

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ**

**Томский политехнический университет**

---

**С. Г. Сычева**

# **ОСНОВЫ ЭСТЕТИКИ**

**Часть I**

Учебное пособие

Томск 2004

УДК 613  
ББК С 55.47  
С 95

Сычева С. Г. Основы эстетики. Ч. 1: Учеб. пособие/ Том. политехн. ун-т. – Томск, 2004. – 108 с.

В учебном пособии представлены основные эстетические идеи европейских мыслителей, рассмотрено творчество художников, поэтов, их мировоззрение и решение ими главных проблем искусства.

Пособие подготовлено на кафедре культурологии и социальной коммуникации и предназначено для студентов специальности 230500 «Социально-культурный сервис и туризм» Института дистанционного образования.

Печатается по постановлению Редакционно-издательского Совета Томского политехнического университета.

#### Рецензенты:

Ю.П. Петров – Директор института искусств и культуры Томского государственного университета, доктор философских наук, профессор;

О.Г. Мазаева – зав. кафедрой истории философии и логики Томского государственного университета, кандидат философских наук, доцент.

Темплан 2004

© Томский политехнический университет, 2004

## ПРЕДИСЛОВИЕ

*Эстетика – это искусство  
красиво мыслить.*

*А. Баумгартен*

Пособие «Основы эстетики» написано для студентов Института дистанционного образования Томского политехнического университета. В условиях всеобщей гуманитаризации знания и обучения, в том числе и в России, эта книга призвана расширить кругозор студента в плане общегуманитарной подготовки, увеличить объем его знаний о культуре, искусстве, истории и философии европейского региона. При этом книга нацелена на развитие не только знаний, но и самостоятельности мышления и свободы воображения студентов.

Пособие «Основы эстетики» имеет ряд особенностей, отличающих его от других учебных материалов по этой теме. Укажем эти отличия.

1. В условиях развития плюрализма мысли в России в учебных заведениях страны появилась возможность читать авторские курсы. Несмотря на то, что пособие носит общепринятое название «Основы эстетики», здесь необходимо его несколько конкретизировать. Автор полагает, что содержанию книги соответствует более точное название: «Шедевры европейской эстетической мысли». В такой редакции авторство курса не вызывает сомнений. К сожалению, некоторые темы не были охвачены, например, восточная эстетика. Это объясняется рамками курса, а также стремлением автора глубже проникнуть в поставленные проблемы, не рассеивая внимание читателя на слишком широком материале.

2. Из первой особенности пособия «Основы эстетики» вытекает вторая, а именно: поскольку речь идет об эстетической мысли, то крен сделан в философию искусства. Разумеется, в учебном пособии присутствуют и факты искусствоведения. Теорию и историю прекрасного и безобразного в культуре различных народов можно излагать на трех уровнях: искусствоведения, эстетики в узком смысле и философии искусства. Вся эта информация входит в дисциплину эстетики в широком смысле. Если искусствоведение идет от конкретного материала до эстетических обобщений, то философия искусства идет от общей теории искусства через теорию категорий в эстетике в узком смысле до конкретных примеров искусствоведения. Таков путь написания этой книги.

3. Вторая особенность учебного пособия «Основы эстетики» объясняется третьей, выходящей далеко за пределы какого-либо конкретного курса по эстетике, особенностью самой дисциплины: эстетика – философская наука. Так исторически сложилось. Эстетика и философия были неразрывно связаны всегда. Например, с возникновения одного из первых в Европе универ-

ситетов в 1215 г. – Парижского университета, ныне Сорбонна, в европейских университетах было четыре факультета: искусств, канонического права, теологии и медицины. Подготовительный (ныне – общеобразовательный) факультет искусств предполагал подготовку по принципу «семи свободных искусств», а именно: «тривиум» (грамматика, риторика, диалектика) и «квадривиум» (арифметика, геометрия, астрономия, музыка). Но впоследствии факультет искусств получил название философского. О чем говорит этот факт? Судя по названиям курса и содержанию дисциплин, можно сделать вывод: изначально в сознании европейского человека философия и искусство носили характер синкретичного, нерасчлененного знания. Впоследствии оно дифференцировалось на различные, но взаимосвязанные области. Всю историю культуры философия и искусство питали и поддерживали друг друга. И можно высказать предположение, что, как в давние времена, в будущем они сольются, но уже в осознанном синтезе.

Хотя речь шла об искусстве, но подобные же отношения существуют и между философией и эстетикой. Термин «эстетика» возникает в творчестве немецкого философа XVIII в. Александра Баумгартена как название теории чувственного познания (от греческого слова «чувственный») и теории прекрасного одновременно. Такое происхождение понятия – безусловное свидетельство связи эстетики и философии.

Отсюда и вытекает вторая особенность данного пособия – его апелляция к философскому знанию.

Автор уверен, что изучение предложенного курса «Основы эстетики» позволит студентам Центра дистанционного образования Томского политехнического университета глубже усвоить и другие гуманитарные дисциплины. Полный список литературы по данному курсу содержится в методических указаниях к семинарским занятиям по курсу «Основы эстетики» С. Г. Сычевой (Томск, ТПУ, 2004).

## ВВЕДЕНИЕ В ЭСТЕТИКУ

**Природа красоты.** Мир прекрасного окружает нас повсюду. Он вокруг и внутри нас. Всмотритесь чувственным или умственным взором:

Сотри случайные черты –  
И ты увидишь: мир прекрасен, –

обращается к нам Александр Блок в поэме «Возмездие». Иногда бывает так, что за случайной, неприглядной оболочкой таится внутренняя красота, которую надо уметь видеть.

Красота – путеводная звезда человеческой жизни. Человек всегда стремился к красоте, и ко внешней, и к нравственной, и к умственной. Нет такого народа, который не знал бы чувства прекрасного. Открытия современных ученых доказывают, что уже в верхнем палеолите первобытный человек знал и ценил красоту. Это подтверждают находки на территориях современной Франции, Италии, Англии, Германии, Сибири, Сахары и т. д.

Человек способен находить и ценить красоту, творить по ее законам. Но для этого надо вырабатывать вкус. Так же, как мы учимся читать и писать, мы формируем способность видеть и переживать красоту. Учение о красоте – это и есть эстетика.

Жизнь прекрасна и удивительна, но она полна противоречий, в ней сталкиваются противоположности: истина и ложь, добро и зло, красивое и безобразное. Искусство же вмещает в себя всю неоднозначность жизненного процесса и выражает его собой. Недаром в поэтике французского декаданта XIX в. возникла эстетика безобразного. Неподражаемым примером этой поэзии служит стихотворение символиста Шарля Бодлера «Падалль»:

Вы помните ли то, что видели мы летом?  
Мой ангел, помните ли вы  
Ту лошадь дохлую под ярким белым светом,  
Среди рыжеющей травы?

Полуистлевшая, она, раскинув ноги,  
Подобно девке площадной,  
Бесстыдно, брюхом вверх лежала у дороги,  
Зловонный выделяя гной...

Возможно, что это весьма пространное описание падали не заслужило бы столь пристального внимания широкой публики, несмотря на свою гениальность, но все дело в том, что стихотворение состоит из двух частей. И ровно настолько, насколько первая часть – упадочническая, настолько вторая – жизнеутверждающая:

Но вспомните: и вы, заразу источая,  
Вы трупом ляжете гнилым,  
Вы, солнце глаз моих, звезда моя живая,  
Вы, лучезарный серафим...

Скажите же червям, когда придут, целуя,  
Вас пожирать во тьме сырой,  
Что тленной красоты – навеки сберегу я  
И форму, и бессмертный строй.

Стихотворение получается очень глубокомысленным. В нем содержится та идея, что, несмотря на бренность плотской, внешней красоты, у нее есть свои вечные и неизменные законы, более или менее полно выраженные в каждом из нас. И эти законы непоколебимы.

Эстетика открывает нам мир человеческой души; огромную роль в ней играет образное, художественное мышление. Прекрасное надо пережить. Эстетическое переживание состоит в том, чтобы возникла яркая, неповторимая эмоция.

Где и как существует красота? Одни полагают, что только в природе. Исчезнет человек, но красота останется. Другие, – что только в культуре, и без культуры красоты не было бы. И та, и другая точки зрения односторонни. Дело в том, что красота существует и в природе, и в культуре. А. Гулыга пишет: «Отец красоты – труд, мать – природа, дитя рождается от слияния этих двух начал и жить может только в их согласии и взаимопонимании... Красота – согласие человека и природы.»<sup>1</sup>

Зачем человеку красота? Наша жизнь наполнена такими вещами, как ценности. Это высшие духовные стимулы человеческого поведения, его святыни. И красота – одна из них.

**Фантазия. Игра. Идеал.** Без фантазии невозможно познание мира. Фантазия, воображение – основа творчества во всех его видах. Жизнь человека – творческий процесс. И здесь важнее всего способность человека быть и оставаться человеком. В этом ему помогает игра. Эйнштейн сказал: «Создание атомной бомбы – детская игра по сравнению с тайной детской игры». Игра – это не способ убить время, это – тип поведения, деятельность «по правилам». Работать играючи – значит легко, радостно и умело делать свое дело. И в этом смысле Шиллер прав: «Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет».

Эстетическое отношение к миру включает в себя игровое поведение, основанное на развитой фантазии. В искусстве мы встречаем «двойное существование», сочетание реального и условного. Допустим, художник создает

---

<sup>1</sup> Гулыга А. Что такое эстетика? – М.: Просвещение, 1989. – С. 20.

правдоподобие действительности, но зритель ни на секунду не забывает о том, что перед ним все же условный мир. А. Гулыга приводит такой пример: никто не бросится на помощь Дездемоне, хотя ее гибель при хорошей игре может вызвать подлинные слезы. Наслаждение искусством – это соучастие в игре.

Выше было сказано о святынях. Идеальный образец красоты – это и есть святыня. В нашей стране религия долго находилась под запретом. Но все же в нашей культуре были святыни. А. Гулыга приводит слова одного человека: «Если у народа нет Бога, у него должен быть Пушкин». Литературовед Эйхенбаум написал: «Ты, Пушкин, Бог, и сам того не знаешь», перефразируя слова Пушкина: «Ты, Моцарт, Бог, и сам того не знаешь».

Понятие идеала было введено в философию И. Кантом для обозначения недостижимого образца для сознания, образца, нигде в реальности не существующего. Шиллер заговорил о воплощении идеала в искусстве. Шеллинг и Гегель поставили вопрос о реализации идеала в действительности.

Личный идеал – это образ совершенного человека. В поисках личного идеала мы обращаемся к истории. Музей – это светский храм. Памятник культуры содержит сам по себе идеал, нам остается только к нему приблизиться. Особенно велика сила воздействия духовной русской литературы. Томас Манн назвал русскую литературу «святой», поскольку она утверждает высшие человеческие ценности.

**Мир искусства.** Обратимся к одному из величайших шедевров древнерусской иконописи – «Троице» Андрея Рублева. Она была создана на рубеже XIV – XV вв., когда русская культура переживала невиданный подъем. Священник и философ Павел Флоренский писал об этой иконе, что в ней открывается «духовному взору бесконечный, невозмутимый, нерушимый мир, “свышний мир” горнего мира». Здесь показана, продолжает Флоренский, «взаимная любовь, струящаяся в вечном согласии, в вечной безмолвной беседе, в вечном единстве сфер горних. Вот этот-то неизъяснимый мир,... эту ничему в мире не равную лазурь – более небесную, чем само земное небо,.. эту бесконечную друг перед другом покорность – мы считаем творческим содержанием Троицы».

Подлинный художник видит мир таким, каков он есть, и показывает его таким, каков он есть. Но гениальный мастер покажет мир еще и таким, каким он должен быть, во всем его великолепии, показывает идеал, высшую, божественную реальность. Она напоминает внешний мир, но лишь напоминает. Представим себе: идет по улице Венера Милосская. Естественно, при виде такого зрелища нас охватит шок. И дело, конечно, не в наготе. Как известно, руки Венеры Милосской утеряны. Если бы она ожила и сошла с пьедестала, то вызвала бы только жалость: такая красавица, а без рук. Но на своем великолепном постаменте великая богиня прекрасна: несмотря на отсутствие существенных деталей творение настолько гениально, что воспринимается с восхищением.

**Виды искусств.** Искусство всегда конкретно. Существуют самые разнообразные виды искусств, которые мы и рассмотрим.

*Архитектура.* Гегель называл ее «началом искусства». Зодчество возникло на заре цивилизации, всегда было погружено в практику, это наиболее «приземленное» искусство, непосредственно связанное с жизненной потребностью человека в жилище. Важно то, что архитектура не копирует природные формы, а творит культурные формы заново. В этом ее близость к музыке. И не случайно архитектуру называют «застывшей музыкой».

Архитектура воспроизводит облик общества. Например, пирамида фараона Хеопса, самая большая из египетских пирамид, достигает примерно 150-ти метров высоты. На ее сооружение ушло свыше двух миллионов блоков весом от двух с половиной до тридцати тонн. Ее назначение – быть усыпальницей фараона. Человек по сравнению с такой громадиной ощущает себя абсолютно ничтожным. Эта пирамида – символ всевластия фараона. Фараоны обожествлялись.

Если посмотреть на другой памятник, уже русской архитектуры – храм Покрова на Нерли, то можно заметить удивительную человечность его облика: Божественное и человеческое сливаются в религиозном действии.

*Скульптура.* Это, как правило, изображение человека или Бога из металла, камня, дерева, гипса. Гегель определял скульптуру как «телесное воплощение духовного».

*Живопись.* Она имеет свой язык – цвет и рисунок. Нельзя согласиться с А. Гульгой в том, что в живописи главную роль играет цвет, тогда как рисунок – вспомогательную. Цвет определяется глазом, а рисунок в том числе и рукой. По тому, как накладывается на полотно мазок, можно определить автора картины.

Гармоничное сочетание цветов называется колоритом. Уникальный колорит, подобранный художником, существует только на оригинальном образце, копии и репродукции и, как правило, не в состоянии доподлинно его передать. Поэтому для понимания картины важно видеть оригинал. Сколько существует репродукций «Троицы» Рублева! Но только в Третьяковской галерее становится понятным величавое спокойствие ангелов, воплощенного Божества. Только там мы можем полностью пережить гениальность творческого дара художника.

По предмету изображения живопись делится на портрет, пейзаж, натюрморт, тематические композиции. По технике исполнения и краске – на масляную живопись, гуашь, акварель и т. д.

*Музыка.* Она не изображает действительность, как и архитектура, но очень ярко передает эмоциональный мир человека. А. Гульга цитирует Д. Шостаковича: «Музыка способна выразить... мрачный драматизм и упоение счастьем, скорбь и экстаз,.. гнев и... ярость, меланхолию и бурное веселье, и не только все эти чувства, но и тончайшие их оттенки».

Музыка способна воплотить дух эпохи. Музыка делится на инструментальную, исполняемую на инструментах, и вокальную, исполняемую голосом. Можно даже сказать, что и человеческий голос – тоже музыкальный инструмент, причем в отличие от инструмента обычного он вне времени: он существовал всегда и будет жить, пока живет человек.

*Танец.* Это связь музыки с движением тела в пространстве. Танец можно назвать ожившей скульптурой. Красота и грациозность движений тела – основа классического танца. Вспомним стихи Пушкина:

Блистательна, полувоздушна,  
Смычку волшебному послушна,  
Толпою нимф окружена,  
Стоит Истомина; она,  
Одной ногой касаясь пола,  
Другою медленно кружит,  
И вдруг прыжок, и вдруг летит,  
Летит, как пух из уст Эола;  
То стан совет, то разовьет  
И быстрой ножкой ножку бьет.

Самое сложное и прекрасное искусство танца – балет. Русский балет известен всему миру. Фотографии русских балерин украшают пригласительные проспекты Нью-Йорка. На рубеже XIX и XX столетий особенно были популярны русские сезоны в Париже: балетные постановки, костюмы и декорации к которым писали великие русские художники: Лев Бакст, Александр Бенуа и др. Это был настоящий триумф русского искусства, сильно повлиявший на культуру Парижа того времени. В начале XX в. танцевали Анна Павлова, В. Нижинский, позднее – Г. Уланова, М. Плисецкая, М. Лиепа, В. Васильев, Е. Максимова, многие другие замечательные танцовщики. Балет не выходит из моды, скорее, он сам определяет моду, оставаясь вечно юным.

*Литература.* Она пользуется языком. Слово, произнесенное и написанное, способно вызвать переживание красоты. Особенность литературы как вида искусства, как пишет А. Гулыга, в ее доступности и широком распространении: «где человек, там и книга».

Однако не все состояния человеческой души можно передать словом. По этому поводу Тютчев писал:

Как сердцу выразить себя?  
Другому как понять тебя?  
Поймет ли он, чем ты живешь?  
Мысль изреченная есть ложь.

Русские символисты начала XX в. восприняли это стихотворение как вызов, стали ратовать за искусство намека, иносказания, утаивания, за символическую поэзию и прозу.

Итак, две разновидности литературы – поэзия и проза. Однако не всегда это деление однозначно, о чем свидетельствуют гениальные примеры из русской литературы: «Евгений Онегин» Пушкина – роман в стихах, тогда как «Мертвые души» Гоголя – поэма в прозе.

*Театр.* Настоящая, живая жизнь литературы проходит на сцене. Интерес к театру не ослабевает, несмотря на развитие кино и телевидения. Почему? Потому что актеры в зале, рядом; на сцене свершается сиюминутный акт творчества, все происходит для зрителя, с его участием, наличествует общение и сопереживание сцены и зала.

Театр как искусство зародился 2,5 тыс. лет назад в Древней Греции. Тогда все начиналось с трагедии – «хоровода козлов», если переводить дословно. Пришедший из Фракии культ Диониса – Бога-козленка, разрываемого на части в целях жертвоприношения и символизации природного круговорота, языческого Бога, первого, кто воскресал в греческом мифе, стал первоосновой трагедии, существующей и торжествующей и по сей день.

Театр есть синтез искусств: в пьесу вовлечены и литература; и изобразительное искусство – костюмы, декорации; и музыка; и игра актеров; и режиссура.

