Гиппій Вольшій") также усмотрѣли канонъ прекраснаго въ женской красотѣ, единственно будто бы дающей намъ „абсолютно прекрасное" (Эти философы - Robert Knox и Haydon.). Найтъ называетъ ихъ воззрѣнія - „a most s e c t a r i a n a r t - theory"-. Своеобразную и оригинальную для среднихъ вѣковъ мысль высказываетъ Томазіо Кампанелла (извѣстный своей соціальной утопіей) въ общемъ стоящій на точкѣ зрѣнія платонизма. По его мнѣнію, прекрасное является символомъ, знакомъ добра (signum boni), а безобразное - зла (signum mali). „Quapropter nihil est quod non sit pulchrum simul et turpe" - „поэтому нѣтъ ничего, что одновременно не было бы прекраснымъ и безобразнымъ": Бл. Августинъ назвалъ раны на тѣлѣ св. Винсента прекрасными, поскольку онѣ выражаютъ силу духа святого; но онѣ и безобразны, поскольку выражаютъ жестокость тирана Даніана и палача. Это уже зачатки чисто психологическаго анализа чувства прекраснаго, какъ и мнѣніе Плотина, что симметрія можетъ быть и прекрасною и безобразною.

И въ теоріи и с к у с с т в а эпоха Возрожденія остановилась на древнемъ ученіи о искусствѣ, какъ о морализирующей силѣ. Такъ, Торквато Тассо говоритъ, что поэзія - это истина, одѣтая въ сладостные стихи; изреченіе Лукреція о подслащиваніи лекарства дѣтямъ попрежнему остается въ силѣ. Знаменитый филологъ Скалигеръ (1540 - 1609) задается вопросомъ: Utrum poeta doceat mores an actiones? Согласно Кампанеллѣ, поэзія даетъ примѣры, которые побуждаютъ душу къ добру (поэзія exempla ministrat ad suadendum bonum). Отсюда странное, по нашимъ воззрѣніямъ, сопоставленіе краснорѣчія съ поэзіей. Серьезно обсуждается вопросъ: Вергилій, поэтъ или ораторъ? (Vergilius poeta an orator?) И поэтъ и ораторъ преслѣдуютъ одинаковыя цѣли: 1) услаждать - delectare, 2) подвигать человѣка на что нибудь, трогать его - movere 3) учить - docere. Поэтому между ними нѣтъ различія: и ораторъ и поэтъ пользуются рѣчью, чтобы „свести" наслажденіе съ добромъ. „Lenocinium orationis" т.е. „сводничество при помощи рѣчи - вотъ что преслѣдуютъ и поэты и ораторъ. Такъ думали, забывъ изреченіе Цицерона, что поэты раждаются, а ораторами - дѣлаются. Лишь французъ Du Bos впервые отграничиваетъ поэзію отъ краснорѣчія (1719). Вліяніе этого раціоналистическаго педагогизма было настолько сильно, что даже Кантъ (примѣчаніе въ §53 Кр. сп. сужд.), считаетъ нужнымъ разсуждать о сравнительной силѣ художественнаго воздѣйствія поэзіи и краснорѣчія. Въ наше время никому, конечно, не придетъ въ голову назвать велерѣчиваго присяжнаго повѣреннаго поэтомъ,- развѣ лишь иносказательно, или иронически. Изъ Италіи педагогизмъ въ воззрѣніяхъ на искусство распространя-

ется во Франціи, Испаніи, Англіи, Германіи. Одинъ изъ поэтовъ эпохи Людовика XIV, La Menardiere (1640), говоритъ о поэзіи: „cette science agreable (сравн. итальянск. la gaia scienza) qui mêle la gravité des preceptes avec la douceur du langage"

Переломъ въ развитіи эстетическихъ идей знаменуетъ собою въ концѣ среднихъ вѣковъ Ф р а н ч е с к о П а т р и ц і о, которымъ весьма удачно заключаетъ Бенедетто Кроче свой обзоръ средневѣковья. И не потому чтобы Франческо Патриціо вышелъ за грань идей средневѣковья (какъ, напр., Кампанелла въ своемъ ученіи о символахъ), но потому, что онъ сознавалъ безпомощность всѣхъ предшествующихъ ученій, понималъ, что мысль должна направиться на другую дорогу. Франческо Патриціо, подобно другимъ философамъ того времени, конечно, лишь комментировалъ Аристотеля и ничего не говорилъ отъ себя. Но комментировалъ и критиковалъ онъ въ высшей степени самостоятельно. Что разумѣть подъ словомъ „m i m e s i s ? Никакого опредѣленнаго содержанія Аристотель не вложилъ въ него. Mimesis значитъ подражаніе. Подъ понятіе „подражанія" подойдетъ и слово, и трагедія, и тропы, и метафоры, и басни. Философское произведеніе также будетъ поэзіей, ибо оно состоитъ изъ словъ (а слово - mimesis). Нельзя, слѣдовательно, отличить исторіи отъ поэзіи, нельзя доказать, что исторія Геродота, переложенная въ стихи, не будетъ поэзіей. Поэзія не сплошь „подражаніе", а если она и „подражаніе", то совершенно особаго рода, не выясненное ни Аристотелемъ, ни другими писателя-

ми. Можетъ быть, случайно кто-нибудь и набредетъ на это открытіе, или же путемъ тщательныхъ изслѣдованій извлечетъ его изъ мрака на свѣтъ. Но до сихъ поръ это своеобразное „подражаніе" скрывается во мракѣ, „ella (limitazione) si sta in occulto" (Croce, Estetica, 211. Въ своихъ Saggi filosofici, 1910, Кроче посвящаетъ Патриціо отдѣльную статью, (297 - 308).

Слова Патриціо - какъ бы предчувствіе, преддверіе открытія завѣсы, скрывающей тайну, мистерію, т в о р ч е с к і й характеръ искусства. Свѣточъ изслѣдованія былъ зажженъ въ концѣ XVI вѣка (1586 г.), чтобы не угасать уже до нашихъ дней.

Н о в о е в р е м я .

VI

Б у а л о и ф р а н ц у з с к і й к л а с с и ц и з м ъ

Съ XVII вѣка, когда Декартъ положилъ основаніе новой философіи, явилась возможность обновленія эстетики, какъ части общаго міросозерцанія. Хотя самъ Декартъ и не отозвался на вопросы прекраснаго и искусства, вліяніе его сказалось на теоріи эстетическаго сознанія. Дѣло Буало и его вѣка одинъ писатель назвалъ „л и т е р а т у р н о й р е л и г і е й", „религіей литературы", нашедшей себѣ выраженіе въ L'art poetique. Но принципы этого сочиненія - не только принципы поэзіи, они далеко выходятъ за границы реторики и поэтики, обнаруживая многочисленныя связи съ общимъ философскимъ духомъ

времени. Найти п р а в и л ь н ы й, р а ц і о н а л ь н ы й м е т о д ъ - задача картезіанской ф и л о с о ф і и: различныхъ объектовъ познанія много, познаніе же е д и н о; какъ солнце относится къ освѣщаемымъ имъ вещамъ, такъ и разумъ, внутренній свѣточъ, относится къ объектамъ. Какимъ образомъ этотъ свѣтъ создается въ нашемъ мышленіи - этотъ вопросъ имѣетъ значеніе для всѣхъ предметовъ, для всѣхъ наукъ. Ученіе о методѣ имѣетъ поэтому значеніе у н и в е р с а л ь н о й науки, общей теоріи науки, оплодотворяющей всѣ ея развѣтвленія. Найти п р а в и л ь н ы й р а ц і о н а л ь н ы й в к у с ъ - задача теоріи искусства. И вкусъ этотъ, какъ методъ въ философіи, долженъ носить законодательный характеръ. Первоначально, до Буало, стремленіе къ выработкѣ „вкуса", носитъ чисто внѣшній характеръ выработки стиля, языка. Философской обработкѣ принципа „раціональнаго вкуса-, вкуса, опирающагося на raison, предшествуетъ чисто академическая обработка. Таковъ, напр., Malherbe (1555-1628), задача котораго - очистить, облагородить языкъ. Буало говоритъ о немъ въ L'art poetique:

„Marchez donc sur ses pas; aimez sa pureté
Et de son tour heureux imitez la clarté"

Таковъ, напр., P a t r u. Недаромъ Буало обращался впослѣдствіи къ своимъ критикамъ со словами: „ne sis Patru mihi, т.е. не будь по отношенію ко мнѣ столь строгимъ критикомъ языка, какъ Patru. Это стремленіе къ выработкѣ корректности языка наложило неизгладимую печать на французскую литературу; до сихъ поръ славятся ясность прозы, изящество стиха французовъ.

Отступленіе отъ общихъ правилъ, на которое не обратили бы ни малѣйшаго вниманія въ другихъ странахъ, клеймится фразою „il ne sait pas le francais". Въ особенности сказалось это на драматическомъ искусствѣ. „Самыя плоскія сценическія издѣлія, поставленныя на мелкихъ парижскихъ сценахъ, производятъ не только пріятное но и эстетическое впечатлѣніе, благодаря вкусу, такту, чувству мѣры и корректности исполнителей", - таковъ отзывъ Р и х а р д а В а г н е р а о французскомъ театрѣ. Чувство формы и мѣры всегда есть у французскихъ писателей; они помнятъ завѣтъ Буало: „qui ne sait se borner, ne sut jamais ecrire". Затѣмъ это стремленіе къ внѣшней корректности приходитъ въ связь съ философскимъ стремленіемъ разума выработать твердые, несомнѣнные принципы, нормы и порождаютъ то, что вмѣстѣ съ Т э н о м ъ можно назвать „к л а с с и ч е с к и м ъ д у х о м ъ". Его выразителемъ и будетъ Буало (1636 - 1711).

„Rien n'est beau, que le vrai", таковъ лозунгъ французскаго классицизма. Искусство - изысканное занятіе „порядочнаго человѣка" (honnete homme), образованнаго, свѣтскаго человѣка. Порядочный человѣкъ наслаждается имъ, потому что оно о с т р о у м н о или доставляетъ п р і я т н о с т ь, но онъ требуетъ, чтобы искусство удовлетворяло также и его в к у с у воспитанному на созданіяхъ греко-римскаго искусства. То, что удовлетворяетъ вкусу - прекрасно. Но самый вкусъ долженъ руководствоваться разумомъ, смысломъ; только то, что отвѣчаетъ требованіямъ разума - естественно, соотвѣт-

ствуетъ „природѣ". „Методическое мышленіе пораждаетъ естественность произведенія" такова похвала Буало Горацію. Если поэтъ ясно и отчетливо *) мыслитъ, предметъ, онъ изобразитъ его естественно, при чемъ форма явится сама собою, въ силу ясности мышленія.

Не выяснено, былъ ли Буало знакомъ съ сочиненіями Декарта въ оригиналѣ (хотя онъ и упоминаетъ о немъ два раза; одинъ разъ, какъ о философѣ, другой - какъ о великомъ физикѣ). Но основной принципъ его сразу напоминаетъ Декарта. Картезій обратился за разрѣшеніемъ философскихъ сомнѣній „къ себѣ самому и къ книгѣ міра", отвергнувъ школьную мудрость: „я думаю, что организмъ, больной водянкой, едва ли болѣе нездоровъ, чѣмъ духъ ненасытныхъ многознаекъ". Обратившись къ себѣ, Декартъ нашелъ, что все можно подвергнуть сомнѣнію, кромѣ одного - нашего собственнаго мыслящаго духа: духъ нашъ - самый ясный объектъ, ибо онъ постигается нами вполнѣ ясно и отчетливо. Отсюда Декартъ выводитъ, что ясность и отчетливость (clare ac distinsteciairement et distinctement) - критерій достовѣрности или истины, это - regula generalis. Своеобразная обработка этого принципа въ поэтикѣ Буало во всякомъ случаѣ указываетъ на косвенную зависимость его отъ картезіанства, хотя и нельзя доказать прямой.

---

*) *„Ясныхъ я называю представленіе, если оно на лицо предъ внимательнымъ духомъ и открыто ему: такъ, мы видимъ ясно, если объектъ присутствуетъ предъ созерцающимъ глазомъ, и зрительное впечатлѣніе достаточно сильно и опредѣленно; отчетливыхъ же я называю представленіе, которое ясно и вмѣстѣ съ тѣмъ такъ опредѣленно отличается отъ всѣхъ другихъ, что даже въ своей особенности оно очевидно для правильнаго разсматриванія". Декартъ.*

Указываютъ нѣкоторыя другія черты сродства Буало съ Декартомъ. Человѣкъ, подчинившій свои страсти разуму - общій ихъ идеалъ. „Il faut avouer que la plus grande felicite de l'homme depend du droit usage de la raison" говоритъ Декартъ. „Ainsi donc, philosophe a la raison soumis"..... „je sonde a me connaitre et me cherche a moi - meme" говоритъ Буало. - Декартъ говоритъ о „l e s e q u i v o q u e s r i d i c u l e s" ; Буало посвящаетъ двусмысленности словъ двѣнадцатую сатиру. - Декартъ требуетъ отъ возвышеннаго стиля п р о с т о т ы; Буало приводитъ образчикъ простоты возвышеннаго изъ Корнеля: мать трехъ Гораціевъ сообщаетъ старому Горацію, что два его сына пали въ битвѣ съ Куріаціями, а третій бѣжалъ. Старецъ горько сѣтуетъ на судьбу. Дочь спрашиваетъ его:

„Que vouliez vous qu'il fit contre trois?"

и получаетъ лаконическій отвѣтъ:

„Qu'il m o u r u t !"

Достаточно одного названія величественнаго предмета или событія, чтобы вызвать восторгъ, изумленіе, благоговѣніе, - говоритъ Буало. „Le passage du Rhin" величественнѣе, ч ѣ м ъ „le merveilleux passage du Rhin". (Сравн. такія надгробныя надписи, какъ „здѣсь лежитъ Суворовъ", „Ветховенъ"). Впрочемъ, это говорилъ и Лонгинъ, сочиненіе котораго „О возвышенномъ" Буало перевелъ и комментировалъ. Въ настоящее время полагаютъ, что сочиненіе это не принадлежитъ неоплатонику Лонгину (+ 273 г.) и написано, вѣроятно, въ началѣ I в.

до Р.Х. Указываютъ также на то, что основная формула Буало встрѣчается ранѣе его у Пьера Николь (принадлежавшаго къ школѣ Поръ-Рояль): „pulchritudinis ion tem in veritate esse" и т.п.*) - духовное сродство раціонализма эстетическаго и философскаго - несомнѣнно.

Благодаря основному принципу Буало во французскомъ классицизмѣ совершенно отпадаетъ м е т а ф и з и ч е с к а я п р о б л е м а прекраснаго: прекрасное совпадаетъ съ искусствомъ, эстетика - съ теоріей изящныхъ искусствъ, въ частности - съ п о э т и к о й. Принципъ ясности и отчетливости мышленія, какъ основы прекрасной формы и изложенія, легко приложимъ лишь къ п о э з і и. Съ большою натяжкою можно распространить его на музыку, или на пейзажную живопись. Сравн. напр. злое изреченіе Вольтера: „то, что слишкомъ глупо, чтобы быть высказаннымъ, то поютъ. Только то, что недостаточно осмысленно, чтобы быть выраженнымъ въ прозѣ, пишутъ въ стихахъ". Наиболѣе характерною чертою Средневѣковья было своеобразное развитіе Платоновскихъ и Плотиновскихъ воззрѣній. Напротивъ, въ эпоху раціонализма въ центрѣ эстетическихъ интересовъ всецѣло стоитъ „П о э т и к а" А р и с т о т е л я.

---

*) *Обстоятельнѣе* Heinrich v. Stein *въ 86 томѣ* Zeitschrift für Philosophie und philos. kritik. - *Онъ же* -Entstehung der neueren Asthetik. Stuttgart. *1886, стр. 1-54, - Главнѣйшій источникъ* A m i l e K r a n t z. Essai sur l'esthetique de Descartes. Paris. *1898. Переведенъ на русск. яз. К р а н ц ъ, „Эстетика Декарта" Спб. 1903 г.*

Теорія mimesis'a продолжаетъ еще дѣйствовать на умы, даже и позднѣе. Такъ, еще Беркъ (1756 г.) говоритъ, что „Аристотель такъ много сказалъ въ своей Поэтикѣ основательнаго о подражаніи, что дальнѣйшее изложеніе этого вопроса стало излишнимъ" (Burke. 72) и энциклопедистъ д А л а м б е р ъ говорилъ, что всякая музыка, помимо грубо реалистической, подражающей явленіямъ природы - простой шумъ. Но въ господствующемъ во Франціи въ XVII вѣкѣ классическомъ духѣ и „подражаніе" пріобрѣтаетъ не реалистическій, а раціоналистическій характеръ: естественно, сообразно съ природой то, что согласуется съ р а з у м о м ъ, съ требованіями смысла (raison con sens). Таковъ общій духъ французскаго классицизма. У Вольтера и у другихъ писателей (La Har e) Буало часто называется просто le ooete de la raison. Иные называли его „ходячимъ, живымъ разумомъ". Дѣйствительно, у Буало совсѣмъ отсутствуетъ понятіе в о о б р а ж е н і я (imagination); поэтъ прежде всего, долженъ имѣть опредѣленную идею своего произведенія.

„Aimez donc la raison que toujours vos ecrits
Emoruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix"

Форма бываетъ совершенною лишь въ томъ случаѣ, если идея постигнута ясно и отчетливо. Адэкватное о т о б р а ж е н і е идеи въ формѣ вызываетъ эстетическое одобреніе и наслажденіе. Ясность и отчетливость становятся у Буало не только формальною максимою, но играютъ роль и эстетическаго принципа, образующаго творческаго начала. Отъ природы у каждаго человѣка имѣется много смутныхъ представленій - idees confuses; и нѣтъ

для него большаго удовольствія, чѣмъ осознаніе ихъ, когда кто-нибудь броситъ лучъ свѣта на эти потемки. Какую мыслъ считать блестящей, необычайною, новою? Можно подумать, что ту, которая никому еще не приходила въ голову. Нѣтъ, это - такая мысль, которая, въ сущности, давно уже имѣлась у каждаго, но неясно, и лишь одинъ человѣкъ сумѣлъ выразить ее изящно, отчетливо, адэкватно идеѣ, и вотъ она озаряется для насъ какъ бы новымъ свѣтомъ. Сравн. съ этимъ поэтъ-романтикъ Novalis (II, 146 по изданію Минора, Jena, 1907): „Alle Wahrheit ist uralt. Der Reiz der Neuheit liegt nur in den Variationem des Ausdrucks". Если извѣстное произведеніе даетъ читателю такія истинныя мысли, воплощенныя во вполнѣ подходящія слова, то это дѣлаетъ его прекраснымъ и создаетъ ему надолго признаніе и одобреніе. Тайна творчества именно въ томъ, чтобы мыслить clare ac distincte и адэкватно выражать мысль въ словахъ. Годъ спустя послѣ выхода поэтики (1674 г.) Буало писалъ: „мои стихи нравятся всѣмъ: и принцамъ и простому народу, и въ городахъ и въ деревняхъ". (Sais - tu, pourquoi mes vers sont lus dans les provinces, sont recherchees du peuple, et recus chez les princes?) И онъ былъ правъ. Недаромъ одинъ французскій критикъ (St.-Beuve) говоритъ, что, если бы труды Буало погибли, то ихъ легче было бы возстановить по цитатамъ, чѣмъ всякія другія произведенія. Но почему его стихи такъ нравятся? Не только по формальной своей прелести, но и потому,

„... qu'en eux le vrai, du mensonge vainqueur,
Partout se montre aux yeux, et va saisir le coeur"
(Epitre 9).

Даже формальная прелесть стиха зависитъ отъ „истины"; и технически стихъ хорошъ лишь въ томъ случаѣ, если онъ точно передаетъ мысль, облекаетъ ее, какъ узкое одѣяніе. Если человѣкъ хорошо продумаетъ, постигнетъ идею, то онъ уже легко и выразитъ ее ясно и отчетливо, найдетъ для нея адэкватное изображеніе. Прежде чѣмъ выразить что-либо, слѣдуетъ хорошенько обдумать сюжетъ, и тогда легко, какъ бы сами собою возникнутъ въ насъ всѣ слова, нужныя для выраженія идеи.

„Avant donc que d'écrire, apprenez a penser.
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit ou moins nette ou plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'enonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisement".

Отсюда основная формула Буало:

„Rien n'est beau que le vrai: le vrai seul est aimable
Il doit regner partout, et même dans la fable"

(Epitre 9)

Если осмыслить идею вполнѣ, то форма является у насъ eo ipso. Такимъ образомъ, основное положеніе можно формулировать и такъ:

„Rien n'est beau (je reviens), que p a r la verité (ib).

Мы видимъ въ этой теоріи необыкновенную переоцѣнку интеллекта. Недаромъ Буало, когда онъ думалъ написать Расину похвальное слово (Epitre 7) не нашелъ болѣе лестныхъ выраженій, чѣмъ: „Tes savantes ouvrages", son trop de lumiere" и

т.п. восхваленій интеллектуальныхъ дарованій. Такъ и ниже, въ похвальномъ словѣ Мольера художнику Миньяру находимъ: „les savantes beautés".

Буало пишетъ о самомъ себѣ:

„Au jour de la raison asservissant la rime
Et, même en imitant, toujours original,
J'ai su dans mes ecrits, d o c t e enjoué, sublime,
Rassembler en moi Perse, Horace".

Въ двѣнадцатой сатирѣ Буало пишетъ о двусмысленности выраженій (sur l'equivoque) „Слово (Logos - Разумъ) создало міръ, а двусмысленность слова погубила счастье людей: суевѣріе царитъ надъ людьми, благодаря двусмысленности, внося все большую смуту; такъ что едва ли остался слѣдъ „de la raison, par le vrai Dieu guidee". Повидимому во всемъ этомъ мы видимъ не столько проведенный послѣдовательно философскій принципъ, сколько выраженіе его личнаго дарованія, его интеллектуальныхъ склонностей, въ связи съ вліяніемъ философскаго духа времени, т.е. к о с в е н н о Декарта.

Основную формулу - rien n'est beau que par la verite - можно разсматривать съ двухъ точекъ зрѣнія. Во-первыхъ, съ с у б ъ е к т и в н о й стороны,- и тогда она сведется къ требованію формальной законченности произведенія, зависящей отъ мышленія clare ac disdincte. Собственныя произведенія Буало часто являются приложеніемъ на практикѣ этого принципа. Такъ въ Eritre 8, Au roi (Remerciment) Буало говоритъ, что перо его болѣе приспособлено къ сатирѣ, чѣмъ къ одѣ, что ему не подъ силу будетъ воздать надлежащую хвалу тому,

кто превознесенъ похвалами, не подъ силу сказать что-либо достойное короля. И вотъ онъ объектируетъ положеніе, смотритъ на него какъ бы со стороны. Положеніе это - отношеніе его, составителя оды, къ королю. Буало видитъ, что отношеніе это не ровное, что восхваленія всѣхъ предшествовавшихъ писателей одъ вмѣстѣ взятыхъ не достигаютъ величія короля, поэтому онъ и не присоединяется къ нимъ.

„Je m'arrete à l'instant, j'admire et je me tais.

Ясно представивъ себѣ положеніе дѣла, Буало нашелъ и форму и содержаніе своей оды, въ то время польстивъ королю больше, чѣмъ всѣ придворные льстецы, вмѣстѣ взятые. Но въ этомъ своемъ формальномъ требованіи Буало выходитъ за предѣлы чистыхъ формъ: форма является не сама по себѣ, но потому, что поэтъ вполнѣ овладѣлъ идеею, матеріаломъ, она становится формою par la verite.

Если разсматривать основную формулу съ о б ъ е к т и в н о й стороны, то она обнимаетъ не только дѣятельность (творческую) поэта, но и п р е д м е т ъ, изображаемый имъ. Какой объективной истинѣ долженъ слѣдовать поэтъ? „П р и р о д ѣ", понимаемой въ смыслѣ е с т е с т в е н н о с т и. Сравн. Ep. 9:

„Le faux est toujours fade, ennuyeux, languissant;
Mais l a n a t u r e e s t v r a i e, et d'abor
on la sent;
C'est elle seule en tout qu'on admire et qu'on aime" Но такое стремленіе къ „природѣ" нельзя понимать просто, какъ реализмъ. Та природа, которую отразилъ бы въ своихъ произведені-

яхъ чистый реалистъ - художникъ, Буало называетъ „la grossiere nature". Разумъ - выше такой природы. Естественное въ пониманіи Буало - синонимъ разумнаго. „Naturel et raisonnable", „la nature et la raison" - ибо „la pensée est la règle de la vérité des choses" (Декартъ). Таковы характерныя воззрѣнія его времени: натурализмъ = раціонализмъ. Ближе всего они напоминаютъ эпоху Просвѣщенія: интересы поэтической и философской мысли Просвѣщенія сосредоточились не на отдѣльномъ человѣкѣ, а на человѣкѣ вообще. Вѣчно неизмѣнное въ сущности рода и въ судьбѣ отдѣльнаго человѣка означаетъ для просвѣтительной эпохи въ то же время е с т е с т в е н н о е и р а з у м н о е; все же историческое напротивъ, кажется въ своемъ непостоянствѣ чѣмъ то даже враждебнымъ развитію истинной, естественной, разумной сущности. Подъ „la nature разумѣется не природа внѣ насъ, но человѣческая природа. и эту „истину" человѣкъ познаетъ не съ астролябіей въ рукахъ, не изсушая свой мозгъ надъ вопросомъ - какъ возможно движеніе во вселенной, если въ ней нѣтъ пустоты (намекъ на картезіанцевъ), но въ себѣ самомъ.

„Je songe a me connaitre, et me cherche en moi même.
C'est là l'unique etude où je veux m'attacher".

(Ep. 5).

Стихи Буало нравятся потому:

„ ....que mon coeur, toujours conduisant mon esprit,
Ne dit rien aux lecteurs, qu'à soi-meme il n'ait dit."

(Ep. 9).

Mais, sans t'aller chercher des vertus dans les nues,

Il faudrait peindre e n t o i des verités connues

(ib).

Человѣческая природа, но представленная экземплярно королемъ, принцемъ Конде и т.п. Именно ими потому, что въ искусствѣ, по воззрѣніямъ французовъ XVIIвѣка, выражается лишь красивое, оно – изысканное занятіе „порядочнаго человѣка" (honnet homme), образованнаго и свѣтскаго. Реализмъ – не воспроизведеніе жизни такою, какъ она есть: это могло бы оскорбить вкусъ „порядочнаго человѣка", вкусъ, законодателемъ котораго являются король и его дворъ, включая и придворныхъ поэтовъ. Рейнакъ въ своей „Исторіи пластическихъ искусствъ" приводитъ любопытные малоизвѣстные стихи Мольера, восхваляющіе художника Миньяра. Это посредственное посланіе великаго поэта очень поучительно; изъ него мы можемъ видѣть, какія требованія предъявлялись критикой къ искусству XVII вѣка. По Мольеру оно должно быть:

„Assaisonné du sel de nos graces antiques,
Et non du fade gout des ornements gothiques,
Ces monstres odieux des siecles ignorants,
Que de la barbarie ont produit les torrents,
Quand leur cours, inondant presque toute la terre,
Fit à la politesse une mortelle guerre,
Et de la grande Rome abattant les remparts,
Vint, avec son Empire, etouffer les Beaux Art *)

*) *Приправлено солью нашей античной прелести, а не пресным вкусомъ готическихъ орнаментовъ, этого чудовищнаго порожденія невѣжественныхъ вѣковъ, когда потоки варварства наводни-*

Надо, слѣдовательно, подражать антикамъ, презирать традиціи французскаго искусства и возстановить „хорошій тонъ" въ правахъ. Уже это великолѣпно, но вотъ продолженіе:

„Il nous dicte amplement les lecons du dessin,
Dans la maniere grecque et dans le gout romain,
Le grand choix du beau vrai, de la belle nature,
Sur les restes exquis de l'antique sculpture *)

Мольеръ, повидимому, очень пристрастенъ къ этимъ „bruns" и снова возвращается къ нимъ восхваляя:

Le gracieux repos que, par les soins communs,
Les bruns donnent aux clairs, comme les clairs aux bruns **)

Для рисунка - антики, для живописи коричневыя и свѣтлыя краски - вотъ формула для великаго искусства. О природѣ, какой мы ее видимъ, какою чувствуемъ непосредственно, ни одного слова. И высшимъ судьей вкуса является не публика и не художники: это Людовикъ XIV, сужденія котораго непреложно.

ли почти всю землю, вступили въ смертельную вражду съ хорошимъ тономъ и, разрушивъ оплотъ великаго Рима, своимъ господствомъ заглушили изящныя искусства".

---

*) „*Оно диктуетъ намъ все искусство рисунка въ греческой манерѣ и римскомъ вкусѣ, на классическихъ остаткахъ античной скульптуры оно учитъ насъ истинно прекрасному и прекрасной природѣ.*"

**) „*Чарующее спокойствіе, которое сообщаютъ коричневые тона свѣтлымъ, а свѣтлые коричневымъ.*"

„Mais ce qui plus que tout élève son merite,
C'est de l'auguste Roi l'eclatante visite.
Ce monarque dont l'âme, aux grandes qualités,
Joint un gout delicat des savantes beautés,
lui, separant le bon d'avec son apparence,
Décide sans erreur et loue avec prudence,
Louis, le grand Louis, dont l'esprit souverain
Ne dit rien au hasard et voit d'un oeil sain,
A versé de sa bouche, à ces grâces brillantes,
De deux précieux mots les douceurs chatouillantes.
Et l'on sait qu'en deux mots ce roi judicieux,
Fait des plus beaux travaux l'eloge glorieux *)

„Такія сужденія, написанныя перомъ великаго человѣка, скорѣе печальны, чѣмъ смѣшны", заключаетъ Рейнакъ. Въ сущно-

„*Но что всего болѣе возвышаетъ заслуги искусства, это просвѣщенное мнѣніе державнаго повелителя, монарха, соединяющаго съ возвышенными качествами души тонкій вкусъ къ искусно созданнымъ красотамъ, монарха, который, отдѣляя истинно прекрасное отъ ложнаго, судитъ безошибочно и хвалитъ съ осторожностью, Людовика, великаго Людовика, державный умъ котораго ничего не высказываетъ необдуманно и все видитъ здравымъ окомъ. Онъ высказалъ объ этомъ прелестномъ созданіи искусства два лестныхъ чарующихъ, драгоцѣнныхъ слова и въ этихъ двухъ словахъ просвѣщенный Государь восхваляетъ одно изъ лучшихъ твореній*".

сти, они и не печальны и не смѣшны, они просто выражаютъ духъ времени.

Гаманъ въ своей Эстетикѣ (стр. 6 и слѣд.), разсматривая теорію Буало, замѣчаетъ, что она приложима лишь къ иллюстрирующему или монументальному (искусству памятника), а не чистому искусству. Въ томъ видѣ искусства, въ которомъ художественное творчество было пробуждено къ жизни прославленіемъ княжескихъ домовъ, религіи, національнаго прошлаго, произведеніе искусства, дѣйствительно, должно быть правдивымъ, соотвѣтствовать той увѣренности, которая жила въ почитателяхъ религіи, княжескихъ домовъ и т.д. Но теорія эта малосостоятельна при болѣе широкомъ ея примѣненіи.

Хорошо характеризуетъ эпоху Людовика XIV Тэнъ въ своихъ чтеніяхъ объ искусствѣ. Людовикъ XIV потому служилъ канономъ вкуса, что говорилъ онъ великолѣпно, съ чисто царственнымъ достоинствомъ, краснорѣчіемъ и важностью. Гостинная короля - первая въ странѣ; въ ней собирается самое избранное общество, noblesse; всѣ восхищаются, какъ человѣкомъ въ полномъ значеніи этого слова, какъ образцомъ для всего общества, тѣмъ знатнымъ вельможею, который близокъ къ королю. Дѣйствующія лица въ трагедіяхъ того времени - непремѣнно придворные, напримѣръ, принцы, посланники, министры, наперсники, наперсницы. Приближенные государей здѣсь не кормилицы, не рабы, родившіеся подъ господскою же кровлей, но фрейлины, обер-гофмейстеры, дворяне несущіе службу при дворѣ, какъ это видно

по ихъ манерѣ держаться и говорить. Самъ Ахиллъ, говоритъ Тэнъ, выглядитъ чѣмъ-то вродѣ принца Конде, обворожительнымъ царедворцемъ.