*Кинематограф.* Это – самый молодой вид искусства. Появившись в конце XIX в., он покорила все страны и все народы, обрел популярность везде. Наверное, это потому, что он очень легко транслируется в пространстве и во времени. Сидя в зрительном зале, можно посмотреть итальянский, французский, американский фильм. Знаменитым актерам и режиссерам, независимо от их происхождения и места жительства, поклоняются в самых разных странах. Коммуникабельность кинематографа не вызывает сомнений. Безусловно, за ним – будущее.

Вряд ли стоит задаваться вопросом: какому искусству отдать предпочтение? Творить искусство позволяет только талант, тогда как наслаждаться можно любым, лишь бы это искусство было подлинным, т. е. таким, которое позволяет человеку почувствовать себя духовно свободным.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Что такое красота? Приведите примеры.
2. Как связаны фантазия, игра, идеал?
3. Какие виды искусств Вы знаете? Приведите примеры.

## Раздел I

# УЧЕНИЕ О ПРЕКРАСНОМ В АНТИЧНОСТИ

### 1.1. Эстетика досократиков и Сократа

#### 1.1.1. Досократики

Эстетика – это учение о прекрасном. В чем сущность прекрасного, как его понимали древние греки?

Для них самым главным в жизни были «не личность и не общество, как мы думаем теперь, не история, не человек и не природа, а именно тело»<sup>1</sup>, тело человека, живое и красивое. Именно оно – мерило всего, идеальный образец, по которому строится мироздание.

Но раз это так, то все должно согласовываться с этим телом, быть с ним в гармонии, естественном равновесии. Тело, согласно древним грекам, состоит из четырех стихий – огня, воздуха, воды и земли. Прекрасное существует там, где эти четыре стихии находятся в полном соответствии, т. е. в гармонии между собой. Всеобщая красота, понятая как живое человеческое тело, есть античный бог. И таких богов – множество. Так, например, Зевс есть красивое человеческое тело как прообраз неба; Посейдон (Нептун) – красивое человеческое тело как прообраз воды и моря, Венера – любви и т. д.

Боги (как идеальные человеческие тела) обладают всеми человеческими страстями, пороками, ошибками. Они творят и добро, и зло, являются и силой, и бессилием. Эти боги суть именно боги, т. е. совершенные, всемогущие, абсолютно мудрые, идеальные существа. Но в то же время они телесны, а поэтому – страстны, порочны, непостоянны – как люди, и даже больше, чем люди. Вот что такое красота в представлении древних греков, как ее описывает А. Ф. Лосев<sup>2</sup>.

**ПИФАГОРЕЙСТВО.** Основатель пифагорейства – древнегреческий мыслитель Пифагор (2-я пол. VI в. – нач. V в. до н. э.). Отсюда его название. Он учил, что душа есть число; все тела – это числа, а числа – телесны; человек, природа, весь мир есть совокупность чисел. А красота существует только там, где есть числовая гармония. Мы говорим с вами о пифагорейском дионисизме (культе бога Диониса). Дионис – это божество рождающейся природы, переживающей экстаз от собственного рождения. Это оргиазм, от слова «оргия», буйный и бурный восторг. Природа в таком понимании есть бесконечная мощь, творческое изобилие и полнота жизни. Все это и есть красота.

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. – М.: Ладомир, 1994. – С. 66.

<sup>2</sup> Там же. – С. 68.

Число есть душа гармонии. А что такое гармония? Это одно из основных понятий эстетики пифагорейцев. Это наиболее прекрасное. Она возникает из противоположностей. Это – «согласие разногласного». Это очень широкий термин. Гармония – не только в прекрасном, это и добродетель, и здоровье, и всякое благо, и даже бог. Все возникло из гармонии. Понятие гармонии как числовой структуры применялось пифагорейцами везде, начиная от богов, небес и космоса в целом, минуя природу и человеческие души и кончая арифметикой, геометрией и музыкой.

ГЕРАКЛИТ. Расцвет его творчества приходится на 504–501 гг. до н. э. Главная идея его учения о прекрасном – это совпадение противоположностей. Космос Гераклита есть вечный хаос (беспорядок в отличие от космоса – порядка, красоты, гармонии) бурлящих противоположностей. У него «дана вечно тревожная, все определяющая музыка бытия. Тут все сурово, гордо, красиво, неприступно»<sup>1</sup>. Повсюду царит прекрасная безысходность. Бытие и жизнь, как бы прекрасны они ни были, есть «случайная куча сору»<sup>2</sup>. И это понимается интимно и глубоко.

Но космос – не просто куча мусора. Это еще и красота. А что такое красота для Гераклита? Красота есть космический огонь («весь мир есть огонь, мерами возгорающий, мерами потухающий», – говорит философ). Красота есть мысль, мышление, мудрость. Красота – это море бытия. Это гармония противоположностей (жизнь есть смерть, мир есть война, юность есть старость и т. п.). Красота есть вечность, космический ритм, блеск души; это символ, рождающийся в душе. А также время, необходимость, боги и судьба.

Есть несколько прямых афоризмов у Гераклита, иллюстрирующих его понимание прекрасного: «Расходящееся сходится, и из различных тонов образуется прекраснейшая гармония, и все возникает через борьбу». «Расходящееся есть возвращающаяся к себе гармония» и т. п.<sup>3</sup>

Поэтому для Гераклита мир – не куча сора, рассыпанного как попало. Философ говорит о «прекраснейшем строе мира», и для него во всех живых существах есть «нечто естественное и прекрасное».

ДЕМОКРИТ (ок. 460 – ок. 370 гг. до н. э.). Согласно его учению весь мир состоит из атомов – микроскопических неделимых частиц, непохожих одна на другую. А. Ф. Лосев так описывает эстетику Демокрита: находясь в вечном и непрерывном движении, атомы то сходятся, то расходятся, превращая бытие в вечно подвижную узорчатую ткань. Это «вечный калейдоскоп жизни; здесь нет ничего устойчивого, ничего крепкого и неподвижного,

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. – С. 321.

<sup>2</sup> Там же. – С. 322.

<sup>3</sup> Там же. – С. 359.

кроме нерушимости самих атомов». Это есть, по терминологии Лосева, своеобразный «узорчатый геометризм»<sup>1</sup>.

Каждый атом максимально свободен в своих действиях. Однако вместе с тем этот космический танец атомов направляется какой-то неведомой силой и необходимостью, т. е. судьбой. Это вечный танец направляемых неизвестно кем атомов. Это «космический балет совершенно свободных и независимых друг от друга пляшущих атомов, за которыми кроется некий таинственный постановщик. Но оказывается, что этот постановщик – сами атомы и объемлющая их пустота, и больше – ничего».

Приведем несколько характерных для Демокрита эстетических высказываний<sup>2</sup>: «Прекрасное есть во всем равномерное, избыток и недостаток мне не нравится». «Красота тела звероподобна, если под ней нет ума». «Великие наслаждения получаются от созерцания прекрасных произведений». «Имеет право на существование та любовь, которая стремится к красоте бескорыстно». «Постоянно размышлять о прекрасном свойственно божественному уму». Цель жизни – это наслаждение прекрасным.

**ВЫВОД.** Кто такие досократики? Мы рассмотрели эстетику пифагорейцев, Гераклита и Демокрита. Все они – досократики, т. е. мыслители, жившие и творившие до философа Сократа. В чем же принципиальное отличие философии искусства этих авторов от философии искусства более позднего периода? Дело в том, что для досократиков объектом искусства была именно природа и космос в целом, тогда как для Сократа интересна уже не природа, взятая сама по себе, но ее венец, завершение и высшее творение – сам человек. Если для досократиков космос был главным сосредоточием красоты и искусства, то для более поздних греков это положение несколько меняется. Рассмотрим эстетику Сократа.

### 1.1.2. Сократ

Сократ жил в 470/469 – 399 гг. до н. э. Обратимся к характеристике Сократа, как ее предлагает А. Ф. Лосев. Сократ был сыном простого каменотеса-ваятеля, который так и не дал ему систематического образования. «Ни в наружности Сократа, ни в его поведении не было ничего аристократического. Он был лыс, приземист, с приплюснутым носом и толстыми губами, с глазами навывкате. Его часто видели босиком на базарах и площадях. Одежда у него была одна и та же зимой и летом, и, как передают, хуже, чем у рабов. Специальности у него не было никакой, и трудно было сказать, чем он собственно занимался»<sup>3</sup>. Пожалуй, одно занятие Сократа можно считать его

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. – С. 418.

<sup>2</sup> Там же. – С. 438.

<sup>3</sup> Лосев А. Ф. Жизненный и творческий путь Платона // Платон. Сочинения. В 4 т. – М.: Мысль, 1968. – Т. 1. – С. 15.

профессией – он вел беседы. Причем так, что задавал всем вопросы, одновременно и равнодушные, и каверзные. «И почему-то всегда получалось так, что его собеседник, иной раз самодовольный нахал, запутывался и в конце концов ничего не мог ответить». Однако добродушный Сократ делал вид, что ошибки собеседника – это вина Сократа, и многие принимали это за чистую монету.

Другие, наоборот, чувствовали в его вопросах издевательство или иронию. В конце концов эта знаменитая сократовская ирония стала доводить до бешенства многих сограждан Афин. «Аристократы считали его развязным простолоудином, а демократы видели в нем своего разоблачителя.

В результате оказалось, что он решительно всем встал поперек дороги. Что было с ним делать? В итоге демократические власти вынесли ему судебный приговор – такой, какого до сих пор еще никому не выносили в Афинах в случаях идейных разногласий. Было решено его казнить»<sup>1</sup>. У Сократа была возможность бежать из заключения. Однако он отказался как гражданин своего полиса, и выпил чашу с цикутой (это такой яд).

Далее. Так как в спорах он был сильнее, то нередко его колотили, а еще того чаще осмеивали; но он принимал все это, не противясь. Однажды, даже получив пинок, он и это стерпел, а когда кто-то подивился, он ответил: «Если бы меня лягнул осел, разве стал бы я на него подавать в суд?», – свидетельствует Диоген Лаэртский.

Можно сказать, что он был аскетом. Часто он говорил, глядя на множество рыночных товаров: «Сколько же есть вещей, без которых можно жить!». «Чем меньше человеку нужно, тем ближе он к богам»<sup>2</sup>. Он утверждал, что сам он ест, чтобы жить, а другие люди живут, чтобы есть. Когда ему сказали – «Афиняне тебя осудили на смерть», он ответил: «А природа осудила их самих». «Ты умираешь безвинно», – говорила ему жена, он возразил: «А ты бы хотела, чтобы заслуженно?»

**ЭСТЕТИКА СОКРАТА.** Сущность сократовой эстетики – в афоризме: «прекрасное то, что разумно, что имеет смысл». «Это необычайно трезвый греческий ум. Сократ производил впечатление какого-то первого трезвого, среди всех, которые были поголовно пьяны».<sup>3</sup> Красота есть красота смысла, сознания, разума – вот позиция Сократа.

Красота есть факт сознания. Но она при этом еще и факт вещественного мира. Сократ первым высказал очень важную мысль: есть прекрасные предметы, есть прекрасные мысли, а есть прекрасное само по себе. Как это понять?

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Жизненный и творческий путь Платона. – С. 17.

<sup>2</sup> Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. – М.: Мысль, 1986. – С. 101.

<sup>3</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. – М.: Ладомир, 1994. – С. 52.

Ученик и последователь Сократа – Платон – так иллюстрирует эту идею в диалоге «Пир»: сначала в человеке возникает любовь к самому конкретному – к одному прекрасному телу. Потом он начинает понимать, что в каждом теле есть нечто прекрасное. И от любви к одному прекрасному телу он переходит к любви к прекрасному телу вообще. (В случае с Пигмалионом и Галатеей мы имеем обратный процесс: идеально красивая статуя оживает и превращается в прекрасную конкретную девушку). После этого он начинает ценить красоту души выше, чем красоту тела. Затем он полюбит красивые нравы и обычаи (синтез благородных душ). От нравов он должен перейти к наукам, чтобы созерцать уже прекрасную истину, а от этой ступени душа человека в любовном порыве воспаряет к прекрасному самому по себе<sup>1</sup>. Что это значит? Прекрасное вообще – это нечто вечное, неизменное, прозрачное, чистое, беспримесное, не обремененное человеческой плотью, красками и т. п. Это – нечто божественное. Только такой человек, который созерцает прекрасное само по себе, по истине добродетелен. И ему «достанется в удел любовь богов, и если кто-либо из людей бывает бессмертен, то именно он»<sup>2</sup>. Прекрасное вообще вечное, а не временное; абсолютное, а не относительное; всеобщее, а не конкретное.

Такова цель подлинного познания, подлинной любви, подлинного искусства.

Итак, красота у Сократа (и это впервые) не просто отлична от прекрасных вещей, но она есть их принцип, их основание, их смысл, их смысловая общность. Здесь впервые отделяется смысл вещи от самой вещи.

Согласно Сократу, прекрасное всегда полезно своей красотой, а полезное всегда прекрасно своей пользой<sup>3</sup>. Искусство должно воспроизводить человеческую жизнь, и поэтому главная специфика искусства мыслится теперь в подражании жизни. Сократ учит об искусстве как о подражании жизни.

Сократ постоянно отождествляет искусство с природой, т. е. искусство понимается как самоцель. Если бы можно было создавать вместо новых картин и статуй живые и реальные существа, то это было бы лучше всего. Но так как все-таки искусство существует, то пусть оно находится целиком в услужении жизни. Искусство должно полностью соответствовать жизни.

**ФЕНОМЕН СОКРАТА.** А. Ф. Лосев замечает: «Сократ уже отошел от философии природы (натурфилософии) своих ближайших предшественников, поскольку главным предметом его философствования становится человеческое сознание, душа, дух и вся практика человеческой жизни, а никак не космос», в отличие от досократиков.

Общий облик Сократа – «загадочный и страшноватый... Он что-то сокровенное и секретное знал о каждом человеке, и знал особенно скверное в нем. Правда, он... прикрывал это своим добродушием. Но это – тягостное

---

<sup>1</sup> Платон. Пир // Платон. Сочинения. В 4 т. – М.: Мысль, 1970. – Т. 2. – С. 141–142.

<sup>2</sup> Там же. – С. 143.

<sup>3</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. – С. 61.

добродушие. Иной предпочитает прямой выговор или даже оскорбление, чем эти знающие ужимки, от которых неизвестно, чего ждать в дальнейшем»<sup>1</sup>. Его друг Алкивиад так и говорит: «Всю жизнь постоянно посмеивается над людьми, шутит над ними». Разумность, рациональность Сократа ужасает. Он последовательно логичен в своих рассуждениях и в отношениях к людям. Иногда, правда, он совершает логические ошибки, специально или нет – вопрос психологии. И кажется, что с высоты своего великолепного разума он вершит страшный суд: суд над людьми, суд над Сократом.

«Его улыбки приводили в бешенство, его с виду нечаянные аргументы раздражали и нервировали самых бойких и самых напористых. Такая ирония нестерпима. Его невозможно переспорить или в чем-либо убедить. Такого язвительного, ничем непобедимого, для большинства даже просто отвратительного старикашку можно было только убить. Его и убили.

Что-то такое знал этот гениальный клоун, чего не знают люди... Да откуда эта легкость, чтобы не сказать, легкомыслие, перед чашей с ядом? Сократу, который как раз и хвалится тем, что он знает только о своем незнании, Сократу – все нипочем. Посмеивается себе, да и только...

Жуткий человек! Холод разума и декадентская возбужденность ощущений сливались в нем в одно великое, поражающее, захватывающее, даже трагическое, но и в смешное, комическое...

Сократ – это, может быть, самая волнующая, самая беспокойная проблема из всей истории античной философии»<sup>2</sup>, – пишет А. Ф. Лосев.

## **Контрольные вопросы и задания**

1. Укажите особенность ранней античной эстетики.
2. Раскройте сущность эстетического учения Сократа.
3. Что общего и в чем различия эстетических взглядов досократиков и Сократа?

## **1.2. Философия искусства Платона и Плотина**

### **1.2.1. Платон**

**БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ О ПЛАТОНЕ.** Платон – древнегреческий философ, живший в 427–347 гг. до н. э. в Афинах. По отцу был потомком афинского царя Кодра, а по матери – законодателя Солона, одного из древнейших мудрецов. Огромное влияние на мировоззрение Платона оказал Сократ, который является главным героем почти всех диалогов Платона. После казни Сократа совершил ряд путешествий, в том числе и в Сиракузы, где общался с пифагорейцами. Затем основал в Афинах собственную школу –

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. – С. 79–80.

<sup>2</sup> Там же. – С. 81–82.

Академию (387 г. до н. э.). Дважды был в Сиракузах по приглашению тирана Дионисия Младшего, который хотел применить учение Платона на практике общественной жизни. Обе поездки были безрезультатными.

**СУЩНОСТЬ ЭСТЕТИКИ ПЛАТОНА.** Какова главная и кратчайшая формула эстетики Платона? Как пишет А. Ф. Лосев, «красота не есть у него ни элементы, ни стихии, ни числа, ни формы, но идеи, мир идей. Вот что такое эстетика Платона в одном слове».<sup>1</sup>

А что такое «мир идей»? Платона обычно называют объективным идеалистом. Слово «идеализм» образовано от слова «идея» и обозначает «учение об идеях». Что такое идея – знает каждый. Это – своего рода мысленная конструкция, находящаяся в уме. «В чьем уме?» – вы спросите. Мы ответим: «либо в уме конкретного человека, и тогда это будет субъективный идеализм. Либо в уме всеобщем, всесовершенном, или, попросту говоря, божественном. Тогда это будет объективный идеализм». Так вот Платон – объективный идеалист. Он воспекает мир идей, находящихся в божественном разуме («видимая умом сущность вещи» для древних греков и есть идея, по определению того же Лосева<sup>2</sup>). А это и есть для него красота. Таково элементарно изложенное эстетическое учение Платона. А теперь перейдем к подробностям.

**ТЕРМИН «ПРЕКРАСНОЕ».** Понятие прекрасного используется Платоном очень широко и многозначительно. Так, он говорит, что «прекрасное – трудно», что в прекрасном нужно убеждать, что «о прекрасном Сократ знает только одно – что он ничего не знает»; пишет он и о красоте лица, о красоте тела, о «прекрасных голосах» богинь Муз, об украшении слов ради их смысла и т. п. Одни из этих характеристик описывают прекрасное случайно, другие – необходимо. Для примера можно привести один из текстов Платона, где прекрасная и безобразная души представлены в виде прекрасного и безобразного коней: «Итак, один из коней более прекрасный, с виду прям, строен, шея у него высокая, нос орлиный, масти белой, глаза черные; он – поклонник чести, здравомыслия и справедливости» (таков прекрасный конь, или – прекрасная душа), «другой конь – сторбленный, тучный, кое-как сложенный, шея у него короткая, нос тупой, масти черной; он друг наглости и хвастовства; у ушей косматый, глухой, еле-еле бичу поддающийся» (ну чем не описание Сократа!). Это аллегория души безобразной.

Прекрасное близко к доблести духа, мудрости, любви, благу, счастью, добру, пользе, справедливости, богатству души, здоровью и силе; часто понятие прекрасного используется Платоном вместе с понятием блага. И он неоднократно подчеркивает, что «благое» важнее «прекрасного».

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. – С. 151.

<sup>2</sup> Там же. – С. 150.

Но что самое главное (и это важно понять) – Платон отличил прекрасное само по себе от конкретных прекрасных вещей. Тот, кто знает прекрасные вещи, но не знает прекрасного самого по себе, тот живет не наяву, а во сне.

Истинная красота не есть ни драгоценности, ни украшения, ни просто конкретные прекрасные вещи; она не есть ни только полезное, ни благое вообще; это есть прекрасное само по себе. А что это такое?

Природа прекрасного – это любая соразмерность, из глубины которой бурлит жизнь. Это оживотворяющая и гармоничная сфера. Если у философов ранней классики (Пифагора, Гераклита, Демокрита) красота понималась в виде чувственного космоса, то у Платона она выступила тоже как космос, но только космос умственный, логический, бестелесный; красота для Платона есть любовь, бессмертное живое существо, имеющее как душу, так и тело; «причем они нераздельны на вечные времена»<sup>1</sup>.

**ПОНЯТИЕ «КАЛОКАГАТИИ».** Мы рассмотрели понятие «прекрасное». Однако есть еще одно понятие – «калокагатия» – тоже сугубо эстетическое. Его-то мы и изучим.

Формально с древнегреческого оно переводится как «прекрасное и доброе». Однако этот перевод требует уточнений. Главное – это то, что и прекрасное, и доброе мыслятся Платоном в некоем нерасчленном единстве, в непоколебимом синтезе, в неразстворимой общности. И это единство понимается в нескольких смысловых аспектах, как их выделяет А. Ф. Лосев:

а) старинно-аристократический аспект: калокагатиен тот, кто принадлежит к старому, знатному, доблестному роду, величавому и благополучному. Это – калокагатия «от природы»;

б) интеллектуальный аспект: считалось, что если человек знает много наук, если он посвящает им жизнь, если он соответствует идеалу индивидуальной воспитанности, культурен, то он также «прекрасный и хороший» человек, т. е. калокагатиен ученый и образованный интеллигент;

в) философский аспект: «Все доброе, без сомнения, прекрасно, а прекрасное не может быть чуждо меры», – пишет Платон в диалоге «Тимей»<sup>2</sup>. Прекрасны люди, у которых есть соразмерность тела и души. Главное – «не возбуждать ни души в ущерб телу, ни тела в ущерб душе, но давать обеим сторонам состязаться между собой, дабы они пребывали в равновесии и здравии»<sup>3</sup>. Итак: «калокагатия есть соразмерность души, соразмерность тела и соразмерность того и другого»<sup>4</sup>. Думаю, проще это назвать доброй красотой и красивым добром. Это – гармония души и тела. «Единство и полное тождество, полная неразличимость и нераздельность души и тела, когда уже

<sup>1</sup> Платон. Федр // Платон. Сочинения. В 4 т. – М.: Мысль, 1970. – Т. 2. – С. 182.

<sup>2</sup> Платон. Тимей // Платон. Сочинения. В 4 т. – М.: Мысль, 1971. – Т. 3(1). – С. 535.

<sup>3</sup> Там же. – С. 536.

<sup>4</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. – С. 291.

нет ни души, ни тела, есть телесная видимая душа и душевно живущее тело – вот что такое калокагатия у Платона»<sup>1</sup>.

**БЕЗОБРАЗНОЕ У ПЛАТОНА.** Если мы рассматриваем категорию прекрасного у Платона как эстетическую, то такой же должна быть категория безобразного.

Платон довольно часто говорит о физическом безобразии. Так, в диалоге «Софист» он различает зло и безобразие как в теле, так и в душе. Телесное зло и телесное безобразие происходят из-за нарушения гармонии природы. В душе зло – это порок, т. е. трусость, подлость, несправедливость. Душевное безобразие – это незнание. Итак, безобразное – это дисгармония душевных и физических состояний. Это нечто распущенное, расхлябанное, развинченное. Людское безобразие он представляет как слабосилие, негодность, болезни.

Однако безобразию – не только эстетическая, но и моральная категория. Так Платон подмечает безобразие в обществе и в государстве. Безобразно (постыдно) не повиноваться законам. Безобразны воины, бросающие свое оружие на поле боя и сдающиеся в плен.

Стало быть, прекрасно то, что постоянно, а не то, что подвержено переменам и гибели. Самая главная ведущая идея Платона – «прекрасное есть присутствие вечной идеи во временном потоке вещей»<sup>2</sup>.

### 1.2.2. Плотин

**БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ.** Плотин родился в 20 г. н. э. в Египте от неизвестных родителей. С 28 лет он стал заниматься философией в Александрии. В 243 г. прибывает в Рим, где начинает преподавать философию. Он пытался воплотить в жизнь мысль Платона об идеальном государстве, однако ему это не удалось. В личной жизни Плотин был аскетом. Умирает в 270 г. от тяжелых болезней и, в частности, от болезни глаз, мешавшей ему перечитывать и исправлять написанные им сочинения.

**ИДЕИ ПЛОТИНА.** Плотин – последователь и ученик Платона. Платон – объективный идеалист (т. е. мыслитель, верящий в реальное существование вечных идей), и Плотин – тоже объективный идеалист. Однако у Плотина есть существенные особенности в его учении, которые заставляют нас говорить о нем уже не как о «платонике», но как о неоплатонике (неоплатонизм – это новый платонизм). Что же это за особенности, которые свойственны всему неоплатонизму?

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. – С. 292.

<sup>2</sup> Там же. – С. 296.

Мыслитель делит всю реальность на несколько ступеней: Единое, Числа, Ум, Мировую Душу, Космос, материю и действующего человека. Рассмотрим все эти понятия.

**Единое.** Это наивысшая ступень и последнее завершение всего бытия. Оно настолько полно и всесторонне охватывает все сущее, что кроме него уже нет ничего, что было бы вне него. Оно всеобъемлюще. А раз это так, то, как это ни парадоксально, оно является ничем, раз нет ничего, отличного от него. Единое выше всего: оно выше качества, количества, мышления, познания, это не понятие и не категория, оно неизменно, ибо «выше всякого имени и названия»<sup>1</sup>. И поэтому оно всё и ничего.

**Числа.** Единое порождает из себя нечто другое – инобытие, которое уже конкретнее самого единого, ибо оно характеризуется свойством количества. Такое инобытие единого и есть Числа.

**Ум.** Однако числа – ещё не что-нибудь, а лишь нечто. Чтобы стать чем-то определенным, они должны получить признак качества, а не только количества. Вступая в контакт с инобытием, они впервые становятся бытием (т. е., можно сказать, миром. Мир мирует). Это – уже смысл, причем смысл оформленный. Итак, количество + качество + бытие + смысл = идея. Все идеи, взятые вместе, или мир идей, и есть Ум. Ум – это первообраз всех вещей. Каждая идея есть бог античной мифологии. Например, идея красоты – Афродита, идея власти – Зевс, идея судьбы – Адрастея и т. п.

**Мировая душа.** Когда мир идей, или Ум, объединяется со своим инобытием, он еще более конкретизируется, овеществляется и становится Мировой Душой, которая есть совокупность все тех же идей, но уже не как богов, но как божеств – демонов, т. е. вторичных богов. Мировая Душа – это источник одушевления и движения всего существующего.

**Космос.** Итак: инобытие Единого – это Числа, инобытие Чисел – Ум, инобытие Ума – Мировая Душа. А чем дальше Мировая Душа покидает свои пределы, тем больше она становится Космосом. Космос Плотин представлял как ряд вращающихся вокруг неподвижного центра – Земли – сфер. Они завершаются высшей сферой неподвижных звезд. Это граница между Умом и Душой.

**Материя.** Материя – это не «материя». Это не то вещество, из которого шьют одежды, но то вещество, из которого состоит мир. Как понимал материю Плотин? Это, прежде всего, тело (прекрасное, разумеется). Причем чувственное тело, а не идеальное (как ангел, например). Эта материя – чистое ничто, лишь возможность, восприимчива чего-то. Если Единое, Числа, Ум и Душа активны, то Космос и, в особенности, материя пассивны. Это – распадение Ума и Души, она существует в меру угасания Ума и Души. Таким образом, чувственная материя есть предел распадаения всего бытия, как Еди-

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. – М.: Искусство, 1980. – С. 176.

ное есть предел его объединения. И то и другое лишено формы. Но одно лишено этой формы потому, что оно есть источник всяких форм, а другое – потому, что оно есть их распыление и смерть.

**Задача человека.** Задача человека заключается в духовном росте своего внутреннего мира. В выходе из материи путем внутреннего восхождения от телесной жизни к жизни Души, от Души – к Уму, а от Ума – к Единому. Этот процесс называется сверхумным экстазом (т. е. выходением человеческой личности за собственные пределы и слиянием его психики со Всеобщим, что выше даже Ума).

Закончим рассмотрение платиновских категорий уяснением понятия «эманация». Это исхождение, изливание творческой мощи в инобытие, низшее бытие вследствие переполненности собственной мощью (как шампанское плещет через край). Нужно говорить: Единое эманурует в Числа, Числа эмануруют в Ум, Ум эманурует в Мировую Душу, Мировая Душа – в Космос, Космос – в материю. И вот тогда-то начинается безудержный восторг восхождения человеческой души к первоединству, именуемое в просторечии экстазом.

**ЭСТЕТИЧЕСКОЕ УЧЕНИЕ ПЛОТИНА** в узком смысле слова. Согласно теории Плотина экстаз – это совпадение с Единым, упоение, священное безумие, самоотдача, полный непоколебимый покой; это высшее эстетическое созерцание. Человек, созерцавший божественную красоту, забывает о чарах искусства и земной любви: он достиг высшего искусства, которое всякому художнику хотелось бы воплотить, но которое невозможно извлечь из области великого молчания. В экстазе человек созерцает и Бога, и себя, сделавшегося Богом, но присвоить себе это состояние навсегда он не в силах.

Цель жизни человека, по Плотину, это очищение души, и этой цели подчинено искусство как первая ступень экстаза. Увидев же красоту умопостигаемого мира, человек забывает чары искусства и чары любви. Стремление к высшему придает искусству смысл. Искусство, область красоты, проникнуто у него нравственным подходом. Вся красота мира уступает красоте нравственной души. Гармония искусства, а под искусством Плотин понимает прежде всего музыку, раскрывает себя в умной красоте, а красота должна вызывать у человека любовь к себе во имя будущего восхождения в любви к Единому.

Красота – это отблеск идеального мира и тем самым она тождественна благу. Плотин созерцает в красоте гигантский облик Вселенной.

У Плотина есть эстетический трактат «О прекрасном». Рассмотрим основные его идеи.

Он предлагает иерархию красоты (и здесь нам пригодится его учение об эманации бытия): «тело прекрасно душой, душа – умом, ум прекрасен благом»<sup>1</sup>. Рассмотрим эти рассуждения подробнее.

1. Одни человеческие тела прекрасны, другие – нет. Что же делает тело прекрасным? Его делает прекрасным нематериальная сущность – эйдосы (гр. – идеи) или первопрекрасное. «Материя должна участвовать в эйдосе, чтобы стать прекрасной. Что не имеет эйдоса, то не имеет никакой формы и есть безобразное»<sup>2</sup>. Красота находится там, где эйдос преодолевает материю. В прекрасных звуках, например, эйдос выражается как числовая гармония. Если эйдос исчезнет, то умрет и прекрасное.

2. Что делает прекрасным душу? Это уже не психический эйдос (как для тела), а эйдос смысловой, или умный. Следовательно, красота души есть приобщение ее к уму. Эйдос прекрасной души нуждается в такой душе, которая не теряется в чувственных наслаждениях, но – в душе собранной, сосредоточенной, влюбленной. «Прекрасным может быть только то, что любимо, а любимым – только то, что прекрасно»<sup>3</sup>.

3. Эйдос ума. Как душевный эйдос имеет над собой умный эйдос, так этот последний имеет над собой еще высший – эйдос – Первоединое. Только закрывая глаза на все чувственное и погружаясь в собственное мышление, «мы начинаем видеть последнюю красоту, к которой возвращаемся, как Одиссей на родину...»<sup>4</sup>.

Человек и видимое им сияние бытия становятся внутренними по отношению друг к другу. Но чтобы видеть красоту в ее последнем сиянии, человек должен стать боговидным и прекрасным, иначе не увидит ничего. А. Ф. Лосев так комментирует трактат Плотина: в своем восхождении человек пройдет сначала к уму и увидит там прекрасные идеи. Выше же идей – благо, которое само есть не столько красота, сколько источник красоты, ибо оно – источник самого ума.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Какова главная формула эстетики Платона?
2. Что такое «калокагатия»?
3. Каковы основные идеи трактата Плотина «О прекрасном»?

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. – С. 444.

<sup>2</sup> Там же. – С. 445.

<sup>3</sup> Там же. – С. 448.

<sup>4</sup> Там же. – С. 448.

### 1.3. Эстетика Аристотеля

#### 1.3.1. Творческая биография Аристотеля (384–322 гг. до н. э.)

**АРИСТОТЕЛЬ И ПЛАТОН.** Алексей Лосев утверждает, что эстетики Платона и Аристотеля – два разных мира, две разных области. Как известно, платоновские диалоги можно читать как художественные произведения, получая от них подлинное эстетическое удовольствие, независимо от того, идет ли в данном диалоге речь об эстетике или нет. У Платона нет раз и навсегда данных формул, окончательных ответов на вопросы, завершенных формулировок. Поэтому А. Лосев называет тексты Платона «лабораторией объективного идеализма»<sup>1</sup>, подчеркивая тем самым гибкость, «текучесть», постоянное движение мысли Платона, ее образно-мифологическую форму.

Тексты Аристотеля носят совсем другой характер. Аристотель прежде всего философствующий логик. Аристотель обозначил основные правила формальной логики, оказавшей огромное влияние на мыслителей Средних веков, признанные и поныне. Он предложил систему категорий – рациональную и аналитическую. Лосев отмечает, что если Платон шел в своем мышлении по пути синтеза, то Аристотель – по пути анализа. Тексты Аристотеля – не художественные, а философские. Недаром один из его основных трактатов называется «Метафизика». Это имя ему присвоил систематизатор произведений Аристотеля Андроник Родосский (I в. до н. э.). В переводе с древнегреческого термин «метафизика» означает «после физики». Если физика рассматривает конкретное бытие вещей, то метафизика рассматривает бытие независимо от конкретного соединения материи и формы. Метафизика, по Аристотелю, является самой ценной из наук, существуя как цель человеческой жизни и источник наслаждения.

#### ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АРИСТОТЕЛЯ

*Годы пребывания в Академии.* Аристотель провел в Академии (школе, основанной Платоном) с 17-ти до 37-ми лет. Там он учился и преподавал до самой смерти Платона. В истории мысли редко можно найти такой факт, чтобы самостоятельный философ столь долго находился под влиянием другого мыслителя. Лосев пишет: «Главное влияние на Аристотеля в Академии оказал Платон как философ, как религиозный мистик и как человек»<sup>2</sup>.

*Период странствий.* В 348/347 гг. умер Платон и Филипп Македонский разгромил Стагиру, где был родной город Аристотеля. Аристотель оказался без самого близкого друга и без родного крова. Он некоторое время преподавал в разных городах, а в 343/342 гг. принял предложение Филиппа Македонского воспитывать его сына Александра. Аристотель мечтал о госу-

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М.: Искусство, 1975. – С. 7.

<sup>2</sup> Там же. – С. 16.

дарственном объединении Эллады и ее всемирном господстве. В том, что Александр бесконечно отличался от своего отца Филиппа в области культуры, греческих настроений и стремился к добродетели, нужно видеть влияние Аристотеля.

*Годы расцвета.* По данным исследователей, Аристотель находился при дворе Александра вплоть до его восхождения на трон. В 335/334 гг. Аристотель возвращается в Афины. В платоновской Академии у него уже не было единомышленников, и он основывает собственную школу в Афинах и пригороде, который назывался Ликеем. Позднее имя Ликеев получила вся аристотелевская школа.

В Ликее жили некоторые студенты, там была библиотека. Ежемесячно проходили симпозиумы. По утрам Аристотель читал самые сложные, философские лекции, после обеда – риторику и диалектику. Большинство слушателей были приезжими. Таким образом, по словам Лосева, Ликей превратился в университет в современном смысле, в научную и учебную организацию.

### 1.3.2. Эстетические категории Аристотеля

#### ПРЕКРАСНОЕ И БЛАГОЕ

*Самая главная эстетическая категория.* Согласно Аристотелю, прекрасное есть благо. И оно приятно потому, что оно – благо.

Что же такое благо? Это – осуществление (реализация – С.С.) разума. Деятельность разума связана с удовольствием, переходящим в пределе в блаженство.

Аристотель считает прекрасным только то, что нравственно высоко. Так он пишет: «Прекрасны <...> те поступки, которые совершаются ради других, потому что такие поступки менее носят на себе печать эгоизма»<sup>1</sup>.