П о л о ж и т е л ь н а я сторона этого теченія въ томъ, что литературный языкъ въ вѣкѣ Людовика XIV достигъ неподражаемаго совершенства, чистоты, правильности и простоты. Съ другой стороны, однако, аристократія искала въ искусствѣ лишь развлеченія, спасенія отъ праздности. Требованія, предъявлявшіяся ею къ искусству, вносили въ него множество правилъ, обусловленныхъ свѣтскими приличіями. Одинъ изъ сподвижниковъ Буало, Мармонтель (1723 - 1799) опредѣляетъ художественный вкусъ прямо, какъ „чувство приличія" („sentiment des convenances"). Такое направленіе привело къ своеобразной pruderie въ отношеніи языка. Такъ, напр., въ поэзіи различали слова „низкія" и „высокія". „Низкія" слова запрещались. Г-жа Дасье, переводчица классиковъ, вмѣсто слова „оселъ" пишетъ: „терпѣливое и сильное животное"(„l'animal patient et robuste") Въ концѣ XVIII вѣка рѣшено было лишить Греза званія академика, какъ художника, изображающаго предметы „низкіе", несовмѣстимые съ достоинствомъ. Поставленный Альфредомъ де Виньи въ 1829 году, въ Парижѣ „Отелло" Шекспира не имѣлъ успѣха потому, что тамъ встрѣчается слово „носовой платокъ". (Многочисленные примѣры, касающіеся и Россіи, собралъ Саккетти, Эстетика, 1, 30 сл.)

Emil Krantz (op.cit., 235 - 263) слѣдующимъ образомъ формулируетъ результаты вліянія на искусство раціоналистической эстетики Буало, или, косвенно, вліянія Декарта („conse-

quences indirectes de l'influence cartesienne sur la litterature classique"): 1) французскій классицизмъ совершенно исключаетъ грубо-юмористическій жанръ (burlesque) въ духѣ Скаррона (1610 - 1660). Этотъ жанръ Буало осудилъ съ безпощадною строгостью и рѣшительно отрицалъ его право на существованіе. Срав. Art poet., chant I.

„Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse:
Le style le moins noble a pourtant sa noblesse.
Au mepris du bon sens le burlesque effronté
Trompa les yeux d'abord, plut par sa nouveauté
On ne vit plus en vers que pointes triviales
Le Parnasse parla le langage des halles"....

Стиль „burlesque" не допускался классицизмомъ потому, что его нельзя было подвести подъ правила, онъ былъ близокъ къ „la grossiere nature" или, какъ выражается Кранцъ, „au réalisme le plus cru", не выдерживалъ единства тона, философствовалъ съ помощью юмора, а не холоднаго разсудка, проповѣдывалъ мудрость путемъ безумія („il fait prêcher la sagesse par la folie"). 2) Красота въ природѣ исключается. Это не значитъ, конечно, что люди XVII-го вѣка не чувствовали красоты природы: о нихъ говорили не менѣе, чѣмъ во времена Руссо, но изъ литературы и искусства красота въ природѣ была почти совершенно исключена. Чѣмъ это объяснить? Можно предположить, что картезіанское понятіе о мірѣ, какъ о чистомъ механизмѣ, отвращало раціоналистическую эстетику отъ природы. Дѣйствительно, красота въ природѣ болѣе чувствуется людьми въ эпохи

поэтическаго и пантеистическаго обожествленія природы (напр., Возрожденіе, Джордано Бруно), чѣмъ въ эпохи раціоналистическія. Но этому эмпирическому обобщенію можно противопоставить многія исключенія: Руссо и Бернанденъ де Сенъ-Пьеръ, въ XVIII вѣкѣ, Ламартинъ, В.Гюго, въ XIX- не пантеисты, однако они съ энтузіазмомъ относятся къ красотамъ природы. Лукрецій исходитъ изъ чисто механическаго міропониманія Эпикура, однако обнаруживаетъ глубокое чувство красотъ природы. Истинная причина пренебреженія красотами природы - с у б ъ е к т и в и з м ъ и т е и з м ъ Д е к а р т а. Если философъ въ собственномъ духѣ своемъ ищетъ истины (ср. Буало „je songe a me connaitre, et me cherche en moi-même), если онъ, для того, чтобы схватить свою мыслящую сущность, отрѣшается совершенно отъ чувственнаго бытія, и - для того чтобы безпрепятственно схватить безпредѣльный космосъ - возвышается надъ тлѣннымъ міромъ, надъ природою, и непосредственно обращается къ Богу, то природа, конечно, должна казаться ему ничтожною и жалкою. Міръ идей былъ поставленъ на мѣсто міра вещей. N a t u r e d e s e s p e n s e e s - вотъ предъ чѣмъ преклонялся французскій классицизмъ. 3) Ясность духа - отличительное качество философа по Декарту, „car pour la raison la clarté s'est la gaité" (Krantz, 257). Оптимистическую ясность поэта проповѣдуетъ и Буало:

„On peut être à la fois et pompeux et plaisant:
Et je hais un sublime ennuyeux et plaisant".

Элегики рѣдки въ эпоху Буало:

„A raconter ses maux souvent on les soulage"

Анализъ, нераздѣльный съ ясностью и отчетливостью мышленія, убиваетъ остроту скорби. И картезіанство и классическое искусство сходятся въ стремленіи сдѣлать (aimable) изящнымъ „le monstre odieux" П е с с и м и з м у р о м а н т и з м а п р о т и в о п о л о ж е н ъ о п т и м и з м ъ к л а с с и ц и з м а. 4) Высшіе моральные и общественные запросы холодно анализируются въ классическомъ искусствѣ. въ человѣкѣ и философы и поэты того времени не видятъ ничего, кромѣ вѣчнаго его образа, неизмѣннаго въ смѣнѣ временъ (отпечатокъ раціонализма). Они безстрастно „avec une curiosité merveilleusement pénètrante" всматриваются въ черты этого отвлеченнаго образа человѣка, но не одушевлены какимъ-либо идеаломъ. Въ этомъ смыслѣ говоритъ Krantz о „l'absense du point de vue moral". Къ этимъ четыремъ пунктамъ, указаннымъ Крацемъ, можно прибавить еще, что сухая разсудочность французской эстетики исключала все то, что не „naturel et raisonnable", что не соотвѣтствуетъ законамъ разсудка. французская поэтика изгоняетъ всякій сверхъестественный элементъ. Лессингъ въ своей „Гамбургской Драматургіи" (отъ 2 іюня 1767 г.) дальше замѣчаетъ, что призракъ впервые появляется во французской трагедіи лишь въ Семирамидѣ Вольтера (1748 г. первое представленіе). Появленіе призрака во французской трагедіи было настолько дерзкимъ новшествомъ, что Вольтеръ счелъ нужнымъ оправдывать его: „Со всѣхъ сторонъ кричали и писали, что въ призраки давно уже перестали вѣрить и что воскресеніе мертвыхъ, въ глазахъ просвѣщенной націи, не можетъ казаться ничѣмъ инымъ, какъ ребячествомъ". Вольтеръ для оправданія своего нововведенія прибѣга-

етъ къ весьма оригинальному аргументу - къ ссылкѣ на религію: „въ древности всѣ твердо вѣровали въ подобныя чудеса, почему же теперь не дозволяется сообразоваться съ произведеніями древнихъ народовъ? Какъ? Подобныя необычайныя предопредѣленія, судьбы признаны нашей религіей, а теперь намъ говорятъ, что было бы смѣшно возобновить ихъ?" Привидѣнія, призраки, - съ точки зрѣнія раціоналистическаго и механистическаго міровоззрѣнія Декарта, всюду проглядывающаго во французскомъ эстетическомъ классицизмѣ, - нѣчто противоестественное, противоразумное. Поэтому вся поэтическая сфера чудеснаго, сверхъестественнаго отбрасывается. Но неужели этотъ источникъ патетическаго и ужаснаго изсякъ для насъ? - продолжаетъ Лессингъ. Подобная утрата была бы слишкомъ тяжела для поэзіи, и развѣ нѣтъ въ ней примѣровъ тому, что геній, вопреки всей нашей философіи, умѣетъ дѣлать такъ, что вещи, къ которымъ нашъ холодный разсудокъ относится крайне разсудочно, потрясающимъ образомъ воздѣйствуютъ на наше воображеніе? На дѣлѣ разумное невѣріе въ призраки отнюдь не служитъ препятствіемъ для поэта выводить ихъ въ своихъ твореніяхъ. Сѣмя вѣры въ нихъ хранится въ глубинѣ сердца каждаго изъ насъ. Благодаря искусству это сѣмя разрастается въ зародышъ. Когда призракъ выводится истиннымъ художникомъ (тѣнь отца Гамлета), волоса у зрителей поднимаются дыбомъ, все равно, прикрываютъ ли они вѣрующія или невѣрующія головы. Призракъ выведенный нарочито, изъ головныхъ соображеній, философомъ Просвѣщенія „едва ли въ состояніи служить пугаломъ для ребенка". Вся обстановка, среди которой онъ появляется, мѣшаетъ иллюзіи и выдаетъ творчество холоднаго автора, который

„охотно обманулъ бы насъ и напугалъ, но не знаетъ, какъ за это взяться".

И въ отношеніи къ сверхъестественному классицизмъ - полная противоположность романтикѣ.

Теорія французскаго классицизма представляетъ собою, такимъ образомъ, одностороннюю раціоналистическую п о э т и к у, безпомощную въ приложеніи къ другимъ искусствамъ и, по существу, опирающуюся на идеи античной древности.

Г л а в а VII.

АНГЛІЙСКІЙ КЛАССИЦИЗМЪ 1) ШЭФТСБЕРИ И АНГЛІЙСКАЯ ОПИСАТЕЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА 2) ГЕТЧЕСОНЪ, 3) ГОМЪ, 4) БЕРКЪ.

„All beauty is truth" -всякая красота въ правдѣ - таково основное положеніе Шефтсбери. Лозунгъ англійскаго классицизма тотъ же, что французскаго - „rien n'est beau que le vrai". Но заимствуя основную формулу прекраснаго у французовъ англичане углубляютъ ее, разрабатываютъ шире, вкладываютъ въ нее своеобразное содержаніе. Во Франціи былъ возможенъ условный канонъ вкуса, исходящій отъ двора. У свободолюбивыхъ англичанъ, въ только создающемся еще обществѣ, готовыхъ правилъ вкуса не было, ихъ нужно было найти. Соотвѣтствующимъ L'art poetique англійскимъ произведеніемъ было сочиненіе поэта Попа, Essay on criticism. Хотя основное положеніе его то же,

что у Буало и у Шэфтсбери - слѣдовать правдѣ, природѣ (искусство - „nature methodised"), однако онъ не считаетъ возможнымъ простое перенесеніе на англійскую почву французскаго классицизма: французы - рабская нація, ими правитъ Буало рука объ руку съ Гораціемъ, потому что французы привыкли подчиняться въ вопросахъ вкуса тому, что исходитъ отъ двора . (Сравн. изъ замѣтокъ Пушкина рѣзкій афоризмъ: „французская литература родилась въ передней и дальше гостинной не доходила"). Но мы, brave Britains, доблестные британцы, презираемъ чужіе законы. Пусть мы не затронуты цивилизаціей, не выработали художественнаго вкуса, но мы не заимствуемъ его у французовъ, и создадимъ самостоятельно.

„But critic learning flourish'd most in France;
The rules, a nation born to serve, obeys;
And Boileau still in right of Horace sways.
But we, brave Britains, foreign laws despised,
And kept unconquer'd and uncivilised,...
We still defied the Romans, as of old"

И. Шэфтсбери говоритъ, что онъ никогда не встрѣчалъ француза, который былъ бы свободнымъ человѣкомъ. Наоборотъ, на англичанъ не оказываютъ давленія академіи, или придворный вкусъ; они вообще свободны, но этотъ свободолюбивый народъ лишенъ художественнаго вкуса, образованія. Его нужно еще создать. Поэтому англійскій классицизмъ ставитъ искусству серьезную культурную задачу - облагородить нравы „доблестныхъ британцевъ", создать вкусъ. Съ тѣхъ поръ какъ Стюарты пали и Вильгельмъ III подписалъ билль о правахъ (1688 г.), моральная

революція вступаетъ въ свои права: она медленно и постепенно идетъ вслѣдъ за соціальной. Человѣкъ мѣняется одновременно съ государствомъ, въ томъ же направленіи и по тѣмъ же причинамъ. Характеръ приспособляется къ обстоятельствамъ, въ нравахъ и въ литературѣ начинаетъ замѣчаться господство серьезнаго, рефлектирующаго моральнаго духа, одновременно и независимаго, свободолюбиваго и способнаго подчиняться вліянію. Единственно въ немъ могла найти себѣ прочную опору конституція, подписанная Вильгельмомъ III. Эстетическое наслажденіе было поэтому понято въ Англіи, какъ культурная, моральная сила. У писателей того времени мы встрѣчаемся съ мыслью, что искусство имѣетъ задачею не украшеніе различныхъ порожденій цивилизаціи, зданій, садовъ и пр. не декоративную цѣль; - оно творитъ культуру, какъ духовная сила, мощь. Наоборотъ, французъ Malherbe говоритъ: „Поэтъ для короля такъ же нуженъ, какъ хорошій игрокъ въ кегли". Въ Германіи Моцартъ въ XVIII вѣкѣ вполнѣ просто, какъ обычную вещь, сообщаетъ отцу въ письмѣ, что онъ хорошо пристроился при дворѣ какого-то князя, и кормятъ его хорошо, за однимъ столомъ съ прислугой. „Половина двѣнадцатаго. Обѣдъ уже поданъ. За столъ садимся мы: 2 лейбкамердинера, контролеръ Цетти, пекарь, два повара и моя ничтожная особа". Но искусство - какъ творческая культурная сила предполагаетъ въ человѣкѣ т в о р ч е с к і я силы. Дѣйствительно, на англійской почвѣ зарождается ученіе о творческомъ воображеніи и о г е н і и - (Жераръ *), Юнгъ) - ученіе, впослѣдствіи передав-

*) *О Жерарѣ будетъ сказано въ чтеніи о Кантѣ, такъ какъ Кантъ въ своемъ знаменитомъ ученіи о геніи находился подъ вліяніемъ Жерара.*

шееся черезъ Канта нѣмецкимъ романтикамъ. Англійскій классицизмъ освободился такимъ образомъ отъ узкихъ рамокъ французскаго.

Пониманіе искусства, какъ культурной морализирующей силы характерно для духа всей эпохи, характерно и для виднаго представителя ея

1. Ш э ф ц б е р и (1671 - 1713). „Characteristics of men, manners, opinions, times" 1711. Моральный идеалъ Шэфтсбери носитъ эстетическій характеръ, а эстетическій идеалъ - моральный характеръ. Какъ красоту онъ сводитъ на пропорціональность частей, - съ оттѣнкомъ эллинизма, какъ здоровье по его эллинскому воззрѣнію - гармонія, пропорція, такъ и въ моральной области долженъ быть принципъ красоты и безобразія. Въ этомъ сказалось образованіе Шефтсбери: его многочисленныя путешествія, познакомившія его въ Италіи съ великими созданіями искусства и его знакомство съ литературой древнихъ: уже въ дѣтскомъ возрастѣ онъ овладѣлъ греческимъ и латинскимъ языками и въ 14 лѣтъ былъ весьма начитанъ въ классикахъ. Что прекрасно, то гармонично и пропорціонально, то, что гармонично и пропорціонально, то и с т и н н о; а что п р е к р а с н о и истинно, то благо - добро". - К р а с о т а и д о б р о о д н о и т о ж е. Открыть эту симметрію - задача философіи, изучающей дѣйствительность во внутреннихъ ея отношеніяхъ. Но слово „философія" имѣетъ много-значеній. Истинное значеніе философа Шефтсбери обозначаетъ словомъ virtuoso - по словоупотребленію - „артистъ", а по смыслу - человѣкъ, способствую-

щій образованію вкуса, способствующій осуществленію культурной роли искусства, насажденію вкуса и добродѣтели. Отсюда такіе своеобразные обороты, какъ: „the magistrate, if he be any artist".

Философъ не долженъ быть простымъ „филодоксомъ" какъ говорилъ Сократъ (fileo - люблю, doxa - мнѣніе); онъ не долженъ лишь собирать мнѣнія ученыхъ людей и заучивать ихъ, не задаваясь вопросомъ: кто я, что я и въ чемъ смыслъ вселенной. Философствовать по Шэфтсбери значитъ: „доводить до болѣе высокой степени полученное доброе воспитаніе или благовоспитанность, ибо завершеніе воспитанія заключается въ усвоеніи того, что считается необходимымъ въ благовоспитанномъ обществѣ и прекраснымъ въ искусствѣ; вершина философіи - научиться тому, что является справедливымъ съ точки зрѣнія общественныхъ отношеній и обнаруживается, какъ прекрасное въ природѣ и въ самомъ строѣ вселенной". Не умъ и остроуміе дѣлаютъ человѣка хорошо воспитаннымъ, но t e m p e r - характеръ (т.е. гармоничная уравновѣшенность въ немъ различныхъ аффектовъ); и философа создаетъ не голова, но сердце и настойчивая рѣшимость, воля. Цѣль въ обоихъ случаяхъ - исключительное или преимущественное стремленіе къ истинному - в к у с у, когда предъ внутреннимъ взоромъ человѣка всегда стоитъ совершенный образецъ того, что прекрасно и полно внутренней гармоніи. Но такъ какъ надъ англичанами не тяготѣютъ ни честолюбивый король, ни придворный вкусъ, ни академія, то истинный вкусъ нужно найти свободнымъ изысканіемъ, „Let out the search go freely on, and the right measure of every thing will soon be found".

(предоставьте лишь свободу изслѣдованію, и истинная мѣра всякой вещи скоро будетъ найдена). - Но нужно же чѣмъ-нибудь руководиться въ этомъ свободномъ изслѣдованіи? Конечно, нужно, но не стѣснительными правилами, а только п р а в д и в о с т ь ю, соотвѣтствіемъ истинѣ, природѣ, правдѣ, truth. Отсюда - all beauty is truth. При тожествѣ основныхъ формулъ французскаго и англійскаго классицизма у Буало идетъ однако рѣчь лишь объ адэкватномъ выраженіи въ словѣ ясно и отчетливо понятой мысли, у Шэфтсбери же - о внутренней правдивости поэтическаго замысла. Конкретно принципъ Буало выраженъ въ корректности французской прозы, - принципъ Шэфтсбери - въ правдивости трагедій Шекспира. Search of truth and nature - стремитесь къ правдѣ, къ природѣ. Но сейчасъ же слѣдуетъ важная оговорка: живописецъ наиболѣе далекъ отъ природы, когда онъ списываетъ ее во всѣхъ деталяхъ, безъ какой-либо господствующей идеи. Поэтому принципъ правдивости, выраженный съ большею точностью, говоритъ о п р а в д и в о с т и и е д и н с т в ѣ з а м ы с л а (truth and unity of design). „Правда - самое могучее изъ всего, что есть въ мірѣ: она управляетъ даже вымысломъ. („fiction").

Какъ Декартъ сравнивалъ ученыхъ педантовъ съ больными водянкой, такъ и Шэфтсбери заявлялъ, что школьная философская „система" - лучшее средство сдѣлать человѣка дуракомъ. И Декартъ и Шефтсбери ищутъ источника мудрости въ дельфійскомъ изрѣченіи „познай себя".- „Soliloquy must teach us truth of things" - бесѣда съ самимъ собою должна научить человѣка истинѣ вещей". Но у Декарта его „я мыслю, слѣдовательно, суще-

ствую" послужило исходной точкой а б с т р а к т н а г о мышленія, раціонализма, у Шэфтсбери - созерцанія жизни, и н т у и ц і и, обращенной на міръ добра и красоты. У Декарта обращеніе къ себѣ - теоретическій принципъ, у Шэфтсбери - практическій. Философія - это selfconversant practice -дѣятельность, обращенная на нашъ внутренній міръ; упражненіе, ведущее къ совершенству. Если я наблюдаю въ себѣ, какъ возникаетъ тщеславіе, то я до извѣстной степени освобождаюсь отъ этого аффекта. Истинное Я, являющееся источникомъ „правды"- не то, которое дано намъ каждый мигъ нашей жизни, не обыденное, житейское, такъ сказать, Я, но тотъ внутренній законъ, голосу котораго повинуется человѣкъ въ лучшія мгновенія своей жизни. Лишь внутренняя гармонія (the interior numoers - внутреннія числа, соотношенія) „органическое соотношеніе" аффектовъ въ душѣ человѣка можемъ мы считать нравственной н о р м о ю, лишь внутренняя гармонія создаетъ истиннаго человѣка. Сокровеннымъ корнемъ гармонически развитой л и ч н о с т и является не хладнокровное размышленіе эгоистической мудрости и не рабская покорность аскетическаго смиренія, но тотъ порывъ души, благодаря которому она въ расцвѣтѣ своей внутренней сущности сливается съ гармоніемъ вселенной. Основа добродѣтели - э н т у з і а з м ъ, мужественный подъемъ духа, съ гордымъ самосознаніемъ переживаемый человѣкомъ. Въ основу морали полагается эстетическій принципъ гармоніи и симметріи, этика и эстетика органически сливаются. Обосновывается этотъ принципъ съ помощью спеціальной теоріи аффектовъ. Гармонія аффектовъ - естественныхъ, эгоистическихъ и противныхъ приро-

дѣ, неестественныхъ - образуютъ характеръ (temper). Истинное добро невозможно для живого существа, пока его характеръ не измѣнится настолько, чтобы оно побуждалось къ доброй дѣятельности непосредственно аффектомъ, а не извнѣ, не случайно. Аффекты подобны матеріалу въ искусствѣ, а внутренняя гармонія ихъ - формѣ. Въ первобытныхъ стадіяхъ развитія искусствъ матеріалъ часто опредѣляетъ форму; такъ и взаимодѣйствія аффектовъ при самонаблюденіи выливаются въ опредѣленное взаимоотношеніе ихъ. Человѣкъ, какъ совершенно изолированное существо, лишенное какой-бы то ни было связи съ окружающимъ міромъ,- чистая фикція. Подобное фиктивное существо было бы или глубоко несчастнымъ, утратившимъ смыслъ бытія существомъ; если бы оно и не утратило радости бытія, мы не назвали бы его добрымъ въ моральномъ смыслѣ слова. Добро возможно только при единеніи индивидуума съ цѣлымъ, съ universum, „въ энтузіазмѣ духъ нашъ въ расцвѣтѣ внутренней своей сущности сливается съ гармоніей вселенной". Обоснованіе морали при этомъ выходитъ у Шэфтсбери за имманентныя рамки гармоніи аффектовъ. Всеобщая связь вещей въ п р и р о д ѣ существуетъ въ душѣ человѣка realiter, какъ стремленіе къ добру, подобно тому, какъ родъ realiter существуетъ въ особи, какъ семейный инстинктъ. Зло - то, что не стоитъ въ связи съ общимъ строемъ вселенной, добро - отражаетъ гармонію космоса *). Зло н е е с т е с т в е н н о (unnatural), добро - естественно, оно правда (truth), приро-

*) (*Мысли, родственныя съ „теодицеей" Лейбница, т. ск. эстетическій оптимизмъ*).

да (nature), добро - естественно (natural). Во всѣ времена призывъ къ „правдѣ" былъ для поэтовъ тѣмъ же, чѣмъ земля для Антея: въ немъ обрѣтали они силу свою. И Ш и л л е р ъ возглашаетъ, какъ новую истину: „Поставимъ же правду на мѣсто красоты". Призывъ этотъ всегда и всюду имѣетъ одинаковое значеніе: - „отнесемся же вновь серьезно къ искусству". Но каждый разъ въ эту формулу вкладывается иное содержаніе. И Шефтсбери своимъ пониманіемъ „правда" придалъ формулѣ Буало глубокое, новое, жизненное содержаніе. Послѣдующимъ англійскимъ эстетикамъ, Гетчесону, Беркy, Гому, обще съ Шефтсбери воззрѣніе на искусство, какъ на морализирующую, культурную силу (въ особенности, Гому). Различаютъ только оттѣнки этого воззрѣнія у того или другого писателя. Лозунгъ - „слѣдуйте правдѣ, природѣ", пріобрѣтаетъ у нихъ характеръ настоящаго натурализма. Намеки на это имѣются уже и у Шэфтсбери, когда онъ говоритъ о связи индивидуума съ коcмосомъ, съ природою внѣшнею. Обще имъ съ Шэфтсбери также склонность къ простому о п и с а н і ю душевныхъ явленій при эстетическомъ наслажденіи. Если сравнить эстетику съ наукою о растеніяхъ, то описательная эстетика англичанъ походитъ не на физіологію, а на морфологію растеній, морфологія описываетъ внѣшнія формы растеній, классифицируетъ ихъ, но не вникаетъ во внутренніе процессы растительной жизни. Такъ какъ представители описательной эстетики отклоняются отъ Шэфтсбери болѣе рѣшительно въ сторону натурализма, то онъ остается одинокимъ въ своей высокой оцѣнкѣ искусства. Шэфтсбери,- преддверіе второго нѣмецкаго гуманизма, онъ под-

готовилъ возрожденіе античнаго идеала въ искусствѣ, идеала греческой драмы и пластики (Шиллеръ, Гете, Винкельманъ, Гумбольдтъ). Но въ своемъ отечествѣ онъ не нашелъ себѣ поддержки: вниманіе натуралистической описательной эстетики направлено болѣе на прекрасное въ природѣ, чѣмъ на прекрасное въ искусствѣ. Таковы общія черты описательной аналитической англійской школы.

2. Гетчесонъ (Hutcheson, 1694 - 1747) въ сочиненіи, вышедшемъ въ 1725 г. подъ заглавіемъ „Inquiry into the Ideas of Beauty and Virtue" признавалъ въ человѣкѣ существованіе особаго, невыводимаго изъ какихъ-либо другихъ переживаній эстетическаго чувства. Гоббсъ выводилъ альтруистическія чувства изъ эгоистическихъ. Гетчесонъ, въ противоположность ему, отстаиваетъ самостоятельность альтруистическихъ чувствъ. Моральную оцѣнку можно объяснить лишь изначальной, невыводимою способностью моральнаго сужденія, которая является существенной составною частью, стороною человѣческой природы. Какъ на такое непосредственное чувство, Гетчесонъ указывалъ и на эстетическое. Онъ начинаетъ съ полемики съ швейцарскимъ писателемъ Круза (Crousaz, 1663 - 1748), отъ котораго во многомъ зависѣлъ. Круза сочеталъ идею красоты съ идеей цѣлесообразности, Гетчесонъ возстаетъ противъ этого: чувство прекраснаго довлѣетъ себѣ самому, оно простое, неразложимое переживаніе. Если красота цѣлесообразна, возражаетъ онъ Круза, то животное, которое въ состояніи жить, долго не принимая пищи, будетъ красивымъ (ср. у Burke, примѣръ свиньи

съ ея пятачкомъ, цѣлесообразнымъ для рытья въ навозѣ), но не можемъ же мы съ этимъ согласиться. Круза приходитъ къ сочетанію прекраснаго съ цѣлесообразнымъ потому, что онъ исходитъ изъ отвлеченныхъ понятій, а не изъ конкретнаго созерцательнаго образа. При отвлеченномъ разсужденіи цѣлесообразность получается въ томъ случаѣ, если въ одномъ пунктѣ сходятся двѣ и болѣе причинныхъ цѣли. Напримѣръ, полетъ коршуна и полетъ пули; если пуля настигаетъ коршуна, то цѣль достигнута, выстрѣлъ былъ удачнымъ, цѣлесообразнымъ. Два причинныхъ ряда встрѣчаются и перекрещиваются, совпадаютъ въ одной точкѣ. Красота, какъ порядокъ, покоится на томъ же основаніи. Иначе разсуждаетъ Гетчесонъ: красота лишь внѣшность, видимость, случайность, не имѣющая ничего общаго съ цѣлесообразностью цѣлаго; поэтому возможно случайное совпаденіе красоты съ цѣлесообразностью, но его можетъ и не быть. Фризъ, напримѣръ,- самодовлѣющая красота, не зависящая отъ цѣлесообразности или нецѣлесообразности общаго, т.е. храма. Окна не дѣлаютъ въ видѣ трапеціи, хотя это нисколько не повредило бы цѣли зданія. Мы идемъ по лугу, на которомъ видимъ грядки, лежащія ровными рядами, - очевидно, лугъ окошенъ. Vestigia hominis. Работа косаря цѣлесообразна, но грядки сѣна нравятся намъ не потому, что этотъ трудъ цѣлесообразенъ, а симметріею, пропорціональностью. Красота лишь косвенно сочетается съ цѣлесообразностью, черезъ посредствующее звено - пропорпію и симметрію. Красота - побочный умыселъ Творца, Провидѣнія: чтобы создать порядокъ

вещей въ мірѣ цѣлесообразно, красота не нужна; но ради счастья и блаженства постигающей вселенную души человѣка Творецъ допустилъ въ природѣ и красоту. Объясненіе метафизическаго характера, въ которомъ, красота понимается космически: она разлита въ природѣ, какъ правильность, согласованіе единства съ многообразіемъ, порядокъ, гармонія въ различныхъ степеняхъ развитія; всюду видимъ мы явный слѣдъ Провидѣнія, разумной причины міроздачія. Эстетика соприкасается съ теодицеею.

Эстетическое наслажденіе, по Гетчесону - п о л о ж и т е л ь н а г о характера. Чувствованія удовольствія и неудовольствія оцѣниваются различно. Скорбь, печаль положительныя состоянія, удовольствіе лишь отсутствіе страданія, оно отрицательнаго характера. Такъ думаетъ Шопенгауэръ. Удовольствіе - положительное состояніе, страданіе же - лишь отсутствіе удовольствія, - такъ полагаетъ Гетчесонъ. И удовольствіе и страданіе - положительныя переживанія - такова мысль, напримѣръ, Беркa. Эстетическое чувство, по мнѣнію Гетчесона, дается человѣку отъ природы, а не воспитаніемъ или привычкою („there is a natural power of perception, o r a s e n s e o f t h e b e a u t y of objects, antecedent to all custom, education or example"). Въ этомъ можно видѣть реакцію противъ идеи Локка, все сводившаго къ воспитанію, къ привычкѣ, къ ассоціаціямъ. Гетчесонъ хочетъ познать человѣка въ его природѣ, и считаетъ чувство прекраснаго существеннымъ, коренным, конститутивнымъ свойствомъ человѣческой природы. Однако чувство это - не готовая врожденная идея: врожденна лишь

способность, предрасположеніе къ эстетическому чувству, художественной оцѣнкѣ, а не самое чувство, подобно тому какъ ребенокъ раждается со способностями къ воспріятіямъ органовъ чувствъ, но не съ готовыми зрительными или иными ощущеніями. Уже природою человѣка обусловлено, что одни предметы нравятся ему, другіе нѣтъ. Но откуда же расовыя, племенныя, индивидуальныя разногласія въ эстетическомъ вкусѣ? Отвѣтъ Гетчесона напоминаетъ мысли А р и с т о т е л я о разногласіяхъ въ моральной оцѣнкѣ: - она подобна огню, ибо огонь всегда остается огнемъ, независимо отъ того, что онъ сжигаетъ и какимъ образомъ онъ возникъ. И моральное чувство, сознаніе есть у всѣхъ, различны лишь п о н я т і я о нравственности. Аналогичны воззрѣнія Гетчесона на эстетическое чувство. Различіе вкусовъ зависитъ отъ сопровождающихъ представленій или ассоціацій. Эти ассоціаціи часто настолько отклоняютъ эстетическое чувство въ сторону, что дѣйствительно прекрасный предметъ не вызываетъ нашего восхищенія, и наоборотъ. (Поэтому въ музыкальной эстетикѣ Гетчесонъ приходитъ къ чистому формализму). По существу же сужденіе вкуса у всѣхъ людей одно и то же, ибо эстетическое чувство - составная часть нормальнаго человѣческаго организма, констутивное его свойство. Наблюденія надъ прекраснымъ интересуетъ Гетчесона лишь какъ путь для проникновенія въ природу человѣческаго духа. Эстетическое сужденіе онъ называетъ „эстетическимъ чувствомъ" лишь очень осторожно: въ сущности это лишь аналогія съ внѣшними чувствами (поэтому слово ч у в с т в о у него значитъ не эмоція,

не чувствованіе, но нѣчто столь же отличное отъ всего другого, изначальное въ человѣкѣ, какъ и ощущенія органовъ чувствъ; это не emotion, но s e n s e; не gefühl, но Sinn; по-русски слово ч у в с т в о часто наталкиваетъ на ложное пониманіе s e n s e of the beauty у Гетчесона, какъ п р о с т ы х ъ эстетическихъ ч у в с т в о в а н і й). Но нельзя отожествлять эстетическое чувство и съ sense, Sinn. Лучше всего передавать:- врожденный художественный с м ы с л ъ, ибо эстетическое чувство есть лишь к а к ъ б ы шестое чувство, подобно пяти внѣшнимъ чувствамъ человѣка, представляетъ собою нѣчто совершенно самостоятельное, несводимое ни на ассоціирующіяся съ нимъ представленія, ни на полезность или цѣлесообразность. Слѣдовательно къ выраженію „эстетическое чувство" нужно относиться съ осторожностью. Всѣ сужденія человѣка зиждутся на соотношеніи представленій, на отождествляющемъ или различающемъ, вообще, на соотносящемъ мышленіи. Одной изъ формъ соотносящаго мышленія является сужденіе вкуса, эстетическое сужденіе. Отчего намъ нравятся красный и сине-зеленый цвѣта? Потому что они дополняютъ другъ друга, но въ то же время и контрастируютъ другъ съ другомъ; они соотносятся нами. Музыкальная гармонія намъ нравится потому, что она представляетъ собою единообразіе въ единствѣ. Такъ какъ сужденіе вкуса является у Гетчесона формою соотносящаго мышленія, то наиболѣе совершеннымъ объектъ воспріятія будетъ въ томъ случаѣ, если единство плана, общей идеи, сочетается съ богатствомъ отношеній, деталей. (Сравн. принципъ вкуса (delicatesse) у французовъ: „il faut que

l'une chose soit contrastee et diversifiee par l'autre" (Richardson). У Гетчесона по сравненію съ французами болѣе обращено вниманія не на объективную, космическую красоту, но на внутренній органъ сравненія, соотношенія. Онъ называетъ его „вкусомъ", „геніемъ", „внутреннимъ чувствомъ".

Важна мысль Гетчесона о б е з к о р ы с т н о с т и, н е з а и н т е р е с о в а н н о с т и эстетическаго сужденія. Страхъ смерти можетъ заставить человѣка принять горькое лекарство, но никогда не заставитъ признать горькое за сладкое. Ради ясности онъ проводитъ а н а л о г і ю между вкусомъ и вкусомъ въ смыслѣ вкусовыхъ ощущеній, т.е. какъ вкусовое ощущеніе нравится намъ независимо отъ другихъ психическихъ состояній, такъ и эстетическое сужденіе не зависитъ ни отъ чего посторонняго, въ этомъ смыслѣ безкорыстно. Едва ли можно совершенно изолировать эстетическое сужденіе отъ общаго нашего состоянія, именно такъ, какъ сдѣлалъ это Гетчесонъ Такъ, при извѣстномъ настроеніи духа самый пошлый вальсъ производитъ на насъ сильное впечатлѣніе. Иногда, наоборотъ, лучшія произведенія искусства или красота природы не затрагиваютъ нашей души. Но важно уже самое стремленіе отграничить эстетическое сужденіе отъ сопровождающихъ его переживаній.

Теоретически Гетчесонъ отдѣляетъ прекрасное отъ принципа пользы, цѣлесообразности, на дѣлѣ же подчиняетъ искусство практическимъ цѣлямъ. „Къ чему намъ богатство, если съ нимъ не связана потребность въ украшеніи жизни?" Подчинена его эстетика и этикѣ: эстетическое чувство восхищается порядкомъ, гармоническимъ соотношеніемъ частей, пропорціональностью,

оно воспитываетъ человѣка и ведетъ его къ незаинтересованному наслажденію, а вмѣстѣ съ тѣмъ и къ наслажденію добродѣтелью. Эта своеобразная утилитарная эстетика идетъ по стопамъ античной калокагатіи Шефтсбери, но въ болѣе грубой формѣ: мысль о возвышеніи и облагороженіи человѣческаго духа, всего нашего внутренняго существа черезъ искусство - основная мысль Шефтсбери, развитая далѣе Шиллеромъ - осталась чуждой Гетчесону. Это происходитъ отъ того, что Гетчесонъ мало интересовался искусствомъ и не придавалъ ему особаго значенія. Познать природу души человѣческой - такова первая основная его задача; познать природу моральнаго чувства - вторая. Анализъ эстетическаго чувства послужилъ, въ сущности, лишь средствомъ для достиженія этихъ цѣлей.

3 Гомъ (Henry Home или Lord Kames), шотландецъ, (1696 - 1782), „Elements of crititism", 1762-65 г. Гомъ, наряду съ Беркомъ, является предшественникомъ чисто психологической эстетики, съ тою разницею, что Беркъ болѣе его склоненъ къ физіологической, матеріалистической точкѣ зрѣнія. Что значитъ выраженіе: д в и ж е н і е души? Имѣетъ ли оно только метафорическій смыслъ, или же выражаетъ извѣстный психологическій фактъ? Можно понимать подъ „движеніемъ" р е з у л ь т а т ъ измѣненія, можно понимать самый п р о ц е с с ъ измѣненія. Таковы вопросы, съ которыхъ Гомъ начинаетъ свой анализъ.

Цвѣтокъ распускается изъ почки. Здѣсь подъ „движеніемъ подразумѣвается р е з у л ь т а т ъ. Но подъ душевнымъ д в и ж е н і е м ъ подразумѣвается п р о ц е с с ъ, а

не результатъ. Совершенно такъ же, какъ движеніе соковъ въ растеніи служитъ причиною того, что почки дерева распускаются, такъ и подъ д у ш е в н ы м ъ д в и ж е н і е м ъ мы р а з у м ѣ е м ъ и з в ѣ с т н ы й п р о ц е с с ъ, к а к ъ п р и ч и н у н а ш и х ъ п е р е ж и в а н і й, - при этомъ мы о п и с ы в а е м ъ дѣйствительное душевное переживаніе, а не только пользуемся метафорой. Это движеніе души сходно съ движеніемъ, воздѣйствующимъ на душу извнѣ. Косное, вялое движеніе пораждаетъ въ насъ чувство косности, вялости и, наоборотъ, быстрое движеніе вызываетъ въ насъ чувство живого подъема. Наклонная колонна, какъ бы угрожаетъ намъ паденіемъ, мы невольно сторонимся отъ нея. (Сравн. современное ученіе о „вчувствованіи"). Натянутое неловкое положеніе вызываетъ и въ насъ чувство неловкости, натянутости; если это неловкое положеніе лишь изображено на картинѣ, то оно вызываетъ въ насъ отголосокъ того чувства, которое возникло бы въ насъ, если бы мы дѣйствительно приняли это положеніе. Э с т е т и ч е с к о е ч у в с т в о - также движеніе души, тихое, подходящее къ н ѣ ж н ы м ъ эмоціямъ, но бодрящее, поднимающее насъ. Когда мы прослѣживаемъ взоромъ волнообразную линію Гогарта (линія S), мы переживаемъ въ душѣ пріятное волненіе, какъ бы отвѣчающее этой внѣшней формѣ, т.е. волнообразной линіи. Эта эмоція и есть истинная, подлинная суть прекраснаго. Закономѣрность, пропорція, порядокъ, стройность и гармонія, - всѣ объективные факторы могутъ существовать и не пробуждать эстетическаго волненія и обратно, эстетическая эмоція возможна независимо отъ нихъ; не въ

свойствѣ объекта кроется эстетическое впечатлѣніе, а въ нашей душѣ. Однако въ о б ъ е к т ѣ важно то, какія онъ обуславливаетъ движенія глаза, такъ какъ ими опредѣляются и волненія души. Кругъ, напр., нравится намъ болѣе квадрата, потому что глазу легче слѣдить за линіей кривой, чѣмъ за ломаной. Изъ объективныхъ факторовъ важна еще простота, потому что она даетъ сразу цѣльное впечатлѣніе, мы не теряемся въ деталяхъ, мелочахъ. Поэтому простота сразу приводитъ духъ въ волненіе.

Отъ этого анализа Гомъ переходитъ къ разсмотрѣнію в о з в ы ш е н н а г о. Созерцаніе звѣзднаго неба, безграничнаго океана дѣйствуетъ на душу возвышающимъ образомъ. Волненіе становится настолько сильнымъ, что проявляется вовнѣ: человѣкъ принимаетъ гордую, величественную осанку, выпрямляется, дыханіе его становится глубокимъ и т.д. Благодаря именно этой тѣсной связи движеній души съ ихъ тѣлеснымъ выраженіемъ, можетъ вліять на насъ художникъ. Эдгаръ, сынъ графа Глостера, (король Лиръ), подводитъ слѣпого отца къ обрыву и описываетъ его такъ:

„Мы на утесѣ. Смирно стой...Какъ странно
И жутко кинуть взглядъ въ такую бездну....
Вороны, галки, что подъ нами вьются,
Съ жука величиной. Надъ обрывомъ,
Межъ дномъ и нами, человѣкъ повиснулъ
И рветъ укропъ - ужасное занятье....
Онъ меньше головы своей.... Не доходитъ

Къ намъ плескъ волны, дробящейся о камни.
Нѣтъ, страшно внизъ глядѣть. Смутится разумъ,
Въ глазахъ померкнетъ - и слетишь стремглавъ
Внизъ головой...."

(А. Дружининъ).

Эта картина передается слѣпому Глостеру, и пробуждаетъ въ немъ тѣ же эмоціи, что и у сына, потому что ему нарисованы соотвѣтствующія движенія, тѣлесное выраженіе эмоціи - „смутится разумъ, въ глазахъ померкнетъ, слетишь стремглавъ."

Наши эмоціи выражаются въ ж е с т а х ъ, м и м и к ѣ и с л о в а х ъ, и обратно - жесты, мимика, слова передаютъ наши эмоціи. Вызывая на лицѣ извѣстную мину, мы пробуждаемъ и соотвѣтствующую эмоцію у зрителя. Въ этомъ тайна вліянія на насъ художниковъ. Лишь ж и в о п и с ь и с к у л ь п т у р у можно отнести къ миметическимъ искусствамъ, но тѣ искусства, которыя имѣютъ средствомъ выраженія звукъ, слово, не имѣютъ себѣ соотвѣтствія въ дѣйствительности, они выражаютъ непосредственно наше душевное волненіе, движеніе.

Д в и ж е н і е - важный элементъ въ эстетическомъ наслажденіи: движеніе всегда доставляетъ намъ удовольствіе. Эмоціи выражаются, какъ движенія, въ ихъ наростаніи, замираніи и сочетаніи. Подобно многимъ новѣйшимъ психологамъ (Вундтъ, Липпсъ) Гомъ учитъ, что сочетаніе движеній даетъ не сумму ихъ, а нѣчто большее. Гармоничное сочетаніе звуковъ не равняется просто суммѣ ихъ: „чувство гармоніи, производи-

мое движеніемъ звуковъ, даетъ намъ нѣчто большее."

Душевное движеніе, эмоцію Гомъ отдѣляетъ отъ идей и представленій. Душевное движеніе это самочинная, самопроизвольная дѣятельность души. Сфера же представленія сводится къ механизму ассоціацій идей и къ выработкѣ идей изъ воспріятій. Отличая душевныя движенія отъ идей, Гомъ находитъ однако между ними и связь: душевное движеніе не возможно безъ воспріятія или представленія. Съ другой стороны, душевныя движенія, эмоціи вліяютъ на идеи, на воспріятіе, напримѣръ, на чувство времени. Такъ, если мы много переживаемъ за день, то день проходитъ незамѣтно, и наоборотъ, день ничѣмъ незаполненный, длится безконечно долго. Отграничиваетъ Гомъ душевныя волненія, эмоціи, и отъ с т р а с т е й. Страсть имѣетъ болѣе грубый, земной, такъ сказать, характеръ: при ней неизбѣжны сильныя желанія, неудовлетвореніе которыхъ причиняетъ страданіе. Эстетическое чувство свободно отъ такихъ желаній, оно emotion, а не passion. Гомъ по своему обосновываетъ, такимъ образомъ, мысль Гетчесона о б е з к о р ы с т н о с т и, незаинтересованности эстетическаго чувства.

Это ученіе Гома имѣетъ большое сходство съ ученіемъ Шопенгауэра о чистомъ созерцаніи, въ которомъ мы отрѣшаемся отъ воли. Однако сходство это лишь внѣшнее: Гомъ подошелъ къ этой свободѣ отъ страстей съ точки зрѣнія э т и к и, а не эстетики, онъ хотѣлъ подчеркнуть лишь катартическое, очищающее вліяніе прекраснаго, а не выяснить его природу.

Человѣкъ стремится къ реальному, дѣйствительному, къ „правдѣ", „природѣ". Поэтому и искусство должно обладать по крайней мѣрѣ „идеальной д ѣ й с т в и т е л ь н о с т ь ю", представляющей собою нѣчто среднее между и конкретной дѣйствительностью и воспоминаніемъ о ней. Возьмемъ битву при Замѣ (202 г. до Р.Х.), при которой Ганнибалъ былъ разбитъ Сципіономъ. Если мы знаемъ объ этомъ событіи лишь изъ исторіи, то знаніе наше имѣетъ отвлеченный характеръ, конкретно мы воспринимали бы эту битву, если бы присутствовали въ сраженіи. Художественное же воспроизведеніе стоитъ на серединѣ; художественное возсозданіе характеровъ Ганнибала и его противниковъ, деталей битвы заставляетъ насъ вновь пережить это историческое событіе.

Какъ мы видѣли выше, Гомъ относитъ къ подражательнымъ искусствамъ живопись и скульптуру. Искусства же, пользующіяся какъ матеріаломъ, звукомъ и словомъ отражаютъ непосредственно душевныя движенія. Изъ этихъ искусствъ онъ наиболѣе цѣнитъ д р а м а т и ч е с к о е. Въ согласіи съ духомъ вѣка Гомъ прежде всего подчеркиваетъ морализирующее значеніе трагедій, анагогическое. Но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ отмѣчаетъ и п а т е т и ч е с к о е ея воздѣйствіе, пробуждающее такія движенія души, которыя возвышаютъ личность. Когда мы переживаемъ извѣстныя душевныя волненія въ театрѣ, или при чтеніи драмы, мы проникаемся чувствомъ состраданія. Если это волненіе души, движеніе ея при созерцаніи трагическихъ сценъ заставляетъ насъ забыть о самихъ себѣ, проникнуться жизнью и чувствами изображаемыхъ лицъ, то у насъ является чувство с о-

с т р а д а н і я; если же мы подумаемъ о томъ, что и насъ можетъ постичь та же судьба, то сердце наше преисполнится ужаса. Заимствуя у Аристотеля указаніе на ужасъ и состраданіе, какъ на характерныя черты чувствъ, пробуждаемыхъ въ насъ трагедіей, Гомъ анализируетъ ихъ чисто психологически, исходя изъ основного своего положенія объ эстетическомъ наслажденіи, какъ особой эмоціи. Поэтому и морализирующее вліяніе трагедій обсновывается имъ съ большею утонченностью: исходнымъ пунктомъ берется развитіе въ человѣкѣ симпатическихъ чувствъ, симпатическаго сопереживанія. Внѣшняя корректность французскаго классицизма мало плѣняетъ Гома.

Наоборотъ, онъ преклоняется предъ личностью Ш е к с п и р а, очень часто цитируя его, находитъ, что Шекспиръ большій сердцевѣдъ, чѣмъ всякій философъ. Французскіе эстетики хотятъ чтобы идея с п р а в е д л и в о с т и непремѣнно проводилась въ трагедіи. Но гдѣ же справедливость въ сценѣ убійства Дездемоны Отелло? Гомъ требуетъ не внѣшней корректности, не соблюденія извѣстныхъ правилъ, но ж и з н е н н о й п р а в д ы (all beauty is truth), дѣйствіе должно вытекать изъ характеровъ дѣйствующихъ лицъ съ необходимостью. Психологическая правда - своего рода fatum, рокъ, судьба античной трагедіи. Гомъ раздѣляетъ мысль Г о б б с а, что каждый человѣкъ отъ природы - эгоистъ, но искусство объединяетъ людей: состраданіе, пробуждаемое патетическимъ воздѣйствіемъ трагедіи, родственно съ благожелательствомъ, съ любовью. Эстетическія эмоціи объединяютъ людей, играютъ роль соціальнаго фактора.

Гомъ признаетъ общезначимость эстетическаго чувства, но она сводится у него къ своего рода соглашенію: что нравится большинству людей, то хорошо, родъ человѣческій для него - конечная инстанція, на которую все опирается. Но consensus omnium - согласіе всѣхъ - не нужно принимать въ смыслѣ и н д у к ц і и: въ такомъ случаѣ представленія дикихъ народовъ о прекрасномъ нужно было бы одинаковымъ образомъ принимать во вниманіе. Поэтому Гомъ говоритъ, что нужно считаться лишь съ и з б р а н н о ю частью человѣчества. Но это опасный принципъ, такъ какъ слишкомъ многіе сочтутъ себя избранными. - Мысль Гома можно было бы развить, помня его ученіе о патетическомъ дѣйствіи трагедій, такимъ образомъ: симпатическое волненіе, пробуждаемое въ насъ эстетическимъ созерцаніемъ, сродно съ благожелательствомъ. Поэтому прекрасное тяготѣетъ къ общечеловѣческому. Враждующіе народы поклоняются одной и той же красотѣ въ искусствѣ. Но вполнѣ ясно выразить эту мысль можно лишь въ томъ случаѣ, если исходить изъ и с к у с с т в а, подобно Шиллеру въ „Письмахъ объ эстетическомъ воспитаніи": міровыя творенія искусства не вѣдаютъ смѣны эпохъ, народовъ и вкуса. Сервантесъ одинъ для всѣхъ, какъ и Софоклъ. Великій художникъ во всякой случайной формѣ - миѳологическомъ, историческомъ, національномъ, индивидуальномъ одѣяніи - повѣдаетъ намъ общечеловѣческое. Но Гомъ не выразилъ этой мысли ясно, такъ какъ вниманіе его привлекаетъ болѣе п р и р о д а, чѣмъ искусство; когда мы созерцаемъ прекрасный ландшафтъ, - мы испытываемъ волненіе, мы чувствуемъ, какъ расширяется наша грудь,

намъ хочется прижать къ сердцу все человѣчество. Вотъ истинный смыслъ общечеловѣческаго у Гома. Человѣкъ, по его мнѣнію, существо н е с о з е р ц а т е л ь н о е, а д ѣ я т е л ь н о е, и если бы не чувство прекраснаго, то дѣятельный эгоистъ - человѣкъ всегда оставался бы замкнутымъ въ себѣ. Своеобразное обоснованіе культурной воли прекраснаго.

Цѣль Гома - познать „природу человѣка", естественнаго человѣка, цѣль, въ сущности, психологическая, антропологическая, а не эстетическая, при чемъ, идя къ своей цѣли, онъ исходитъ изъ прекраснаго въ природѣ. Наибольшую отраду находитъ себѣ душа человѣка въ созерцаніи прекраснаго въ природѣ. Гомъ часто удивляется строгой согласованности частей въ растеніяхъ, животныхъ и людяхъ. Тысяча невидимыхъ нитей связываетъ насъ съ природой, эстетическое чувство играетъ роль такой связи. Въ созерцаніи природы мы постигаемъ единство во многообразіи. Этому античному принципу у Гома дается п с и х о л о г и ч е с к о е обоснованіе: единство во многообразіи - не формальное правило. Въ объясненіи онъ исходитъ изъ наблюденія надъ работой и говоритъ: если ежедневно приходится исполнять одну и ту же работу, или, наоборотъ, работа носитъ характеръ лихорадочной смѣны,- то организмъ нашъ устаетъ. Работа идетъ хорошо, когда занятія чередуются, но не безпорядочно, такъ какъ при такомъ чередованіи силы нашей души сохраняются. Что легче запомнить - поэму или сборникъ афоризмовъ, сопоставленныхъ безо всякой связи. Конечно, поэму. Единство во многообразіи нравится намъ именно потому, что созерцаніе

при соблюденіи этого принципа для насъ легче.

Послѣдняя часть книги Гома посвящена искусству с а д о в о д с т в а. Немного странно звучитъ такое сочетаніе словъ: садоводство и искусство. Это произошло оттого, что англичане обращали большое вниманіе на прекрасное въ природѣ и потому считали садоводство искусствомъ, въ то время какъ архитектура, напримѣръ, для Гома - ремесло. Послѣдующіе за Шефтсбери эстетики не смогли въ достаточной мѣрѣ оцѣнить искусство. Одинъ историкъ эстетики удивляется, какъ англичане могли дойти до того, чтобы садоводство считать искусствомъ, а архитектуру ремесломъ. Но въ диссертаціи Ч е р н ы ш е в с к а г о садоводство также отнесено къ искусству, а архитектура къ ремеслу. И это заблужденіе Чернышевскаго равнымъ образомъ обусловлено пренебрежительнымъ отношеніемъ къ искусству, царившимъ въ 60-хъ годахъ. Нѣмецкій писатель потому и удивляется, что въ Германіи если и высказывались подобныя мысли (педагогъ Кампе, умершій 1818 г.: „выпрясть фунтъ пряжи полезнѣе, чѣмъ написать поэму"), то лишь случайно, не образуя традиціи.

Возможно, что превознесеніе садоводства, какъ искусства, было реакціей противъ распространенія французскаго вліянія. Вмѣсто подстриженныхъ, вычурныхъ, искусственныхъ садовъ эпохи Реставраціи Стюартовъ и въ садоводствѣ замѣтно стремленіе къ „природѣ, естественности", и Гомъ предугадываетъ этотъ поворотъ. Архитектура, напримѣръ, имѣетъ лишь служебное значеніе: „достоинство и цѣнность присущи не какому-либо зданію, но лишь воспринимающему существу". Зданія какъ бы отѣняли сво-

бодный духъ шотландца, обращенный къ природѣ. Уловить характерныя черты человѣческой природы - такова задача Гома.

Мы старались выбирать такія эстетическія системы, которыя впослѣдствіи были синтезированы въ „Критикѣ способности сужденія". Изъ англійскихъ писателей съ этой точки зрѣнія особенно важенъ.

4 Б е р к ъ (1728 - 97), оказавшій на Канта значительное вліяніе своимъ „Опытомъ о прекрасномъ и возвышенномъ" (1756), извѣстный Канту по нѣмецкому переводу философа Гавре (Burkes philosophische Untersuchungen uber den Ursprung unsrer Begriffe vom Erhabnen und Schonen. Riga. 1773. Страница по этому изданію). Опытъ Берка написанъ въ духѣ чисто психологическаго анализа, какъ и сочиненіе Гома, однако съ замѣтнымъ оттѣнкомъ матеріализма, это, такъ сказать, п с и х о ф и з і о л о г і я э с т е т и ч е с к а г о ч у в с т в а.

Введеніе „Опыта" трактуетъ о вкусѣ и, особенно, о его всеобщности, безъ которой невозможна была бы и „логика вкуса" (3), т.е. эстетика. Основаніемъ всеобщности вкуса является общая всѣмъ людямъ психофизическая организація. Вкусъ не слагается изъ привычекъ и предразсудковъ, свойственныхъ отдѣльнымъ лицамъ, - полемизируетъ Беркъ вмѣстѣ съ Гетчесономъ противъ Локка. Извѣстные разсказы объ Апеллесѣ и сапожникѣ или о турецкомъ султанѣ, который замѣтилъ о картинѣ, изображающей голову Іоанна Крестителя, что кожа на шеѣ отрубленной головы должна быть сморщена,- показываютъ только, что картину разсматривали лица съ различными познаніями или, выражаясь совре-

меннымъ терминомъ, подъ различнымъ апперцепціоннымъ угломъ. Но всѣ они въ то же время испытываютъ одинаковое наслажденіе, своеобразное чувство какъ бы симпатіи, благоволенія, видя въ произведеніи искусства подражаніе природѣ. Ощущенія, доставляемыя органами чувствъ, одинаковы у всѣхъ людей, въ силу одинаковой психофизической организаціи (огонь жжетъ, кислое воспринимается, какъ кислое); искусство оперируетъ съ образами ф а н т а з і и, а не съ воспріятіями, но образы фантазіи, продолжаетъ Беркъ въ духѣ англійскаго сенсуализма, являются лишь замѣстителями чувственныхъ воспріятій. Поэтому и образы фантазіи могутъ доставлять намъ наслажденіе или оскорблять наше эстетическое чувство по тѣмъ же причинамъ, по которымъ доставляли намъ физическое удовольствіе или неудовольствіе чувственныя воспріятія. Представленія - слабыя копіи воспріятій, слѣдовательно, въ доставляемыхъ ими чувствованіяхъ наблюдается такое же сходство между людьми, какъ и въ чувствованіяхъ, порожденныхъ впечатлѣніями органовъ чувствъ. По существу, сужденія вкуса одинаковы у всѣхъ людей (the same in all men).

Приступая далѣе къ анализу чувствъ прекраснаго и возвышеннаго, Беркъ въ чисто матеріалистическихъ терминахъ замѣчаетъ, что прекрасное вызываетъ въ насъ пріятное разслабленіе (agreable relaxation, въ переводѣ Гарве angenehme Erschlaffung или Losspannung) нервныхъ волоконъ. Уже наша рѣчь указываетъ на это, такъ какъ мы говоримъ, что наслажденіе изнѣ-

живаетъ, разслабляетъ, обезсиливаетъ человѣка (251). Такимъ пріятно разслабляющимъ дѣйствіемъ обладаютъ предметы г л а д к і е (smooth), а также пріятные на вкусъ, с л а д к і е (сладость есть то же въ области вкусовыхъ ощущеній, что гладкость въ осязательныхъ); благовонные запахи, сходные по качеству съ сладкими вкусами, въ высшей степени обладаютъ этою способностью. Часто также мы прилагаемъ качество с л а д о с т и въ переносномъ смыслѣ къ объектамъ зрѣнія. Слѣдуя этой „замѣчательной аналогіи между чувствами" (205), Беркъ предлагаетъ называть с л а д о с т ь к р а с о т о ю в ъ о б л а с т и в к у с а (261). Теорія Беркa заставляетъ его приписывать особое значеніе г л а д к о с т и (smoothness, у Гарве Glatte), которая настолько существенна для красоты, что Беркъ не можетъ припомнить ни одного красиваго предмета, который не былъ бы гладкимъ. „Красивы, говоритъ онъ (186): „гладкіе листья деревьевъ и цвѣтовъ, ровные газоны на откосахъ въ садахъ, зеркальная поверхность водъ, гладкія, полированныя поверхности въ нѣкоторыхъ орнаментахъ" Если сущность красоты въ пріятномъ разслабленіи нервныхъ волоконъ, то чувство прекраснаго будетъ вызываться въ насъ соотвѣтствующими предметами, т.е. не угрожающими нашему благополучію, привлекающими насъ, обладающими такими свойствами, которыя вызываютъ въ насъ чувства нѣжности, привязанности, „л ю б в и", какъ прямо говоритъ Беркъ. Поэтому главными принципами красоты по Беркy будутъ - гладкость постепенность измѣненія, изящество формы, небольшіе размѣры (недаромъ

уменьшительныя имена служатъ ласкательными), нѣжность окраски и нечувствительность переходовъ отъ одного оттѣнка къ другому. Онъ сочувственно относится къ мыслямъ Г о г а р т а (Analysis of Beauty, 1753). По Гогарту волнистыя линіи красивѣе прямыхъ, потому что онѣ разнообразнѣе. Но и среди волнистыхъ линій только одну можно назвать „линіей красоты", ибо остальныя или слишкомъ искривлены и въ силу этого грубы и неуклюжи, или же слишкомъ близки къ прямой и поэтому сухи и бѣдны. Красивѣе всего змѣевидная линія, которую Гогартъ называетъ „линіею граціи". Это та линія, которая получается, если обвить нитью одинъ разъ вокругъ длиннаго тонкаго конуса, идя отъ основанія къ вершинѣ. По замѣчанію многихъ критиковъ красота, согласно такому опредѣленію Берка, носитъ характеръ нѣжности, женственности, и опредѣленіе его, строго говоря, примѣнимо лишь къ ж е н с к о й красотѣ, и Беркъ, такимъ образомъ отчасти также примыкаетъ къ тѣмъ эстетикамъ „сектантамъ женской красоты", о которыхъ говорилось въ концѣ характеристики среднихъ вѣковъ. Въ „Опытѣ" Берка имѣется цѣлый рядъ мѣстъ, посвященныхъ восхваленію женской красоты, которая создана Творцомъ (спекулятивный моментъ, какъ и у Гетчесона) для великихъ цѣлей мірозданія и пробуждаетъ поэтому въ насъ „любовь"*). Мысль о сродствѣ эстетическаго чувства съ „нѣжными эмоціями" (Бэнъ) неоднократно повторяется впослѣдствіи у англійскихъ психологовъ,

---

*) *Слово „любовь" и Берка ближе всего близко по смыслу къ термину* Gunst, *благоволеніе, и Канта.*

напримѣръ, у Джемса Селли: „эстетическое чувство явно представляетъ собою разновидность типа любви". Итакъ, прекрасное по Беркy основано на ч у в с т в ѣ в л е ч е н і я к ъ д р у г и м ъ л ю д я м ъ (Geselligkeit), прекрасные объекты не угрожаютъ намъ, но привлекаютъ къ себѣ, пробуждаютъ нѣжную эмоцію, „любовь", проявляющуюся въ „пріятномъ разслабленіи". Пріятные объекты - невелики, граціозны, имъ свойственна „delicatesse".

Наоборотъ, чувство в о з в ы ш е н н а г о основано на инстинктѣ с а м о с о х р а н е н і я, возвышенные объекты угрожаютъ нашему благополучію и пробуждаютъ поэтому с т р а х ъ, почтеніе, преклоненіе, благоговѣніе, изумленіе, проявляющіяся въ н а п р я ж е н і и нервныхъ волоконъ (Spannung). Это напряженіе однако пріятно, потому что оно не разслабляетъ насъ. Постоянное наслажденіе ведетъ человѣка къ меланхоліи, отчаянію, отвращенію къ жизни, и лучшимъ средствомъ противъ этого является борьба, трудъ, лишенія, преодолѣніе опасностей, преградъ (221). Предметы возвышенные, угрожающіе намъ или величиною или мощью (зачатокъ ученія Канта о динамически и математически возвышенномъ) поэтому противоположны объектамъ прекраснымъ: они поражаютъ своими размѣрами или представленіями о трудѣ, потраченномъ на ихъ созданіе (трилиты въ Стонгенджѣ, циклопическія постройки); если же они малы, то все же угрожаютъ намъ смертельной опасностью (ядовитые гады, хотя въ томъ случаѣ, если мы легко можемъ уничтожить ихъ, напр., пауковъ, они вызываютъ лишь

отвращеніе /139/); они смутны, мрачны, неясны, таинственны; напротивъ, свѣтъ, ясность - спутникъ красоты. Глубиною, вышиною, безконечностью, таинственной, угрожающей намъ мощью отличаются возвышенные предметы.

Гетчесонъ, какъ мы видѣли, считаетъ удовольствіе положительнымъ переживаніемъ, а неудовольствіе - отрицательнымъ. Шопенгауэръ, наоборотъ, полагаетъ, что удовольствіе есть лишь отсутствіе страданія. Беркъ считаетъ и то и другое положительными переживаніями: и горе и радость одинаково воздѣйствуютъ на насъ. Что противодѣйствуетъ нашему инстинкту самосохраненія, то приноситъ намъ горе, ужасъ и что согласуется съ нашими общественными влеченіями нѣжными эмоціями, приноситъ намъ счастіе. Но горе много сильнѣе радости, въ этомъ Беркъ сходится съ Шопенгауэромъ. Онъ какъ бы готовъ воскликнуть вмѣстѣ съ Микель-Анджело:

mille piacer non vagliono un tormento! - (тысяча наслажденій не выкупаетъ одного мученія).

Это положеніе Берка даетъ ключъ къ его мыслямъ о в о з в ы ш е н н о м ъ, онъ самъ говоритъ, что чувство ужаса и скорби - источникъ чувства возвышеннаго: всѣ вещи, внушающія намъ ужасъ, возвышенны (139). Скорбь переживаетъ наслажденіе, она могущественнѣе его. Она тѣмъ болѣе могуча, чѣмъ сильнѣе ургожаетъ нашему инстинкту самосохраненія. Ужасъ потрясаетъ человѣка, но онъ же и возвышаетъ его. Смерть—„царица ужаса", тѣмъ не менѣе смерть и ужасъ воспламеняютъ, воодушевляютъ насъ, зажигаютъ въ насъ огонь энтузіазма. Даже

въ чудовищномъ есть доля наслажденія, если въ насъ пробуждается инстинктъ борьбы, преодолѣнія. „Смерть и ужасъ возвышаютъ человѣка". Впослѣдствіи мы увидимъ, что мысли Канта о возвышенномъ очень близки къ мыслямъ Берка, но объясняетъ возвышенное Кантъ не сенсуалистически, какъ Беркъ, не на физіологической почвѣ, но исходя изъ анализа высшей духовной жизни человѣка.

Разбирая различные п р и н ц и п ы к р а с о т ы, предложенные другими писателями, Беркъ находитъ, что ни одинъ изъ нихъ не играетъ существенной роли. Такъ, напримѣръ, несущественны пропорціональность (закономѣрность), привычка (169), цѣлесообразность - какая, напримѣръ, цѣль въ красивомъ цвѣткѣ? Анатомія его строенія, цѣлесообразность этого строенія могутъ служить объектомъ и н т е л л е к т у а л ь н а г о, но не эстетическаго наслажденія. - Равнымъ образомъ отвергаетъ онъ и предлагавшійся многими принципъ совершенства, пользуясь при этомъ очень своеобразною аргументаціей: женщины очень хорошо знаютъ, что совершенство не играетъ роли въ красотѣ: потому онѣ пріучаются картавить, усваиваютъ себѣ колеблющуюся походку, стараются выглядѣть слабыми, анемичными созданіями. И всему этому научаетъ ихъ природа (179). Подстриженныя и расположенныя въ строгомъ порядкѣ клумбы растеній менѣе нравятся намъ, чѣмъ заброшенный паркъ (161). Есть однако факторъ красоты, который Беркъ выдѣляетъ изъ прочихъ и подчеркиваетъ - н о в и з н а.