Лосев полагал, что Аристотель считал прекрасными те поступки, которые противоположны постыдным поступкам, которые совершаются не из страха, которые ведут к справедливой славе и почету. *Прекрасным может быть, по Аристотелю, только то, что нравственно высоко.*

Еще один важный момент в толковании прекрасного Аристотелем: Прекрасное есть, прежде всего, *практическое* осуществление теоретического разума.

*Культурное значение понятия «прекрасное» у Аристотеля.* Лосев обращает внимание на факт принадлежности Аристотеля своему народу и своему времени. Он – античный аристократ, и для него позорен физический труд, женщина хуже мужчины, и слава человека «выше всего в сфере добродетели», – пишет Лосев.

Аристотель утверждает: «<...> добродетели мужчин выше, чем добродетели женщин <...>. Прекрасно <...> мстить врагам и не примиряться с ними <...>. Прекрасно также не заниматься никаким низким ремеслом, так как

---

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – С. 142.

свободному человеку не свойственно жить в зависимости от других <...>. Прибавить себе славы – прекрасно»<sup>1</sup>.

Вывод: прекрасна жизнь приличная, достойная, богатая, здоровая и сильная. Такая жизнь ведет к высшей радости и блаженству. Человек, владеющий этими благами, – благородный, достойный и свободный.

КАТАРСИС. Существует масса толкований этого понятия у Аристотеля. Так, Лосев приводит следующие цифры: 1931 году было высказано 1425 толкований. А после 1931 года их число еще увеличилось. Лосев объясняет это тем, что исследователи не могут смириться с полным отсутствием у Аристотеля каких-либо комментариев по этому поводу, кроме «случайных высказываний». Лосев пишет: «Исследователи находятся под вековым гипнозом, властно требующим так или иначе давать определения катарсиса у Аристотеля». Не смог устоять перед этим гипнозом и А.Ф. Лосев.

«Поэтика». Аристотель пишет: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему [определенный] объем, [производимое] речью, услащенной по-разному в различных ее частях <...>, и совершающее посредством сострадания и страха очищение (katarsis) подобных страстей»<sup>2</sup>. Больше всего исследователей волнуют последние слова из этой цитаты: «подобных страстей». Что значит слово «подобных»? В «Риторике» Аристотель пишет подробнее: «Страсти – все то, под влиянием чего люди изменяют свои решения, с чем сопряжено чувство удовольствия и неудовольствия, как, например, гнев, сострадание, страх и все этим подобные и противоположные им чувства»<sup>3</sup>. Существует несколько групп толкований фразы «подобных страстей». Одни исследователи считают, что сострадание и страх очищаются этими же страстями, т. е. ими самими. Другие считают, что речь идет об очищении *от* страха и сострадания.

*Страх и сострадание.* Рассмотрим эти категории с точки зрения их значимости для учения Аристотеля о катарсисе. В «Риторике» Аристотель пишет о страхе: «<...> страх – некоторого рода неприятное ощущение или смущение, возникающее из представления о предстоящем зле, которое может погубить нас или причинить нам неприятность <...>, и притом в тех случаях, когда [бедствия] не [угрожают] издали, а находятся так близко, что кажутся неизбежными. Бедствий отдаленных люди не особенно боятся. Все знают, что смерть неизбежна, но так как она не близка, то никто о ней не думает»<sup>4</sup>.

Это – самое общее определение страха, данное Аристотелем в «Риторике». Затем он перечисляет различные виды страха, например:

во-первых, все, что причиняет вред, влекущий за собой большое горе;  
во-вторых, вражда и гнев людей, которые могут причинить зло;

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – С. 144–145.

<sup>2</sup> Аристотель. Сочинения. В 4 т. – М.: Мысль, 1984. – Т. 4. – С. 651.

<sup>3</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики Аристотель и поздняя классика. – С. 180.

<sup>4</sup> Там же. – С. 181.

в-третьих, поступки несправедливых людей;  
в-четвертых, месть оскорбленной добродетели;  
в-пятых, для совершившего ужасный поступок страшны люди, которые знают об этом, ибо могут покинуть его или выдать;  
в-шестых, страшны обиженные, ибо могут обидеть;  
в-седьмых, страшны и обидевшие, потому что боятся возмездия;  
в-восьмых, страшен соперник, ибо с соперником всегда ведется борьба;  
в-девятых, таким образом, страшно все то, что возбуждает в нас сострадание, если случается с другими людьми.

Лосев справедливо подчеркивает общий смысл этих описаний состояний страха. Они применимы для любого учения, а не только для теории катарсиса.

В «Риторике» Аристотеля есть также рассуждение о сострадании (Rhet. II 8, 1385 b 13–1386 b 8): оно есть своего рода печаль «при виде бедствия», влекущего за собой «гибель или вред <...> человека, этого не заслуживающего»<sup>1</sup>.

Однако основная идея учения о страхе и сострадании высказана у Аристотеля в «Поэтике» в связи с вопросом о трагедии. Главные положения его таковы:

1. Допустим, от счастья к несчастью переходит хороший человек. Здесь нет трагедии, ибо это вызывает только возмущение.

2. Когда от счастья к несчастью переходит негодяй, тоже нет трагедии, есть только справедливое возмездие.

3. Когда от несчастья к счастью переходит негодяй, здесь тоже нет ни сострадания, ни страха.

4. Остается последний вариант: судьба человека, стоящего между негодяем и положительной личностью. Это обычный человек, может быть, не имеющий особой доблести, может быть, не всегда справедливый, как то часто бывает в жизни. И вот он подвергается несчастью не из-за порочности своей, а вследствие трагической ошибки, хотя сам он невиновен. Аристотель приводит в пример судьбу Эдипа.

Итак, причина трагедии и трагического катарсиса – «непонятная и ужасная случайность», как пишет Лосев, и ее переживание.

*Ноологическое толкование катарсиса.* Это теория А. Лосева. Здесь нужно сказать, что он пользуется термином «Нус» («Ум»), обозначающим сферу высшего бытия по Аристотелю. Лосев справедливо замечает, что вся эстетика Аристотеля связана с понятием «Ума». Подлинная красота воплощена, согласно древнегреческому философу, в «Эросе», т. е. в любви «Ума к самому себе», пишет Лосев. Автор «Истории античной эстетики» продолжает: «Здесь все душевные силы, постепенно освобождаясь от потока ста-

---

<sup>1</sup> Цит. по: Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – С. 183.

новления, в котором они только и возможны, превращаются в некое единое духовное средоточие, в Ум, <...> который выше самой души и представляет собою высшую собранность <...> психической жизни»<sup>1</sup>.

Как же связаны в трагическом катарсисе страх, сострадание и очищение? Страх есть переживание саморазрушения ума, его погружение «во власть тьмы» (Лосев). Сострадание есть переживание за преступника или его жертву после того, как падение состоялось. Очищение есть переживание возвращения отпавших частей бытия к первоначальной чистоте, оправдания поруганного и обесчещенного.

Так связаны в учении о трагическом катарсисе Аристотеля три начала: страх, сострадание и очищение.

### 1.3.3. Учение Аристотеля об искусстве

НАУКА И ИСКУССТВО. Лосев связывает учение Аристотеля об искусстве со словом τεχνη (техне). У него есть много разных смыслов. У Аристотеля он фигурирует как «наука», «ремесло», «искусство». Лосев предлагает использовать это понятие несколько шире – как «целесообразную деятельность»<sup>2</sup>.

В «Метафизике» Аристотель пишет о различии человека и животных: «Все животные [кроме человека] живут образами воображения и памяти, а опытом пользуются мало; человеческий же род прибегает также к искусству (τεχνη) и рассуждениям. Появляется опыт у людей благодаря памяти <...> и представляется почти что одинаковым с наукою (ἐπιστημη) (эпистеме) и искусством (τεχνη). А наука и искусство получают у людей благодаря опыту» (Met. I 1, 980 a 27–981 a 5).

Хотя искусство возникает на основе опыта, оно важнее, чем опыт. Знание и понимание причин (например, болезней) принадлежит искусству (например, врачевания). Люди искусства выше по мудрости, чем люди опыта. Эти последние пользуются отдельными фактами, но не видят общего. Люди искусства пользуются и опытом (индивидуальным), и общими знаниями, составляющими привилегию искусства. Итак, искусство – соединение единичного и общего. Здесь еще не проводится разница между наукой и искусством.

ОТДЕЛЕНИЕ НАУКИ И ИСКУССТВА ОТ РЕМЕСЛА. Ремесленник действует по привычке, исходя из собственной природы, как и неодушевленные вещи. Аристотель пишет: «например, огонь жжет». Художник и ученый знают правила существования и причины вещей, которые создают. Получается, что наука и искусство выше ремесла, ибо пользуются теорией, ремесло же ниже, так как основано только на опыте, опирающемся на единичные эм-

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – С. 203.

<sup>2</sup> Там же. – С. 355.

пирические факты. Таким образом, если ремесло основано на слепом подражании одного мастера другому, то искусство исходит из определенного принципа и метода.

**ОТДЕЛЕНИЕ ИСКУССТВА ОТ НАУКИ.** Как наука, так и искусство, по Аристотелю, основаны на незаинтересованном, бескорыстном и умозрительном отношении к создаваемым произведениям, – замечает Лосев. Состояние незаинтересованного умозрения Аристотель называет термином «досуг». Он пишет, что науки и искусства появились там, где был досуг (например, у египетских жрецов).

В «Никомаховой этике» Аристотель отделяет искусство от науки. Наука – это необходимое и вечное знание, ибо таков же ее предмет. Это система логических доказательств, в истинности которой человек полностью уверен. Это область достоверного знания, сфера «теоретического разума», полагает греческий мудрец<sup>1</sup>. Но в теоретическом разуме есть и такая область, где нельзя четко сказать ни «да», ни «нет». Это сфера «возможного», «динамического» бытия. Искусство есть мир, которого нет, но который может быть (вспомним миф о Пигмалионе и Галатее). Он содержится в разуме в неразвернутой форме, в потенции, в возможности. Лосев пишет, что говорить о таких вещах, что их нет – нельзя, ибо они присутствуют в свернутом виде. Однако говорить, что они есть – тоже нельзя, так как они отсутствуют в сфере актуального. Вот этот мир полубытия-полувозможности Аристотель называет искусством (в отличие от науки).

**ИСКУССТВО И МИФОЛОГИЯ.** Аристотель отрицательно относился к мифологии. Тем не менее он признавал ее значимость для древнего мира как ранней формы познания бытия. Для Аристотеля универсальным произведением искусства является *космос*. Однако космос и природа – объективны. Искусство же субъективно. Где же место субъективному в объективном космосе? Здесь Аристотель обращается к мифологии.

Деятельность богов блаженна, так как она созерцательна, в отличие от мелкой суетности людской жизни. Поэтому чем более жизнь человека уподобляется жизни божества, тем она блаженнее. В «Никомаховой этике» Аристотель пишет: «Блаженство есть <...> созерцание»<sup>2</sup>.

Искусство есть реализация субъективного образа в материи. Совершеннейшими художниками являются боги, а также люди, близкие им по духу, т. е. мудрецы. Богов Аристотель понимает не в смысле «наивно-народном» (термин Лосева), а в смысле ментальном – как творцов космоса, выступающего универсальным художественным произведением.

---

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – С. 364.

<sup>2</sup> Там же. – С. 393.

МИМЕСИС. Предмет искусства, по Аристотелю – это не что-нибудь единичное. Искусство есть знание *общих* вещей. Он пишет в «Риторике»: «Никакое искусство не рассматривает единичного» [Rhet. I 2, 1356 b 29]. Поэтому подражание (мимесис) не может быть подражанием отдельным фактам и поступкам человеческой жизни.

По Аристотелю:

1. Искусство основано на подражании.
2. Подражание врождено человеческому сознанию.
3. Им человек отличается от животных.
4. Первые знания приобретаются именно в процессе подражания.
5. Чтобы получилось подражание, необходим первообраз.
6. От сравнения образа искусства с первообразом возникает удовольствие<sup>1</sup>.

Все это напоминает учение о подражании у Платона. Разница между Платоном и Аристотелем в том, что если у первого первообразы составляли высшее и реальнейшее бытие, то у Аристотеля они пребывают лишь в сфере возможного и являются бытийно-нейтральными.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Назовите основные эстетические категории Аристотеля и объясните их смысл.
2. Изложите учение Аристотеля об искусстве.
3. Что такое катарсис?

---

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – С. 407.

## Раздел II

# ЭСТЕТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

### 2.1. Эстетика патристики

#### 2.1.1. Введение: что такое патристика?

Слово «патристика» произошло от латинского “pater” – «отец». Это учение Отцов Церкви – христианских мыслителей II – VIII вв. Патристика возникает на руинах Римской империи и формируется в борьбе против язычества и христианских ересей.

Мы рассмотрим первый период патристики – II–III вв. новой эры. Это так называемый период апологетов (в переводе с древнегреческого – защитников). В период гонений на христиан со стороны римских властей они защищали принципы христианства от иудеев и язычников. Апологеты были восточные (писавшие на греческом языке) и западные (писавшие на латыни). Наиболее значительными были Татиан и Ориген на Востоке и Тертуллиан на Западе. С переходом христианства на статус государственной религии (IV век), когда уже не актуальна была защита христианства от язычества, апологетика постепенно вытесняется полемической литературой против ересей. Несколько слов об остальных периодах патристики.

Второй период – IV–V вв.: период систематизации церковной доктрины. Высшая точка этого периода – деятельность каппадокийского кружка на греческом Востоке (Василий Великий, Григорий Богослов, Григорий Нисский), а также Августина Блаженного на Западе. В конце V в. появляются сочинения Псевдо-Дионисия Ареопагита, толкующие мир как эстетическую систему символов.

Третий период – заключительный (н. VI в.). В это время окончательно формируется догматика христианства, науки объединяются под эгидой теологии (Леонтий на Востоке, Боэций на Западе). Подводятся итоги патристики и закладываются основы схоластики.

#### 2.1.2. Философско-богословская концепция апологетов

В споре с языческой культурой апологеты, как греческие, так и латинские, опирались на Библию и ближневосточную мудрость.

Тертуллиан на Западе впервые сформулировал «вопрос об Афинах и Иерусалиме»<sup>1</sup>. Он справедливо полагал, что Библия и ее мудрость древнее, а стало быть, истиннее греческой философии и поэзии. Он был убежден, что библейская мудрость – источник и греческой, и египетской. Истинность Биб-

---

<sup>1</sup> Бычков В.В. Эстетика Отцов Церкви. – М.: Ладомир, 1995. – С. 94.

лии, по мнению Тертуллиана, в том, что многие ее пророческие предсказания сбылись в истории. Он писал: «Итак, что [общего] у Афин и Иерусалима? Что – у Академии и Церкви? Что – у еретиков и христиан? <...> Господа следует искать в простоте сердца. Пусть обратят на это внимание те, кто представляют христианство стоицизмом и платонизмом»<sup>1</sup>. Тертуллиан резко противопоставил христианство и языческую философию. В этом смысле он был, как пишет Бычков, самым категоричным из апологетов. Никто из его последователей так резко не разграничивал Афины и Иерусалим.

Итак, между верой и разумом лежит пропасть. Тертуллиан пишет: «Сын Божий распят; нам не стыдно, ибо полагалось бы стыдиться. И умер Сын Божий; это вполне достоверно, ибо ни с чем не сообразно. И после погребения он воскрес; это несомненно, ибо невозможно»<sup>2</sup>. Верую, ибо абсурдно.

Тертуллиан был убежден, что истина, присутствующая в словах Христа, проста, безыскусна и поэтому не нуждается в толковании. Когда же начинается интерпретация библейского текста, возникают ереси типа гностицизма. Надо верить, а не мудрствовать лукаво при помощи логических ухищрений. Он говорил, что ничего не знать, кроме правила веры, – значит знать все. Таков парадокс.

Методу античной диалектики Тертуллиан, таким образом, противопоставил антиномичное и парадоксальное мышление. Но сам без диалектики он обойтись не может. Более того, он видит, что в мире царит единство противоположностей (один из основных постулатов диалектики). А именно, мир состоит из пустого и плотного, из одушевленного и неодушевленного, из света и тьмы, из жизни и смерти, в нем царят время и вечность. Эта диалектика была сформулирована еще античными мудрецами, и Тертуллиан «при всей своей категоричности» не может окончательно порвать со старым типом мышления. Двойной стиль мысли выражен в том, что для земных вещей Тертуллиан выбирает принцип непротиворечия, а для небесных сфер – принцип антиномии.

Предметы внешнего мира, по Тертуллиану, должны быть либо телесными, либо бестелесными, движение – либо хаотичным, либо прямолинейным, материя – либо хаотичной, либо оформленной.

Когда же философ переходит к описанию Бога, то здесь противоположности сходятся, и торжествует антиномика. Так, он утверждает, что Бог и познаваем, и непознаваем, и видим, и невидим. Бог и трансцендентен миру, и имманентен ему. Первое свойство кладет пропасть между возвышенной духовностью христианства и порочной телесностью языческих богов. Второе же свойство погружает Бога в порочное, греховное, презираемое. Первое предельно возвышается, второе – одухотворяется. Для телесного и грубого открывается путь к духовности и свету.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Бычков В.В. Эстетика Отцов Церкви. – С. 95.

<sup>2</sup> Цит. по: Философский энциклопедический словарь. – М.: Наука, 1983. – С. 683.

Приводя возражения Маркиону, считавшему, что у Христа было «призрачное», а не плотское тело, Тертуллиан пишет: «Все то, что недостойно Бога, полезно для меня. Я спасен, если не стыжусь моего Господа... Сын Божий распят, мне не стыдно, потому что это постыдно; и умер Сын Божий; это вполне вероятно, потому что бессмысленно; и, погребенный, воскрес – это достоверно, потому что невозможно»<sup>1</sup>.

### 2.3.2. Собственно эстетическое учение патристики

Все апологеты были выходцами из греко-латинского мира, с его обычаями, системой обучения и, конечно же, искусством. С детства они заучивали Гомера и Гесиода, посещали театры, цирки, спектакли мимов. Они прекрасно знали античное искусство.

Новые системы ценностей, внесенные христианством в культуру, не позволяли апологетам полностью и безоговорочно принимать античный мир. И не только в религии и морали, но и в искусстве. Апологеты горячо критиковали античный мир, хоть и пытались взять из него положительные аспекты.