Уже ранѣе Берка, въ 1712 г., Аддисонъ выставилъ, какъ

основныя эстетическія свойства, н о в и з н у, в е л и ч и н у и к р а с о т у. Беркъ заимствовалъ у него эту тріаду, но остановился, главнымъ образомъ, на описаніи непосредственныхъ впечатлѣній новизны, какъ фактора эстетическаго наслажденія. Изъ этого видно, что онъ, подобно Гетчесону, имѣетъ въ виду не искусство, не художественный опытъ, но красоту въ п р и р о д ѣ. Видъ, открывающійся нашему взору съ вершины горы, съ высокой башни, поражаетъ насъ и, дѣйствительно, воздѣйствуетъ на насъ, п р и р а в н ы х ъ п р о ч и х ъ у с л о в і я х ъ, первый разъ сильнѣе. Въ искусствѣ же часто первое впечатлѣніе даетъ смутное впечатлѣніе хаоса, въ которомъ начинаешь разбираться лишь постепенно. Новый стиль, новое направленіе, обороты, новыя формы - все это первоначально дѣйствуетъ на насъ отталкивающе, а закоренѣлые любители старины до гроба остаются врагами новаторовъ въ искусствѣ.

Чтобы доказать, что Беркъ не цѣнилъ искусства, возьмемъ для примѣра слѣдующее мѣсто изъ его сочиненія: Положимъ, что въ театрѣ идетъ представленіе, публика съ увлеченіемъ слѣдитъ за развитіемъ трагедіи на сценѣ, какъ вдругъ въ зрительный залъ вбѣгаетъ человѣкъ съ извѣстіемъ: только что обезглавленъ важный государственный преступникъ. Ужасъ и состраданіе, возбуждаемые трагедіей блѣднѣютъ предъ ужасомъ и состраданіемъ въ дѣйствительной жизни. Трагедія лишь слабое подражаніе дѣйствительности. Беркъ проявляетъ большое чутье къ жизненной правдѣ, но принижаетъ искусство, не понимаетъ его роли. Чтобы анализировать эстетическое наслажденіе, нуж-

но было взять его въ чистомъ видѣ, а не нарушать его вторженіемъ дѣйствительности. Беркъ цѣнитъ сочувствіе лишь какъ слабую замѣну естественной симпатіи. Симпатія - это „нѣкотораго рода замѣщеніе (61), благодаря которому мы ставимъ себя на мѣсто другихъ людей". - Конечно опредѣленіе красоты по Беркy слѣдующее: „Красота это нѣкоторое качество въ тѣлахъ, воздѣйствующее на душу человѣка чисто механическимъ путемъ, благодаря посредству нашихъ чувствъ". - „Beauty is some quality in bodies acting m e c h a n i c a l l y upon the human mind by the intervention of the senses" (по Гарве 184). Слово „mechanically" у Беркa совершенно равно по смыслу слову „natural" - „естественно отъ природы" у Гетчесона, хотя эта естественность не равняется у него, какъ у Гетчесона простотѣ и неразложимости эстетическаго чувства. Напротивъ, онъ опредѣленно заявляетъ въ предисловіи: „допускать различныя основныя силы всюду, гдѣ имѣются налицо и различныя явленія,- безполезно и даже въ высшей степени не по-философски" (36). Также выше (35): „та быстрота, съ которою производится сужденіе вкуса, не служитъ еще доказательствомъ того, что вкусъ врожденная способность."

Односторонне было бы охарактеризовать эстетику англичанъ, какъ э м п и р и з м ъ: съ этимъ не согласуются многіе умозрительные элементы, размышленія о цѣляхъ Провидѣнія при мірозданіи (у Гетчесона и отчасти у Беркa), о гармоничномъ строеніи вселенной, о чувствѣ прекраснаго, какъ конституивномъ свойствѣ человѣческой природы. Нельзя характеризо-

вать ее и какъ с е н с у а л и з м ъ. Такъ, говоритъ Гетчесонъ, идеи (- представленія) наши о красотѣ и гармоніи, повидимому, можно назвать воспріятіями внѣшнихъ чувствъ зрѣнія и слуха. На самомъ же дѣлѣ ихъ нужно отличать отъ другихъ зрительныхъ и слуховыхъ ощущеній, лишенныхъ эстетическаго характера. Шумы, напримѣръ, не имѣютъ эстетическаго значенія. Кромѣ того, эстетическое сужденіе возможно и тамъ, гдѣ органы внѣшнихъ чувствъ не участвуютъ или же затронуты лишь косвенно. Мы говоримъ о к р а с и в о рѣшенной задачѣ, о красотѣ въ теоремахъ, во всеобщихъ истинахъ, въ общихъ причинахъ. Поэтому эстетическое чувство - „с п о с о б н о с т ь с у ж д е н і я, н о н е о п и р а ю щ а я с я н а п о н я т і я" (очень напоминаетъ опредѣленіе Канта). И у Беркa говорится, что хорошій вкусъ вырабатывается всегда благодаря участію и н т е л л е к т а (34). Обще всѣмъ англичанамъ стремленіе къ „природѣ, естественности" и о п и с а т е л ь н ы й характеръ ихъ сочиненій. Неправъ поэтому и Д и д р о, который заявилъ въ Энциклопедіи, что введя „шестое" чувство - эстетическое, кромѣ 5 внѣшнихъ, англичане не достигли ничего, кромѣ тавтологическаго положенія: душа наша постигаетъ прекрасное, потому что у нея есть чувство прекраснаго, о п і й усыпляетъ, потому что у него есть vis dormitiva (Мольеръ). Заслуга описательной эстетики въ томъ, что она, такъ сказать, дала е с т е с т в е н н у ю и с т о р і ю эстетическаго чувства, его морфологію. Изъ этой богатой сокровищницы полною рукою черпали нѣмецкіе систематики, и прежде всего Кантъ. Но недостаточно было со-

здать естественную исторію эстетическаго чувства, необходимо было дать и философію его, вдвинуть эстетику въ общую систему философскихъ дисциплинъ. Во Франціи раціонализмъ Декарта породилъ лишь принципъ вкуса у Буало, въ Германіи же эстетика, дѣйствительно, была вынесена на одну окружность съ другими философскими дисциплинами, такъ какъ эта окружность была описана радіусомъ, выходящимъ изъ общаго для всѣхъ ихъ центра - Лейбницевскаго раціонализма.

Глава VIII.

РАЦІОНАЛИСТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА ЛЕЙБНИЦА И БАУМГАРТЕНА.

Въ виду того, что эстетика, какъ особая философская дисциплина, содержится въ зародышѣ въ философіи Лейбница (1646 - 1716), въ изложеніи развитія эстетическихъ идей нельзя обойти его метафизику.

Лейбницъ искалъ примиренія монизма съ атомизмомъ. У Спинозы вещи превратились въ модусы единой субстанціи, Божества; въ силу этого с в я з ь между вещами стала понятною, а индивидуальность, обособленность вещей - непостижимой. Наоборотъ, согласно механическому міропониманію вселенная слагается изъ атомовъ, недѣлимыхъ элементовъ: индивидуальность вещей становится понятною, но связь между ними непостижимою. Цѣль Лейбница - сохранить индивидуальность, спасти конечные

элементы, какъ организмъ, какъ микрокосмъ, и въ то же время – объяснить связь, взаимодѣйствіе вещей. Тѣло воздѣйствуетъ на тѣло, передаетъ ему движеніе. Нельзя въ объясненіи этого явленія присоединиться къ наивному воззрѣнію Бэкона (Новый органъ. II § 37), согласно которому сила въ извѣстный моментъ времени виситъ между двумя тѣлами. Проблема взаимодѣйствія тѣлъ объясняется лишь въ томъ случаѣ, если допустить возможность в н у т р е н н я г о взаимодѣйствія между вещами, если понимать мірозданіе не какъ механизмъ, надѣтый, навѣшенный на вещи – неизмѣнныя сущности,– точно платье на вѣшалку, но какъ одухотворенный, гармонически устроенный космосъ, слагающійся изъ внутренняго взаимодѣйствія сущностей – силъ. Вещь – не мертворожденная субстанція, но дѣятельная самочинная мощь, сила, активность: „Cum id quod non agit, quod vi activa caret.... substantiam esse nullo modo possit". (De ipsa natura, § 15 – „что не дѣйствуетъ, то совсѣмъ не можетъ быть субстанціей"). У Картезія вещи мірозданія, стоящія ниже человѣка, являютъ собою мертвый механизмъ. У Лейбница вселенная дышитъ жизнью по всей лѣстницѣ развитія органическаго и неорганическаго міра, механическое міропониманіе смѣняется у Лейбница ученіемъ о живой индивидуальности субстанціи, силы, о цѣлесообразномъ развитіи ея изъ внутренней своей сущности. Эти живые центры силъ Лейбницъ вслѣдъ за натурфилософами Джордано Бруно и Ванъ Гельмонтомъ называетъ м о н а д а м и (единицами, недѣлимыми). Монада соединима съ міромъ въ томъ случаѣ, если индивидуальная вещь, каждая по своему, носитъ въ себѣ вселенную. Монада отражаетъ въ себѣ космосъ, какъ въ

зеркалѣ. Въ эпоху Возрожденія было весьма распространено воззрѣніе, что человѣкъ, какъ м и к р о к о с м ъ, малый міръ, въ состояніи отразить въ себѣ м а к р о к о с м ъ, вселенную и постичь связь вещей въ ней. Отецъ новой педагогики, Янъ Амосъ Коменскій (1592 - 1671) учитъ: человѣкъ созданъ по образу и подобію Божьему. Богъ же всевѣдущъ. Слѣдовательно, и человѣкъ долженъ хотя бы въ слабой степени отражать всевѣдѣніе Божіе. Человѣкъ стоитъ посреди Божьихъ твореній, обладая свѣтлымъ духомъ, который можно сравнить съ висящимъ въ комнатѣ заркальнымъ шаромъ, отражающимъ въ себѣ всѣ вещи. З р ѣ н і е наше ограничено твердью небесною, д у х у же ни на небѣ ни за предѣлами его не можетъ быть поставлено никакихъ границъ: онъ возвышается надъ небесами небесъ, устремляется въ глубину пропастей ада, и будь онѣ въ тысячу разъ еще отдаленнѣе, онъ и тогда проникнулъ бы въ нихъ съ непостижимою быстротою, ибо человѣкъ - микрокосмъ, міръ въ миніатюрѣ, который въ сжатомъ видѣ, in nuce, объемлетъ все, что во вселенной (въ макрокосмѣ) представляетя раскинувшимся вдаль и вширь. Претворите эту поэтическую гносеологію въ науку о сущемъ, поставьте на мѣсто человѣка - микрокосма монаду - микрокосмъ, и получится метафизика Лейбница. Подобно тому какъ у Коменскаго человѣческій духъ, свѣтъ разума, сравнивается съ зеркальнымъ шаромъ, такъ и у Лейбница монада - „miroir vivant de l'univers", живое зеркало вселенной. Но какъ именно монада отражаетъ міръ? Она его п р е д с т а в л я е т ъ. Монадѣ свойственны лишь perception и appetition, эмоціи еще не упоминаются въ этой чисто раціоналистической системѣ. И

даже appetition опредѣляется лишь какъ стремленіе перейти отъ одного представленія къ другому (l'appetit est la tendance d'une perception à une autre). Лишь Богъ представляетъ міръ вполнѣ адэкватно. Остальныя монады представляютъ его съ различною степенью совершенства. Отсюда выводится principium individuationis вещей. Но такъ какъ всѣ монады представляютъ одинъ космосъ, одну вселенную, то эти зеркальныя отображенія совпадаютъ другъ съ другомъ. Не существуетъ въ природѣ vacuum formarum. Отъ такого смутнаго, нераздѣльнаго зеркальнаго отображенія мы незамѣтными оттѣнками переходимъ къ ясному и отчетливому. „Tout va par degres dans la nature et rien par saut". Слѣдуя Картезію, Лейбницъ подраздѣляетъ монадъ на три группы: 1) monades nudae, голыя монады со смутными представленіями (неорганическое царство, растенія); 2) монады съ ясными, но неотчетливыми представленіями, обладающія памятью (души); 3) монады съ отчетливыми представленіями (духи). Такимъ образомъ, Лейбницъ метафизически осуществилъ то „omnia ubique" - „все всюду", которое воодушевляло всѣхъ натурфилософовъ и мистиковъ. И человѣкъ для постиженія одного владѣетъ расчлененною ясностью логическаго познанія, для другого же лишь неразличимымъ въ мышленіи смѣшеніемъ неясныхъ представленій, ощущеніемъ съ помощью органовъ чувствъ. Такъ, шумъ моря мы слышимъ, но составныхъ его частей, шума каждой волны въ отдѣльности не различаемъ. Шумъ этотъ складывается изъ неразличимыхъ въ сознаніи petites perceptions. Ученикъ Лейбница - Вольфъ, - сталъ разрабатывать ясныя и отчетливыя пред-

ставленія, какъ л о г и к у. Другой его ученикъ; Баумгартенъ, сталъ разрабатывать смутныя, неясныя представленія и отсюда возникла э с т е т и к а. - Всѣ представленія образовываются въ нашей душѣ постепенно и на пути отъ области безсознательнаго къ области яснаго познанія проходятъ чрезъ состояніе темнаго сознанія. Естественно поэтому, что тому же закону подчиняется и представленіе вселенной и порядка вещей въ ней. Прежде чѣмъ достигнуть отчетливаго выраженія, представленіе космоса также проходитъ чрезъ магическій полумракъ темнаго сознанія - состоянія промежуточнаго, переходнаго отъ безсознательной дремоты, въ которой пребываютъ monades nudae, къ ясному, отчетливому постиженію міра. Если представленіе формы, гармоніи вполнѣ развилось и прояснилось, то оно даетъ научную и философскую систему. Если форма, гармонія еще совсѣмъ не вступила въ освѣщенную свѣтомъ сознанія сферу, то монада пребываетъ въ состояніи грубыхъ вожделѣній и низменныхъ чувственныхъ наслажденій. Между этими, такъ сказать, порогами - находится нѣкоторая какъ бы полупрозрачныя среда, въ которой духъ воспринимаетъ чистыя формы: въ человѣческой душѣ образуется темная, смутная перцепція гармоническаго устройства вселенной, ч у в с т в о ф о р м ы, настолько же далекое отъ чувственнаго воспріятія, какъ и отъ логическаго мышленія: ибо чувственное воспріятіе ограничивается физическимъ впечатлѣніемъ, логическое же мышленіе требуетъ отчетливаго познанія предмета. Но есть созерцаніе формы вещей и наслажденіе формою, до котораго никогда не поднимается чув-

ственное впечатлѣніе. Это созерцаніе формы и есть эстетическое, художественное созерцаніе. Это созерцаніе при посредствѣ логическаго расчлененія превращается въ научныя, отчетливыя частичныя представленія. Основная мысль Лейбница, слѣд. такова: „Les plaisiris meme des sens se reduiaent a des plaisiris intellectuels confusement connus". Лейбницъ не идетъ однако далѣе простого намека и вмѣсто развитія своей мысли даетъ лишь одинъ примѣръ. „Начала природы и благодати, основанныя на разумѣ". 1714 года, § 16 и § 17: „Такъ какъ Богъ есть самая совершенная и самая блаженная изъ всѣхъ субстанцій, а слѣдовательно, и наиболѣе достойная любви, а ч и с т а я, и с т и н н а я л ю б о в ь есть состояніе, заставляющее обрѣтать радость въ совершенствахъ и счастіи того, кого любишь, то эта любовь, когда предметомъ ея является Богъ, должна доставлять намъ наибольшую радость, къ какой только мы способны. И его легко любить, какъ должно, если мы Его познаемъ такъ, какъ я говорю. Ибо, хотя Богъ и не доступенъ нашимъ внѣшнимъ чувствамъ, это не препятствуетъ Ему быть всего болѣе достойнымъ любви и давать намъ наибольшую радость. Какъ часто мы видимъ, что почести радуютъ людей, хотя они и не состоятъ въ свойствахъ, воспринимаемыхъ внѣшними чувствами. Мученики и фанатики, хотя бы страсти этихъ послѣднихъ и были дурно направлены, показываютъ, на что способна бываетъ духовная радость; мало того, самыя ч у в с т в е н н ы я у д о в о л ь с т в і я с в о д я т с я на у д о в о л ь с т в і я и н т е л л е к у а л ь-

ныя, лишь смутно познаваемыя. Музыка доставляетъ намъ удовольствіе, хотя красота ея состоитъ только въ соотношеніяхъ чиселъ и въ счетѣ ударовъ и колебаній (des battements ou vibrations) звучащихъ тѣлъ, повторяющихся черезъ извѣстные промежутки, счетъ, который мы не замѣчаемъ и который однако душа наша непрестанно совершаетъ. Того же рода - удовольствіе, которое находитъ глазъ въ пропорціональности; удовольствія, проистекающія изъ другихъ чувствъ, можно было бы свести къ чему-либо подобному, хотя мы и не можемъ объяснить ихъ съ такою же опредѣленностью". Въ одномъ изъ своихъ писемъ Лейбницъ даетъ знаменитую краткую формулировку изложенной въ цитированномъ трактатѣ мысли: „музыка - это exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi", скрытое ариѳметическое упражненіе души, не умѣющей себя вычислить". Можно понимать это ученіе буквально, т.е. что акустическія числа представляютъ собою математически-физическую основу музыки. Это конечно правильная мысль, поскольку Лейбницъ имѣлъ въ виду лишь непосредственное и внѣшнее значеніе музыки, ея оболочку (Шопенгауэръ, Міръ какъ воля и предст., § 52). Но въ приведенномъ отрывкѣ кроется и другая, болѣе глубокая и плодотворная мысль, породившая въ Германіи эстетику, какъ спеціальную дисциплину: если темное представленіе математической гармоніи эстетично, то очевидно, что то же самое можно сказать о темномъ представленіи или чувствѣ всякой гармоніи, всякой формы. Эстетическое представленіе - нѣчто большее, чѣмъ смутно постигаемая ма-

тематика, и приведенныя положенія должны быть распространены на всю область въ природѣ и искусствѣ.

Міровая гармонія, созидающая, дѣйствующая сообразно съ цѣлями мірозданія сила, гармоническій порядокъ въ вещахъ и въ міровомъ укладѣ представляютъ собою о б ъ е к т и в н ы й факторъ прекраснаго; зеркальное отраженіе вселенной въ тотъ моментъ, когда оно занимаетъ средину между состояніями совершенной темноты и полнаго развитія - а это и есть состояніе эстетическаго созерцанія, - представляетъ собою с у б ъ е к т и в н ы й факторъ. Въ эстетическомъ созерцаніи сливаются въ единомъ актѣ и объективный и субъективный факторы: и это сліяніе является естественнымъ синтезомъ, ибо и представленіе формы необходимо должно въ своемъ развитіи пройти ступень магическаго полумрака смутной перцепціи. Но именно въ этой смутной гармоніи постигаемъ мы красоту мірозданія. Прекрасное - это смутно, неотчетливо постигаемая міровая гармонія, безобразное - смутно постигаемая дисгармонія. Таково основное положеніе Лейбница, ставшее зародышемъ позднѣйшей эстетики.

УЧЕНІЕ О ИСКУССТВѢ.

Въ волевой сферѣ человѣка темному, смутному представленію „голыхъ" монадъ соотвѣтствуетъ инстинктъ, яснымъ и отчетливымъ представленіямъ „духовъ" - воля, руководствующаяся сознательно взвѣшенными мотивами, а магическому полумраку смут-

ной перцепціи міровой гармоніи - смутное влеченіе къ формѣ, стремленіе осуществить вовнѣ эстетическое созерцаніе, стремленіе самому создать произведеніе гармонической формы. Если мы не только отдаемся созерцанію, если духъ нашъ, возбужденный фантазіей, влечетъ насъ къ дѣятельности, то мы приходимъ въ поэтическое настроеніе, мы жаждемъ творить. Абсолютно невоспріимчивыхъ къ поэтическому настроенію натуръ не можетъ быть, ибо съ каждымъ представленіемъ всегда связано извѣстное волевое настроеніе, слѣдовательно, съ эстетическимъ представленіемъ связано извѣстное художественное настроеніе воли. Но у большинства людей поэтическое настроеніе проявляется слабо; тѣ же, въ комъ эстетическія представленія перевѣшиваютъ всѣ остальныя, одарены большою творческою силою; это художественныя натуры. Гармоническія или прекрасныя формы находятся, по Лейбницу, въ тѣсномъ родствѣ съ м а т е м а т и ч е с к и м и отношеніями, а гармоническія или художественныя произведенія - съ м е х а н и ч е с к и м и. Самый міръ представляется ему онухотвореннымъ механизмомъ, живою машиною, художественное же твореніе - мірозданіемъ, вселенною въ маломъ видѣ. Какъ духъ человѣческій - вселенная въ миніатюрѣ, микрокосмъ, такъ и твореніе художника - космосъ въ маломъ видѣ. Поэтому художникъ у Лейбница является въ образѣ строителя, зодчаго, а духъ его - созидающимъ, архитектоническимъ, строительнымъ. Это соотвѣтствуетъ его понятію объ эстетическомъ созерцаніи, приравниваемомъ имъ къ безсознательной ариеметикѣ. Однако у Лейбница нигдѣ не говорится о т в о р ч е -

с т в ѣ въ нашемъ смыслѣ слова. Если вселенная - одухотворенный механизмъ, „машина" Картезія, то идеаломъ художественнаго произведенія будетъ скорѣе всего perpetuum mobile, а художника, сообразно съ этимъ, слѣдуетъ приравнивать не къ зодчему, а къ инженеру (H.G. Meyer, Leibnitz und Baumgarten, als Begrunder der deutschen Aesthetik, Halle 1874, стр. 14). Подобно тому, какъ прекрасное у Лейбница слишкомъ приближено къ истинѣ, такъ и творчество не отграничено отъ практической дѣятельности.

Идеи Лейбница получили дальнѣйшее развитіе у его послѣдователя А л е к с а н д р а Г о т т л и б а Б а у м г а р т е н а (1714 - 1762).

Опредѣленіе эстетическаго чувства, какъ смутнаго постиженія міровой гармоніи, въ отличіе отъ познанія вселенной съ помощью ясныхъ и отчетливыхъ понятій, данное въ философіи Лейбница, неизбѣжно должно было вызвать къ жизни новую дисциплину, имѣющую цѣлью разработать мысль Лейбница. Не только Баумгартенъ, духовный сынъ Лейбница въ эстетикѣ, пришелъ къ сознанію необходимости этой новой науки, повидимому, многіе философы-вольфіанцы, знакомые хорошо съ ученіемъ Лейбница, приходили къ той же мысли. Такъ уже въ 1725 г. (за десять лѣтъ до появленія первой работы Баумгартена) вольфіанецъ Б и л ь ф и н г е р ъ высказываетъ такое пожеланіе: „Я желалъ бы видѣть способности ощущенія, воображенія, вниманія, отвлеченія и памяти столь же разработанными, какъ разработано у Аристотеля логическое мышленіе", т.е. онъ хотѣлъ бы имѣть логику воображенія (см. выше Беркъ „Логика чувства")

и смутной перцепціи по аналогіи съ логикой мышленія въ ясныхъ и отчетливыхъ понятіяхъ. Установлено, что Вильфингеръ повліялъ значительно на Баумгартена (Ср. обстоятельную работу E. Bergmann, Die Begrundung der deutschen Aesthetik durch Baumgarten und G.F. Meier, Leiozig, 1911, стр. 5). Въ предисловіи къ своей первой работѣ (1735 г.) Баумгартенъ высказывается въ духѣ Вильфингера: „Я хочу показать, что нельзя начинать съ того понятія поэтическаго произведенія, которое много разъ выставлялось, и вмѣстѣ съ тѣмъ наглядно доказать, что философія и поэтика (poematis cangendi scientia), часто считавшіяся совершенно обособленными другъ отъ друга, связаны самымъ тѣснымъ образомъ". Баумгартенъ начинаетъ съ опредѣленія поэтическаго произведенія. Поэтическое произведеніе - видъ orationis sensitivae, рѣчи, оперирующей съ конкретными, и н т у и т и в н о постигаемыми представленіями. Для устраненія возможныхъ недоразумѣній необходимо помнить, что термины „неясныя" представленія, „confusae", „inadaequatae", „sensitivae" - тожественны въ школѣ, порожденной Лейбницемъ. Всѣ они по смыслу равны и н т у и т и в н о м у, непосредственному познанію. Предпочтительно пользовались терминами sensitivus, sinnlich. - Поэтическое произведеніе, далѣе, - oratio sensitiva p e r f e c t a, т.е. совершенная. Смутное, нераздѣльное воспріятіе такъ же далеко отъ этой совершенной orationis sensitivae, какъ и мышленіе въ ясныхъ и отчетливыхъ понятіяхъ. Философія прекраснаго (philosophia poetica) имѣетъ дѣло съ переходной ступенью между совершенно смутными представленіями съ одной стороны и ясными и от-

четливыми - съ другой. Этою промежуточною ступенью будетъ iudicium sensuum - сужденіе вкуса. Обычная повседневная рѣчь наша разсудочна, она оперируетъ если не съ отчетливыми, то, по крайней мѣрѣ, съ ясными понятіями; стихотвореніе же всегда бываетъ „темнымъ", какъ говорилъ Гете, произведеніе истиннаго таланта всегда далеко отъ разсудочности. - Эту полупрозрачную, такъ сказать, сферу эстетическаго постиженія должна была бы разработать общая логика. Но кто знаетъ, - замѣчаетъ Баумгартенъ,- до чего современная логика доходитъ на невоздѣланное поле, тотъ не будетъ возлагать на нее подобныхъ надеждъ. Поэтому философы должны обратить вниманіе на эту область низшаго познанія (эстетическаго въ противоположность логическому), разработать ее въ особой дисциплинѣ „на всеобщее благо" (ad emolumentum orbis). А такъ какъ при разработкѣ эстетическаго сужденія можно опереться на твердые принципы, даваемые психологіей (cum psychologia determinat principia), то Баумгартенъ выражаетъ полную увѣренность въ возможности научной разработки этой „низшей познавательной способности" (facultas cognoscitiva inferior) въ особой дисциплинѣ. Отъ Гердера, большого поклонника Баумгартена, Гердера, который даже путешествовалъ не иначе, какъ взявъ съ собою въ дорогу всѣ сочиненія Баумгартена, сохранился черновой набросокъ „Denkschrift auf Baumgarten", впослѣдствіи напечатанный. Въ немъ Гердеръ выражаетъ слѣдующія мысли: въ тѣ времена, когда ничто не казалось болѣе далекимъ, чуждымъ другъ другу, чѣмъ эстетическій вкусъ и философское размышленіе, появился философъ, который распространилъ Вольфову (въ сущности, Лейбницеву) фи-

лософію на поэзію. Такимъ образомъ, возникло небольшое академическое сочиненіе, Meditationes philosophicae, въ которомъ Гердеръ видитъ какъ бы сжатый очеркъ будущей системы Баумгартена. Если бы я хотѣлъ въ одной краткой формулѣ выразить характеръ этого произведенія,- продолжаетъ Гердеръ, я сказалъ бы, что въ немъ Баумгартенъ сочеталъ Вольфову (Лейбницеву) философію съ поэзіей (Гердеръ намекаетъ здѣсь на то, что Баумгартенъ въ юности самъ писалъ стихи „transiit mihi paene nulla dies sine carmine", говоритъ про себя Баумгартенъ,- ни одного почти дня не проходило безъ того, чтобы я не написалъ стихотворенія). Meditationes philosophicae, заканчиваетъ Гердеръ - произведеніе проницательнаго вдумчиваго аналитика, который изъ формулы въ три слова - oratio sensitiva perfecta - объяснилъ природу эстетическаго вкуса. - Дѣйствительно, небольшое первое сочиненіе Баумгартена по существу содержитъ уже въ себѣ послѣдующій главный трудъ его. Вольфъ, - систематикъ по складу своего ума, возвелъ на принципахъ Лейбницевой философіи строгое зданіе системы; но этому зданію не доставало одного изъ краеугольныхъ камней; его добавилъ Баумгартенъ.

Хотя первое сочиненіе Баумгартена и не озаглавлено прямо Aesthetica, подобно главному, однако терминъ этотъ въ немъ имѣется, а также указаны и основанія, по которымъ Баумгартенъ выбралъ его для обозначенія новой философской науки. Уже греческіе философы, говоритъ онъ, и отцы Церкви раздѣляли всѣ вещи на αἰσθητά (aisthéta) и νοητά (noeta), т.е. на восприни-

маемыя съ помощью органовъ чувствъ, и мыслимыя нами. Однако терминъ αἰσθητά понимался древними шире, чѣмъ на первый взглядъ позволяетъ слово αἴσθησις - ощущеніе. Подъ αἰσθητά подразумѣвались не только воспринимаемыя съ помощью органовъ чувствъ, но и представляемыя, воображаемыя вещи - въ противоположность νοητά вещамъ, постигаемымъ въ логическихъ понятіяхъ. Отсюда необходимость двухъ параллельныхъ наукъ - л о г и к и (λόγος - разумъ, понятіе, рѣчь) и э с т е т и к и: первая разрабатываетъ νοητά вторая αἰσθητά. Терминъ былъ выбранъ Баумгартеномъ какъ бы par depit, по выраженію Walter'a (Geschichte d. Acth.,788), съ досады за обиженную младшую сестру, но не совсѣмъ удачно: въ эстетикѣ рѣчь идетъ не о всякомъ чувственномъ познаніи, но о с о в е р ш е н н о м ъ чувственномъ познаніи, о cognitio sensitiva p e r f e c t a. Несмотря на это терминъ въ Германіи быстро привился. Въ Англіи же продолжали еще и послѣ появленія книги Баумгартена говорить criticism или „критика вкуса" (Гомъ), а во Франціи theorie des beaux arts. Впослѣдствіи слово распространилось по всѣмъ странамъ. Въ 1781 г. въ „Критикѣ Чистаго Разума" Кантъ правда отступаетъ отъ словоупотребленія Баумгартена и воскрешаетъ прежній, античный, болѣе широкій смыслъ слова. „Только одни нѣмцы пользуются теперь словомъ э с т е т и к а для обозначенія того, что другіе называютъ критикой вкуса. Подъ этимъ названіемъ кроется ошибочная надежда, которую питалъ превосходный аналитикъ Баумгартенъ, подвести критическую оцѣнку прекраснаго подъ принципы разума и

поднять правила ея на степень науки. Однако эти старанія тщетны. Эти правила или критеріи, согласно своимъ источникамъ, имѣютъ только эмпирическій характеръ и, слѣдовательно, никогда не могутъ служить для установленія апріорныхъ законовъ, съ которыми должны были бы согласоваться наши сужденія вкуса, скорѣе эти послѣднія составляютъ настоящій критерій правильности первыхъ. Поэтому слѣдовало бы опять оставить это названіе и сохранить его лишь для того ученія, которое имѣетъ характеръ настоящей науки (вслѣдствіе чего мы приблизились бы къ языку и представленіямъ древнихъ, у которыхъ пользовалось большою извѣстностью дѣленіе знанія на чувственное и умопостигаемое αἰσθητὰ καὶ νοητά)". Дѣйствительно, Кантъ употребляетъ въ Критикѣ Чистаго Разума слово э с т е т и к а въ смыслѣ науки о принципахъ чувственнаго познанія. Это желаніе Канта отстоять античный, болѣе широкій смыслъ слова обуславливается тѣмъ, что до 1787 г. онъ въ вопросахъ эстетики находился подъ вліяніемъ англійской эмпирической философіи и не допускалъ возможности осуществить начертанный Баумгартеномъ планъ новой науки. Но въ Критикѣ Способности Сужденія и Кантъ употребляетъ слово эстетика въ Баумгартеновскомъ смыслѣ, и это болѣе узкое значеніе слова становится общепризнаннымъ.

Первое сочиненіе Баумгартена не встрѣтило сочувствія. Заслуги Баумгартена часто ограничивали лишь тѣмъ, что онъ былъ "крестнымъ отцомъ" эстетики, далъ ей имя. Указывали на схоластическое педантство въ желаніи создать новую науку, будто бы изъ одной страсти къ классификаціи, чтобы у старшей се-

стры (логика - „soror natu major") была младшая - эстетика; указывали на бѣдность основной мысли: поэзія - oratio sensitiva perfecta. Но чтобы оцѣнить его значеніе, нужно судить Б. не подъ нашимъ угломъ зрѣнія, но перенестись въ его время. А насколько далекъ отъ насъ духъ того времени, насколько намъ трудно уловить его, легко видѣть изъ полемики современниковъ противъ Б. Скудная на взглядъ нѣкоторыхъ современныхъ критиковъ основная мысль Б. оказалась совершенно не по плечу его современникамъ. Одинъ изъ критиковъ понялъ oratio sensitiva perfecta такимъ образомъ: oratio perfecte sensitiva , перевелъ на нѣмецкій языкъ чрезъ „das Gedicht ist eine v o l l i g sinnliche Rede" и пояснилъ читетелямъ: „das heisst eine Rede ohne Verstand" - если стихотвореніе должно заключать въ себѣ лишь конкретные, основанные на чувственномъ воспріятіи образы, то она - рѣчь безъ смысла. Другой критикъ писалъ: „das vollkommen Sinnliche führt zum Insittlichen", упуская изъ виду, что „чувственное" познаніе - то же, что интиутивное Такимъ образомъ, по мнѣнію критиковъ, Б. училъ, что поэзія - это рѣчь, лишенная всякаго моральнаго и логическаго смысла. Но въ нѣкоторыхъ явленіяхъ литературной жизни Б. нашелъ себѣ поддержку. Такъ Е р е й т и н т е р ъ, не з н а я п е р в а г о с о ч и н е н і я Б а у м г а р т е н а, приходитъ черезъ пять лѣтъ послѣ него, исходя изъ философіи Лейбница, къ той же мысли: „Мнѣ неоднократно приходило на мысль, что способность воображенія совершенно такъ же, какъ разсудокъ, нуждается въ извѣстной логикѣ". Однако самъ онъ не взялся за

эту трудную задачу.

Въ 1742 г. Баумгартенъ впервые объявляетъ курсъ эстетики (ранѣе онъ читалъ метафизику и этику) и послѣ восьмилѣтней работы надъ нимъ издаетъ его въ 1750-1758 гг. подъ заглавіемъ Aesthetica. Въ этомъ главномъ своемъ сочиненіи онъ исходитъ уже не изъ поэзіи, но непосредственно изъ философскаго ученія о познаніи (gnoseologie - не въ смыслѣ „теоріи познанія", гносеологіи въ Кантовскомъ смыслѣ слова, но вообще анализъ чувственнаго или интеллектуальнаго познанія). Эстетика опредѣляется, какъ „теорія искусствъ, гносеологія низшаго порядка, искусство прекрасно мыслить, наука о чувственномъ (интуитивномъ) познаніи" - (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi ars - analogi rationis, s c i e n t i a cognitionis sensitivae). Сочиненіе осталось неоконченнымъ, вышло лишь общее введеніе и первая часть изъ трехъ намѣченныхъ и никогда не переиздавалось. (Выборка наиболѣе важныхъ мѣстъ въ подлинникѣ имѣется въ вышеуказанномъ сочиненіи H.G. Meyer'a о Лейбницѣ и Баумгартенѣ). Сочиненіе начинается съ защиты правъ нарождающейся науки на существованіе, главнымъ образомъ, противъ литературнаго критика Готтшеда. Выставляется цѣлый рядъ возраженій противниковъ, затѣмъ они опровергаются, почему Лотце и замѣчаетъ въ своей „Geschichte der Aesth." 12, что нѣмецкая эстетика начинаетъ съ защиты своихъ правъ на существованіе. Десять разъ подрядъ повторяется фраза: „Obiici posset", „могутъ возразить". Напр. Obiicio:confusio mater erroris (возраженіе: смутность - мать

заблужденія). Reso.: sed confusio - conditio sine qua non inveniendae veritatis, ubi natura non facit saltum ex obscuritate in distinctionem, т.е. (совершенно въ духѣ Лейбница) смутное познаніе - неизбѣжная предпосылка постиженія истины, такъ какъ нѣтъ скачка между смутнымъ и отчетливымъ познаніемъ. „Ex nocte per auroram meridies" заканчиваетъ Баумгартенъ поэтическимъ оборотомъ. Ср. съ этимъ слова его сподвижника и ученика, Георга Фридриха Мейера, изложившаго систему Баумгартена въ болѣе доступномъ видѣ и на нѣмецкомъ, а не латинскомъ языкѣ: „Die Natur tut niemals einen Sorung (Leibnitz). Die Nacht wird erst durch die Morgendammerung vertrieben, ehe es Tag werden kann. Unsere Seele bekommt erst dunkle Vorstellungen, ehe sie dieselben auswickeln und klar machen kann" Ср. Bergmann, указ. соч., 42. Е., какъ это ни страннымъ покажется на первый взглядъ, уже освобождаетъ до извѣстной степени искусство изъ путъ интеллектуализма, странно потому, что онъ возстаетъ противъ интеллектуализма или, по крайней мѣрѣ, подготовляетъ возстаніе противъ него, оставаясь самъ всецѣло на раціоналистической почвѣ. Выраженіе „schöne W i s s e n s c h a f t e n ", порожденное духомъ интеллектуализма, исчезаетъ, правда, лишь у Канта, но уже и Е. понимаетъ, что логическая обработка нарушаетъ конкретность представленія. Подобно тому, какъ кусокъ мрамора можно превратить въ статую, лишь удаливъ значительную часть его, такъ и абстрактное понятіе создается лишь цѣною жертвы конкретностью. Оставаясь интеллектуалистомъ, Баумгартенъ все же отличается отъ интеллектуа-

листовъ такъ же, какъ одухотворенный механизмъ мірозданія у Лейбница отличается отъ бездушнаго механизма міра въ системѣ Декарта. Конечная цѣль эстетики - совершенство чувственнаго (= интуитивнаго) познанія (perfektio cognitionis sensitivae). Это и есть красота. Напротивъ, несовершенство его - безобразіе (deformitas). Отсюда видно, что Баумгартенъ придалъ нѣмецкой эстетикѣ опредѣленно. ф о р м а л ь н о е направленіе: совершенно красивое отграничивается отъ совершеннаго блага утвержденіемъ, что первое заключается лишь въ формѣ, именно въ совершенномъ сочетаніи многихъ элементовъ въ единой формѣ. Но форма должна восприниматься всегда „чувственно", а не разсудкомъ. Собственно эстетическое наслажденіе при этомъ какъ бы само собою подразумѣвается, на него не обращается вниманія.

Основная ошибка интеллектуализма такова: вмѣсто того, чтобы искать природу эстетическаго сужденія въ чемъ-то высшемъ, болѣе совершенномъ, чѣмъ логическое сужденіе, во всякомъ случаѣ въ к а ч е с т в е н н о отличномъ отъ него, ее искали въ менѣе совершенномъ, различіе усматривали лишь въ к о л и ч е с т в ѣ, интенсивности, степени ясности. Коренная ошибка кроется въ переоцѣнкѣ интеллекта, который казался вершиною духовной жизни. Интересна крайность, до которой договорился на этой почвѣ философъ Мендельсонъ, согласно которому красота - „ein undeutliches Bild einer Volkommenheit": прекрасное - удѣлъ конечныхъ созданій, разсудокъ которыхъ слишкомъ ограниченъ, несовершененъ, чтобы связать въ мысляхъ без-

конечное многообразіе въ единство. Творецъ же міра не предпочитаетъ прекраснаго безобразному и не испытываетъ эстетическаго наслажденія. Эстетическое наслажденіе наше при соединеніи многообразнаго обусловлено именно несовершенствомъ нашего интеллекта: мы преодолѣваемъ препятствіе, и это порождаетъ чувствованіе удовольствія. Творецъ соединяетъ все совершенно свободно и не испытываетъ этого наслажденія. Лотце, приводя въ своей „Исторіи эстетики" эту мысль Мендельсона, поясняетъ ее изящнымъ поэтическимъ сравненіемъ: „такъ и непрозрачные тѣла нагрѣваются подъ лучами свѣта, ибо ихъ внутреннее строеніе недостаточно ясно, прозрачно, чтобы безразлично пропускать лучи сквозь себя". Основная ошибка интеллектуализма сковала прочными цѣпями первые шаги нѣмецкой эстетики и наложила свою печать на дальнѣйшее ея развитіе. Но у того же Баумгартена (собственно, у Лейбница) мы видимъ уже глубокіе намеки на совершенно иное пониманіе природы эстетическаго сужденія. Навсегда останется удивительнымъ, какимъ образомъ Баумгартенъ, сынъ своего схоластическаго времени, не зная пластическихъ искусствъ, музыки, игнорируя красоту въ природѣ, не располагая богатымъ матеріаломъ Лессинга или Гердера, благодаря одной лишь глубокой мысли, одному счастливому aperçu, положилъ, исходя изъ Лейбница, начало новой плодотворной наукѣ.

Указанное выше изслѣдованіе Bergmann а, использовавшаго многіе архивные источники, еще болѣе подчеркиваетъ ту мысль, что Баумгартенъ, исходя изъ интеллектуализма, въ сущности, отвергнулъ его. Многіе этого не поняли, поэтому Баумгартенова

эстетика въ главномъ руслѣ своего теченія воздѣйствовала на умы отрицательно, налагала путы на мысль, но находились люди, которые иначе поняли Баумгартена. То были Гердеръ, Георгъ Фридрихъ Мейеръ, Сукро и Кантъ, хотя и Кантъ не могъ окончательно отдѣлаться отъ путъ интеллектуализма. Гердеръ въ упомянутомъ Denkschrift auf Baumgarten прямо называетъ его „основателемъ философіи ч у в с т в а". Необыкновенно интересно напечатанное у Бергмана поздравительное посланіе, посланное Баумгартену по поводу его свадьбы ученикомъ его, Христіаномъ Іосифомъ Сукро. Бергманъ называетъ это стихотвореніе „лучшимъ комментаріемъ къ Баумгартену". Въ немъ сравнивается прежній схоластикъ-ученый, пишущій о красотѣ, съ мудрецомъ новаго времени, Баумгартеномъ. Обрисовавъ комическими штрихами важную фигуру ученаго педанта, Сукро заключаетъ:

„Die Schonheit ruhrt vom Geist ihm (схоластику-ученому)
nichts als den V e r s t a n d
Des Herzens n i e d e r e r Zug ward längst ihm unbekannt.
Doch längst schon flieht die Welt ein fühllos bleiern Herz.
Der Weise hasst und liebt und fühlet Lust und Schmerz.
D a s S c h o n e r ü h r t d i e B r u s t und
strahlt mit lichten Zügen
In Auen, Luft und Feld dem Weisen Zum Vergnügen.
So ists, so so hat Dein Mund, o Baumgart, mich's gelehrt!

Печатая это стихотвореніе въ журналѣ Aletheophilus, Баумгартенъ, по вполнѣ понятнымъ причинамъ, послѣднюю строчку выпустилъ. - Въ согласіи съ Гердеромъ и Сукро современный изслѣ-

дователь, Бергманъ (ук.соч., 20) видитъ важнѣйшую заслугу Баумгартена въ томъ, что онъ освободилъ поэтически прекрасное отъ путъ интеллектуализма, характернаго не для Баумгартена, а для школы Готтшеда, и п о б у к в ѣ своего ученія отнесъ прекрасное къ сферѣ низшаго или чувственнаго познанія, п о д у х у же - къ міру чувства. Первый шагъ по провозглашенію третьей способности духа человѣческаго - чувства - сдѣлали не Тетенсъ, не Мендельсонъ и Зульцеръ, но еще раньше Баумгартенъ (Лейбницъ), и Кантъ въ этомъ опирался на Баумгартена, какъ и въ вѣрѣ въ возможность найти принципы вкуса.

Собравъ отзывы современниковъ, Бергманъ заставляетъ насъ, равнымъ образомъ, отказаться отъ привычной характеристики Баумгартена (напр., въ Geschichte der Asthetik Лотце), какъ ученаго педанта, чуждаго, въ сущности, искусству. „Баумгартенъ не былъ сухимъ человѣкомъ параграфа, какимъ долго считался. Сочиненія, по которымъ мы теперь судимъ его, представляютъ собою лишь „скелеты наукъ", которыя нуждались въ дополненіи лекціями" (Бергманъ, 6). Одинъ изъ современниковъ Баумгартена прямо говоритъ о немъ: „насколько неясенъ, непонятенъ и чрезмѣрно лакониченъ былъ Баумгартенъ въ своихъ учебникахъ, настолько же живо и увлекательно было его устное изложеніе".

Глава IX.

ВИНКЕЛЬМАНЪ И ЛЕССИНГЪ. *)

До сихъ поръ разсматривались ученія чистыхъ философовъ, большинство изъ которыхъ касалось проблемъ эстетики лишь вскользь (Лейбницъ) или изъ какихъ-либо внѣэстетическихъ побужденій. Но для того чтобы подойти къ узловому пункту всѣхъ эстетическихъ дорогъ, къ Канту, необходимо коснуться также тѣхъ изъ предшественниковъ его, которые, не будучи фи-

*) *Исторія искусства древности имѣется въ русск. пер. подъ ред. Янчевицкаго. Ревель, 1890. - „Лаокоонъ" и „Гамбургская Драматургія" Лессинга имѣются въ неполномъ и плохомъ переводѣ. На русск. языкѣ еще: въ курсѣ Ипполитова, затѣмъ* В а л ь т е р ъ П а т е р ъ, *Ренессансъ. М. 1912 г. блестящая характеристика Винкельмана.* Б л а г о в ѣ щ е н с к і й, *Винкельманъ Сиб. 1891. -* Ч е р н ы ш е в с к і й, *Лессингъ, въ книгѣ Эстетика и поэзія, Сиб. 1893 „Лессингъ" въ серіи Павленковскихъ біографій. - Важнѣйшія мысли Винкельмана и Лессинга по философіи искусства далъ въ выборкѣ* G l e i c h e n K u s s w u r m. W. und L. klassische Schonheit. Jena und Leipzig 1906.

лософами vom Fach *) оказали тѣмъ не менѣе глубочайшее вліяніе и на Канта и на все послѣдующее развитіе философіи прекраснаго, хотя прямая ихъ задача была - эстетика отдѣльныхъ искусствъ - пластическихъ и поэзіи. Этими великими умами были Іоганнъ Іоахимъ В и н к е л ь м а н ъ (1717 - 1768) и Готголдъ Эфраимъ Л е с с и н г ъ (1729 - 1781). Два великихъ мыслителя той эпохи, Гегель и Гете свидѣтельствуютъ намъ объ огромномъ вліяніи Винкельмана и Лессинга на эстетическія воззрѣнія ихъ современниковъ. Гегель въ своей „Философіи сужденія" высказываетъ слѣдующее замѣчательное сужденіе объ историческомъ значеніи Винкельмана: „Винкельманъ, созерцая идеальныя произведенія древнихъ, обрѣлъ родъ вдохновенія, благодаря которому пробудилъ новый вкусъ къ изученію искусства. Его надо считать однимъ изъ тѣхъ, кто сумѣлъ въ сферѣ искусства и з о б р ѣ с т и н о в ы й о р г а н ъ для человѣческаго духа". „Высшее, что можно сказать о критической дѣятельности", - говоритъ по поводу этого сужденія Гегеля Вальтеръ Патеръ: „это то, что она открыла новое чувство, новый органъ". Не менѣе знаменательно свидѣтельство Гете о вліяніи на современниковъ „Лаокоона" Лессинга (1766 г.): „Надобно быть юношею (Гете было тогда лѣтъ восемнадцать), чтобы представить себѣ, какое дѣйствіе оказалъ на насъ „Лаокоонъ": онъ поднялъ насъ изъ скудной области внѣшнихъ формъ въ свободную сферу мысли. Разомъ было низвергнуто ложное понятіе о томъ, что поэзія долж-

*) *Нужно отмѣтить, впрочемъ, что на Винкельмана повліялъ съ философской стороны Александръ Баумгартенъ.*

на подражать живописи. Какъ бы молнія озарила насъ, всѣ прежнія понятія были отброшены, какъ ветхая рухлядь, намъ казалось, что спасены теперь отъ всякаго зла".

Чтобы понять значеніе этихъ великихъ реформаторовъ, нужно представить себѣ ту скудость свѣдѣній по искусству, съ которыми отваживались пускаться въ океанъ умозрѣнія о прекрасномъ теоретики прекраснаго въ XVII и XVIII вв. Античное искусство, заглохшее подъ гнетомъ средневѣковой теократіи, возродилось въ эпоху Гуманизма. Изъ подъ мусора развалинъ были извлечены на свѣтъ идеальныя творенія древней пластики. Первоначально раскопками этими занимались тайно изъ боязни преслѣдованія Церкви (художественно воспроизводитъ въ своемъ „Леонардо-да-Винчи" Мережковскій сцену подобной раскопки: Ночью, какъ заговорщики, собираются любители античной красоты для извлеченія изъ земли статуи Венеры; дрекольемъ и вилами вооруживъ фанатически настроенную толпу крестьянъ нападаетъ на нихъ служитель Церкви); народъ, возбужденный духовенствомъ, считалъ ихъ колдунами и гробокопателями. Но времена мѣняются, и скоро государи и цѣлые города начинаютъ соперничать другъ съ другомъ въ производствѣ раскопокъ. Торжественно праздновали при папскихъ дворахъ открытіе новой статуи. Антики возродились въ искусствѣ Ренессанса. Но по мѣрѣ того какъ глохло гуманистическое движеніе, терялась и связь новаго искусства съ античнымъ духомъ. Ко времени Винкельмана никто уже не чувствовалъ и не понималъ прелести античной пластики. Философы мудрствовали о искусствѣ, не зная его. Можетъ быть

ничто такъ ярко не освѣтитъ намъ безпомощность теоретиковъ искусства XVIII в. въ вопросахъ искусства, какъ одна только фраза Канта въ лекціяхъ по Антропологіи 1784 г.: „Rapnael s o l l Ideale von Menschen gemacht haben" etc. Это „прямо таки сказочное", по выраженію одного критика Канта, „soll", показываетъ, что канту Рафаэль остался совершенно невѣдомымъ, равно какъ и искусство Греціи. Лишь Винкельманъ взоромъ ясновидящаго провидѣлъ сквозь остатки римскаго искусства эллинскую красоту, хотя памятники греческаго ваянія и не были извѣстны ему: въ большинствѣ случаевъ Винкельманъ былъ знакомъ лишь съ римскими копіями.

Изъ античной скульптуры извлекъ Винкельманъ ученіе о классическомъ идеалѣ красоты, которое не только поработило Академію Художествъ, но и наложило свою печать на философію искусства и, въ частности, на „Критику способности сужденія Канта".

Не было,- говоритъ Винкельманъ,- до сихъ поръ, да и не можетъ быть ни у одного изъ народовъ искусства столь высокаго и столь сильно содѣйствующаго твореніями своими раскрытію самой сущности прекраснаго, какъ искусство античное. Искусство египтянъ, этрусковъ и другихъ народовъ способно расширить нашъ умственный кругозоръ и очистить наши сужденія, но лишь изученіе греческаго искусства раскроетъ намъ истину и дастъ подлинный критерій для сужденій о красотѣ и для художественной практики.

Что есть красота? Винкельманъ (русск. пер 130) самъ

намѣчаетъ путь своего изслѣдованія: говоря о красотѣ, нужно выяснить сначала:

1. о б щ і я п о н я т і я о ней, имѣющіяся у большинства людей, при чемъ предварительно лучше итти отрицательнымъ путемъ; выяснить идею того, что н е есть красота, а затѣмъ уже дать и положительную идею красоты; нужно прослѣдить 2. п у т и о б р а з о в а н і я к р а с о т ы и, наконецъ, ея 3. в ы р а ж е н і е.

1. О к р а с о т ѣ можно сказать то же, что Цицеронъ въ de natura deorum влагаетъ въ уста Котты: „легче сказать то, что она н е есть, чѣмъ то, что она есть". Красоту и безобразіе можно, до извѣстной степени, сравнить съ здоровьемъ и болѣзнью: болѣзнь мы чувствуемъ, а здоровье - нѣтъ. Красота - одна изъ великихъ тайнъ природы, дѣйствіе которой мы видимъ и всѣ чувствуемъ, но общее отчетливое понятіе о сущности ея принадлежитъ къ непостижимымъ истинамъ. Если бы это понятіе было геометрически правильнымъ, то сужденія человѣческія о прекрасномъ не были бы столь измѣнчивы, и легко было бы убѣдить людей въ истинной красотѣ. Поэтому мы столь же рѣдко приходимъ къ соглашенію о сущности красоты, какъ и о сущности добра. Двѣнадцать лѣтъ прожившій въ Римѣ, сроднившіися съ языкомъ своей второй родины Винкельманъ однажды выразилъ эту мысль въ еще болѣе рѣзкой формѣ: „La bellezza puo ridursi a certi principy ma non definirsi" - красоту можно свести къ извѣстнымъ принципамъ, но не опредѣлить". Изслѣдованіе к р а с о т ы в о о б щ е - при такихъ услові-

яхъ непомѣрно трудно, и выводы изслѣдователя не могутъ притязать на всеобщность, но если ограничить сферу изслѣдованія какою либо одною, строго ограниченною областью искусства, то выводы могутъ принять характеръ математической точности и устойчивости. Винкельманъ избираетъ такою областью п л а с т и к у. Помимо того, изслѣдованіе облегчается тѣмъ, что Винкельманъ (какъ впослѣдствіи по его стопамъ Кантъ въ аналитикѣ прекраснаго) даетъ сначала отрицательныя опредѣленія, чѣмъ, именно, красота н е можетъ быть. Истинная красота не можетъ заключаться въ томъ, что возбуждаетъ наши влеченія страсти. Молодые люди, какъ болѣе склонные къ эмоціональнымъ переживаніямъ, часто боготворятъ женщинъ, лишенныхъ красоты, но съ лицомъ, дышащимъ нѣгою и желаніемъ. Величавая красота Юноны, холодная и замкнутая, недоступна юному сердцу. „Сердце юношей уже полно, когда интеллектъ собирается судить о красотѣ, не красота восхищаетъ насъ тогда, но говоритъ въ насъ чувственность".

Истинная красота не можетъ, далѣе, заключаться въ формахъ неправильныхъ, слишкомъ отклоняющихся отъ типа н о р м а л ь н а г о человѣка и приближающихся къ типу различныхъ животныхъ. Глаза, поставленные косо, какъ у кошекъ, напримѣръ, у китайцевъ, японцевъ, въ египетскомъ искусствѣ, некрасивы. „Припухлый, вздутый ротъ мавровъ, напоминающій ротъ обезьянъ, представляетъ собою нарощеніе, припухлость, происходящія отъ жаркаго климата ихъ страны: и наши губы пухнутъ отъ жара, а также отъ дурного кровообращенія, а у нѣ-

которыхъ людей отъ припадковъ гнѣва". Все это - отступленіе отъ красоты. Конечно, косые глаза красивы съ китайской точки зрѣнія. „Нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что наши понятія о красотѣ весьма отличны отъ понятій о ней китайцевъ и индусовъ; стоитъ подумать только, что и мы европейцы рѣдко согласны другъ съ другомъ въ сужденіи о прекрасномъ лицѣ" (По Einzig rechtmassige Originalausgabe. Stuttgart, Hoffmann, 1847, I, 128). Отъ такой относительности вкусовъ спасаетъ лишь классическій идеалъ красоты, къ которому стремится Винкельманъ въ своемъ положительномъ опредѣленіи прекраснаго.

Красота, въ третьихъ, не зависитъ отъ цвѣта, колорита, отъ eucrgoia, выражаясь терминомъ Плотина. Такъ какъ бѣлый цвѣтъ (Исторія иск., русск. пер., 134) отражаетъ наибольшее количество лучей и производитъ, поэтому, наиболѣе сильное впечатлѣніе, то прекрасное тѣло, благодаря бѣлизнѣ, дѣлается еще прекраснѣе. Однако цвѣтъ не играетъ существенной роли. И негръ можетъ быть прекраснымъ, если черты лица его правильны. Цвѣтъ металла и базальта не вредитъ красотѣ античныхъ статуй. Такъ, голова Сципіона Старшаго во дворцѣ Роспильози, изваянная изъ темнозеленаго базальта, превосходитъ красотою три другія головы Сципіона изъ бѣлаго мрамора. Эта мысль Винкельмана оказала большое вліяніе на послѣдующую эстетику, при чемъ послѣдователи его утрировали ее и вывели изъ нея ложное ученіе о сущности живописи.

Взятая въ томъ видѣ, какъ она выражена выше, мысль Вин-

кельмана содержитъ вполнѣ правильное утвержденіе: раскраска статуй не должна передавать couleur local (естественный цвѣтъ предмета, иначе получится антихудожественный протоколизмъ, напр., восковыхъ статуй, столь рѣзко осужденныхъ впослѣдствіи Шопенгауэромъ. Знаменитая статуя Клингера Б е т х о в е н ъ, напр., вызвала въ художественныхъ кругахъ обостренный споръ именно своей полихроміей (раскраской), сочетающей у с л о в н у ю раскраску, допускаемую и Винкельманомъ, съ couleur local. Условная же окраска, дѣйствительно, не играетъ роли: репродукціи мраморной статуи могутъ быть выполнены изъ зеленаго нефрита, изъ бронзы, глины и т.п., безразлично. Красота статуи отъ этого не мѣняется. Винкельманъ не былъ знакомъ съ тѣмъ, что греческіе художники допускали полихромію. Раскрашивались и храмы и статуи. Но эта полихромія всегда была болѣе или менѣе условною, она не знала модуляціи тоновъ, отнюдь не приближалась къ реализму. Въ искусствѣ полихромія сохранялась, главнымъ образомъ, какъ религіозная традиція. Образчикъ древней полихроміи можно видѣть на такъ называемомъ „Саркофагѣ Александра", хранящемся въ Константинопольскомъ музеѣ и воспроизведенномъ въ краскахъ у В е р м а н а, Исторія Искусства, I, 474. Краски придаютъ идеальную ясность рельефу. Открытыя части тѣла сіяютъ теплою бѣлизною пентелійскаго мрамора, остальныя части хллюминованы желтой, фіолетовой, пурпурной, красной, синей красками. – Ученіе Винкельмана оказало глубокое вліяніе на пониманіе античнаго искусства. Какой видъ приняли бы "Ифигенія" и "Германъ и Доротея" Гете,- во-

ошибается один историкъ эстетики,*) если бы Винкельману была извѣстна полихромія античной пластики, и онъ не возвелъ въ принципъ красоты „die Leichenblasse der exhumierten Statuen" ? Доведенная до крайности мысль Винкельмана привела къ тому, что въ живописи краски, колоритъ стали считаться несущественными. Важны лишь „контуры", рисунокъ. Краски только распвѣчиваютъ рисунокъ. Таковы воззрѣнія Канта въ „Критикѣ способности сужденія". Лессингъ въ „Лаокоонѣ" восклицаетъ даже: „Я могъ бы спросить, не слѣдуетъ ли пожелать, чтобы искусство писать масляными красками никогда не было изобрѣтено?". Въ практикѣ живописи доведенное до крайности воззрѣніе Винкельмана привели къ мертвящему, холодному классицизму Академій Художествъ конца XVIII и начала XIX стол., погубившихъ не мало талантовъ.

Таково отрицательное опредѣленіе красоты. Несравненно труднѣе дать п о л о ж и т е л ь н о е опредѣленіе, что зависитъ оттого, что мы не можемъ изслѣдовать прекраснаго „геометрическимъ" методомъ, отъ общаго къ частному, и принуждены итти и н д у к т и в н ы м ъ методомъ, путемъ постепеннаго наведенія. Красота, согласно положительному опредѣленію, заключается въ полномъ согласіи художественнаго творенія съ замысломъ его создателя и въ гармоническомъ соотношеніи частей между собою и цѣлаго съ частями. Причины красоты въ природѣ, созданной творцомъ, и въ художественныхъ произведеніяхъ, созданныхъ человѣкомъ, нужно искать въ самихъ вещахъ, поскольку въ нихъ выразилась гармонія между внутренней идеальной сущно-

*) Otto Schlaab, Kants Lehre vom Genie, 276

стью и внѣшними формами. Поэтому, чѣмъ ярче выражается въ вещи ея идеальное содержаніе, тѣмъ она прекраснѣе. Такъ красота человѣка совершенствуется по мѣрѣ приближенія его къ тому и д е а л ь н о м у т и п у человѣка, который по своимъ совершенствамъ близокъ къ божественному своему Прообразу. Такое понятіе о красотѣ - какъ бы отвлеченная субстанція, очищенная дѣйствіемъ огня,- какъ бы духъ стремящійся олицетвориться въ твореніи, созданномъ по образу перваго разумнаго существа, сотвореннаго божественнымъ разумомъ. Формы такого образа просты и непрерывны, и разнообразясь въ своей простотѣ, принимаютъ гармоничныя соотношенія; и всякая красота возвышается единствомъ и простотою. Предметъ долженъ быть εὐσύνοπτον, „удообозримымъ" по ученію Аристотеля. И по Винкельману душа наша жаждетъ простыхъ концепцій и, проникнувшись ими, возвышается и облагораживается сама..

Изъ единства и простоты возникаетъ другое качество красоты,- ея внѣшняя неопредѣлимость: формы ея нельзя описать ни точками, ни линіями, хотя единственно линіи и образуютъ красоту. Отсюда получается общій образъ красоты, не отражающійся адэкватно ни въ какомъ одномъ лицѣ, не выражающій никакого опредѣленнаго умственнаго или эмоціональнаго состоянія, движенія души: все это нарушило бы единство и придало красотѣ постороннія индивидуальныя черты. Красоту по Винкельману можно удачно сравнить съ самой чистой водой: чѣмъ менѣе въ ней постороннихъ частицъ, чѣмъ она безвкуснѣе, тѣмъ здоровѣе. Красота походитъ и на блаженство;- состояніе блаженства, т.е. от-

сутствіе страданія, пріобрѣтается безъ всякихъ усилій и вмѣстѣ съ тѣмъ доставляетъ намъ наибольшее наслажденіе; такъ и постиженіе чистой красоты - вещь самая простая и легкая, ибо для этого не требуется ни философскаго познанія человѣка, ни изученія душевныхъ волненій и ихъ выраженія.

2. П у т ь в о з н и к н о в е н і я к р а с о т ы.

Образованіе красоты можетъ быть или индивидуальнымъ, т.е. красота заимствуется у индивидуума, или же собирательнымъ, при чемъ черты красоты, заимствованныя отъ многихъ индивидуумовъ, сливаются въ одно цѣлое, называемое нами и д е а л ь н ы м ъ. Началось образованіе красоты съ индивидуальности, съ подражанія индивидуальному человѣческому лицу или фигурѣ, даже для воплощенія боговъ. Ваятели изображали богинь по образу красивѣйшихъ женщинъ своего времени, даже гетеръ. Гимнасіи, палестры, игры служили школою для художниковъ. Красота п а л е с т р ы и красота мастерской художника дополняли другъ друга. Въ тотъ вѣкъ, девизомъ которой могла бы служить фраза: „Я призываю боговъ во свидѣтели, что скорѣе хотѣлъ бы имѣть красивое тѣло, чѣмъ царскую корону",- когда юноша стремился соперничать со своими богами, давалъ художнику богатѣйшій матеріалъ для воплощенія въ мраморѣ. Но затѣмъ художники уподобились „опытному садовнику или трудолюбивой пчелѣ": какъ садовникъ прививаетъ къ дереву лишь лучшія вѣтви, или какъ пчела изготовляетъ свой медъ изъ сока многихъ цвѣтовъ, такъ и греческіе художники создавали идеалъ (или идею) красоты, не ограничиваясь какимъ-либо однимъ прекрас-

нымъ индивидуумомъ, но стремясь сочетать прекрасныя части многихъ прекрасныхъ тѣлъ въ одно гармоничное цѣлое.

На этотъ путь созиданія красоты увлекало греческаго художника свойственное всякому мыслящему существу стремленіе вознестись отъ этого тлѣннаго міра въ царство отвлеченныхъ идей,- въ заоблачную сферу идеаловъ. Ваятель стремился побороть косность матеріи, вдохнуть въ нее жизнь. Греческое миѳотворчество выразило это свойственное духу человѣческому стремленіе въ миѳѣ о Пигмаліонѣ, вдохнувшемъ жизнь въ созданную имъ мраморную статую. Художники греческіе создали для своего народа предметы религіознаго культа, и предметы эти, чтобы сдѣлаться достойными поклоненія, должны были стать типами высочайшей прекраснѣйшей природы. И поэты, эти истинные творцы греческой религіи, дали народу высокія идеи, чтобы олицетворить божественныя силы; эти идеи вдохновляли воображеніе и дали ему силу возвыситься надъ чувственной сферой постигаемаго міра. Но воображеніе могло найти для созданія божественныхъ образовъ болѣе прекрасное, чѣмъ состояніе вѣчной юности, безконечной весны жизни. Прекрасный образъ юнаго бога невольно пробуждалъ въ душѣ созерцающаго его человѣка любовь и восхищеніе, переходившія въ тихій экстазъ, состояніе высшаго блаженства, доступнаго смертнымъ. Чтобы воплотить въ мраморѣ своихъ богинь во всей прелести ихъ неувядаемой красоты, греческіе ваятели изображали ихъ вѣчно юными и дѣвственными. И изображеніямъ своихъ боговъ они за немногими исключеніями (Зевсъ, Посейдонъ, Плутонъ), придавали характеръ прелестной

юности. Характеръ зрѣлаго мужества избѣгается. Поэтому на многихъ античныхъ формахъ замѣтенъ легкій налетъ гермафродитизма (Вакхѣ, Аполлонѣ).