**СКУЛЬПТУРА И АРХИТЕКТУРА.** В античном мире изображались в основном греческие боги и герои. Их статуи стояли на площадях и в храмах. Статуи считались священными, им приносились жертвы. Изобразительные искусства древности, по мнению первых христиан, больше всего способствовали укреплению и распространению язычества. Поэтому апологеты выступили резко против религиозного антропоморфизма язычников. Поклонение языческим богам – это поклонение ложным богам, идолам. «Не сотвори себе кумира», – сказано в Писании (Исх. 20, 4-5). «Кто поклоняется зверю и образу его, тот будет пить вино ярости Божией <...>, приготовленное в чаше гнева Его, и будет мучим в огне и сере пред Святыми Ангелами и пред Агнцем» (Апокал. 14, 9-11).

Первые христиане, в том числе Тертуллиан, были яростными иконоборцами. Они не только выступали против изображения античных богов, они отрицали возможность культового изображения своего Бога. Статуи создаются человеком, а не Богом. Это камень, медь, дерево и «тонкое искусство». Но какой смысл им поклоняться, если это дело рук человека из обычного материала?

Тертуллиан восхищался талантом великих художников древности, но недооценивал его. Он считал, что этот талант надо направлять в обычное бытовое русло – на строительство и отделку домов, изготовление полезной утвари и т.п. Тогда вместо того, чтобы заниматься неугодным Господу идолопоклонством, художник будет занят бытовым ремеслом. Так, Тертуллиан пишет: «Тому, кто вырезает из липы Марса, не проще ли сделать шкаф?»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по: Бычков В.В. Эстетика Отцов Церкви. – С. 102.

<sup>2</sup> Там же. – С. 159.

Климент Александрийский тоже отрицал наличие святости в античных произведениях искусства, они не могут быть священными или божественными.

Мнимое обожествление происходит потому, что статуи воспринимаются как сами боги: якобы они «похожи» на богов, следовательно, им тождественны. Христианские авторы подчеркивают, что наоборот, статуи суть пристанища демонов, и, поклоняясь статуям, люди молятся бесам.

Климент писал, что Фидию при его работе над Зевсом Олимпийским натурой служил его помощник Калос, Пракситель ваял Афродиту со своей любовницы Краты, гетера Фрина служила не одному живописцу натурой для Афродиты, а многие статуи Гермеса ваяли с Алкивиада. Эта иллюзорная подражательность людей богам и лежала в основе многих языческих заблуждений.

В раннем христианстве Бычков видит пример воинствующей теории культуры. Апологеты часто упрощали суть античного искусства и мифологии в целях защиты новых ценностей. Это объясняется тем, что античный мир еще был жив, и борьба с ним была весьма актуальна. Позднее, когда античность уйдет в прошлое и будет безопасна для христиан, на смену упрощенной критики придет тонкий анализ и глубокое постижение. Однако это будет позднее.

**ПОЭЗИЯ И КРАСНОРЕЧИЕ.** В древнем Риме им уделялось особое внимание. Риторы пользовались огромным уважением. Существовали специальные ораторские школы, где воспитывались ораторы. До принятия христианства большинство апологетов были ораторами (мастерами красноречия) или риторам (учителями красноречия). Тем не менее они отвергли свою бывшую профессию. Во-первых, потому, что истина христианства проста и безыскусна и не нуждается в словесных украшениях. Во-вторых, потому, что эристика не всегда ведет к истине, она может быть направлена на ложь и обман.

Римских ораторов во времена краха империи мало интересовала истина. Главной целью их было завладеть вниманием зрителей, увлечь аудиторию. Слушателей же интересовал не смысл речи, но ее эстетическое обрамление: интонация, мимика, жесты, одежда говорящего. Ораторы часто превращались в актеров. Многие из них вели кочующую жизнь, гастролируя по всей Империи. Некоторые зарабатывали своими речами и преподаванием огромные состояния и позволяли себе щеголять царской роскошью.

Позднее в патристике, особенно у Августина, возникнет целое учение о красноречии. Оно будет рассматриваться как искусство, пропагандирующее основы христианского вероучения. Однако это будет потом. В период становления христианства перед апологетами стояла другая задача: отмежеваться от языческого образа жизни и художественных канонов.

**ЗРЕЛИЩА.** Именно этот вид искусства наиболее страстно критиковался апологетами, ибо с точки зрения христианства более всего остального нарушал эстетические, моральные и религиозные основы нарождавшегося вероучения.

Бычков приводит такие цифры: «Во времена Тертуллиана в году насчитывалось 135 праздничных дней, связанных со зрелищами. К середине IV в. их количество возросло до 175-ти, из них 101 день был отведен для театральных представлений, 64 дня – для цирковых и 10 – для гладиаторских боев»<sup>1</sup>.

В это время трагедии на театральных подмостках исполнялись уже редко. Особый жанр – пантомим – становился все более популярным. Его исполнял один актер при помощи танца и мимики. Он играл и женские, и мужские роли. Сюжет был связан с «любовными похождениями богов». Пантомим порой сопровождался музыкой и хоровым пением. Но особенно талантливые актеры передавали сюжет только пластикой. Иногда им до того глубоко удавалось войти в роль, что зрители забывали, что женщину играет мужчина. Пантомимы носили чувственный характер, и это вызывало повышенный интерес зрителей.

Однако наибольшим успехом у римлян пользовался мим (так называли и жанр, и актера). Комический мим был рассчитан на вкусы широких народных масс и был непритязателен в эстетическом отношении. Актерами были шуты, жонглеры, кривляки. Они пародировали истории из жизни богов и людей. Показывалась, в основном, эротика (любовь, измена, ревность) и похождения разбойников. Язык мима был циничен и груб, игра и жесты – непристойны. Иногда прямо на сцене совершалась самая настоящая казнь преступников, что вызывало восторг зрителей. Бычков пишет, что мим был самым настоящим китчем в Римской Империи. Он вытеснил многие серьезные жанры в искусстве, трагедию, например.

Также популярны были зрелища, проходящие в цирке и амфитеатре. В цирке проходили соревнования колесниц, бои гладиаторов и зверей. В амфитеатрах имели место гладиаторские бои и растерзания преступников дикими зверями. Амфитеатры могли наполняться водой, и тогда происходили морские бои. Гладиаторы разыгрывали мифологические сюжеты, в результате которых большинство участников погибало.

Бычков пишет: «Римская публика периода Империи требовала зрелищ, наполненных грубой эротикой, убийствами, потоками крови, и она получала их. Даже в среде языческой интеллигенции подобное «искусство» вызывало серьезный протест».

Рассмотрим отношение апологетов к зрелищам. Согласно Тертуллиану, античные зрелища возникли из религиозного языческого ритуала. Сами они представляют собой идолопоклонство. В цирках и античных храмах находятся изображения идолов. Театр, согласно Тертуллиану, почти не отличается от

---

<sup>1</sup> Бычков В.В. Эстетика Отцов Церкви. – С. 169.

цирка. Его зрелища, как и цирковые, являются продолжением религиозных праздников; в театре, как и в цирке, совершаются жертвоприношения, «позорные зрелища». Гней Помпей в 55 г. до н. э. соорудил театр, объявив его храмом Венеры, освятив его. Кроме того, в этом театре поклонялись Либеру – богу вина. Тертуллиан писал: «Эти два демона – пьянства и вожделения – неразлучно связаны между собой и как бы состоят в тайном сговоре. Так что театр Венеры есть одновременно и дом Либера. Актеры приносят в жертву этим идолам свою совесть, изображая непристойные сексуальные сцены». Киприан пишет: «Сколько порчи нравов! Сколько позора! <...> Какой разгул непристойных инцестов готовится против закона и справедливости!»<sup>1</sup>.

Христианская апологетика обрушилась с критикой на античные зрелища. Это была своего рода «защитная реакция» интеллектуально настроенных людей против разгула мерзостей, которыми наслаждалась толпа.

Тертуллиан вспоминал, что тот, кто играл Аттиса, был на самом деле оскотлен на сцене, а актер, изображавший Геракла, был сожжен заживо в конце представления. Это говорит об одном весьма характерном свойстве античного театра: смешивать игру и жизнь. В этом Тертуллиан видел лицемерие человека поздней античности: он мог осуждать убийство в жизни, но с удовольствием взирал на настоящее убийство в театре.

Христиане же считали, что это недопустимо: то, на что лежит табу в жизни, должно быть запрещено и на сцене, ибо это – варварство и бесчеловечность. Христианская эстетика была ориентирована на другой образец: отрешение от мирской суеты и погружение в глубины духа, в созерцание высших истин. «Главные удовольствия для христиан, – пишет Бычков, – духовные <...>; все остальные – скоропреходящи и порочны»<sup>2</sup>.

**ПРЕДПОСЫЛКИ ХРИСТИАНСКОЙ ЭСТЕТИКИ.** Апологеты прекрасно понимали, что жить вообще без искусства нельзя, как нельзя жить без удовольствий. Однако христианские удовольствия – не чета языческим. Тертуллиан писал, что у христиан достаточно есть своей литературы, достаточно стихов, достаточно изречений, достаточно у нас также гимнов и пения: не сказочных, но истинных, безыскусных. Итак, разнузданным античным зрелищам противопоставлены новые эстетические принципы, главные из которых – «простота, естественность, искренность». «Умные искусства» способствуют духовной сосредоточенности, эмоциональному спокойствию, углубленности, имеют ярко выраженный духовный ориентир.

Один из апологетов, Климент Александрийский, много размышлял о природе музыки. Он отрицал эстетическую сущность музыки разнузданной, возбуждающей страсти; но признавал значение христианской музыки, приводящей в гармонию душу человека. Он писал: «Мелодии нам следует

---

<sup>1</sup> Цит. по: Бычков В.В. Эстетика Отцов Церкви. – С. 174.

<sup>2</sup> Там же. – С. 181.

выбирать бесстрастные и целомудренные <...>. Недостаток гармонии в музыке разрушает гармонию духа». Климент писал о том, что возникла новая музыка, «успокаивающая, утоляющая страдания, приводящая к забвению зла <...>, истинное лекарство от печали»<sup>1</sup>.

Что касается изобразительных искусств, то Климент Александрийский разработал целую теорию творчества с опорой на логику Аристотеля (Met. V, 2, 1013a, III, 2, 996b, 5 – 8). Существуют четыре причины в процессе создания художественного произведения:

- 1) созидательная причина; ее основа – деятельность скульптора;
- 2) материальная причина; ее основа – материал, с которым работает скульптор, например медь;
- 3) формальная причина; ее основа – форма произведения;
- 4) целевая причина; ее основа – «должное почтение к изображенному», т. е. результат восприятия статуи зрителем. Здесь Бычков видит отличие аристотелевского и климентийского понимания четвертой причины. Для Аристотеля целевая причина – это само произведение. Для Климента – это *результат воздействия* произведения на зрителя.

Особую роль играло написание молитвы как художественного произведения. В христианстве важен процесс общения человека с Богом, взывания к Нему. Эту роль и выполняет молитва – речь, обращенная из глубины сердца к Богу. И архитектура, и песни, и музыка, и структура молитвы, а позднее – убранство храма, фрески, иконопись, освящение осязательные эффекты – все это подчинено цели создания гармоничных условий для общения человека с Богом, т. е. для молитвы.

#### **2.1.4. Эстетическая теория эпохи средних веков**

**ТВОРЕНИЕ КАК ТВОРЧЕСТВО.** Первым христианским теоретиком казалось, что мир создан Богом-художником «как огромное произведение искусства по заранее намеченному плану»<sup>2</sup>. Таким образом, эстетический принцип имел большое значение для апологетов.

Рассмотрим полемику Тертуллиана с гностиком Гермогеном по вопросу о сотворении Богом мира. Если Гермоген полагал, что Бог творит мир из материи, то Тертуллиан отстаивал другую точку зрения: что Бог творит мир чудесным способом из ничего. Для нас сейчас важно, как понимали творение оппоненты, а понимали они его по-разному.

Гермоген полагал, что Бог творит мир из материи путем приближения к ней, так же, как магнит притягивает железо. Согласно Тертуллиану, мир возник постепенно под воздействием Бога-художника. Сначала Бог создал мир в необработанном первичном виде, а затем приступил к его «изукрашиванию». Возникли Солнце, Луна, звезды, планеты.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Бычков В.В. Эстетика Отцов Церкви. – С. 182.

<sup>2</sup> Там же. – С. 190.

Апологеты считали, что мир создан Богом специально для человека. Сам человек – наипрекраснейшее творение Божества. В человеке прекрасны и душа, и тело. Творение красоты из ничего – это таинство, неподвластное уму, но постигаемое только верой. София, премудрость Божья, принимала непосредственное участие в творении мира. Она приводила его в согласие, созвучие, гармонию, украшала его. Красота мира – свидетельство мудрости, величия и всемогущества Божества, ибо через творение познается сам творец.

Вот что писал апологет Ипполит Римский: «Прекрасно, и слишком прекрасно все то, что сотворил Бог и Спаситель наш <...>. Что [может быть] многообразнее красоты небесного свода? Что – многоцветнее вида земной поверхности? Что [может быть] быстрее движения солнечного [света]? <...> Какое животное может быть совершеннее человека? Все, сотворенное Богом и Спасителем нашим, весьма прекрасно»<sup>1</sup>.

Согласно первым христианским эстетикам, как глина без помощи искусства, так и материя без Бога-художника не получила бы ни формы, ни красоты. И за это искусство следует почитать художника. Апологет Афинагор писал, что если музыкальный инструмент издает приятные звуки, то за эту музыку надо благодарить творца, создавшего инструмент. Также и за красоту мира надо почитать Божество.

У первых христиан, выступавших против чувственной роскоши и беспутности римского искусства, особым почетом пользовалась естественная и простая красота природы. Не случайно многие из них покидали города и селились в уединении, на природе, где и строились христианские монастыри. Бычков описывает это умонастроение так: «Пусть человек, стремящийся к зрелищным удовольствиям, созерцает восход и заход Солнца, смотрит на диск Луны <...>, на сонмы звезд, сверкающих в небе; пусть созерцает он смену времен года и лицо Земли, увенчанное горами, реками, морями <...>. Какой театр, построенный человеческими руками, может мириться с этими делами?»<sup>2</sup>.

**ПРЕКРАСНОЕ.** Как уже говорилось, христианские апологеты выступали против роскоши римской знати. Некоторые состоятельные женщины приходили в церковь в таких же баснословно дорогих нарядах, в которых посещали цирки и театры, надев на себя множество украшений из золота, серебра и драгоценных камней. Апологеты же ратовали за простоту без пестроты.

Так, например, Тертуллиан считал распутством бриллиантовый блеск, золото браслетов, дорогие ткани. Он подчеркивал, что все эти излишества не имеют утилитарных целей, без них можно и нужно жить. Орудия для возделывания земли никогда не изготавливались из золота; серебро не использовалось для строительства кораблей и стен, драгоценные камни нужны лишь

---

<sup>1</sup> Цит. по: Бычков В.В. Эстетика Отцов Церкви. – С. 194.

<sup>2</sup> Там же. – С. 197.

для демонстрации женского тщеславия. На самом деле, по мнению Тертуллиана, медь и железо гораздо полезнее для человека, чем драгоценные металлы.

Конечно, первые христианские мыслители понимали, что золото и бриллианты украшают женщину. Но они понимали и другое: эта роскошь, эта красота служат одной цели – соблазнения мужчины, влечения его к запретным удовольствиям. Тем самым и для мужчин, и для женщин закрывается путь к вечной жизни. Поэтому христиане в период становления церкви призывали женщин отказаться от прельщающих украшений. Тертуллиан писал, что если в человеке есть что-либо, достойное восхваления, то христианам должны нравиться только духовные блага, а не телесные, ибо они являются приверженцами духовного. Итак, душевная красота выше чувственной.

Мужчины периода распада Империи тоже зачастую вели себя не похристиански: завивали волосы, выщипывали бороды, румянились, постоянно смотрелись в зеркала. Это искусственная, поддельная красота. Тертуллиан писал: «Я не знаю, выдержат ли руки, привыкшие к браслетам, тяжесть оков; не знаю, вытерпят ли ноги после перисцелий (женские украшения для ног – В. Б.) боль от веревок. Опасаюсь как бы шея, отягощенная изумрудами и бриллиантами, не отступила бы перед мечом. А потому будем привыкать к трудностям, и мы не ощутим их при случае»<sup>1</sup>. Трудности же заключаются в том, что для христиан наступил не золотой, а железный век.

Первые христиане говорили, что лучшим украшением для человека является непорочность, целомудрие, нравственность. Впоследствии христианская церковь переосмыслит свое отношение к искусственной красоте, допустит ее в свои чертоги. Однако у апологетов была своя задача: очистить души от языческой скверны и открыть им доступ к Божественному бессмертию новой религии.

**ПРОБЛЕМА ОБРАЗА.** Согласно христианскому мировосприятию вся внешняя реальность – лишь образ, лишь символ реальности внутренней, высшей, духовной. Эта вторая реальность может быть в земной жизни дана лишь через первую, непосредственно же она является лишь в «будущей жизни». Земной мир – это конкретно-чувственное выражение мира небесного, выражение замысла Бога-художника.

В книге «Категории средневековой культуры» А.Я. Гуревич писал: «<...> весь посюсторонний мир не что иное, как символ мира потустороннего; поэтому любая вещь <...> наряду с практическим применением имеет применение символическое. Мир – это книга, написанная рукою Бога, в которой каждое существо представляет собою слово, полное смысла <...>. Символизм Средних веков – средство интеллектуального освоения действительности»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Бычков В.В. Эстетика Отцов Церкви. – С. 203.

<sup>2</sup> Там же. С. 216 – 217.

Например, Тертуллиан так описывает основные библейские символы: «голубь обычно обозначает Христа, змей – искушителя». С другой стороны, голубь как «образ Святого Духа любит Восток, образ Христа». Лодка, в которой Христос с апостолами плыл по бушующему морю – образ Церкви.

Бычков выделяет три типа образов в раннехристианской литературе: миметические (подражательные), символические и знаковые. Отличаются они степенью подобия, или, как пишет Бычков, степенью «изоморфизма»<sup>1</sup>. Миметические образы абсолютно изоморфны изображаемой реальности, подобно отражению в зеркале. Такими образами апологеты считали художественные произведения античности, не обладавшие, на их взгляд, самостоятельной ценностью, а лишь копировавшие реальность. В символических образах уже содержится условность, отсылка к высшей реальности, но присутствует и естественность, внутренняя, смысловая связь с высшим миром. Знаковые образы теряют всякую естественность. Они полностью условны.

Нечего и говорить, что для средневекового мышления главными были символические образы, остальные два типа являлись лишь их крайним выражением.

Подведем итоги:

1. Все апологеты признают, что искусство приносит удовольствие. Но оно не должно быть «чувственным, возбуждающим животные инстинкты». Искусство должно вызывать «духовную радость».

2. Искусства имеют вспомогательную, служебную роль. Они утилитарны. Это «приятное» средство доставления Божественной истины. Вот эта истина и является абсолютной и высшей ценностью. Истина выше искусства.

3. Не стоит путать искусство и жизнь. Нельзя запрещенное в жизни (насилие, убийство, прелюбодеяние) узаконивать в искусстве. Оно при этом вырождается.

4. Практически полное отрицание античного искусства в текстах апологетов сочетается с идеями гуманизма и возвышенной духовности. Как мы уже сказали, более поздняя христианская культура увидит ценное и в античном искусстве. Но у апологетов были свои задачи, продиктованные временем.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Сформулируйте богословскую концепцию апологетов.
2. За что патристика критиковала античную эстетику?
3. Каковы особенности раннехристианской эстетики?

---

<sup>1</sup> Бычков В.В. Эстетика Отцов Церкви. – С. 226.

## 2.2. Теория искусства Августина Блаженного

### 2.2.1. Биографические сведения

Августин – представитель западноевропейской патристики. Родился в 354 г. в городе Тагасте (Алжир). Отец Августина был чиновником, мать – последовательной христианкой и высокообразованной женщиной. Она сыграла большую роль в его духовном развитии. Августин получил образование в Карфагене, с 374 г. начинает преподавать риторику. Позднее перебирается в Рим, затем – в Медиолан, где встречается с епископом Амвросием, и это событие круто меняет его судьбу. В 387 г. он принимает христианство. С 395 г. – епископ африканского города Гиппона. В 413 г. – пишет знаменитый трактат «О граде Божиим». Летом 430 г. вандалы достигли Гиппона. В августе 430 г. Августин скончался в осажденном городе.

### 2.2.2. Красота и прекрасное

У Августина очень интересное, сложное и расчлененное учение о красоте. И во многом оно проистекает от эстетического учения Плотина, завершающего античную историю искусств. А. Ф. Лосев пишет, что точно так же, как Плотина можно назвать завершителем античного представления о красоте, так Августина можно назвать зачинателем новых идей, реформатором старых, положившим начало средневековой эстетике. Итак, красота и прекрасное.

Красота у Августина объективна (т. е. независима от человеческого сознания). В.В. Бычков со ссылкой на В. Татаркевича характеризует основную идею эстетики Августина так: «Человек есть зритель красоты, а не ее творец»<sup>1</sup>. Августин первым ставит знаменитый вопрос: прекрасны ли предметы потому, что они нравятся нам или же они нравятся нам потому, что прекрасны?

Прекрасное иерархично (т. е. многоступенчато). Высшую ступень в иерархии занимает абсолютная красота, как у Плотина. Она почти неопишима, трудно познаваема и потому воспринимается как бесконечно высокий идеал прекрасного. Понятно, что речь идет о христианском Боге. В этом – отличие от Плотина, который ставил выше всего красоту единого, а единое – не Бог, это лишь высшая природная сила. Тогда как у Августина Бог – абсолютная личность со своей священной историей, творящая мир чудесным способом из ничего.

Бог для Августина – это единственная и истинная красота, вечная, неизменная, всегда равная себе. «Бог, – пишет Августин, – красота всех красот». Человек, неспособный созерцать красоту, несчастен. Августин пишет так: «Поздно полюбил я Тебя, красота, такая древняя и такая юная, поздно полюбил я Тебя! Ты позвал, крикнул и прорвал глухоту мою; Ты сверкнул,

---

<sup>1</sup> В. В. Бычков. Эстетика Отцов Церкви. – С. 405.

засиял и прогнал слепоту мою; Ты разлил благоухание свое, я вдохнул и задыхаюсь без Тебя!»<sup>1</sup> Итак, высшая красота – это красота Бога.

Следующая ступень красоты – более доступная человеку – это красота духовная или интеллектуальная. Августин предпочитает красоту духовную красоте телесной (что было еще у Платона).

Красота разума просвечивает во всем мире явлений. Именно она влечет к себе истинных ценителей прекрасного.

У Августина очевидно слияние красоты и добродетели. Добродетель делает душу прекрасной, а пороки – безобразят ее. «Из двух слуг, один из которых прекрасен телом, но неверен, а другой – верен мне, – пишет Августин, – но уродлив лицом и телом, я, конечно же, второго буду любить и ценить больше, несмотря на его физическое уродство».

«Прекрасна вся духовная деятельность человека»<sup>2</sup> (если она направлена на благо). Особенно прекрасны науки. Самой прекрасной из всех наук и искусств является философия. Имеется в виду, бесспорно, религиозная философия, ведущая к постижению Бога, т. е. абсолютной красоты.

Признается Августином и чувственная красота. Но, что особенно важно, здесь должно быть единство. В «Исповеди» Августин писал: «Тело, состоящее из красивых членов, гораздо красивее, чем каждый из этих членов в отдельности, потому, что хотя каждый из них сам по себе и красив, но только их стройное сочетание создает прекрасное целое» (Исповедь, XIII, 28, 43).

Каково отношение Августина к материальному (т. е. чувственному) миру? Оно определяется тем, что он – христианский мыслитель. «Хорошо, когда в красоте мира видят его творца». Однако, по характеристике В.В. Бычкова, «по сравнению с абсолютной красотой, она ничтожна, ибо создана из ничего»<sup>3</sup>. Но все же это – творение божественного разума и отражение божественной красоты.

Формальные законы красоты нравятся не сами по себе, «но как выражение высших законов Бытия, высшей истины», сближающие нас с ней. Причастность же к абсолютной истине связана с радостью, наслаждением, блаженством. Чем красивее вещь, чем она соразмернее, чем выше степень синтеза, в которой она вовлечена, тем выше она в иерархии бытия, тем ближе она к истине. Красота мира и искусства – это выражение высших истин бытия. Именно в этом Августин видел «высокую пользу красоты и искусства»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Цитаты из Августина приводятся по вышеназванному изданию В. В. Бычкова. – С. 406 – 407.

<sup>2</sup> Там же. – С. 408.

<sup>3</sup> Там же. – С. 411–412.

<sup>4</sup> Там же. – С. 430.

### 2.2.3. Творчество

Творчество понимается Августином прежде всего как божественное творение. Здесь – отличие Августина от Плотина. Если у Плотина весь мировой процесс происходит через эманацию Единого (истечение природных сил из верховного первоединства вследствие переполненности мощью бытия) по ступеням эйдосов, то у Августина Бог творит мир из ничего чудесным способом. Сначала Бог сотворил материю – невидимое и неустроенное инобытие (но не небытие). Августин пишет: «И все-таки это не было полное «ничто»: было нечто бесформенное, лишённое всякого вида» (Августин. Исповедь, XIII, 3, 3). Материя – это потенциальный носитель всех возможных форм. Без материи ничего не было бы. Это «ничто, которое есть нечто» и «есть то, чего нет», – пишет Августин (Исповедь. XII, 6, 6).

Процесс творчества мира из материи Августин понимал как придание материи разнообразных форм. И это творение идет тоже по законам красоты и искусства, а сам Верховный Творец называется им Художником, пишет В.В. Бычков. Что же такое «формы»? Вот что пишет об этом Августин: «Существуют идеи, некоторые первоначальные формы или разумные основания вещей, постоянные и неподвижные, вечные и всегда одинаковые, они содержатся в божественном разуме. Сами они не рождаются и не погибают, однако все, что может рождаться и умирать и что действительно рождается и умирает, формируется сообразно с ними»<sup>1</sup>, т. е. можно сказать, что форма – это закон становления каждой конкретной вещи.

У Августина есть многочисленные рассуждения о Божественном творце, и в них он затрагивает важную для эстетики проблему идеала художественного творчества или идеального художника. Суть ее состоит в следующем: «Идеальный Художник имеет в своем уме беспредельную совокупность творческих идей, или замыслы, которые он и реализует в конкретных произведениях. Творит он своим словом с помощью волевого импульса, т. е. усилием воли он заставляет свой разум воплотить ту или иную идею в конкретном виде. Целью творчества является красота и благо», – пишет В. В. Бычков<sup>2</sup>. Идеальный художник – это предел красоты, ибо любой результат творчества ниже его.

Человек тоже имеет в голове замысел, однако воплотить идею наилучшим способом ему не дано.

### 2.2.4. Проблема знака

Ранние представления Августина по проблеме знака изложены им в трактате «Об учителе» (389 г.). Они были углублены в трактате «О христианской науке» (426 г.), некоторые идеи изменены в последних книгах «Исповеди» и в ряде других поздних работ.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Бычков В. В. Эстетика Отцов Церкви. – С. 436.

<sup>2</sup> Там же. – С. 440.

Его давно волновали две познавательные проблемы: «возможно ли и как возможно знание», и «возможно ли и как возможно обучение». Все эти проблемы упираются в теорию знака.

Знак – это «такая вещь, которая употребляется для обозначения чего-либо другого», – пишет Августин, т. е. вещь, которая важна не сама по себе, а лишь постольку, поскольку она указывает на нечто другое.

Итак, знак – это прежде всего «некая вещь, имеющая самостоятельное бытие, независимо от того», включена ли она в знаковую ситуацию или нет. Им может быть любой предмет или слово. «Всякий знак обязательно является некоей вещью, но далеко не всякая вещь есть знак»<sup>1</sup>, – комментирует В. В. Бычков. Знак, воздействуя на человека, возбуждает в нем мысль о чем-то ином, чем сам он не является.

Все знаки делятся Августином на два вида: знаки естественные и знаки данные (искусственные). К первым относятся, например, дым – знак огня, следы жизнедеятельности животных, невольные жесты и выражения лица человека, выражающие состояние его духа и т. п.

Искусственные знаки – это те, которыми обмениваются друг с другом люди, чтобы сообщить о своих мыслях и чувствах. Прежде всего это – слова. Они «могут заменять все другие знаки, обратное – невозможно; они – знаки в наиболее точном смысле»<sup>2</sup>. Значение такому знаку задает разум.

Августин выделяет «слово внешнее» и «слово внутреннее». Внешнее слово – это звук голоса. Оно является знаком «внутреннего слова» (слова, которое внутри светит). Августин пишет о несоответствии одного – другому: мы можем говорить одно, а думать совсем о другом. Внешнее слово различно у разных народов, то же, что им обозначается, смысл, – чаще всего один и тот же. Внешнее слово имеет, как правило, случайный характер. Предмет может быть назван каким угодно словом. Однако сущность от этого не меняется. Поэтому внутреннее слово (смысл) «является в большей мере словом, чем слово произнесенное... Звук же называется словом только потому, что является знаком внутреннего слова», – замечает В. В. Бычков<sup>3</sup>. При этом Августин не определяет внутреннее слово как знак.

«Внутреннее слово – это «слово ума», т. е. некая мысль, существующая еще до оформления в словах. И. В. Попов истолковывает понятие «внутреннего слова» Августина так: это только то, что находится в центре сознания и может быть высказано в произносимом слове. Память содержит много знаний, но они не всегда осознаны. Внутреннее слово – это такая мысль, которая может быть выражена во внешнем слове.

Процесс словесного общения у Августина выглядит таким образом: «от внутреннего слова говорящего к его внешнему слову; от него – к ушам слу-

---

<sup>1</sup> Цит. по: Бычков В.В. Эстетика Отцов Церкви. – С. 484.

<sup>2</sup> Там же. – С. 484.

<sup>3</sup> Там же. – С. 488.

шающего, от них – к его душе, где возбуждается его внутреннее слово»<sup>1</sup>. Августин фактически первым подошел к триадическому пониманию знакового отношения: предмет – знак – воспринимающий объект.

Августин выделил три способа, какими знак может указывать на объект обозначения. Первый – непосредственное указание на объект; второй – указание на неизвестный нам объект путем сравнения его с известным. И третий – по контрасту с тем, что мы уже знаем, если это – противоположные понятия. Последний способ познания необходим для уразумения вещей отрицательных, недоступных прямому познанию, как то: зло, безобразное, ложь и т. п.

Августин – христианнейший мыслитель, и это накладывает отпечаток на его учение о знаке. Проблема, поставленная Августином, формулируется так: «Что должно стать главным инструментом богопознания? Неужели условные, произвольно данные и во всех языках различные слова? Но ведь они не несут даже знаний о делах человеческих»<sup>2</sup>, как же быть с делами божественными? Ответы на этот вопрос дают следующие постулаты христианства.

Во-первых, Бог – первопричина и соиздатель мира, неопишум и невыразим в слове. При его описании даже красноречие не помогает. Это апофатическая (отрицательная) теология (учение о Боге). Бога можно постичь лишь в сверхумном экстазе, но этот жизненный опыт словесно невыразим.

Во-вторых, этому тезису можно поставить в соответствие антитезис – начальные слова Евангелия от Иоанна: «Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог».

Слово было вначале всего и, значит, возможна польза и от человеческих слов. Мысль обретаеи плоть в звучащем или написанном слове. Слово человека должно служить познанию высшей истины – Бога. Однако здесь речь идет уже не о буквальном смысле слов, а об иносказательном – переносном. Одно из изречений: «буква убивает, а дух животворит» – Августин берет на вооружение. Он высказываетея за интерпретацию Библии: «Писание всем было открыто и в то же время хранило достоинство своей тайны для ума более глубокого; по своему общедоступному словарю и совсем простому языку оно было книгой для всех и заставляло напряженно думать тех, кто не легкомыслен сердцем; оно раскрывало объятия всем и через узкие ходы препровождало к тебе (т. е. Богу) немногих»<sup>3</sup>.

Итак, Августин полагал, что использование Библии должно быть не буквальным, но иносказательным, ибо тем глубже мы проникаем в его смысл. Человек, который находится в стадии духовного детства, понимает в словесном тексте все буквально до тех пор, пока у него не «окрепнут крылья» для духовного полета. Ученые эрудиты под покровом словесных истин находят плоды сущностей и собирают их.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Бычков В.В. Эстетика Отцов Церкви. – С. 489.

<sup>2</sup> Там же. – С. 492.

<sup>3</sup> Там же. – С. 494.

Как правильно истолковать текст? Об этом Августин пишет в «Христианской науке». Для этого нужно, во-первых, знать его оригинальные языки. Во-вторых, исследователю необходимо знание конкретной ситуации, в которой этот текст возник. Наконец, в-третьих, для уяснения смысла непонятных частей необходимо сравнение с понятными частями, т. е. «Августин выступает поборником сравнительного и всестороннего анализа литературного текста»<sup>1</sup>.

Иносказательное понимание Августин ценит выше буквального и порицает буквалистов, называя их «рабами знака». «Неумение видеть за знаком обозначаемой вещи Августин называет рабством души. В «плотском рабстве» пребывает тот, кто принимает знак за обозначаемую им вещь. Не сам знак достоин почитания, но то, что им обозначается», – пишет В.В. Бычков, «ибо, – рассуждает Августин, – раболепствует перед знаком тот», кто почитает внешнюю вещь или служит ей, не понимая ее значения»<sup>2</sup>.

В поздний период своего творчества Августин учил, что знак служит не только передаче человеческих мыслей, сколько воплощению невидимого в видимое, т. е. передаче высших, абсолютных знаний. «Речь идет теперь Ёо познании не “вещей человеческих”, но “предметов божественных”, и не с помощью знаков-слов, но в знаках-образах», – отмечает В. В. Бычков.

«Знак у позднего Августина становится всеобъемлющей категорией, позволяющей понять и осмыслить весь мир преходящих духовных предметов... в качестве пути к «предметам вечным», доставляющим истинное наслаждение». И здесь велика роль искусства. Искусство ведет человека от внешних вещей и слов к духовным истинам, которые они содержат. И, во-вторых, они создают произведения-знаки этих истин. «Знаково- символический характер искусства станет отныне главной доминантой эстетического мышления средних веков»<sup>3</sup>.

## **Контрольные вопросы и задания**

1. Раскройте смысл терминов «красота» и «прекрасное» у Августина.
2. В чем смысл творчества по Августину?
3. Каковы основные идеи теории знака Августина?

## **2.3. Эстетическое учение Фомы Аквинского**

### **2.3.1. Вводные замечания**

Если Августин Блаженный – родоначальник средневековой философии и эстетики, а именно – патристики (от латинского слова «pater» – отец), фигура переходная от античности к христианству, то Фома Аквинский (Акви-

---

<sup>1</sup> Бычков В. В. Эстетика Отцов Церкви. – С. 497.

<sup>2</sup> Там же. – С. 498.

<sup>3</sup> Там же. – С. 505.

нат) – тоже фигура переходная, но уже от Средних веков (схоластики, от латинского слова «schola» – школа) – к Возрождению, о котором скажем ниже. Итак, в лице Августина мы имеем переход от Эллинизма к Средневековью, а в лице Аквината – от Средневековья к Ренессансу.

Обычно Средневековье в старых учебниках по философии описывают как провал в истории человечества и пишут, что в этот период не было никакого прогресса человеческой мысли.

Однако это не так.

Писатель И. Гарин так характеризует этот период истории: «Мысль Средневековья никогда не была чахлой, упаднической, ретроградной. Если в ней что-то поражает, то мощь, разнообразие, мировоззренческое мужество. И девиз философии Средних веков удивительно современен: «знать, чтобы верить, верить, чтобы знать». «Темные века» знали множество интеллектуальных течений, соединяющих дух и материю, разум и веру, человека и природу. Средневековая мысль – один из высших пунктов западного интеллекта»<sup>1</sup>.