3. В ы р а ж е н і е. Выраженіе въ искусствѣ подражаетъ какому-либо активному или пассивному состоянію души и тѣла, нашихъ страстей и движеній,- говоритъ Винкельманъ,- поэтому оно должно согласоваться съ тою или другою позою и съ движеніями тѣла. Но измѣняя черты лица и позу, выраженіе способно иногда нарушить формы, содержащія въ себѣ красоту, поэтому чѣмъ болѣе рѣзко выраженіе, тѣмъ оно вреднѣе для красоты. Отсюда однимъ изъ главнѣйшихъ правилъ при соблюденіи выразительности лица было обыкновеніе греческихъ художниковъ придавать ему выраженіе с п о к о й с т в і я и б л а г о р о д н о й п р о с т о т ы. Спокойствіе - качество, наиболѣе подходящее для красоты; оно должно не только отражаться на художественномъ произведеніи, но и присутствовать въ душѣ самого творца, ибо высшая красота способна зараждаться только на лонѣ размышленія, когда душѣ далеки всѣ индивидуальные образы.

Но не всегда возможно было придавать фигурамъ боговъ выраженіе полнаго спокойствія: нерѣдко они изображались въ движеніи, исключающемъ выраженіе спокойствія. Но греческіе художники умѣли сохранить извѣстную м ѣ р у, чтобы не причинить излишествомъ выразительности въ движеніи ущерба самой красотѣ.

С п о к о й н а я к р а с о т а и б л а г о р о д н а я п р о с т о т а - таково мѣрило (канонъ) выраженія въ античномъ искусствѣ. Изображая человѣческія страсти, грече-

скіе ваятели умѣли придавать бурнымъ порывамъ души сдержанность мудреца, и даже высоко драматическіе моменты воплощали въ предѣлахъ, указываемыхъ канономъ спокойной и благородной красоты.

Руководствовались ли греческіе ваятели при этомъ какимъ либо опредѣленнымъ, санкціонированнымъ канономъ или же предоставлялись руководству личнаго художественнаго вкуса? „Весьма вѣроятно!"- говоритъ Винкельманъ (русс. пер., 151),- „что греческіе художники, подобно египетскимъ, опредѣляли неизмѣняемыми правилами большія и маленькія пропорціи, т.е. установили твердую мѣру длины, ширины и окружности, и что всѣ эти правила объяснялись въ сочиненіяхъ о симметріи. Эта точная опредѣленность объясняетъ опредѣленность даже самыхъ плохихъ произведеній древности. Несмотря на разность пріемовъ Мирона, Поликлета и Лисиппа, всѣ произведенія древности кажутся какъ бы вышедшими изъ одной школы". Такимъ „канономъ красоты" долгое время служила въ древности статуя „Дориферъ" Поликлета. - Относительно же красоты отдѣльныхъ частей тѣла общихъ и точныхъ правилъ быть не могло, художникъ вполнѣ предоставлялся личному вкусу и истиннымъ наставникомъ его являлась сама природа, хотя и можно указать нѣкоторыя черты, считавшіяся непремѣнными признаками идеальной красоты, - греческій профиль, большіе глаза и т.п.

Труднѣе всего дается художнику к р а с о т а в ы р а ж е н і я, ибо для нея немыслимъ никакой канонъ, никакое мѣрило. Красоту формы легче опредѣлить, чѣмъ красоту выраженія,

ибо первая поддается точному измѣренію, а вторая нѣтъ. Поэтому Винкельманъ исключаетъ изъ эстетики элементъ х а р а к т е р н а г о, отмѣченный впослѣдствіи романтиками (Фр.Шлегелемъ *)

Существуетъ еще одинъ оттѣнокъ красоты, проявляющійся почти во всѣхъ произведеніяхъ античнаго искусства,- г р а ц і я. Винкельманъ опредѣляетъ ее слѣдующимъ образомъ: г р а ц і я - н е ч т о и н о е, к а к ъ б л а г о р а з у м н а я к о к е т л и в о с т ь; это очень широкое понятіе, ибо оно простирается на всѣ дѣйствія. Грація - даръ небесъ, но не въ такой мѣрѣ, какъ красота, ибо она лишь одно изъ свойствъ красоты. Грація создается воспитаніемъ и разсужденіемъ, но можетъ сдѣлаться съ теченіемъ времени и природной. Она далека отъ принужденія и изысканности, но требуетъ вниманія и упражненія, чтобы достигнуть извѣстной степени легкости во всѣхъ проявленіяхъ природныхъ способностей.**) Грація привлекаетъ простотою и душевной уравновѣшенностью и омрачается выраженіемъ бурныхъ и пламенныхъ страстей. Всѣ граціозныя движенія прелестны, въ прекрасномъ тѣлѣ она паритъ всемогуще. Въ произведеніяхъ греческихъ художниковъ грація

*) *Собственно уже Кантомъ въ '87 Антропологіи (1798 г.). Когда* Hermann Cohen (Asth. *I, 110) говоритъ, что Кантъ, слѣдуя Винкельманну, отличалъ х а р а к т е р н о е въ искусствѣ, онъ имѣетъ въ виду лишь „Критику способности сужденія" (1790 г.), забывая объ Антропологіи.*

**) *Напоминаетъ позднѣйшія мысли* Ш и л л е р а *о граціи.*

присутствуетъ постоянно; это одно изъ самыхъ убѣдительныхъ доказательствъ превосходства античной пластики надъ пластикой новаго времени, въ которой грація часто отсутствуетъ.

Въ художественныхъ произведеніяхъ грація свойственна лишь изображеніямъ ч е л о в ѣ ч е с к о й ф и г у р ы, при чемъ она выражается не только въ ея существенныхъ сторонахъ, т.е. въ позѣ и членахъ, но и въ чисто случайныхъ, въ украшеніяхъ и одеждѣ. Главное свойство граціи состоитъ въ особенности отношенія дѣйствующаго лица къ самому дѣйствію; грацію можно уподобить водѣ, которая тѣмъ лучше, чѣмъ чище; и граціи сильно вредятъ всякія прикрасы и замѣтная для созерцателя искусственность. Греческіе художники умѣли передавать грацію изящно, тонко, проникновенно, не впадая въ жеманство, не утрируя ее.

Греческая пластика - идеальное искусство, вѣчный источникъ красоты для всѣхъ вѣковъ, постоянно вновь черпающихъ въ немъ вдохновеніе и любовь къ прекрасному.

Но этого мало. Въ своемъ первомъ произведеніи: „Мысли о подражаніи греческимъ образцамъ" (1755 г.) Винкельманъ возвышаетъ искусство и надъ природою. Знаменитый скульпторъ Бернини (1598 - 1680), - говоритъ Винкельманъ,- оспаривалъ преимущество грековъ въ обладаніи болѣе идеальной красотою фигуръ, чѣмъ въ природѣ. Красота есть и въ природѣ, нужно только умѣть ее найти. Красоты, постигнутыя имъ при изученіи Венеры Медицейской, Бернини, при болѣе тщательномъ наблюденіи, уловилъ и въ природѣ. Но изъ этого вытекаетъ только,- возражаетъ Винкельманъ,- что именно изученіе Венеры Медицейской

научило его и въ природѣ постигать тѣ красоты, которыя онъ сначала видѣлъ лишь въ статуѣ. И постигнуть красоту въ античныхъ статуяхъ легче, чѣмъ открыть ту же красоту въ природѣ, ибо въ искусствѣ она не столь распылена, яснѣе сконцентрирована и легче воспринимается, чѣмъ въ природѣ. Отсюда слѣдуетъ, наконецъ, что изученіе самой природы болѣе длинный и трудный путь для познанія совершенной, идеальной красоты, чѣмъ изученіе античныхъ произведеній искусства.

Въ виду всего этого,- настойчиво утверждаетъ Винкельманъ, мы должны обратиться непремѣнно къ античному искусству, если хотимъ постичь истинную красоту, а художники должны подражать античнымъ образцамъ, если желаютъ превзойти самую природу. При этомъ подражать античнымъ произведеніямъ нужно въ четырехъ отношеніяхъ: 1) въ воспроизведеніи прекрасной природы; 2) въ изяществѣ контура (la bellezza lineare); 3) въ тонкости и граціи драпировки и 4) въ передачѣ с п о к о й н а г о в е л и ч і я и б л а г о р о д н о й п р о с т о т ы какъ въ позахъ, такъ и въ выраженіи. Прекрасной природѣ, какъ она воспроизведена въ антикахъ, нужно подражать потому, что она схвачена въ нихъ на высочайшей ступени своего развитія, въ своихъ идеальныхъ сторонахъ, возвышающихся надъ красотами дѣйствительной природы. Подражать изяществу контуровъ въ античныхъ произведеніяхъ нужно потому, что сама природа слишкомъ мало даетъ для постиженія правильности контура, и лишь на готовыхъ уже прекраснѣйшихъ произведеніяхъ античной пластики возможно болѣе легкое его изученіе. Античное

искусство даетъ намъ возможность изучить и изящную и непринужденную грацію драпировки, искусство, утраченное современностью. Правда Французская Революція въ эпоху Директоріи въ совершенствѣ выполнила превращеніе современнаго въ античное, даже до мелочей, до утвари, одежды и прически. Но эта поверхностная, почти искусственная классическая традиція не проникалась вѣчной подлинной античностью, возродить которую суждено было Винкельману. Не просто копировать античную драпировку долженъ художникъ, но черпать изъ античнаго искусства, какъ изъ первоисточника. - Необходимо, наконецъ изучать и стараться проникнуться б л а г о р о д н о й п р о с т о т о й и с п о к о й н ы м ъ в е л и ч і е м ъ античныхъ произведеній, эти качества служатъ общимъ и наиболѣе характернымъ признакомъ античной статуи, отражаясь и на позѣ ея и на выраженіи. Это спокойное величіе, характеризующее собою греческія статуи, Винкельманъ сравниваетъ съ спокойствіемъ моря, глубина котораго всегда остается спокойной, какъ бы ни волновалась его поверхность. „Подобно глубинѣ моря,- говоритъ онъ,- являющейся всегда спокойною, какъ бы ни бушевала его поверхность, выраженіе греческой статуи, несмотря на всѣ страсти, обнаруживаетъ великую уравновѣшенную душу. Эта душа отражается на лицѣ Лаокоона, да и не на одномъ лицѣ, несмотря на сильнѣйшую муку. Боль, обнаруживающаяся въ всѣхъ мускулахъ и жилахъ тѣла, которую кажется испытываешь самъ, глядя только на судорожно сжатую нижнюю часть тѣла,- боль эта не проявля-

ется все-таки какимъ-либо выраженіемъ ярости на лицѣ и на всемъ положеніи. Этотъ Лаокоонъ не поднимаетъ такого ужаснаго крика, какъ тотъ, о которомъ говоритъ намъ Виргилій. Отверстіе рта не допускаетъ этого. Скорѣе это здѣсь боязливый и сжатый вздохъ: боль самого тѣла и величіе души уравновѣшены и распредѣлены съ одинаковой силой на всемъ строеніи его фигуры. Лаокоонъ страдаетъ, но страдаетъ мужественно, подобно Филоктету *) Софокла; его страданіе проникаетъ намъ въ душу и мы хотѣли бы умѣть переносить страданія, какъ переноситъ ихъ этотъ великій человѣкъ. Выраженіе такой возвышенной души далеко превосходитъ собою воспроизведеніе прекрасной природы въ дѣйствительности, потому что художникъ долженъ былъ въ себѣ самомъ чувствовать присутствіе той силы духа, которую онъ запечатлѣлъ на мраморѣ".

„Unbezeichnung" - опущеніе индивидуально-характерныхъ, а не обще-типичныхъ чертъ; „Heiterkeit" - свѣтлая, спокойная радость и „Allgemeinheit" - всеобщность или широта, - таковы высшіе признаки эллинскаго идеала, возрожденнаго къ жизни Винкельманомъ. Но несравненное, въ истинной области интересовъ Винкельмана, его пониманіе цѣльности и покоя высшей, идеальной скульптуры, порождало ограниченность въ иномъ направленіи: классическій идеалъ искусства исключаетъ то дерзновенное искусство, которое довѣрчиво и непринужденно пріемлетъ жизнь во всѣхъ ея проявленіяхъ, съ ея борьбою и зломъ.

*) *Винкельманъ допускаетъ нетонность, Филоктетъ въ трагедіи Софокла кричитъ.*

И зачатки такого „романтическаго" искусства таились и въ искусствѣ античномъ, но они сокрылись отъ взора Винкельмана. Ибо греческая религія знала не только легкую, радостную уравновѣшенность въ ясной солнечной атмосферѣ, но и скорбныя мистеріи Адониса, Гіацинта и Деметры, знала и гибель древнихъ боговъ: Гиперіонъ уступилъ мѣсто Аполлону, Океанъ - Посейдону. И искусство греческое наряду съ величавою простотою Фидія дало міру битву лапиѳовъ съ кентаврами на свадьбѣ у Пейриѳоя (западный фронтонъ храма Зевса въ Олимпіи), „неистовствующую вакханку" Скопаса, „гигантомахію" - титаническую борьбу Олимпійцевъ съ чудовищными исчадіями Земли и Тартара,- воплощеніе міровой трагедіи, далекое отъ спокойнаго величія и благородной простоты, идеала Винкельмана. Если, съ одной стороны, Винкельманъ нарисовалъ міру идеальную красоту ваянія, съ другой - его идеалъ красоты угрожалъ одностороннимъ формализмомъ. Винкельманъ настолько сильно повліялъ на Канта, что въ „Критикѣ способности сужденія" вліяніе это можно прослѣдить въ мельчайшихъ деталяхъ. И, несомнѣнно, вліяніе Винкельмана порождаетъ въ Кантовой философіи ту двойственность ф о р м а л и з м а и э с т е т и к и с о д е р ж а н і я, которую Кантъ никогда не могъ преодолѣть, хотя въ Антропологіи (1798) онъ уже и уклоняется отъ идеала красоты, завѣщаннаго Винкельманомъ, въ сторону романтической философіи. Педантизмъ Академій Художествъ и ихъ ложно-классицизмъ - злая каррикатура на Винкельмана, но именно академизмъ ясно вскрываетъ, какія опасности таились въ односторонне-формальномъ ученіи Винкель-

мана. Философская мысль Германіи въ три - четыре десятилѣтія переросла Винкельмана въ области ф и л о с о ф і и искусства, но въ области исторіи искусства - его заслуги - вѣчны, какъ вѣченъ идеалъ классической красоты, проникновенно угаданный Винкельманомъ по тѣмъ, относительно скуднымъ, памятникамъ, которыми онъ располагалъ.

Роль, которую сыгралъ въ пониманіи сущности скульптуры Винкельманъ, выпала въ постиженіи сущности поэзіи на долю Л е с с и н г а. Въ Въ полуварварской нѣмецкой изящной литературѣ того времени, всецѣло зависѣвшей отъ французской, безжизненность, отсутствіе дѣйствія, движенія въ поэзіи возводились теоріей въ принципъ. „Ut pictura poesis", знаменитое изреченіе изъ Ars poetica Горація, - таковъ былъ лозунгъ эпохи. И изреченіе это понималось въ буквальномъ смыслѣ: пусть поэзія претворится въ живопись, пусть она подражаетъ живописи. Поэты, согласно заповѣдямъ теоретиковъ, старались превзойти другъ друга длиннотами и детальностью всякихъ описаній, разсматривая предметъ, какъ неподвижный и лишенный жизни, дѣятельности. Описательная поэзія - излюбленный жанръ того времени; во всѣхъ поэтическихъ произведеніяхъ рисовались безчисленные виды природы, портреты красавицъ и героевъ, необычайно детальные. Все это дѣлалось сознательно, по теоріи, такъ какъ поэтика подавляла поэзію. Необходимо было противопоставить этой ложной поэтикѣ истинную,- задача, выполненная Лессингомъ въ его Лаокоонѣ.

Опуская изложеніе его содержанія (см. указанные въ на-

чалѣ главы источники), укажемъ лишь на основную мысль Лессинга. Предметъ поэзіи - дѣйствіе. Не тѣло, не природу должна она описывать,- въ этомъ она безсильна, ибо это - область живописи, недоступная поэзіи,- но должна изображать дѣйствіе. Живопись изображаетъ самые предметы, поэзія - воздѣйствіе предметовъ на человѣка. Поэзія не въ состояніи передать пейзажъ съ такою яркостью, какъ живопись, но вліяніе его на душу человѣка, переживанія, пробуждаемыя имъ въ насъ, она можетъ изобразить съ необыкновенною живостью, что недоступно живописи. Если же мы знаемъ, какъ предметъ на насъ дѣйствуетъ, мы постигнемъ и самый предметъ. Если художникъ - поэтъ хорошо передаетъ впечатлѣніе, вызываемое въ душѣ нашей пейзажемъ, то и самый пейзажъ живо возсоздастся нашимъ воображеніемъ, хотя бы поэтъ и не далъ описанія этого ландшафта. Описаніе красоты Елены въ стихахъ было бы блѣдно и скучно. Гомеръ съ истиннымъ художественнымъ тактомъ не описываетъ наружность Прекрасной Елены, но вводитъ ее въ собраніе троянскихъ старцевъ, говорящихъ другъ другу при видѣ ея:

„Нѣтъ, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы
Ерань за такую жену и бѣды столь долгія терпятъ:
Истинно вѣчнымъ богинямъ она красотою подобна".

(Иліада, III, 156 - 8).

И по этому впечатлѣнію мы представляемъ себѣ красоту Елены. Дѣйствіе, его изображеніе - вотъ что составляетъ силу поэзіи. Средства выраженія въ корнѣ различны у поэзіи и живописи. Ничего мертваго, неподвижнаго и отвлеченнаго не должно быть въ

поэзіи. Поэзія - драма жизни.*)

Всѣ разсмотрѣнныя до сихъ поръ эстетическія ученія пытается привести въ стройный синтезъ Кантъ.

Глава X.

КАНТЪ.

Для Лейбница и Баумгартена и прекрасное - познаніе, смутное познаніе міровой гармоніи или же совершенства; для Берка, наоборотъ, прекрасное - эмоція (feeling, чувствованіе физическаго удовольствія и неудовольствія (pain and pleasure)); для Гома, прекрасное - душевное волненіе.

Кантъ пытается сочетать обѣ точки зрѣнія.

1). Въ противоположность Лейбницу и Баумгартену онъ полагаетъ, что сужденіе вкуса основывается исключительно на чувствѣ. Но въ то же время, въ противоположность Берку, онъ утверждаетъ, что чувствованіе это не носитъ физическаго характера, иначе эстетическое чувство ничѣмъ не отличалось бы отъ

*) *Второе важнѣйшее сочиненіе Лессинга по эстетикѣ, „Гамбургская драматургія" представляетъ собою сборникъ театральныхъ рецензій. Въ нихъ Лессингъ борется съ французскимъ ложноклассицизмомъ и даетъ, попутно, глубокіе комментаріи къ поэтикѣ Аристотеля. За невозможностью изложить его здѣсь, отсылаемъ къ имѣющемуся (правда далеко не полному) переводу*

физически-пріятнаго.

2). Хотя Лейбницъ и Баумгартенъ и не говорятъ прямо о всеобщности эстетическаго сужденія, однако этотъ признакъ его неизбѣжно вытекаетъ изъ общей ихъ точки зрѣнія: въ конечномъ анализѣ эстетическое сужденіе въ ихъ системѣ имѣетъ логическій характеръ, логическому же сужденію присуща всеобщность. Иначе обосновывается всеобщность эстетическаго чувства у англичанъ. И Беркъ, напр., признаетъ, что сужденія вкуса, по существу, одинаковы у всѣхъ людей (the same in all men, но объясняется это тѣмъ, что природа чувственности у всѣхъ людей одна и та же. - Кантъ признаетъ вмѣстѣ съ Лейбницемъ и его школой всеобщность и необходимость эстетическихъ сужденій; однако онъ оспариваетъ, что всеобщность и необходимость ихъ проистекаютъ изъ понятій. Вмѣстѣ съ Беркомъ онъ держится того мнѣнія, что сужденія вкуса тожественны у всѣхъ людей, что у всѣхъ и для всѣхъ существуетъ общая чувствительность, которую онъ называетъ „общимъ эстетическимъ чувствомъ" (asthetischer Gemeinsinn). Но это общее эстетическое чувство основывается, однако, въ конечномъ анализѣ, на сходствѣ и н т е л л е к т у а л ь н о й, духовной организаціи, и только поэтому эстетическія сужденія обладаютъ всеобщностью, правда своеобразною, уступающею всеобщности логической, но достаточной для образованія общихъ синтетическихъ сужденій вкуса a priori *)

*) *Для усвоенія эстетической философіи Канта необходимо познакомиться по какому-либо руководству съ теоретической его философіей и его терминологіей, напр., сочиненіями о немъ*

Эстетическая философія Канта находится въ тѣсной связи съ „Критикой чистаго разума", разсматривающей человѣческое познаніе и съ „Критикой практическаго разума", обсуждающей нравственность. Эстетическая философія изложена въ „Критикѣ способности сужденія". По мнѣнію Канта, онъ, подобно Копернику, нашелъ новый центръ, изъ котораго слѣдуетъ исходить при рѣшеніи философскихъ проблемъ. Этотъ центръ - самъ человѣкъ, его апріорныя и д е и: внѣшній міръ представляетъ собою результатъ дѣятельности самого человѣка, онъ - закономѣрность природы человѣка. Въ примѣненіи къ человѣческому познанію эта новая точка зрѣнія приводитъ къ ученію, что все наше познаніе касается однихъ лишь я в л е н і й, вещей же самихъ въ себѣ мы не познаемъ и не въ состояніи познать. Я в л е н і е - не что иное, какъ продуктъ дѣятельности нашего я. Человѣкъ познаетъ, въ сущности, не внѣшній міръ, но лишь самого себя, свою дѣятельность. Недостижимы для человѣческаго познанія высшія, наиболѣе цѣнныя для человѣка идеи - Бога, свободы, безсмертія души, мы не можемъ ни опровергнуть ихъ, ни доказать ихъ истинность. Въ „Критикѣ практическаго разума" устанавливается основной принципъ, не заимствованный изъ внѣшняго міра, апріорный, опредѣляющій собою дѣятельность человѣка

Кронсберга, Паульсена, В и н д е л ь б а н д а, Куно-Фишера. Есть словарь Кантовскихъ терминовъ Сатонова, Казань 1913. Ср. М т а ч г е, Ходъ мыслей въ Критикѣ чистаго разума, М.1906 - М ц л ь и ъ. Разъясняющее изложеніе "К.ч.р". М.1910

и имѣющій характеръ безусловной обязательности и истинности, „категорическій императивъ". „Поступай такъ, чтобы правило, которымъ ты руководствуешься въ своей дѣятельности, могло бы стать общимъ закономъ, опредѣляющимъ дѣятельность всѣхъ людей". Существованіе въ душѣ человѣка такого безусловнаго требованія - несомнѣнный фактъ человѣческой совѣсти. Анализируя условія, при которыхъ этотъ фактъ возможенъ, мы вмѣстѣ съ тѣмъ опредѣлимъ и тѣ необходимыя требованія, истинность которыхъ не подлежитъ сомнѣнію, такъ какъ они выведены изъ несомнѣннаго факта - существованія въ душѣ человѣка категорическаго императива. Назовемъ эти необходимыя требованія п о с т у л а т а м и. Моральное поведеніе человѣка автономно, оно опредѣляется не внѣшними мотивами, но уваженіемъ къ нравственному закону. Поэтому первымъ постулатомъ будетъ с в о б о д а воли. Фактъ нравственнаго закона находится, далѣе, въ противорѣчіи съ дѣйствительной жизнью: счастье далеко не всегда связано съ выполненіемъ категорическаго велѣнія, люди добродѣтельные не всегда самые счастливые. Нарушенное согласіе нравственнаго закона и счастія можетъ быть возстановлено лишь при допущеніи б е з с м е р т і я д у ш и (2-й постулатъ). Свобода воли и безсмертіе души постулируютъ и третью идею разума - б ы т і е Б о г а. Двѣ первыя критики противорѣчатъ другъ другу въ своихъ результатахъ. Кантъ отнимаетъ одною рукою то, что возвращаетъ другою. Исходя изъ нравственнаго чув-

ства, какъ источника познанія, Кантъ вновь построилъ ту догматическую метафизику, которую онъ разрушилъ критическимъ анализомъ. Между царствомъ необходимости, построяемымъ познаніемъ и царствомъ свободы, созидаемымъ волею, образуется пропасть. Заполнить эту пропасть - задача третьей критики Канта. Отъ міра необходимости, міра явленій, нѣтъ перехода къ міру предметовъ въ самихъ себѣ, но отъ міра свободы долженъ быть найденъ такой переходъ, ибо цѣли, поставленныя свободною волею, видоизмѣняютъ чувственный міръ. Поэтому природу нужно мыслить такъ, чтобы законодательство ея могло бы согласоваться съ идеею свободы нравственнаго міра. Необходимо найти общую основу этихъ двухъ міровъ и соединить ихъ въ одно цѣлое. Это выполняетъ способность сужденія стоящая между теоретическимъ и практическимъ разумомъ и порождающая понятіе цѣлесообразности. Понятіе цѣлесообразности представляетъ природу такъ, к а к ъ е с л и б ы въ основѣ ея закономѣрности лежалъ объединяющій ее разумъ. Въ этомъ принципѣ разума, какъ основѣ міра, дана возможность соединенія двухъ міровъ. Какъ общіе законы природы являются выраженіемъ закономѣрности нашего разсудка, такъ и частные эмпирическіе законы должны представляться нами, какъ выраженіе высшаго разума. Способность сужденія бываетъ двоякою: р е ф л е к т и р у ю щ е й, подыскивающей къ частному общее положеніе, и о п р е д ѣ л я ю щ е й, идущей отъ общаго къ частному. Принципъ рефлектирующей силы сужденій - цѣлесообразность. Хотя цѣлесообразность - лишь наше субъективное понятіе, тѣмъ не менѣе она создаетъ двоякое понятіе формы природы (формы,-такъ какъ цѣлесообразное соединеніе разнообразныхъ элементовъ - опредѣле-

ніе формальное). Этотъ принципъ мыслится нами двоякимъ образомъ: или какъ согласіе формы цѣлесообразности съ нашей познавательной способностью, или же какъ согласіе ея съ самыми предметами. Первое согласіе создаетъ понятіе красоты въ природѣ, второе - цѣлесообразности въ природѣ. Въ первомъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ эстетической силою сужденія, во второмъ - съ телеологической.

„Прекрасное представляетъ собою синтетическій предикатъ, т.е. вноситъ въ субъектъ нѣчто новое, въ противоположность разъясняющему аналитическому сужденію, въ которомъ предикатъ выводится изъ субъекта (напр., „всѣ тѣла протяженны"). При этомъ эстетическое сужденіе претендуетъ на апріорность. Поэтому основной вопросъ критики эстетической силы сужденія таковъ: „какъ возможны синтетическія эстетическія сужденія a пріори?" Для рѣшенія этой проблемы нужно 1) выяснить своеобразность эстетическаго сужденія, указать его отличительные признаки, опредѣлить его. Этимъ занимается аналитика эстетической способности сужденія. 2) Доказать апріорность эстетическаго сужденія, обосновать его, показать, какъ оно возможно. Этотъ отдѣлъ называется дедукціею чистыхъ эстетическихъ сужденій. Къ аналитикѣ прекраснаго примыкаетъ аналитика возвышеннаго. Такъ какъ Канта и въ искусствѣ интересуетъ болѣе всего „трансцендентальный" моментъ, т.е. вскрытіе апріорныхъ основъ познанія, т.е. имъ руководитъ не художественный, но гносеологическій интересъ, то онъ укладываетъ новое содержаніе въ готовые уже пріемы „Критики чистаго разума",

искусственно заключаетъ эстетическое состояніе въ рамки дѣленія сужденій по качеству, количеству, отношенію и модальности.

А Н А Л И Т И К А. 1) По категоріи к а ч е с т в а. Прежде всего нужно тщательно отграничить прекрасное отъ пріятнаго и отъ добра. Пріятно то, что нравится намъ въ ощущеніяхъ, помимо понятія (зеленый лугъ пріятенъ). Добро то, что нравится посредствомъ разума, чрезъ чистое понятіе. Одно мы называемъ хорошимъ ради чего-нибудь другого (полезнымъ) какъ средство, другое - хорошимъ само по себѣ, что нравится ради самого себя. Добро - это объектъ не только практическаго, но скорѣе моральнаго удовольствія. Сходство всѣхъ этихъ трехъ видовъ удовольствія (доставляемаго пріятнымъ, полезнымъ и добромъ) въ томъ, что всѣ они обусловлены состояніемъ желанія, извѣстными потребностями; они касаются не бытія объекта, но нашихъ интересовъ. Но чтобы играть роль судьи въ вопросахъ вкуса, нужно быть совершенно незаинтересованнымъ; въ чистомъ созерцаніи умолкаетъ всякое желаніе всякое безпокойство воли. Предметъ чистаго созерцанія поэтому - ф о р м а. То, что нравится намъ чрезъ чистое созерцаніе, **П р е к р а с н о**. Когда я называю предметъ прекраснымъ, и хочу доказать, что у меня есть вкусъ, то центръ тяжести лежитъ въ томъ, что я дѣлаю въ самомъ себѣ изъ этого представленія, а не въ томъ, въ чемъ я завишу отъ бытія предмета. Въ силу безкорыстнаго своего характера эстетическое удовольствіе свободно и игриво, оно - игра. По категоріи к а ч е с т в а эстетическое удовольствіе опредѣляется, слѣдовательно, такимъ образомъ: „Вкусъ

есть способность судить о предметѣ или представленіи его на основаніи чувствованій удовольствія и неудовольствія, безо всякаго интереса. Объектъ такого удовольствія прекрасенъ". Опредѣленіе чувства прекраснаго по категоріи качества представляетъ собою о т р и ц а т е л ь н о е опредѣленіе, направленное противъ сенсуализма. Какъ показалъ Schlapp, Kants Lehre vom Genie, 80. Кантъ находился въ этомъ опредѣленіи своемъ подъ вліяніемъ В и н к е л ь м а н а, Ш э ф т с б е р и и, отчасти Б е р к а.

2) По категоріи к о л и ч е с т в а. Заинтересованное удовольствіе, за исключеніемъ чисто моральнаго, всегда единично, индивидуально, индивидуальное удовольствіе всегда заинтересовано; эстетическое же удовольствіе совершенно незаинтересовано,; слѣдовательно, оно имѣетъ не индивидуальный а всеобщій характеръ, оно у н и в е р с а л ь н о. По своему л о г и ч е с к о м у количеству сужденіе вкуса единично; оно основывается на чувствѣ, а чувствующій индивидуумъ всегда единиченъ. Но оно обладаетъ особою субъективною всеобщностью; оно индивидуально, поскольку основано не на понятіяхъ, а на чувствѣ, которое по природѣ своей единично; въ то же время оно всеобще, поскольку эстетическій выборъ (чувство удовольствія и неудовольствія) имѣетъ занченіе для всѣхъ индивидуумовъ и можетъ сообщаться всѣмъ. Но какъ же чувство можетъ сообщаться всѣмъ? Если мы возьмемъ чувствованіе д о сужденія, то оно эмпирично и индивидуально, если возьмемъ его п о с л ѣ сужденія, то элементъ всеобщей сообщаемости

будетъ лежать уже не въ чувствѣ, но въ сужденіи и познаніи. Этотъ вопросъ разрѣшается, если мы поймемъ эстетическое сужденіе, какъ извѣстное д у ш е в н о е с о с т о я н і е, какъ гармонію разсудка и воображенія, свободную игру обѣихъ силъ. Моральное чувство основывается на потребности разума, эстетическое - на состояніи разума. Относительно этого ученія К. Гроссъ замѣчаетъ въ „Введеніи въ эстетику": „... его объясненіе получаетъ сомнительный оборотъ отъ того, что онъ говоритъ не объ игрѣ эстетически созерцающаго субъекта, а объ игрѣ, которая имѣетъ мѣсто между обѣими его „способностями представленія"; между воображеніемъ и разсудкомъ. Благодаря этому онъ приближается къ миѳологической теоріи способностей, по которой отдѣльныя направленія дѣятельности сознанія противопоставляются другъ другу, какъ самостоятельныя личности. Въ этомъ пунктѣ мы вынуждены уклониться отъ Канта. Не различныя силы сознанія пребываютъ въ игрѣ между собою, но все цѣлое, нераздѣльное сознаніе предается игрѣ въ формѣ внутренняго подражанія."

3. По категоріи о т н о ш е н і я. Въ своихъ лекціяхъ по логикѣ, въ основу которыхъ положенъ текстъ 1782 г., Кантъ еще придерживался мнѣнія Баумгартена, что красота есть смутное постиженіе совершенства. Въ критикѣ способности сужденія онъ отрекается отъ этого ученія. Объектъ имѣетъ значеніе цѣлесообразнаго въ о т н о ш е н і и или къ другому объекту или съ своему собственному понятію. Сообразно съ этимъ мы различаемъ въ объективной цѣлесообразности внѣшнюю и внут-

реннюю. Внѣшняя цѣлесообразность - это полезность, а внутренняя - совершенство. Но удовольствіе, связанное съ прозрѣніемъ пользы или совершенства объектовъ носитъ интеллектуальный, а не эстетическій характеръ, такъ какъ сужденіе о полезности или совершенствѣ возможно лишь чрезъ отчетливо мыслимое понятіе цѣли. Въ системѣ Лейбница - Баумгартена различіе между сужденіемъ вкуса и познавательнымъ сужденіемъ стерлось, различіе между эстетическимъ и интеллектуальнымъ удовольствіями было сведено на количественную разницу, на различіе степени. Напротивъ у Канта эстетика, по крайней мѣрѣ, въ п р и н ц и п ѣ, отграничивается отъ метафизики, эстетическое чувствованіе признается качественно отличнымъ отъ интеллектуальнаго. Красота есть, слѣд., форма цѣлесообразности п р е д м е т а, п о с к о л ь к у о н а в о с п р и н и м а е т с я в ъ н е м ъ б е з ъ п р е д с т а в л е н і я ц ѣ л и. Эстетическое сужденіе не связано съ понятіемъ цѣли, эстетическое удовольствіе благодѣтельно, оно оживляетъ наши душевныя силы, эстетическое воздѣйствіе чистой формы цѣлесообразно, но непреднамѣренно.