Как никогда еще, ни в какой период духовной истории Запад не жил в уверенности в бытии Бога, его мудрости, власти, величии и доброте. Мир произошел от Бога. Он разумно устроил его и разумно им управляет. Сущность человека и его место в космосе определены Богом, смысл его жизни, возможности его духа в познании бытия – божественны. Человек имеет достоинство, свободу и бессмертие.

Величие Средневековья, третируемого за однообразность, именно в безбрежном плюрализме: в схоластике было не просто множество различных течений, но она, к тому же, не была еще столь нетерпимой и беспощадной, как вышедшие из нее Просвещение, утопия (место, которого нет. Мор и Кампанелла) и коммунизм. Монахи свободно вели полемику; и хотя еретики преследовались, однако они имели возможность непосредственно бороться за свои убеждения. Это была эпоха духовной конкуренции и настоящего взрыва идей.

Рассказ о Фоме Аквинском хотелось бы начать с оригинальной цитаты:

«Размышляю о том, чтобы размышлять о душе, а о ней размышляю, чтобы размышлять над отдельной субстанцией, над ней же размышляю, чтобы думать о Боге», – пишет он<sup>2</sup>.

Фома родился в Италии рядом с селением Аквино около 1225 г. Его отец был рыцарем Фридриха II, а мать происходила из богатого неаполитанского рода. Фома получил блестящее по тем временам образование и на него оказал большое влияние мыслитель Альберт из Кельна. Во время занятий Аквинат редко участвовал в диспутах, держался в тени и «жил незаметно». Внешне Фома был крупного телосложения и его за это прозвали «Сицилийским быком», «Немым быком».

---

<sup>1</sup> Гарин И. Пророки и поэты. – М.: Терра, 1992. – С. 191.

<sup>2</sup> Там же. – С. 197.

Завершив учебу и получив степень магистра, Фома преподает теологию в Парижском университете, начинает работу над своими трактатами, призванными изменить облик богословия. Его даже приглашают к папскому двору. Однако затем вновь возвращается в Париж, чтобы вести нелегкие споры с теми, кто отстаивал Августинову патристику. Скончался в 1274 г. в возрасте 48 лет. За мягкость и легкость своего характера он получил прозвище «Ангельского доктора» («История философии в кратком изложении, с. 260).

Посмертная судьба томизма (учения Фомы, поскольку по-латыни его имя пишется как «Thomas») блистательна. У него было полное признание и долгое существование его школы. Сейчас его идеи возрождаются в так называемом «неотомизме» (Ж. Маритен, Д. Коллинз).

Каковы основные характеристики мыслительного процесса, происходившие в Средние века (IV–XIV вв.), под влиянием и независимо от Фомы Аквинского? А.Ф. Лосев так характеризует основные идеи Проторенессанса (Предвозрождения), одним из ярчайших представителей которого в Средние века и был Фома:

1. Постоянно подчеркивается наличие сверхразумных элементов бытия.
2. Выдвигается на первое место мышление в его космическом аспекте и в плане чисто человеческой деятельности.
3. Детально проводится иерархия от низшей материи через природу, человека и высших существ (ангелов) к абсолютному космическому и надкосмическому разуму.
4. Тщательно усваивается античная теория «пластического мышления»<sup>1</sup>.

Далее. О философии Средних веков принято говорить, что она являлась «служанкой богословия». Действительно, у Фомы Аквинского существуют духовные сущности, которые оказываются истинами веры, откровения. И эти истины доказываются при помощи разума. Тут действительно философию можно считать служанкой богословия. Но служанка наделена огромной степенью свободы действия и мысли. И хотя божество Фомы идеально, а ангелы тоже не нуждаются в материи, он трактует все бытие, все идеи и весь художественный опыт исключительно материально-пластически (хоть эта материальность чисто духовная).

«В указанных нами основных чертах западной философии XIII века» содержится «непосредственное предшествование Возрождению... И культ разума, и его опора на опыт, и материально-пластическая сущность, в которой диалектически совпадают материя и смысл, – все это является прямой предпосылкой Возрождения». Это и есть эстетика проторенессанса, а не просто «расцвет средневековой схоластики», – пишет А. Ф. Лосев<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – С. 146.

<sup>2</sup> Там же. – С. 148.

### 2.3.2. Эстетика Фомы в собственном смысле слова

Красота, согласно Аквинату, состоит из цельности, пропорции и ясности. Ясность понимается как идеальное излучение самой идеи или формы.

Как утверждает Лосев, у Фомы здесь даже не три, а пять эстетических категорий, так как помимо цельности (1), пропорции (2) и ясности, или блеска (3), у него речь идет также о частях предмета (4) и о их единстве (5).

Что означает «части» предмета? Это не количественная, а качественная характеристика, и она определяет достоинство предмета в иерархии бытия. В этой иерархии бытия сначала видятся творения, которые стоят ниже человека (обыкновенные вещи). Они, как правило, сложны, но сами не могут достичь совершенства. Далее. В этой иерархии бытия существует человек, также состоящий из многих частей и сложный, но способный привести эту свою сложность к высшему единству. Наконец, есть Бог, единый в своей многообразности, всегда стоящий на высшей возможной ступени совершенства.

Итак, первое условие красоты по Фоме Аквинскому – это цельность. Она есть то же самое, что и совершенство. Всякая вещь, лишенная своей цельности, станет безобразной. «Бытие всякой вещи заключается в ее нераздельности», – пишет Фома. Здесь мысль Фомы близка к идее Августина о том, что «форма всякой красоты есть единство»<sup>1</sup>.

Что же Фома называет пропорцией? Основание всякой пропорции – это божественная мудрость, которая весь мир сделала гармоничным. Вот его слова: «Бог именуется прекрасным как причина мировой гармонии и ясности». Красота может существовать лишь в сложных, состоящих из нескольких частей, предметах. Но красота в них – не потому, что они сложны, а потому, что их сложность пребывает в единстве и цельности. Такова природа прекрасного. Однако без разнообразия нет красоты. Пропорция – это соотношение двух вещей сообразно их соответствию или различию. «Гармония есть не что иное, как согласное созвучие», – пишет Фома<sup>2</sup>.

О «ясности», или «блеске», Фома говорит как о «свете», и в физическом, и в духовном смысле: «Любая вещь называется прекрасной в меру обладания своего рода ясностью, духовной или телесной». «Красота двойственна: одна – духовная, состоящая в должной упорядоченности и притоке духовных благ» (недостаток духовных ведет к безобразию). Другой вид красоты – телесный. Среди элементов красоты ясность упоминается Аквинатом наиболее часто. Источником ясности является Бог. Фома пишет: «Ясность входит в рассмотрение красоты... Всякая форма... есть причастность божественной ясности, благодаря этому отдельные вещи прекрасны сообразно смыслу... Бытие всего выводится из божественной красоты». Эта ясность может представлять как физический свет, так и духовный (интеллектуальность). Духовность имеет интеллектуальное происхождение и представляет

<sup>1</sup> Цит. по: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – С. 150.

<sup>2</sup> Там же. – С. 157.

собой самовыражение духа. Когда духовная ясность налична в вещи наряду с цельностью и пропорциональностью, то можно полагать, что вещь прекрасна.

Таким образом, мы рассмотрели основные принципы красоты по Фоме Аквинскому: цельность, пропорция, ясность, части в их единстве.

Красив не только духовный, но и чувственный мир тоже. Причем о последнем мы получаем информацию элементарно – из наших органов чувств, прежде всего из зрения и слуха. Они служат разуму. Мы говорим о прекрасном цвете, о прекрасном голосе и т. п. «Прекрасным называется то, что приятно для зрения». Особенность зрения в том, что оно, воспринимая красоту, дает пробудиться любви к ней как в телесном, так и в идеальном смысле. «Телесное зрение есть начало чувственной любви, и, подобным же образом, созерцание духовной красоты есть начало духовной любви», говорит Фома<sup>1</sup>.

Здесь же Фома говорит о красоте человеческого тела, в котором все организовано согласно закону о пропорциях, и о духовной красоте, «где поведение человека хорошо соразмерено с духовной ясностью разума».

Анализируя категорию красоты, Фома исследует также и категорию безобразного. Безобразие, с точки зрения Фомы, есть «недостаток должной красоты». Красота делится на физическую, интеллектуальную и нравственную. То же безобразное. Скелет – образец физического безобразия, софист (лжемудрец) – интеллектуального и сатана – нравственного безобразия.

Средние века сурово относились к красоте как атрибуту божественного, полностью подчиненного высшему разуму. Фома Аквинский первым заговорил о полной самостоятельности эстетического удовольствия и о его специфической предметности. А предметность – это форма, познанная в красоте. Красота связана с понятием формы, бескорыстного любования (благо, в отличие от красоты, не бескорыстно).

Итог: именно в XIII в., у Фомы Аквинского, «впервые раздался мощный и убедительный голос о том, что храмы, иконы и весь культ могут являться предметом именно эстетики, предметом бескорыстного любования... Поскольку, однако, вся эстетика Фомы неразрывно связана с его богословием, говорить здесь о прямом Ренессансе еще рано. Однако говорить здесь об эстетике проторенессанса уже совершенно необходимо, ибо стало возможным не только падать ниц перед иконой, но и получать удовольствие от созерцания ее формальной и пластической целесообразности»<sup>2</sup>.

Со ссылкой на исследования Ф. Ковача А. Ф. Лосев приводит следующие цифры: Фома рассматривает красоту в 45-ти произведениях, написанных на протяжении почти 20-ти лет. Он упоминает о красоте в 57 % своих произведений, всего в 665-ти местах, причем только 130 из них принадлежат собственному ему и имеют принципиальное значение. Хотя Фома не формулировал специально своей эстетики, тем не менее философия искусства вполне

---

<sup>1</sup> Цит. по: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – С. 151.

<sup>2</sup> Там же. – С. 154.

выводима из учения Фомы, и на эту тему написано довольно много исследований.

И здесь встает одна из очень важных проблем: вопрос об объективном существовании красоты. Все его учение покоится на убеждении, что прекрасные вещи существуют, а следовательно, что прекрасное есть не умственная сущность (т. е. независимо от ума человека), но объективная, реальная вещь (реальная сущность). Поэтому, когда Фома говорит о прекрасных предметах, он имеет в виду красоту, независимую от человеческого ума, объективную красоту. Несколько цитат:

«Растения, минералы и неразумные животные относятся к благолепию (прелести) вселенной». «Ничто не познается более прекрасным в телесных вещах, чем солнечные лучи». «Мир... обладает благолепием». «Красота создает в женщине соответствие для супружеского соединения». «Но красота души состоит в уподоблении ее богу». «Превосходство красоты души не так легко может быть познано, как красота тела». «Христос красив прежде всего потому, что он светится блеском Божества». «Бог есть сама сущность красоты». «У ангелов высшая красота после Бога». «Бог есть само благо и красота»<sup>1</sup>.

Далее: «Бог желанен и любим, поскольку он есть сама красота». Уже по причастию божественному образу обладает красотой и сам человек. Без формы и порядка, т. е. без красоты, не может существовать даже тело.

Красота у Аквината трансцендентальна (Ф. Ковач). Об этом говорят такие тексты у Фомы: «Бог, который есть сверхсущее прекрасное, называется красотой потому, что дает красоту всем сотворенным вещам». Красота – это первая причина, которая делает все прекрасным. Сущее, как таковое, обладает красотой и благом.

Чем отличается красота от блага? «Красота обладает аспектом влекущего, лишь поскольку она обретает аспект блага», – пишет Фома. «Благим называется то, что просто удовлетворяет стремлению, прекрасным же называется то, само восприятие чего доставляет удовольствие». И еще одна цитата, живо характеризующая этико-эстетические воззрения Аквината: «Никто не начинает любить женщину, не насладившись прежде ее красотой. Но он и не сразу начинает любить ее, как только получает удовольствие от созерцания формы женщины»<sup>2</sup>.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Как Фома Аквинский определяет понятия «цельности», «пропорции», «ясности», «единства частей»?
2. Каков смысл категории «безобразное» у Аквината?
3. Как Фома связывает термины «красота» и «благо»?

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – С. 155–156.

<sup>2</sup> Там же. – С. 159–160.

## Раздел III

# ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

### 3.1. Эстетика Франческо Петрарки

#### 3.1.1. Петрарка как гуманист

Франческо Петрарка – итальянский поэт и философ. Родился в 1304 г., т. е. в самом начале XIV в., скончался в 1374 г. Рассмотрим влияние этого гуманиста на эстетическую культуру эпохи Возрождения.

Мы сказали о Петрарке, что он гуманист. Но что такое «гуманизм» применительно к эпохе Возрождения (XIV–XVI вв.)? Это определенное течение, охватывающее самых различных авторов. И «весь Ренессанс – это есть и теория, и практика гуманизма»<sup>1</sup>. Итак, гуманизм, во-первых, это типичная для Ренессанса свобода сознания и светский индивидуализм (т. е. внецерковное воспевание конкретной человеческой личности). Во-вторых, это не просто светское свободомыслие, но его общественно-политический и гражданский аспект. Гуманизм всегда исторически прогрессивен, хотя во многом утопичен.

Одна из характерных особенностей гуманизма – это работа с латынью. Латынь стали изучать и научно, и эстетически. Ею стали любоваться и в ней развивали лучший стиль. «Итальянские гуманисты так чисто писали на цicerоновской латыни, – отмечает А. Ф. Лосев, – что состязаться с ними было трудно даже крупнейшим знатокам более поздних эпох»<sup>2</sup>. Итальянские гуманисты оказались основателями классической филологии, получившей в поздние века грандиозное развитие. Гуманистами были и Данте, и Лоренцо Валла, и Платоновские академики во Флоренции, и Джордано Бруно, и Лютер и т. д. Гуманизм – очень разветвленное и разноплановое течение.

#### 3.1.2. Общая характеристика мировоззрения Петрарки

Петрарка родился в небогатой, но старинной семье. Отец его был нотариусом. И Петрарка тоже изучал право, но особенно он любил латынь. Больше всего он увлекался Цицероном, и через его произведения Петрарка познакомился с идеями Платона. К этому последнему Петрарка относился с глубоким уважением. В 1326 г. Петрарка принял духовное звание. Но вся его жизнь и все его творчество обращены не столько на Божественную духовность, сколько на самое себя. Его можно назвать первым индивидуалистом и первым гуманистом.

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – С. 108.

<sup>2</sup> Там же. – С. 109.

«Именно это исключительное внимание к себе, способность к самопознанию сделали Петрарку таким внимательным к внешнему миру, к его радостям и соблазнам. Именно поэтому Петрарка так любит жизнь»<sup>1</sup>, ибо она была для него собственным внутренним миром. Однако важно и другое: если Петрарка призывает человека обратиться к самому себе, то часто для того, чтобы в глубинах своего духа найти божество и познать его. Таким образом, Петрарка в своем творчестве синтезирует средневековую и ренессансную проблематику (соборность и индивидуализм).

«Петрарка не только первый гуманист, но и первый литератор в Европе»<sup>2</sup>. Однако он еще не принадлежит средневековому миру ценностей. А. Ф. Лосев отмечает, что в нем существует единство духовного и светского, аскетического и полноценно-жизненного, традиционно-средневекового и субъективного. При этом Петрарка прекрасно понимал ограниченность субъективизма, ибо это приводит и к тоске, и к унынию. «Эту чисто возрожденческую тоску, уже не античную и не средневековую, тоску человеческого субъекта, объявившего себя Богом, но тут же увидевшего, что такое обожествление есть вздор, мы находим в таком сонете Петрарки (Сонет XXXII):

Коль не любовь сей жар, какой недуг  
Меня знобит? Коль он – любовь, то что же  
Любовь? Добро ль?.. Но эти муки, боже!  
Так злой огонь?.. А сладость этих мук!..

На что ропщу, коль сам вступил в сей круг!  
Коль им пленен, напрасны стоны. То же,  
Что в жизни смерть, – любовь. На боль похоже  
Блаженство. «Страсть», «страданье» – тот же звук.

Призвал ли я иль принял поневоле  
Чужую власть?.. Блуждает разум мой.  
Я – утлый челн в стихийном произволе,

И кормщика над праздной нет кормой.  
Чего хочу – с самим собой в расколе –  
Не знаю. В зной – дрожу, горю – зимой.

(Перевод Вяч. Иванова)

Здесь точно сформулированы все главнейшие антиномии новоевропейской души: любви, и болезненного состояния; благих элементов любви и ее

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – С. 221.

<sup>2</sup> Там же. – С. 224.

мучительных сторон; сознание собственной свободы и, в то же время, недовольства собою; ...жизни, смерти, страдания и блаженства; самоутверждение и самоотрицание в расколе с самим же собою. Это чисто возрожденческая тоска.

### 3.1.3. Петрарка как словесник

«Петрарка принадлежит эпохе, когда было развито чувство прекрасного, некоторые искусства достигли неповторимого совершенства, но заниматься ими значило самому быть художником»<sup>1</sup>. Можно сказать, что он был медиумом (существом, через которое светится божественный закон). Однако медиумы были и в античности, и в Средние века. Новизна Петрарки в том, что он через всю свою жизнь пронес свой собственный образ, «в котором была человеческая полнота». Деятельность Петрарки многообразна: Петрарка и философ, и политический деятель, и поэт. Но, прежде всего, это – свободная человеческая личность. Таких до него было немного. Пожалуй – Августин в своей «Исповеди». Петрарка учится у него и его продолжает.

Петрарка предлагает теорию искусства как мудрого иносказания, прекрасного поучения, что сближает его с философией: искусство способно служить обществу именно потому, что говорит увлекательными иносказаниями, т. е. доходчиво для всего народа, что сродни философии и религии.

В начале XIV в. в Италии имели место серьезные политические и идейные катаклизмы. Страна была в состоянии полной нестабильности. В это время в Италии царит обстановка яростной социальной войны, политических сдвигов, крайнего философского и религиозного возбуждения. С 1374 г. по двое и по трое пап боролись за престол первосвященника, а потом уже приближалась Реформация церкви.