4. По категоріи м о д а л ь н о с т и. Цѣлесообразность прекраснаго предмета лежитъ не въ немъ самомъ, но въ его воздѣйствіи на н а ш е созерцаніе. Красота - не такой предикатъ вещей, который мы могли бы воспринимать, какъ другія ихъ свойства: въ такомъ случаѣ мы могли бы выводить красоту изъ понятія о вещи посредствомъ аналитическаго сужденія. Если бы красота была предикатомъ вещей, то сужденіе

вкуса было бы лишь эмпирическимъ, а не всеобщимъ и н е о б х о д и м ы м ъ. Послѣднее возможно лишь въ томъ случаѣ, если мы перенесемъ цѣлесообразность исключительно въ нашъ способъ разсмотрѣнія предметовъ, ибо гармонія созерцанія и разсудка въ игрѣ нашего воображенія не случайна и не индивидуальна. Поэтому и чувствованіе удовольствія, связанное съ этимъ гармоническимъ примиреніемъ душевныхъ силъ, общезначимо и необходимо. Оно - „чувство a priori", и на немъ основано апріористическое значеніе эстетическихъ сужденій. Прекрасное - такая цѣлесообразность, которая не зависитъ отъ понятій. Прекрасное можно только чувствовать. Это чувство м о ж е т ъ с о о б щ а т ь с я в с ѣ м ъ, такъ какъ всякій, для кого индивидуальныя отношенія не сдѣлали чистое созерцаніе недоступнымъ, возвышается въ созерцаніи прекраснаго до эстетическаго состоянія этой гармоніи между чувствительностью и разсудкомъ.

Но чувство это не доказуемо. Его всеобщность э к з е м п л я р н а, а не аподиктична, всеобщность типичнаго примѣра такого правила, которое не можетъ быть дано. Поэтому, по Канту, невозможна эстетическая доктрина, возможна лишь критика вкуса, т.е. изслѣдованіе вопроса, какъ возможны синтетическія сужденія вкуса a priori.

Итакъ, п р е к р а с н о т о, ч т о п о з н а е т с я б е з ъ п о н я т і я, какъ п р е д м е т ъ н е о б х о д и м а г о у д о в о л ь с т в і я. Этотъ тезисъ представляетъ собою отрицательное опредѣленіе, направ-

ленное противъ интеллектуализма.

Соединяя всѣ четыре опредѣленія красоты въ одну формулу, получаемъ:

П р е к р а с н о т о, что н е о б х о д и м о (м о д а л ь н о с т ь) н р а в и т с я в с ѣ м ъ (к о л и ч е с т в о) б е з ъ в с я к а г о и н т е р е с а (к а ч е с т в о) с в о е ю ч и с т о ю ф о р м о ю (о т н о ш е н і е).

Чистая красота, вполнѣ отвѣчающая этому опредѣленію, будетъ лишена всякаго значенія. Лишь свободная красота представляетъ собою чисто эстетическій объектъ (чистая форма). Все остальное - лишь „эстетическіе парергоны" Свободную, чистую красоту можно созерцать лишь въ природѣ, въ ландшафтѣ, цвѣтахъ, а въ искусствѣ тамъ, гдѣ мы имѣемъ дѣло съ игрою чистыми формами, въ орнаментикѣ, въ инструментальной музыкѣ (уже у Канта встрѣчается знаменитое Гансликовское сравненіе музыки съ арабескою). Но иначе относимся мы къ тѣмъ явленіямъ природы, въ которыхъ для теоретическаго созерцанія уже получаетъ значеніе телеологическій моментъ. По отношенію къ высшимъ живымъ существамъ предъ умственнымъ взоромъ нашимъ предносится идея рода, сообразно съ которою мы оцѣниваемъ единичные экземпляры и находимъ ихъ болѣе или менѣе прекрасными, смотря по степени приближенія къ идеѣ рода. Свободная красота, такимъ образомъ, не различается по степенямъ, въ связанной же красотѣ (anhangende Schonheit) есть степени согласованія между родомъ и индивидуумомъ. Изъ этого ученія о сво-

бодной и связанной красотѣ видно, что Кантовское понятіе безкорыстнаго, независимаго отъ всякаго понятія созерцанія не вполнѣ исчерпываетъ эстетическую жизнь человѣка. Это становится еще болѣе яснымъ въ его ученіи о возвышенномъ. Въ англійской эстетикѣ возвышенное приравнивалось къ прекрасному, какъ другой видъ эстетическаго состоянія. Но Кантъ настолько отграничилъ область прекраснаго отъ всего остального въ своей аналитикѣ, что въ возвышенномъ онъ видитъ уже не чисто эстетическую функцію, но вмѣстѣ съ тѣмъ и м о р а л ь н у ю.

А н а л и т и к а в о з в ы ш е н н а г о. Оцѣнка величины чрезъ сравненіе ея съ другою носитъ м а т е м а т и ч е с к і й характеръ, а поскольку она выполняется съ помощью числовыхъ понятій, - л о г и ч е с к і й. При оцѣнкѣ такого рода всѣ величины относительны, ни одна изъ нихъ не представляется великою свыше всякаго сравненія или вообще великою, но большею или меньшею по отношенію къ единицѣ мѣры. Если же за мѣру принять субъективную способность нашего созерцанія къ схватыванію, то получится э с т е т и ч е с к а я оцѣнка величины, выполняемая воображеніемъ (а не разсудкомъ), и состоящая не въ опредѣляющемъ, а въ рефлектирующемъ сужденіи. Способность наша воспринимать рядъ предметовъ (аппрегензія) безгранична, а способность схватывать ихъ вмѣстѣ (компрегензія) ограничена. Существуютъ предметы, которые, какъ „математически возвышенные" подавляютъ нашу фантазію своей величиною или какъ „динамически возвышенные" пре-

восходятъ мѣру нашего воображенія своею силою. Первый моментъ мы чувствуемъ глубокое потрясеніе, мистическій ужасъ, между воображеніемъ и разумомъ нѣтъ уже той гармоніи, что при созерцаніи прекраснаго. Мы чувствуемъ границу силы нашего воображенія, свою несостоятельность, безсиліе. Но чувствуя ничтожество воображенія, мы тѣмъ самымъ сознаемъ себя чистымъ разумомъ, который можетъ въ своихъ идеяхъ постичь то, что воображеніе не въ состояніи представить себѣ образно. Если бы мы были лишь чувственными существами, то не могли бы прозрѣть ничтожество нашей чувственности. И когда мы сознаемъ величіе нашего разума при ничтожествѣ чувственности, гармонія воображенія и разсудка возстановляется.

Чувство прекраснаго можно сравнить съ консонансомъ, чувство возвышеннаго - съ диссонансомъ, разрѣшающимся въ консонансъ, съ миромъ, порожденнымъ борьбою. У Пушкина есть хорошая иллюстрація къ мысли Канта:

„Есть упоеніе въ бою
И бездны мрачной на краю,
И въ разъяренномъ океанѣ
Средь грозныхъ волнъ и бурной тьмы,
И въ аравійскомъ ураганѣ,
И въ дуновеніи чумы.
Все, все, что гибелью грозитъ
Для сердца смертнаго таитъ
Неизъяснимы наслажденья,
Безсмертья, можетъ быть, *залогъ*;

И счастливъ тотъ, кто средь волненья

Ихъ ощутить и вѣдать могъ".

Безсмертное начало въ человѣкѣ, его разумъ однороденъ съ міровымъ божественнымъ разумомъ, и поэтому осознать разумъ въ себѣ значитъ сознать его и въ природѣ, - сквозь хаосъ разрушительныхъ явленій провидѣть созидающую всемірную гармонію. „Возвышенное не заключается ни въ одной вещи природы, но въ нашемъ духѣ, поскольку мы можемъ сознавать, что мы выше и природы внѣ насъ (поскольку она на насъ вліяетъ)". Кр. сп. сужд. 28.

Поэтому лишь въ моральномъ мірѣ человѣка можно указать истинныя черты возвышеннаго величія. Презирать опасность и не бояться разрушенія нашего тѣлеснаго бытія, противопоставлять ему несокрушимую нравственную силу и возвышаться въ этомъ подъемѣ духа надъ всѣмъ царствомъ преходящихъ вещей - вотъ въ чемъ истинно возвышенное. Въ примѣръ можно привести геройское мужество на войнѣ. Шиллеръ, часто отражавшій въ своихъ стихотвореніяхъ мысли Канта, такъ выражаетъ это (хоръ въ „Мессинской невѣстѣ").

„Ибо въ мірѣ гибнетъ человѣкъ.

Праздный покой - могила мужеству....

Но война вызываетъ къ жизни силы,

Все возвышаетъ она до героизма"....

Энтузіазмъ - вотъ истинный признакъ возвышеннаго настроенія. Энтузіастъ возвышается воображеніемъ надъ чувственнымъ

міромъ и всею душою живетъ ради осуществленія идей. Въ возвышенномъ всегда есть что-то сродное съ „гигантскою судьбою, которая возвышаетъ человѣка, раздавливая его".

Такъ какъ чувство возвышеннаго тѣсно связано съ моральнымъ міромъ человѣка, то развитіе его идетъ параллельно съ развитіемъ нравственнаго чувства. Поэтому чувство возвышеннаго развивается медленнѣе чувства прекраснаго. Въ силу тѣсной связи чувства возвышеннаго съ моральнымъ чувствомъ, мы болѣе требовательны къ людямъ въ томъ случаѣ, когда они не въ состояніи оцѣнить возвышенное (недостатокъ чувства), чѣмъ въ тѣхъ, когда они не постигаютъ красоты (недостатокъ вкуса).

У ч е н і е о и д е а л ѣ. Связанная красота въ противоположность свободной различается по степенямъ. Но различіе степеней возможно лишь при сравненіи съ и д е а л о м ъ. Идеалъ же возможно искать лишь въ тѣхъ объектахъ, которые имѣютъ цѣль въ самихъ себѣ. Единственное явленіе подобнаго рода - человѣкъ, поэтому только человѣкъ способенъ быть идеаломъ красоты: высшее представленіе эстетической способности сужденія ч е л о в ѣ ч е с к і й и д е а л ъ (вліяніе Винкельмана). Въ своемъ конечномъ завершеніи свободная красота представляетъ собою и д и л л и ч е с к у ю п р и р о д у, а связанная - ч е л о в ѣ ч е с к і й и д е а л ъ. Такимъ образомъ ясно различаются чистый разумъ и эстетическая способность сужденія. идеалъ перваго - Б о г ъ, идеалъ второй - ч е л о в ѣ к ъ. Для опредѣленія человѣческаго понятія необходимы два понятія: 1) идея с а м о ц ѣ л и, основ-

ное понятіе практическаго (моральнаго) разума; 2) представленіе н о р м а л ь н а г о человѣческаго явленія. Только чрезъ послѣднее представленіе идея человѣка становится эстетическимъ идеаломъ. Кантъ называетъ ее поэтому э с т е т и ч е с к о й н о р м а л ь н о й и д е е й. Э с т е т и ч е с к о й потому что она создается воображеніемъ, н о р м а л ь н о й - потому что она даетъ сужденіе вкуса, норму, руководящую нить, и и д е е ю, потому что она не дана эмпирически, а задана. Эстетическая нормальная идея - не родовое понятіе, не сумма признаковъ, а характерный индивидуумъ. Она даетъ к а н о н ъ красоты.

У ч е н і е о и с к у с с т в ѣ. Понятіе идеала прокладываетъ намъ путь къ новому эстетическому прозрѣнію. Эмпирическій идеалъ не данъ, но эстетическое осуществленіе его возможно. Онъ долженъ быть осуществленъ эстетически, какъ е с т е с т в е н н о е явленіе. Въ этомъ задача искусства. Искусство должно дѣйствовать съ намѣреніемъ, но созданія его должны являться лишенными намѣренія: „...цѣлесообразность должна казаться ненамѣренной въ произведеніяхъ изящнаго искусства, хотя она и намѣренна, т.е. прекрасное искусство должно р а з с м а т р и в а т ь с я, какъ природа, хотя оно сознается, какъ искусство". Искусство выражаетъ эстетическую нормальную идею; эта идея - человѣкъ; человѣкъ проявляетъ себя въ словѣ, жестахъ и тонѣ. Отсюда дѣленіе искусствъ у Канта на словесныя, пластическія и музыку. Къ словеснымъ относятся краснорѣчіе и поэзія, къ пластическимъ насильствен-

нымъ образомъ отнесены, рядомъ съ пластикой и живописью, также и архитектура, тектоника, садоводство. Дуализмъ содержанія и формы въ эстетикѣ Канта приводитъ при этомъ къ тому, что живопись, какъ рисунокъ онъ относитъ къ пластикѣ, а колоритъ ставитъ наряду съ музыкой, въ которой опять-таки формы отнесены къ пластикѣ, а самые тоны - къ „искусству модуляціи. Первенства Кантъ отдаетъ поэзіи, такъ какъ она дѣлаетъ возможнымъ самое свободное и самое многостороннее развитіе фантазіи. Его воззрѣнія представляютъ собою сплетеніе самыхъ противоположныхъ взглядовъ, сочетанныхъ вмѣстѣ, поэтому въ нихъ можно прослѣдить зародыши всѣхъ послѣдующихъ ученій. Кантъ самъ опредѣленно хочетъ того, чтобы на его дѣленіе искусствъ смотрѣли лишь какъ на попытку, не выражавшую притязаній на какое либо исключительное значеніе. Важенъ лишь принципъ - что на искусства нужно смотрѣть съ точки зрѣнія человѣческаго идеала.

У ч е н і е о г е н і и. Искусство-сознательное, слѣдовательно, намѣренное творчество. Задача его - созиданіе прекрасныхъ вещей. Но прекрасное цѣлесообразно помимо всякаго намѣренія. Противорѣчіе это разрѣшается, если мы обратимъ вниманіе на то, что истинное искусство производитъ на человѣка, наслаждающагося имъ, такое впечатлѣніе, какъ будто бы оно - созданіе природы, творящей безъ намѣренія. „Искусство должно р а з с м а т р и в а т ь с я, какъ природа, хотя оно с о з н а е т с я, какъ искусство". Искусство должно предстать предъ нами, какъ даръ природы, у котораго мы не

спрашиваемъ, откуда онъ приходитъ и къ какой цѣли стремится. Какъ достигнутъ е с т е с т в е н н о с т и - тайна художника, тайна его генія, ибо г е н і й - это р а з у м ъ, д ѣ й с т в у ю щ і й, какъ п р и р о д а. Otto Schlapp въ своей книгѣ Kants Lehre vom Genie, Gottingen 1901, показалъ, что на Канта сильно повліялъ въ его ученіи о геніи опытъ англичанина Александра Жерара, ученика Гома, „О геніи" 1774 г. (Gerard „Essay on Genius", переведенный на французскій языкъ, а въ 1776 г. на нѣмецкій тѣмъ же Гарве, по переводу котораго знакомился Кантъ и съ Бэркомъ). Этотъ опытъ оказалъ сильное вліяніе на нѣмецкую философію прекраснаго въ лицѣ Лессинга, Тетенса, Зульцера (хотя ранѣе написанное сочиненіе Зульцера Analyse du Genie, 1757 - 58 г. оказало вліяніе на самого Жерара), Эшенбурга, Шиллера и мн. др. Кантъ дважды ссылается на „опытъ" Жерара и называетъ его „лучшимъ изъ всего написаннаго о геніи". Сочиненіе Жерара доступно въ настоящее время лишь въ такомъ книгохранилищѣ, какъ Лондонская Королевская Библіотека, но Schlapp, работавшій въ Англіи, приложилъ къ своему труду выдержки главнѣйшихъ мѣстъ изъ этого опыта и, такимъ образомъ, сдѣлалъ возможнымъ знакомство съ главнѣйшими мыслями Жерара.

Геній - не отдѣльная, изолированная способность духа, онъ основывается на извѣстномъ соотношеніи, смѣшеніи духовныхъ силъ. Поэтому то такъ трудно опредѣлить сущность генія. Генія не нужно смѣшивать съ человѣкомъ, одареннымъ просто "хорошею головою", съ рецептивно сильными умами, для чего достаточно лишь немного соображенія, хорошей памяти, а, глав-

ное, прилежанія. Творческое изобрѣтеніе - вотъ что характеризуетъ генія. Поэтому отъ генія не требуютъ, чтобы онъ слѣдовалъ какимъ-либо правиламъ. Иліада и Одиссея показываютъ, что Гомеръ „не имѣлъ предъ собою никакихъ образцовъ, чтобы создавать по нимъ свои образы или хотя бы извлечь изъ нихъ общую идею развертываемыхъ имъ грандіозныхъ картинъ; опираясь лишь на собственную духовную мощь сразу породилъ онъ во всемъ его совершенствѣ высшій видъ поэзіи (эпосъ). Трагедія и комедія, по Аристотелю, произросли изъ сѣмянъ, посѣянныхъ Гомеромъ, и Квинтіонъ замѣчаетъ, что ораторы почерпнули всѣ правила своего искусства изъ Гомера" .

Если творческое изобрѣтеніе - отличительное свойство генія, то на какой способности духа оно основывается? На с и л ѣ в о о б р а ж е н і я, ибо чувственное познаніе рецептивно, а память - репродуктивна. Труднѣйшее въ открытіи новыхъ истинъ заключается именно въ томъ, что требуетъ не просто хорошаго разсудка, но в о о б р а ж е н і я. Что иное, какъ не воображеніе, дало Ньютону такое господство надъ физическимъ и духовнымъ міромъ, благодаря которому онъ не упустилъ въ своихъ физическихъ изслѣдованіяхъ ни одного нужнаго для его цѣли эксперимента?

Но сила воображенія - не единственный источникъ, питающій творчество генія. Она играетъ наиболѣе существенную роль, она порождаетъ его, но созрѣваетъ онъ благодаря дѣятельности иныхъ силъ духа. Сила сужденія безъ воображенія не можетъ породить генія. Воображеніе безъ силы сужденія безудержно,

хаотично. Косвенно фантазія связана съ чувственнымъ матеріаломъ, хранимымъ памятью; непосредственно она связана съ силою сужденія, которая должна корректировать и сбуздывать фантазію. „Ego corro ne invenisse quidem credo eum qui non judicavit" (Квинтиліанъ). Предоставленная самой себѣ фантазія предается такому безудержному полету. что порожденія ея уже не заслуживаютъ названія творческаго изобрѣтенія. Г е н і й в о з н и к а е т ъ, т а к и м ъ о б р а з о м ъ и з ъ а) б о г а т о й, в) з а к о н о м ѣ р н о й и с) ж и в о й, д ѣ я т е л ь н о й ф а н т а з і и, к о р р е к т и р у е м о й и с д е р ж и в а е м о й с и л о ю в о о б р а ж е н і я. „Мощь генія въ его твореніи значительно болѣе походитъ на созданія природы, чѣмъ на произведенія рукъ человѣческихъ"*). Какъ въ процессѣ питанія растеній расходъ энергіи

---

*) Сѣ. Кантъ, § 45 Критика способн. сужд.: „Природа прекрасна. если она въ то же время выглядитъ, какъ искусство; и искусство можетъ быть названо прекраснымъ лишь въ томъ случаѣ, если мы сознаемъ, что это искусство, хотя оно и производитъ на насъ впечатлѣніе природы". Интересующихся исторіей развитія Канта отсылаемъ къ любопытной статьѣ J o n a s C o h n a Zur Vorgeschichte eines Kantischen Ausspruchs uber Kunst und Natur. Zeitschr. fur Asth. v. Dessoir, *I,2 (1906)*, гдѣ Конъ показываетъ, что воззрѣніе это имѣетъ за собою иную исторію. Это дѣлаетъ для насъ менѣе поразительнымъ, что Кантъ, столь далекій отъ искусства, создалъ лишь философскую систему эстетики, заимствуя матеріалъ на вѣру безразлич-

идетъ рука объ руку съ приходомъ питанія, такъ и геній координируетъ свои идеи почти въ одно время съ ихъ изобрѣтеніемъ. Идея художника, иначе говоря, нераздѣльна со своимъ конкретнымъ воплощеніемъ. И продуктъ геніальнаго творчества подобенъ произведеніямъ природы. Даже въ тѣхъ случаяхъ, когда геній снимаетъ узду съ фантазіи и представляетъ ей наибольшую свободу, творчество его близко къ природѣ.

Воображеніе, не корректируемое силою сужденія, легко уклоняется въ сторону безудержнаго фантазированія, случайнаго сцѣпленія ассоціацій. Такіе эксцессы фантазіи часто встрѣчаются у Шекспира. Геній долженъ располагать неисчерпаемымъ богатствомъ фантазіи, но расходовать его бережливо. Со стороны кажется, какъ будто геній имѣлъ въ распоряженіи всѣ возможныя идеи, изъ которыхъ онъ выбралъ наиболѣе подходящія для его цѣли. Но эти наиболѣе подходящія идеи были и первыми и единственными, представшими предъ его духовнымъ взоромъ. Ибо въ геніальномъ творчествѣ матеріалъ одновременно и созидается и обрабатывается, координируется. Это станетъ сразу яснымъ, если сравнить Шекспира „съ описаніями горе-поэтовъ, старающихся возмѣстить недостатокъ генія прилежаніемъ и добросовѣстностью", не опуская ни одной детали, „столь пунктуально, точно учитель естественной исторіи". Все дѣло, слѣдовательно, *но откуда. Мысль эта въ той или другой формѣ встрѣчается у Лонгина, Овидія, Лонгосс (Дафнисъ и Хлоя), Тассо, Буало, Аддисона. Кантъ заимствовалъ ее, посредственно, у Лонгина или Аддисона. Мысль о сходствѣ генія съ природой - у Жерара.*

въ надлежащей пропорціи между силою воображенія и силою сужденія, *) создающей истинный геній. Часто относятъ къ свойствамъ генія вдохновеніе. Но оно лишь - слѣдствіе живого интереса „съ которымъ душа въ полномъ самозабвеніи погружается въ созерцательное разсмотрѣніе предмета". „Человѣкъ, кажется, возвышается надъ самимъ собою и дѣйствуетъ и поступаетъ такъ, какъ будто онъ былъ одержимъ высшими силами". Сущность же генія заключается въ гармоническомъ сочетаніи пылкой силы воображенія и глубокаго интеллекта.

Мысли Канта чрезвычайно напоминаютъ Жерара. Искусство дѣйствуетъ закономѣрно безъ закона, намѣренно безъ намѣренія. Такой законъ можетъ быть лишь естественной необходимостью внутренняго характера. Природа художника даетъ законъ, прирожденная способность духа предписываетъ искусству правила. Искусство возможно лишь чрезъ генія. Геній - не умѣніе дѣйствовать по правиламъ, но власть давать правила. Хорошей иллюстраціей могутъ служить извѣстныя слова Бетховена. Ученикъ его Рисъ, замѣтилъ, что въ одномъ изъ квартетовъ Бетховена имѣется запрещенная гармоническая послѣдовательность, считающаяся весьма грубою ошибкою. - „А кто это запрещаетъ?-

*) *Срав. формулу Канта: гармоническая игра воображенія и фантазіи, также его термины* Stimmung *(т.е. гармоническое соотношеніе) и* Proportion *въ 21 Крит. спос. сужд.*

спросилъ Бетховенъ. „Всѣ теоретики", отвѣтилъ Рисъ. „Ну такъ я разрѣшаю". Творчество генія оригинально и вмѣстѣ съ тѣмъ экземплярно, т.е. служитъ типомъ, образцомъ для творчества талантовъ. Геній созидаетъ естественно и наивно, къ нему приложимы слова Писанія: „не вѣдаетъ, что творитъ"

„Умъ повторяетъ лишь то, что въ природѣ уже существуетъ:
То, что она создаетъ, онъ вслѣдъ за ней создаетъ;
Дальше природы ступивъ, попадаешь въ пустое пространство.
Ты лишь, геніи, одинъ въ *природѣ природу творишь*".

Шиллеръ. „Геній".

Оригинально близящееся къ романтическому превознесенію художественной фантазіи и генія ученіе Канта, что геній возможенъ лишь въ области искусства, а не нравственности и не науки. Творчество Гомера никогда не станетъ для насъ столь яснымъ, лишеннымъ всякаго таинственнаго покрова, какъ ходъ мыслей Ньютона. Творчество художника на каждомъ шагу являетъ собою новую непостижимую тайну, оно всегда „темно", по выраженію Гете, тогда какъ въ трудахъ Ньютона, по Канту, нѣтъ ничего такого, чего, слѣдуя разсужденіямъ Ньютона, не могъ бы постигнуть человѣкъ заурядного ума. Научное величіе - пріобрѣтается, художественное - даръ природы. Виндельбандъ въ своей Исторіи новой философіи хорошо замѣтилъ, что для утвержденія, будто генію нѣтъ мѣста въ наукѣ, не существуетъ болѣе блестящаго опроверженія, чѣмъ самъ Кантъ и его эстетическое

ученіе *). И въ научномъ изслѣдованіи геніальная интуиція сразу проводитъ то, что впослѣдствіи доказывается путемъ строгой научной работы.- Въ геніи всѣ эстетическія способности - вкусъ, воображеніе, разсудокъ дѣйствуютъ въ высшей степени живо, творчески, но какимъ образомъ сочетаются эти способности въ геніальной натурѣ, это не подлежитъ критическому опредѣленію - это граница, предъ которою останавливается геніальное прозрѣніе критики и искусства.

„Въ чемъ можетъ геній себя проявить? Въ чемъ Творецъ Всемогущій
Самъ проявилъ намъ себя: въ цѣломъ созданіи своемъ,
Свѣтелъ эѳиръ, но зато глубина его такъ безпредѣльна,
Что, хоть и ясный для глазъ, духу онъ тайна всегда".

Шиллеръ. „Геніальность".

Дедукція чистыхъ сужденій вкуса. Созерцаніе объекта опредѣляется не черезъ понятія, слѣдовательно, не черезъ содержаніе сужденія. Оно можетъ опредѣляться лишь независимо отъ всякой опредѣленной матеріи ф о р-

*) *Бинделькандъ, повидимому, заимствовалъ эту остроту у того же Жерара: Жерарь, приводя мнѣніе Гельвеція, согласно которому разница между геніемъ и дарованіемъ обусловлена не внутреннимъ складомъ, а внѣшними обстоятельствами, средою, образованіемъ, воспитаніемъ и т.д.,- замѣчаетъ, что лучшимъ опроверженіемъ этого мнѣнія служатъ сочиненія самого Гельвеція.*

м о ю суждения, т.е. формою способности сужденія. Чистая же форма способности сужденія, состоитъ въ грамоническомъ согласованіи воображенія и разсудка. Поэтому, если объектъ нравится намъ непосредственно, въ силу чистаго созерцанія, то основаніемъ этому служитъ цѣлесообразность этого представленія съ точки зрѣнія чистой формы нашей способности сужденія или его соотвѣтствіе гармонической дѣятельности представляющихъ душевныхъ силъ, т.е. такое состояніе представленія, при которомъ воображеніе и разсудокъ согласуются въ игрѣ. Иначе говоря: основаніемъ опредѣленія эстетическаго наслажденія служитъ форма нашей способности сужденія; форма эта одна и та же у всѣхъ, слѣдовательно, и опредѣляемое ею эстетическое наслажденіе у всѣхъ одно и то же чувство наслажденія, и въ силу этого сужденія вкуса по праву принадлежитъ притязаніе на всеобщность.

Діалектика эстетической способности сужденія.

Діалектика занимается изысканіемъ и разрѣшеніемъ противорѣчивыхъ положеній, вытекающихъ изъ самой природы разума - антиномій. Антиноміи эстетической силы сужденія т е з и с ъ: сужденіе вкуса не основывается на понятіи, иначе о немъ можно бы было спорить (рѣшать посредствомъ доказательствъ).

А н т и т е з и с ъ: оно основано на понятіи, иначе о немъ нельзя бы было даже спорить (стремиться къ согласію). Оба положенія совмѣстимы, такъ какъ слово понятіе взято здѣсь

въ двухъ различныхъ смыслахъ. То, что тезисъ справедливо считаетъ несовмѣстимымъ съ сужденіемъ вкуса, есть опредѣленное разсудочное пониманіе; то, что антитезисъ съ одинаковымъ правомъ считаетъ неотдѣлимымъ отъ него, есть неопредѣленное понятіе, эстетическая идея.

Подобно тому какъ въ Кр. ч. р. Кантъ показалъ невозможность р а ц і о н а л и с т и ч е с к о й, въ духѣ Вольфовой школы, метафизики (но не метафизики вообще), такъ и въ Кр. сп. сужд. онъ разъ навсегда показываетъ невозможность какой-либо раціоналистической эстетики. Съ другой стороны онъ предостерегаетъ отъ сенсуализма. Критика способности сужд. очистила, поэтому, эстетику отъ ложныхъ ученій. Но сочетать въ нѣчто единое всѣ противорѣчивыя ученія, изъ которыхъ онъ исходилъ, Канту въ полной мѣрѣ не удалось. Это зависѣло, главнымъ образомъ, оттого, что въ его философіи прекраснаго не достаетъ анализа ч у в с т в а прекраснаго, Кантъ ограничивается ходячими ученіями о немъ, съ другой стороны, онъ переноситъ на эстетическія чувствованія готовые методы Критики чистаго разума, подходитъ къ нимъ съ интересомъ гносеолога и тѣмъ самымъ приближаетъ вновь эстетическое сужденіе - къ теоретическому, а чувствованія порою понимаетъ совершенно въ духѣ интеллектуалистовъ.*) Иногда его эстетика

*) *Ср. въ особенности* V. B a s c h. Essai critique sur l'esthétique de Kant, Paris 1896 и K a s i m i r F i l i o W i c z. Kants Analytik des Schönen въ Zeitschr. f. Asth. v. Lessoir IV, 1.

производитъ впечатлѣніе борьбы различно окрашенныхъ цвѣтныхъ полей въ стереоскопѣ, никогда не сливающихся другъ съ другомъ, но мелькающихъ въ полѣ зрѣнія поочередно. Наложеніе гносеологическаго, „трансцендентальнаго" метода на эстетическія переживанія приводитъ его къ третьему опредѣленію прекраснаго (по отношенію): прекрасное нравится намъ чистою ф о р м о ю своею (вліяніе Винкельмана). Но эстетическія переживанія возможны лишь въ такомъ существѣ, въ которомъ силы разсудка и воображенія находятся въ состояніи гармонической игры (красота), а разумъ проявляется во всемъ своемъ величіи и свободѣ отъ чувственно постигаемаго міра (возвышенное);иначе говоря, эстетическія переживанія возможны лишь въ существѣ, одаренномъ нравственнымъ сознаніемъ. Красота - символъ моральнаго міра человѣка, она пролагаетъ путь къ нравственности, какъ чувство возвышеннаго пролагаетъ путь къ свободѣ. Такимъ образомъ, Кантъ наряду съ формализмомъ намѣчаетъ пути послѣдующей „эстетики содержанія".

Но мало этого, у основателя критической философіи, чуждой, повидимому, всякой мистики, замѣтны и слѣды мистицизма, правда, мистицизма „лишеннаго крыльевъ и энтузіазма, допущеннаго какъ бы противъ воли" (Croce, Estetica, 322; misticismo senza voli e senza entusiasmo fatto,diremmo,quasi contra voglia); но если не отмѣтить эту черту въ Кантовской философіи прекраснаго, то непонятнымъ будетъ, какимъ образомъ изъ Критики спос. сужд. развивается въ нѣмецкомъ идеализмѣ и мистическое теченіе (Карлъ Зольгеръ), повидимому,

прямо противорѣчащее критицизму. - Внѣ эстетической силы сужденія красота не существуетъ, она лишь к а ж е т с я намъ свойствомъ объекта. И красота поэтому временна и тлѣнна, какъ и все остальное въ этомъ преходящемъ мірѣ. Она подобна сумеречному свѣту, отбрасываемому с в е р х ч у в с т в е н н ы м ъ з е р н о м ъ ч е л о в ѣ к а на тлѣнный, чувственно постигаемый міръ. Антиномія, указанная въ діалектикѣ способности сужденія, разрѣшается въ конечномъ счетѣ, указаніемъ на „сверхчувственный субстратъ человѣчества": „Безусловно невозможно дать опредѣленный объективный принципъ вкуса, который могъ бы руководить, изслѣдовать и доказать его сужденіе, ибо тогда это не было бы сужденіемъ вкуса. Какъ на единственный ключъ къ разгадкѣ этой, въ своихъ источникахъ скрытой отъ насъ,способности, можно указать лишь на субъективный принципъ, именно на неопредѣленную идею с в е р х ч у в с т в е н н а г о в ъ н а с ъ; но мы можемъ лишь указать на него, но не сдѣлать его понятнымъ для насъ чрезъ что бы то ни было" (§ 57 Кр. сп. сужд.). - Сумеречный свѣтъ красотъ доступнаго намъ міра блѣднѣетъ предъ просвѣчивающимся блескомъ солнца вѣчнаго духа. Какъ суррогатъ, какъ замѣна сверхчувственнаго,- красота вмѣстѣ съ тѣмъ и признакъ человѣческой слабости. Отъ этого робкаго мистицизма Канта одинъ шагъ къ поэтической мысли В а к е н р о д е р а: „Когда ангелы съ высоты небесъ взираютъ на сію плѣнительную забаву, которую мы величаемъ именемъ искусства,- они вѣрно съ горестной улыбкою видятъ младенческое племя земное и невинныя

его усилія искусствомъ возвысить тлѣнное бытіе свое до небеснаго" *)

Дальнѣйшее изложеніе должно, такимъ образомъ, коснуться трехъ основныхъ направленій, исходящихъ изъ Канта: формальнаго, „эстетики содержанія" и метафизической эстетики, временами переходящей въ чистый мистицизмъ.

Глава XI.

ЭСТЕТИЧЕСКІЯ УЧЕНІЯ, ИСХОДЯШІЯ ОТЪ КАНТА. ФОРМАЛИЗМЪ (Гербартъ) И ЭСТЕТИКА СОДЕРЖАНІЯ (Шиллеръ).

„Критика способности сужденія", - камень вѣнчающій зданіе Кантовской мысли; но въ то же время - она краеугольный камень для дальнѣйшихъ построекъ, воздвигаемыхъ его послѣдователями. Справедливо замѣчаютъ историки философіи, что ни одно сочиненіе не получило большаго значенія для общей совокупности нѣмецкой культурной жизни въ концѣ XVIII в. Въ „Кри-

---

*) *Объ искусствѣ и художникахъ, размышленія отшельника, любителя изящнаго, изд. Л. Тикомъ. Москва, 1826. - Есть новый переводъ, М. 1914. - Произведеніе Вакенродера (+ 1798) знаменуетъ собою начало романтической философіи искусства.*

тикѣ спос. сужд." какъ бы расходятся пути мышленія и въ даль прошедшихъ вѣковъ и въ грядущее. Мы видимъ какъ сочеталъ Кантъ англичанъ и Баумгартена, но съ другой стороны каждый изъ послѣдующихъ писателей развиваетъ какую-либо одну сторону его противорѣчиваго творенія, и всѣ направленія эстетики сходятся въ „Крит. сп. сужд.", какъ въ вершинѣ конуса.

Г е р б а р т ъ примыкаетъ къ ученію Канта о прекрасномъ, какъ о чистой формѣ, и своеобразно перерабатываетъ его. По Гербарту, сущность (Sein) пребываетъ сама по себѣ, безъ отношенія къ субъекту, а видимость (Schein) существуетъ лишь для субъекта. При такой постановкѣ дѣла интересъ былъ перенесенъ на „разсмотрѣніе всей суммы несомнѣнно и необходимо нравящихся отношеній", какъ формулировалъ мысль своего учителя Циммерманъ. Идеалъ эстетики для Гербарта, - хорошаго музыканта (существуетъ въ продажѣ его фортепіанная соната), не лишеннаго вкуса къ другимъ искусствамъ, не что иное, какъ у ч е б н и к ъ г а р м о н і и и к о н т р а п у н к т а.

Популяризаторомъ этихъ идей Гербарта является Г а н с л и к ъ въ своемъ общеизвѣстномъ памфлетѣ „О прекрасномъ въ музыкѣ". Гербартъ, такимъ образомъ, является представителемъ крайняго формальнаго направленія. Значеніе его эстетики то же, что и его психологіи, въ психологіи онъ былъ предшественникомъ психофизика Фехнера и вмѣстѣ съ тѣмъ современной экспериментальной психологіи. И въ эстетикѣ его возрожденіе античнаго гедонизма, изученіе формъ и отношеній, нравящихся глазу и уху, подготовило почву для объективнаго и эксперимен-

тальнаго изслѣдованія элементовъ красоты: для уха - ритма, мелодіи, гармоніи; для глаза - цвѣта, линій, формъ, перспективы, элементовъ пространства. - Но красота, по Канту, не только чистая форма: прекрасное должно примирить царства свободы и необходимости, и тогда оно будетъ уже чѣмъ-то болѣе значительнымъ и важнымъ, чѣмъ чистая форма. За рѣшеніе этой задачи, поставленной Кантомъ, взялся Шиллеръ, и тѣмъ положилъ начало такъ называемой эстетикѣ „Содержанія" и нѣмецкому романтизму.

- **Ш и л л е р ъ** пошелъ по другой дорогѣ. Великій поэтъ нѣкоторое время увлекался философскими вопросами, но не всѣми ея областями. Къ критикѣ чистаго разума онъ остался равнодушнымъ, какъ, напр., и Гете. Выводы Критики чистаго разума Шиллеръ принялъ на вѣру. И въ области этики онъ не написалъ самостоятельныхъ изслѣдованій. Зато, правъ Лотце, говоря въ исторіи эстетики, что „на всѣ времена сочиненія Шиллера останутся однимъ изъ лучшихъ украшеній нашей отечественной литературы". Въ первыхъ своихъ сочиненіяхъ, напримѣръ: „О причинѣ наслажденія, доставляемаго трагическими предметами", Шиллеръ рабски слѣдуетъ Канту, дословно повторяя многія мѣста. Нравственному идеалу принесена въ жертву чувственная природа человѣка, искусство является средствомъ для осуществленія нравственнаго совершенства; въ анализѣ возвышеннаго дословно повторяются мысли Канта; повторено даже дѣленіе возвышеннаго на 2 вида: динамически и математически возвышенное. Но постепенно изъ ученика Шиллеръ выростаетъ въ самостоятель-

наго мыслителя. Его трактатъ: „о граціи и о достоинствѣ" представляетъ собой шагъ впередъ въ развитіи эстетическихъ идей, по сравненію съ Кантомъ. Во первыхъ, Шиллеръ анализируетъ многія понятія, которыхъ Кантъ не затрагиваетъ, онъ далъ множество тонкихъ оттѣнковъ эстетическихъ понятій. Въ Шиллерѣ мы имѣемъ единственный въ исторіи примѣръ, когда въ одномъ человѣкѣ совпадаютъ крупный эстетическій талантъ и талантъ философскій. Онъ тонко подмѣтилъ то, что ускользнуло отъ чистаго теоретика Канта. Онъ далъ новый анализъ многихъ понятій, напр., понятія „граціи" (Anmuth)далъ опредѣленіе сантиментальной поэзіи и поэзіи сатирической. Во-вторыхъ, онъ далъ намъ критику Кантовской эстетики и морали, хотя и заявляетъ самъ, что лишь истолковываетъ мысли Канта, вполнѣ подчиняясь имъ. На самомъ дѣлѣ желая истолковывать мысли Канта, Шиллеръ развилъ ихъ далѣе. Въ-третьихъ, въ опредѣленіи красоты Шиллеръ также отошелъ отъ Канта. Его опредѣленіе образуетъ промежуточное звено между формальной эстетикой и эстетикой содержанія (Inhalts-Aesthetik), - романтизмомъ, который цѣнитъ красоту не за форму, а за отраженіе идеала.

Основная мысль Шиллера та, что красота - это отраженіе моральнаго міра. Онъ исходитъ, какъ и Кантъ, изъ противоположенія чувственной и разумной природы, свободы и необходимости; но этотъ ходъ мыслей приводитъ его къ отрицанію формальнаго характера красоты и къ утвержденію нѣкоторой самостоятельности красоты въ нравственномъ мірѣ. Дѣйствительно то положеніе Канта, что красота - формальное начало, не вя-

жется съ его же утвержденіемъ, что красота есть отраженіе моральнаго міросозерцанія. Какъ согласовать противорѣчіе? Шиллеръ самъ указываетъ, что побудило его отклониться отъ своего учителя,- именно, живое сознаніе своего поэтическаго дарованія. „Философъ", говоритъ Шиллеръ, „долженъ удовлетворяться тѣмъ, чтобы подыскивать понятія къ тѣмъ созерцаніямъ, въ которыя облекаетъ свои открытія естественное чувство"; или иными словами, онъ долженъ объяснять въ абстрактныхъ терминахъ интуитивный, образный языкъ ощущеній и чувствъ. „Философія, говоритъ онъ далѣе, „имѣетъ право гордиться лишь весьма немногими открытіями, которыя до нея не были бы уже предметомъ смутнаго чаянія чувствъ и откровенія поэзіи."

Шиллеръ разсматриваетъ чувственность и разумъ въ человѣкѣ въ трехъ отношеніяхъ: 1) или мы жертвуемъ долгомъ ради чувственности - гедонизмъ; 2) или мы приносимъ въ жертву велѣніямъ долга чувственныя влеченія - ригоризмъ... Представителемъ перваго былъ Аристиппъ, второго - Кантъ, 3) или мы можемъ сочетать велѣнія долга съ чувственными влеченіями. Этотъ средній путь и есть тотъ, по которому пошелъ Шиллеръ. Это - путь Шефтсбери, который ставилъ эстетику посрединѣ, между чувствованіями и разумомъ. Красота и есть именно выраженіе гармоніи нравственной и чувственной природы. Не уничтоженію и подавленію, но освобожденію, прояснѣнію и возвышенію подлежитъ чувственная природа человѣка. Если побѣда нравственнаго начала надъ человѣческой природой порождаетъ чувство возвышеннаго, то и въ самой человѣческой природѣ есть явленія, кото-

рыя всѣми признаются красивыми, хотя они и произведенія необходимости, а не свободы, - это красота человѣческаго тѣла, то, что Шиллеръ называетъ а р х и т е к т о н и ч е с к о й красотой и отличаетъ отъ техническаго совершенства. Техническая красота это цѣлая система цѣлей, подчиненная одной высшей цѣли. Архитектоническая же красота - изображеніе этихъ цѣлей, поскольку она открывается въ явленіи человѣческому познанію. Человѣку мы по преимуществу приписываемъ красоту независимо отъ типа какъ чувственному явленію. Однако и разуму красота нравится, хотя она и не зависитъ отъ качествъ предмета, постигаемаго разумомъ. Какъ же разрѣшить это противорѣчіе? Шиллеръ разрѣшаетъ его такимъ образомъ: предметы двоякимъ образомъ становятся объектами разума: 1) мы или извлекаемъ идею изъ предмета или 2) влагаемъ идею въ предметъ. Въ первомъ случаѣ идея объективно соединена съ предметомъ, во второмъ - субъективно. Первое создаетъ понятіе совершенства, второе - красоты. „Красота - гражданка двухъ міровъ", какъ картинно выражается Шиллеръ,- „своимъ существованіемъ она обязана чувствамъ, но права гражданства она получаетъ отъ разума". Архитектоническая красота - не только произведеніе природы, но и выраженіе человѣческой природы, свободы ея духа. Свобода управляется красотою. „Природа даетъ красоту строенія, свобода - красоту игры". Отсюда выводится и понятіе граціи, прелести, очарованія, „Anmuth", по выраженію Шиллера. Грація - красота человѣческой фигуры подъ вліяніемъ свободы. Грація проявляется въ движеніяхъ, но и въ спокойномъ выраже-

ніи, въ тѣхъ случаяхъ, въ какихъ оно обозначаетъ привычныя ранѣе бывшія движенія. Однако, не во всѣхъ движеніяхъ можетъ проявиться грація, но лишь въ тѣхъ, которыя соотвѣтствуютъ какому-нибудь настроенію. Грація, прелесть свойственна лишь произвольнымъ движеніямъ человѣка, и то не всѣмъ, но лишь тѣмъ, какія служатъ выраженіемъ нравственнаго чувства. Въ граціи соединены оба мотива: нравственный и чувственный, подобно тому, какъ въ „Schöne Seele" (прекрасная душа) приведены въ гармонію нравственность человѣка и природная склонность. Schöne Seele - идеалъ нравственнаго совершенства, обладающій добродѣтелью, т.е. склонностью къ дѣлу, человѣкъ съ радостью подчиняется долгу. Здѣсь Шиллеръ расходится съ Кантомъ. Чтобы не приводить длинныхъ разсужденій, возьмемъ эпиграмму Шиллера на Канта въ переводѣ Вл. Соловьева „Сомнѣнія совѣсти".

„Ближнимъ охотно служу, но увы...питаю къ нимъ склонность
Вотъ и гложетъ меня, вправду ли нравственень я?
Нѣтъ другого пути. Стараясь питать къ нимъ презрѣніе,
И съ отвращеніемъ въ душѣ дѣлай, что требуетъ долгъ."

Ясно видимъ иронію. Выходитъ, что я нравственень только въ томъ случаѣ, когда ненавижу человѣка, но, дѣлая ему добро, поступаю согласно велѣніямъ категорическаго императива. Въ эстетически развитомъ человѣкѣ, въ прекрасной душѣ, нравственное чувство настолько овладѣваетъ всѣми склонностями души, что она безъ всякаго опасенія можетъ предоставить чувствамъ руководительство надъ волей и никогда не окажется

въ противорѣчіи съ долгомъ. Здѣсь имѣемъ сочетаніе эстетики съ этикой, углубленіе мысли Шэфтсбери и Канта. „Тамъ, гдѣ нравственное чувство находитъ усладу, тамъ и эстетика желаетъ не быть въ обидѣ, и согласіе съ идеей не должно вести къ пожертвованію въ области чувствъ". Какъ бы строго ни требовалъ разумъ выраженія нравственности, глазъ столь же неукоснительно будетъ стоять за красоту. Прелесть, грація есть выраженіе прекрасной души, а достоинство это выраженіе возвышенныхъ убѣжденій, образа мыслей (erhabene Gesinnung). Господство надъ стремленіями путемъ нравственной мощи характеризуетъ свободу духа, и выраженіе этого господства есть достоинство. Грація проявляется въ свободѣ произвольныхъ движеній, достоинство - въ господствѣ надъ непроизвольными. Хотя грація и достоинство проявляются въ различныхъ областяхъ, однако они могутъ соединяться въ одномъ лицѣ, ибо грація находитъ свое оправданіе въ достоинствѣ, а достоинство - свое значеніе и цѣнность въ прелести. Кантъ учитъ, что искусство - выраженіе человѣческой идеи, Шиллеръ доводитъ его мысль до конца. Если грація въ одномъ и томъ же лицѣ сочетана съ архитектонической красотой, а достоинство съ силою, то мы имѣемъ предъ собою выраженіе совершенной человѣческой личности, выраженіе человѣческой нравственной идеи. Это напоминаетъ намъ греческое міросозерцаніе - „калокагатія". Шиллеръ развилъ во всѣхъ смыслахъ ученіе Шэфтсбери о томъ, что эстетика должна быть сближена съ этикой, - и Канта - о томъ, что эстетика есть путь отъ необходимости къ свободѣ.

Два крупныхъ отступленія отъ Канта мы имѣемъ въ ученіи Шиллера. Это во 1-хъ идея примиренія склонности съ долгомъ и во 2-хъ ученіе объ освобожденіи идеи красоты отъ порабощенія нравственности.

Въ „Письмахъ объ эстетическомъ воспитаніи человѣчества" Шиллеръ (незамѣтно для себя) еще далѣе ушелъ отъ идей своего учителя. Въ этихъ письмахъ детальнѣе развиваются мысли, положенныя въ основу трактата „О граціи и достоинствѣ". Эти письма можно разбить на 3 части: 1) 1 - 9, въ которыхъ говорится о томъ, что государство, созданное необходимостью исторической эволюціи (Nothstaat), должно уступить мѣсто государству, созданному на разумѣ, на идеѣ (Vernunftstaat'y). Путь къ этому государству Шиллера ведетъ черезъ эстетическое воспитаніе.

2) 10 - 16 письма даютъ опредѣленіе понятія красоты, какъ средства для этого перехода. 3) 17 - 27 письма описываютъ ступени и исторію перехода отъ физическаго къ разумному существованію.

1) (1-9). Назначеніе человѣка (какъ и у Канта) создать царство разума (Vernunftstaat) вмѣсто царства необходимости (Nothstaat). Эту же мысль развивалъ Фихте. Условіемъ для такого перехода служитъ пріобрѣтеніе культуры. Путь - воспитаніе. Только красота ведетъ къ свободѣ, — у Шиллера эстетическое образованіе - это путь для рѣшенія политической проблемы. Въ эпоху Шиллера въ Германіи утвердился взглядъ, что царство разума осуществится только при помощи образованія,

а не путемъ революціи. Яркое объясненіе этого обстоятельства мы найдемъ у Виндельбанда. „Преступленія террористовъ", пишетъ онъ, „поразили мыслителей и поэтовъ Германіи и сбили ихъ съ толку въ ихъ воодушевленіи идеадомъ разума. Сплетеніе мыслей Вольтера и идеаловъ Руссо съ грубостью личныхъ интересовъ Робеспьера разрушило тотъ ореолъ, которымъ была окружена Революція, вначалѣ восходившая, казалось, надъ Европой на подобіе утренней зари... Это стремленіе перевести политику на эстетическій путь нигдѣ не отразилось съ большей отчетливостью, чѣмъ въ блестящемъ изложеніи Шиллера, которымъ онъ началъ свои письма объ эстетическомъ воспитаніи человѣчества. Отъ этого Nothstaat, государства въ настоящемъ, отъ этого созданія власти, интересовъ и страстей, человѣчество должно перейти къ разумному государству нравственнаго порядка. И единственную возможность совершить перемѣну, „не рискуя сломать колесъ исторіи", не производя полнаго крушенія, поэтъ видитъ въ образованіи „эстетическаго государства". Лишь облагораживаніе чувства и утонченіе жизни при помощи интеллектуальныхъ интересовъ пригодно для того, чтобы заставить замолчать грубую страсть чувственнаго человѣка и освободить дорогу разуму для созданія общей жизни". Замѣтимъ, по поводу этихъ мыслей Виндельбанда еще, что хотя написанныя Шиллеромъ 3 драмы: „Заговоръ Фіеско", „Коварство и Любовь" и „Разбойники" носятъ явно политическій характеръ, въ особенности послѣдняя, на виньеткѣ къ которой изображенъ левъ и сдѣлана надпись: „in tirannos" (противъ тирановъ), однако же и здѣсь оппозиція противъ существующаго строя не носитъ собственно политическа-

го характера, а имѣетъ характеръ абстрактный, сродный съ протестомъ періода „бури и натиска". „То была", продолжаетъ Виндельбандъ (Философія въ умственной жизни Германіи XIX столѣтія): „идеальная вѣра въ мощь образованія... Интересы этой эстетически-философской системы образованія лежали по ту сторону внѣшнихъ связей жизни, изъ которыхъ она выросла: умы того времени жили въ иномъ мірѣ, который стремился быть выше, чище, человѣчнѣе, чѣмъ его внѣшнее настоящее. Тонкій верхній слой высоко образованныхъ людей, неудовлетворенныхъ грубою дѣйствительностью, не принимая никакого участія въ политическихъ дѣлахъ, создалъ себѣ новый міръ въ сферѣ идеала. Но идеалъ, хотя и нетлѣнный, вѣчный, неосуществимый, хотѣлось видѣть осуществленнымъ, оправданнымъ въ исторической дѣйствительности. И онъ былъ отнесенъ въ далекое прошлое, чтобы хотя въ немъ созерцать осуществленною свою мечту". - Отсюда происходитъ обычная идеализація прошлаго именно античнаго греческаго міра. Такимъ образомъ выросло второе гуманистическое теченіе.

Наряду съ Вольфомъ слѣдуетъ также поставить Вильгельма Гумбольта. Наиболѣе выразительное и богатое по вліянію воплощеніе эта идеализація греческаго міра находитъ себѣ у Шиллера - пророка Канта. Виндельбандъ отмѣчаетъ у Шиллера надорванность, тоску. „Всюду замѣтно дѣйствіе контрастовъ, благодаря которымъ въ античное время считается дѣйствительнымъ все то, чего не хватаетъ въ отношеніи идеала настоящему. Бѣгство въ прошедшее, собственно говоря, то же, что бѣгство въ область

мечты, въ область идеала". Эту тоску и надорванность чувствуемъ мы въ двухъ стихотвореніяхъ Шиллера: „Боги Греціи" и „Новогоднее", написанное на встрѣчу 19-го столѣтія."

„Свѣтлый міръ! О гдѣ ты? Какъ чудесенъ
Былъ природы радостный расцвѣтъ.
Въ странѣ одной волшебныхъ пѣсенъ
Не утраченъ сказочный твой слѣдъ.
Загрустя повымерли долины,
Взоръ нигдѣ не встрѣтитъ божества,
И отъ той живительной картины
Только тѣнь видна одна".

Еще печальнѣе звучитъ второе стихотвореніе:

„Въ свѣтлое души уединеніе
Ты уйди отъ жизненныхъ оковъ!
Красота цвѣтетъ лишь въ пѣснопѣньѣ
И свобода только въ царствѣ сновъ".

Ошибочно было бы послѣднюю строфу толковать въ политическомъ смыслѣ. Во второмъ отдѣлѣ „Писемъ" онъ выводитъ понятіе красоты изъ понятія „бытія" и „становленія" или „быванія"(das Werden). Исходя изъ этихъ 2-хъ понятій Шиллеръ и выводитъ красоту. Личность и состояніе въ человѣкѣ то же, что бытіе становленіе во внѣшнемъ мірѣ. Личность человѣка пребываетъ всегда, состояніе - измѣняется. Личность - бытіе, а настроенія, состоянія - становленіе бытія. Личность - матеріалъ, изъ

котораго образуются всѣ состоянія: чувства, мысли. Состоянія - форма, въ которой выражается матеріалъ. Этотъ матеріалъ и эту форму можно уподобить чувственному у разумному началамъ. Чувственная природа подчиняетъ человѣка условіямъ пространства и времени, разумное же начало желаетъ освободить человѣка и установить въ случайномъ необходимый законъ. Въ первомъ стремленіи проявляется наша зависимость, во второмъ - наша самостоятельность. Эти стремленія противоположны другъ другу, но, какъ выраженія цѣльной природы человѣка, должны быть соединены. Задача культуры человѣка - привести въ гармонію дѣятельность обоихъ стремленій. Въ этомъ задача гуманности, человѣчности. Полное созерцаніе рѣшенной задачи человѣкъ получаетъ въ искусствѣ, которое есть результатъ третьяго посредствующаго стремленія, возникающаго изъ двухъ первыхъ и устанавливающаго гармонію между ними. Это стремленіе Шиллеръ называетъ Spieltrieb (стремленіе къ игрѣ). Красота - гармонія игры воображенія и разума. Объектъ 1-го матеріальнаго стремленія есть жизнь, объектъ 2-го формальнаго стремленія - строеніе, форма, образъ, а объектъ 3-го стремленія есть живой, созерцательно намъ данный образъ, die lebende Gestalt. Это и есть красота. Въ созерцаніи красоты духъ человѣка находится въ гармоніи, въ равновѣсіи между свободой и необходимостью. Подчиняясь тому и другому, душа въ то же время независима отъ каждаго въ отдѣльности. „Человѣкъ долженъ только играть съ красотой и онъ долженъ играть только съ красотой". Только въ искусствѣ человѣкъ находитъ свободную сферу для своего проявленія. Итакъ, высшая красота являетъ собою завершенную гармо-

нію матеріи и формы. Созерцаніе ея дѣлаетъ человѣка цѣльнымъ. Въ чувственномъ стремленіи и нравственномъ хотѣніи человѣкъ проявляетъ себя односторонне, въ художественномъ творчествѣ и эстетическомъ созерцаніи всесторонне, - въ искусствѣ осуществляется примиреніе противоположныхъ его стремленій. 3-я часть его писемъ (17 - 27) разсматриваетъ тѣ средства, съ помощью которыхъ произойдетъ переходъ отъ Nothstaat къ Vernünftstaat, отъ государства, основаннаго на необходимости, къ государству разумному. Сообразно съ дѣйствіемъ красоты на человѣка, различаются степени ея высоты. Человѣкъ въ двоякомъ направленіи можетъ уклониться отъ истиннаго назначенія: онъ бываетъ или слишкомъ напряженъ или слишкомъ изнѣженъ.

Эстетическое воспитаніе должно восполнить эти недостатки, въ одномъ случаѣ - красота должна дѣйствовать успокаивающимъ образомъ (грація), въ другомъ - бодрящимъ (достоинство). Выходитъ, что нравственное начало есть высшее въ человѣкѣ, а эстетическое чувство - лишь ступень къ моральному совершенству. Однако, можно указать многія мысли изъ „Писемъ", которыя противорѣчатъ этому, напр., слѣдующая выписка изъ 23-го письма: „Нѣтъ другого пути сдѣлать чувственнаго человѣка разумнымъ, какъ тотъ, который дѣлаетъ человѣка эстетичнымъ". И далѣе: „человѣкъ долженъ научиться благородству стремленій для того, чтобы ему не зачѣмъ было хотѣть возвышенно". Если ты не можешь чувствовать п р е к р а с н о, все же тебѣ осталось разумное хотѣніе и ты можешь, какъ существо духовное, дѣлать то, на что у тебя, какъ человѣка, нѣтъ силъ". Если

человѣкъ не сможетъ развиться эстетически, тогда онъ долженъ стремиться разумомъ къ долгу. Разумное хотѣніе поставлено на второй планъ. То, что въ трактатѣ „о грапіи и достоинствѣ" Шиллеръ выразилъ робко и нерѣшительно, то здѣсь выражено открыто и убѣдительно. Эстетика - единственный путь для культуры человѣка, для его совершенствованія. Изъ различныхъ опредѣленій красоты Шиллеръ выбралъ такое, какое ему подсказано было его художественной натурой. „Красота есть единственно возможное въ явленіяхъ выраженіе свободы."

Каково же значеніе Шиллера?

1). Шиллеръ образуетъ собою переходное звено между Кантомъ и Шеллингомъ, между чисто-формальной эстетикой и эстетикой содержанія. Онъ еще не говоритъ о красотѣ, которая является богооткровеніемъ, которая раскрываетъ сущность вещей,- красота, по его мнѣнію, только открываетъ природу человѣка. Правъ Куно Фишеръ, замѣчая, что до Канта эстетика разсматривалась догматически, Шиллеромъ - антропологически, а Шеллингомъ - космически: и искусство у него - богооткровеніе (theophania), познаніе сущности вещей. Антропологическая точка зрѣнія Шиллера занимаетъ среднее мѣсто между формальной критикой Канта и „космическимъ" взглядомъ Шеллинга. Вмѣстѣ съ тѣмъ Шиллеръ являетъ собою переходъ къ романтизму, который началъ зарождаться въ Германіи въ періодъ „Sturm und D'rang" (бури и натиска). Сущность романтизма, по Шиллеру, - поклоненіе „прекрасной душѣ", характерныя черты которой нарисовалъ намъ геніальный поэтъ.

Лист 12.
Н. Самсоновъ.

2) Послѣ Канта уже нельзя было отожествлять этику съ эстетикой, поскольку Кантъ ихъ разграничилъ, но и раздѣленными оставить ихъ нельзя было. Разграниченное слѣдовало сочетать. Это сдѣлалъ Шиллеръ. Нравственное совершенство есть высшая цѣль жизни и искусства, но изъ этого не слѣдуетъ, чтобы искусство не имѣло самостоятельнаго значенія и собственной сферы.

3) Весьма важна для послѣдующей эстетики мысль о посредствующемъ звенѣ между чувственными и нравственными стремленіями, мысль объ игрѣ нашего духа, какъ сущности искусства.

4) Нѣкоторые оттѣнки понятій, отмѣченные Шиллеромъ, сохраняютъ свою цѣнность навсегда, напр., его анализъ „граціи" и „достоинства".

5) Наконецъ, плодотворна и глубока его мысль, что красота есть лишь видимость - aesthetischer Schein, такъ какъ идея полагается нами въ предметъ, субъективно съ нимъ сочетается.

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
Общественных Наук
Академии Наук СССР

МО. ЯЗ. ИЗЫКОЗНАНИЯ АНСССР

Изданія Издательскаго О-ва при Историко-Философскомъ Факультетѣ Московскихъ Высшихъ Женскихъ Курсовъ.

А. Н. Веселовскій. Ист. новѣйш. рус. лит. 2. ч. 1 р. 80 к. изд. 1912—13 г. (распродано).
Его же Ист. нов. рус. лит. 19 вѣка съ 30-60 гг. 2 ч. 1 р. 60 к., изд. 1913-14 г.
Его же Ист. новѣйш. рус. лит. (печатается).

Н. Д. Виноградовъ. Педагогическ. психологія 3 ч. 2 р. 25 к., изд. 1911-12 г. (распрод).
Его-же Педагогика 3 ч. 2 р. 50 к., изд. 1913—14 г.

В. Е. Гіацинтовъ. Итальянск. иск. эп. Высокаго Возрожденія 2 ч. 2 р., изд. 1913 14 г.
Его-же Альбомъ фототипій къ курсу „Итал. иск. Высок. Возражд ія 2 р. 50 к., (изд. 1913—14 г.).

В. Ф. Давыдовскій. Физика 3 части и атлас. 2 р. 25 к., изд. 1913—14 г.

Д. Н. Егоровъ. Европа и нов. страны 16 в. 2 ч. 50 к., изд. 1911—12 г.
Его-же Ист. сред. вѣк. 2 ч. 2 р. 50 к., изд. 1912—13 г. (распродано).
Его же Исторія Греціи 2 ч. 1 р., изд. 1912—13 г.
Его-же Ист. поздняго средневѣк. (конспек.) 1 р. 25 к., изд. 1913—14 г.
Его-же Ист. Греціи (печатается).
Его-же Ист. средн. вѣк. (печатается).

А. А Круберъ. Общее землевѣдѣніе 2 ч. 2 р. 20 к., изд. 1911—12 г. (распрод.)
Его-же Общее землевѣд. 2 ч. 2 р. 20 к., изд. 1913—14 г.
Его-же Антропогеографія 2 ч. 2 р 10 к., изд. 1913—14 г.
Его-же Общ. землевѣдѣніе (печатается).

М. К. Любавскій. Рус. ист. конца 17 и нач 18 в. до П. В. 2 ч. 2 р. 10 к., изд. 1913-14 г.

М. Н. Розановъ. Фран. лит. эпохи Просв. 2 ч. 50 к., изд. 1911—12 г.
Его-же Ист. лит. эпохи Возрожденія 2 ч. 2 р., изд. 1911—13 г. (распродано).
Его-же Ист. зап.-европ. 19 в. 2 ч. 2 р. 10 к., изд. 191—13 г. (распродано.)
Его-же Ист. лит. эпохи Просвѣщ. въ Анг. и Герм. 2 ч. 2 р. 20 к., изд. 1913-14 г.
Его-же Ист. лит. эпохи Возрожденія (печатается).
Его-же Ист. зап.-евр. лит. 19 в. (печатается).

Н. И. Романовъ. Введеніе въ ист. искусства (печатается.)

П. Н. Сакулинъ. Рус. лит. послѣ Пушкина 3. ч. 2 р. 50 к., изд. 1911-13 г. (распр.)

Н. В. Самсоновъ. Ист. эстетич. ученій 3 ч. 2 р. 25 к., изд. 1912—13 г. (распрод.)
Его-же Ист. эстетич. ученій (печатается.)

М. Н. Сперанскій Древн. рус. лит. (Введене, Кіевск. пер.) 3 ч. 75 к., изд. 1911-12 г.
Его-же Рус. народ. слов. 2 ч. 2 р. 50 к., изд. 1912—13 г. (распродано).
Его-же Древ. рус. лит. (Моск. пер. 2 ч. 1 р., изд. 1912—13 г.
Его-же Рус. народ. слов. (печатается).

К. Н. Успенскій. Ист. Византійской имперіи 2 ч. 1 р., изд. 1912—13 г.
Его-же Ист. Византійской имперіи (печатается).

С. Ѳ. Фортунатовъ. Анг. и Герм. 19 в. 2 ч. 1 р. 85 к., изд. 1911—12 г. (распродано).
Его-же Ист. Соед. Шт. Сѣв. Амер. 2 ч. 2 р. 20 к. изд. 1912—13 г. (распр.)
Его-же Исторія Франціи со врем. вел. Револ. 2 ч. 1 р. 90 к., изд. 1913—14 г.
Его-же Ист. Англ. и Герм. 19 в. (печатается.)

В. Н. Харузина. Этнографія 2 ч. 1 р., изд 1911—12 г.

В. И. Щепкинъ. Палеографія (конспектъ) 30 к., изд. 1913—14 г.
Его-же Ист. польск. лит. (конспектъ) 50 к., изд. 1913—14 г.
Его-же Старославянскій языкъ (печатается).

31 ОКТ 1913