Петрарка постоянно путешествовал: из любопытства едет в Париж и Кельн, для поклонения – в Рим, затем – в Милан, Венецию, послом в Неаполь, Прагу, Геную, снова в Париж, снова в Венецию. «Он близок с папами и государями, он красноречивый и важный дипломат, он с высоты своего авторитета судит политиков, зовет Италию к миру. Но в своей практике он – трезвый реалист»<sup>2</sup>, он разочаровался в политическом исправлении мира и единственный выход видел только в торжестве духовной сущности человека над пороками, «а для себя мечтал только о свободе, покое и тихом уединении».

Он был политическим реалистом, он сознавал неотвратимость распада Италии, видел необратимый декаданс церкви, но, в то же время, с эсхатологическим энтузиазмом предчувствовал вот-вот наступающее преобразование мира, жаждал всеобщей и скорой жизненной перемены. «Петрарка «не любил свой век», отчаивался в нем, презирал его, но в его порыве к античности

<sup>1</sup> Бибахин В.В. Слово Петрарки // Франческо Петрарка. Эстетические фрагменты. – М.: Искусство, 1982. – С. 7.

<sup>2</sup> Там же. – С. 11.

не меньше энергичной воли, чем в намерении Данте перевоспитать современность. Сияющая древность, которую поэт противопоставил пошатнувшемуся миру, не сон: она была на земле, и она будет, если люди поднимутся ото сна... И живет ли Петрарка... среди интриг, переворотов, осад, эпидемий чумы, вокруг него всегда сплетается особое пространство, “спасенный” уголок мира, “государство духа”. Личное обаяние, способность располагать к себе людей, слава первого поэта эпохи, философа и мудреца, – «все это делало его в глазах современников государем новой державы, отечества слова, питающегося вечными источниками»<sup>1</sup>.

Выделим два момента в эстетике слова Петрарки – ее отношение к Средневековой культуре и к поэзии «Прекрасной Дамы».

### 3.1.4. Отношение к Средневековью

Главное событие XIV в. в философии – это остановка в развитии Средневековой схоластики, ярчайшим представителем которой был Фома Аквинский. В 1274 г. Фома Аквинский в возрасте сорока девяти лет и пятидесятирехлетний Бонавентура, «два светоча веры», отправились на церковный собор, чтобы доказать там полное превосходство латинской истины над греческой. Первый умер по пути на Собор, второй – не дожив до его конца. После них был утерян секрет, позволявший отвлеченной теологии (богословию) владеть европейскими умами. Схоластика мечтала соединить разум с откровением, интуицией, чувством и выстроить познание мира как движение к блаженному боговидению. Все это рухнуло в XIV в.

Схоластику Петрарка не принял эстетически (хотя и осознавал ее глубокую мудрость). Бедный язык комментариев и философских трактатов, неуклюжий словарь мистических поэм, искаженная «рабочая латынь» отвращали Петрарку. Латынь не обладала самоценностью, собственным литературным достоинством, она лишь служила богословию, была рабочим языком религиозного действия.

Петрарка преклонялся перед безмолвием восточных мудрецов; однако, с другой стороны, он был убежден, что истину отшельников надо нести в мир человеческой речи. Надо воплотить в слове прекрасный идеал, причем так, чтобы словное красноречие раздирало душу читателя.

Его друг ушел в монастырь; сам Петрарка, хоть и принял духовный сан, решил для себя раз и навсегда этого не делать. Во-первых, его волновала возлюбленная Лаура, – она и есть его мир. А мир-то хрупкий. Много путешествуя, мыслитель понял, что порядок везде сменяется раздором, недостаток – скудостью, благополучие – тревогой. Однако это не повод для ухода в монастырь. Собрать «разбросанные осколки души» можно и в миру, а утешение – в том, что довелось родиться не позже, когда будет еще хуже.

---

<sup>1</sup> Биbihин В. В. Слово Петрарки. – С. 13–14.

«Если мир нельзя оставить, потому что он беззащитен, то в нем ничего и не сохранишь, потому что в его основе раскол и бездна. В мироощущении Петрарки христианский Бог покинул свой средневековый трон... и снова взошел на крест»<sup>1</sup>. В этом пошатнувшемся миропорядке слово уже не могло полагаться на внешний авторитет, как в Средние века – на авторитет Бога и Церкви, и оно само, и его автор должны были отвечать за самих себя. С Петраркой самостоятельное слово пришло на смену средневековому комментарию; он уже не верит в устойчивость мира и знает, что сохранится лишь слово, способное воссоздать себя.

### 3.1.5. Отношение к поэзии «Прекрасной Дамы»

Петрарка перенял готовыми язык, тему мадонны, лирического героя, несколько стихотворных форм и даже рифмы средневековой лирики. Петрарка посвятил Лауре (своей возлюбленной) Книгу песен и вложил в нее огромный труд, но не как рифмач и стихотворец, а «как мыслитель и провидец – поэт в редком смысле этого слова»<sup>2</sup>.

Любовь к Даме разрывала немую сущность человека, и для него началась новая жизнь в любви и наслаждении. Любовь встала в независимое отношение к религии: если церковь звала к блаженству на небесах, то любовная поэзия напоминала ей, что разговоры о небесном блаженстве непонятны без опыта влюбленности на земле.

В эпоху Возрождения возник «сладостный новый стиль», который В.В. Бибихин характеризует следующим образом: поэты этого направления (скажем, Данте) поют почти только о мадонне, но их поэзия становится очень глубокомысленной, недаром они – все философы и ученые; за образом мадонны встают космические и надмирные дали: она теперь небесная хранительница премудрости мира – Софии и ключей блаженства. Если раньше еще в стихах допускалось плотское соединение с любимой женщиной, то для «сладостного нового стиля», для Данте, для Петрарки оно абсолютно исключено из-за неземного достоинства донны: разделенная любовь и счастье означали бы своего рода разочарование, возвращение рая на землю.

У Петрарки Лаура неприступна и далека, хотя и абсолютно реальна; вне ее нет жизни, и поэзия восстанавливает духовную близость с ней. Любовь к мадонне заставляет Петрарку проснуться ото сна и зажигает порывом к неземному счастью. От нее исходит светлый восторг, по словам Петрарки, «прямым путем ведущий к небу». Слова Петрарки о пробуждающей силе любви звучат грозней и безысходней, чем у любого из его предшественников: «Вся жизнь, что в теле теплится моем,/ Была подарком ваших глаз прекрасных/ И ангельски приветливого слова;/ Я тот, кто есть, – от них, мне это ясно:/ Они, как зверя грузного бичом,/ Дремотную во мне подняли душу».

<sup>1</sup> Цит. по: Бибихин В.В. Слово Петрарки. – С. 19.

<sup>2</sup> Там же. – С. 22.

Итак – не благоразумная «любовь к Богу» и не холодная «любовь к человеку», а захватывающая влюбленность, – единственный «узел», на котором укреплена его душа»<sup>1</sup>. В поэтическом слове Франческо Петрарки соединились тонкое чувство прекрасного, жизненный опыт, гениально выраженные любовные переживания, поэтические прозрения и мудрость. Такая полнота человеческого гения возможна лишь там, где поэт полностью воплотился в свои стихи, сам «стал песней».

В. В. Бибихин пишет: «Где появлялся Петрарка, куда доносился звук его имени, там начиналось подражание ему, там начинался Ренессанс... Именно с поэта Петрарки в европейской истории начинается время новой пробужденности человека»<sup>2</sup>.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Что такое «гуманизм» эпохи Возрождения?
2. Особенности творческой личности Петрарки.
3. Отношение Петрарки к Средневековью и смысл его поэзии.

## **3.2. Особенности эстетических представлений Николая Кузанского**

### **3.2.1. Биографические сведения**

Николай Кузанский – немецкий мыслитель XV в. Он жил в расцвет той эпохи, которую мы называем Ренессансом, или Возрождением. Священнослужитель и деятель римской католической церкви, он в то же время был далеким от мирской суеты мыслителем; религиозный проповедник с эсхатологическими настроениями, ожиданием прихода антихриста, он был ученым, открывающим пути естествознанию Нового Времени<sup>3</sup>.

Николай родился в южно-германском селении Куза в 1401 г. Отец его был рыбаком и виноградарем. Кузанский учился в голландской школе, где занимался комментированием философских книг, изучением латинского и греческого языков. Вернувшись в Германию, он поступил в университет, где более глубоко ознакомился с философскими концепциями. Позднее он решает посвятить себя богословской деятельности. В течение года он изучает богословие в Кельне, получает сан священника и становится настоятелем церкви.

Католическая церковь XV в. переживала глубокий кризис. Изнутри ее раздирали ереси, извне христианской Европе угрожали турки. В этой обста-

---

<sup>1</sup> Бибихин В. В. Слово Петрарки. – С. 26.

<sup>2</sup> Там же. – С. 27 – 28.

<sup>3</sup> Такую характеристику дает личности Николая З. А. Тажуризина в статье «Николай из Кузы» // Николай Кузанский. Сочинения. В 2 т. – М.: Мысль, 1979. – Т. 1. – С. 5.

новке перед церковью стала задача единения, и одним из ее идеологов стал Кузанец.

В 1448 г. он получает звание кардинала, публикует много философских произведений: «Об ученом незнании», «О мудрости», «О вершине созерцания». Умер в Италии в 1464 г.

Перейдем к эстетическим воззрениям Николая Кузанского.

Он представляет собой ключевую фигуру в ренессансной эстетической мысли. Николай синтезировал в своей философии традиции немецкой мистики (начиная от Экхарта), средневековой схоластики (в том числе Фомы Аквинского) и, наконец, зарождавшегося итальянского возрожденческого гуманизма.

### 3.2.2. Искусство и божество

В трактате «О видении Бога» Николай приводит в пример автопортрет Роджера ван дер Вейдена, который видел в брюссельской ратуше. «Этот портрет обладал той особенностью, что взгляд изображенного на нем лица казался обращенным на каждого зрителя, с какой бы стороны он ни рассматривался. Если кто-то из смотрящих, – говорит Николай Кузанский, – станет, не отводя глаз от портрета, передвигаться, например, с Востока на Запад, ему будет казаться, что портрет следит за ним взором; но то же самое будет казаться и передвигающемуся с Запада на Восток, и стоящему на месте.» Это сравнение показывает соотношение между Богом и человеком, разъясняемое дальнейшей цитатой.<sup>1</sup>

Николай Кузанский пишет: «Твое (т. е. Бога) истинное лицо отрешено от всего, оно не имеет такой-то определенной величины, ни такого-то конкретного устройства; оно не пространственно и не временно, ибо оно само есть абсолютная форма, которая есть лицо всех лиц. Господи, твое лицо предшествует всякому видимому лицу, и оно есть истина и образец всех лиц. Кто смотрит на тебя с любовью, чувствует на себе твой любящий взор... Кто смотрит на тебя в гневе, для того твое лицо становится гневным; кто смотрит на тебя с радостью, найдет твое лицо радостным. Ибо, как телесному оку, глядящему сквозь красное стекло, всё кажется красным, так и умственное око судит о тебе согласно природе страдания»<sup>2</sup>.

Вообще говоря, человек (и это вполне в рамках теорий Возрождения) очень близок Богу потому, что он – тоже творец. «Человек вполне равен Богу и сам выступает “человеческим Богом”», – пишет А.Ф. Лосев<sup>3</sup>. Термин «человеческий Бог» принадлежит Кузанцу. Разница в том, что Бог творит из ничего, а человек творит из материи.

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – С. 305.

<sup>2</sup> Там же. – С. 305–306.

<sup>3</sup> Там же. – С. 307.

«Бог творит подобное себе; следовательно человек подобен Богу, т. е. он тоже творит подобное себе», – продолжает А. Ф. Лосев; а это значит, что Николай Кузанский – мыслитель Возрождения. Дело в том, что Возрождение принципиально отличается от Средневековья тем обстоятельством, что в Средние века человек должен был «распластаться в акте веры» перед Богом; как много позже напишет Н. Бердяев, он был не в состоянии «перепрыгнуть», как скажет Ф. Ницше, через высочайший пьедестал, на который он Бога водрузил, а в эпоху Возрождения допускалось уже то свободомыслие, которое впоследствии назовут «секуляризацией», дословно: расцерковлением, освобождением от власти Церкви и в жизни, и в мысли. Это мы и находим у Николая Кузанского, жившего в период высокого Возрождения.

Далее. Природа есть искусство, продукт разумного божественного акта. «Божественное искусство есть бесконечный свет, который светит во всем как солнечный свет», пишет Кузанец.

### 3.2.3. Понятие красоты

Для Кузанского красота есть то, что способно привести в гармонию Божественное с человеком и природой. Николай Кузанский видит красоту очень глубоко, в сущности вещей, в их гармоничном и пропорциональном соответствии самим себе. Э. Хэмпель пишет: «Красота в духовном смысле приравнивается к истине и благу божественному началу, многосторонне охватывая человеческую деятельность»<sup>1</sup>. Кузанец обновляет античное духовное наследие и тем самым оказывает значительное воздействие на искусство.

Сам язык Кузанского содержит «дух, склонный к музам», – продолжает Э. Хэмпель. Кузанец бывал в основных европейских центрах, исследовал их искусство. Он, несомненно, повлиял на Леонардо да Винчи, на Дюрера, на Рафаэля.

Глубокий знаток эпохи Возрождения О. Бенеш пишет по поводу связи между эстетикой Кузанца и искусством той поры: «Он выдвинул представление о конечном и бесконечном, объединенным в одну возвышенную гармонию. Бог – бесконечное – заключен в каждом мельчайшем предмете, который по этой причине заслуживает нашего внимания. Каждая малая частица отражает космос, становится зеркалом Вселенной,.. как в Дюреровском «Восходе солнца», где каждое дерево пробуждающегося леса словно пульсирует в едином ритме со Вселенной... Раньше, чем живописцы, он в интеллектуальном смысле проложил путь к тому пониманию природы, которое во всей полноте было достигнуто в искусстве»<sup>2</sup>. Все бытие оказывается погруженным в красоту.

Кузанский считает, что добро, свет и красота непостижимы до конца, их нельзя изобразить, на них нельзя указать (если берешь их в абсолютном,

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – С. 310.

<sup>2</sup> Там же. – С. 312.

божественном аспекте). Чтобы стать познаваемой, красота должна стать явлением, проявиться, т. е. она должна стать конкретной, чувственной. Задача человека – выразить, воплотить красоту.

Действующий человек получает от Бога не только природный дар от рождения, но и дар «света». Что это значит? Мир есть богоявление, или теофания, т. е. каждая вещь в нем есть проявление Божества, она светится его светом, наполняется его смыслом, несет в себе его отблеск. Если такая вещь сотворена человеком, то это есть «или абсолютное искусство, или абсолютный смысл, который можно назвать светом всякого смысла», – пишет Николай<sup>1</sup>. «Этот свет либо природный разум каждого человека, либо наставление в мудрости», – замечает А. Ф. Лосев. Через него мир становится добром, истиной и красотой.

У Николая Кузанского есть эстетический трактат, который называется «О красоте». В первой части трактата он утверждает, что красота есть благо, которое вследствие своего изобилия и стало излучать само себя в виде света.

В высших интеллектуальных сферах красота, совпадающая с истиной и добром, принадлежит Богу. Природа красоты «эманурует» из первой Божественной красоты, становясь формой всего прекрасного, но источник красоты от этого не оскудевает, потому что есть круговращение прекрасных духовных движений, которые от частной красоты вновь поднимаются к первому свету.

Во второй половине трактата Николай Кузанский развивает мысль о «внутреннем вкусе», благодаря которому человек при помощи разума восходит к прекрасному. Ум человека носит в себе идею прекрасного, содержащую в себе всякую чувственную красоту. Поэтому ум есть универсальная красота или идея идей, а отдельные идеи души – это конкретные формы красоты.

Красота осознана. «Абсолютная красота глядится сама на себя и воспламеняется любовью к самой себе. Духовное зрение, в отличие от телесного, не может видеть ничего, если прежде не видит и не понимает своей собственной красоты. Привлечение всех вещей к своему единому источнику есть любовь, «конечная цель красоты»<sup>2</sup>.

В конце трактата высказывается идея об иерархии красоты: сначала мы сталкиваемся с красотой чувственных вещей, затем – с красотой вещей интеллектуальных, выше всего стоит красота порождающего их Духа.

В. В. Биbihин, комментируя трактат Николая Кузанского «О красоте», который мы только что разобрали, пишет: «Человеческая личность целиком отражает в себе стихию Божества. Значит, человеческая личность тоже есть абсолют, единственный и неповторимый, и каждый раз оригинальный»<sup>3</sup>.

Теперь обратимся непосредственно к текстам Николая Кузанского о понятии красоты.

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – С. 313 – 314.

<sup>2</sup> Там же. – С. 315.

<sup>3</sup> См.: Николай Кузанский. О красоте // Эстетика и жизнь. – 1979. – Вып. 6.

Он пишет: «Этот зримый мир, проявляющий величие, красоту и порядок вещей, приводит нас в изумление перед божественным искусством...» (I, с.139). Эта фраза говорит о том, что мир создан Богом по его образу и подобию посредством высшего искусства и поэтому представляет собой прекрасное.

Божественное мастерство при создании Вселенной вызывает удивление: «Он вложил такое искусство в сферы, звезды и звездные области, что при всеобщем различии повсюду царит согласие» (I, с. 141). И несколько ранее: во всем торжествует гармония (еще одна категория эстетики): «Вечная мудрость... взвесила элементы так, чтобы вода была настолько легче земли, насколько воздух легче воды и огонь легче воздуха...» (I, с. 140). О четырех элементах писали еще досократики, но Кузанец первым заговорил о пропорциях между ними. Бог – это прекрасная форма свечения, абсолютный источник всей красоты и блага (I, с. 356). И если кому-то удалось полюбить Бога, то он открывает, «что красота любимого совершенно неизмерима, бесконечна, неограниченна и непостижима. И это есть сладчайшая постижимость непостижимости» (I, с. 367). Для того чтобы был понятен этот отрывок, сделаем небольшое отступление в историю философских взглядов Кузанца. Дело в том, что он относился к апофатической теологии (отрицательному богословию). Согласно этому учению о Боге нельзя сказать ни того, что он добр, ни того, что он прекрасен. Потому, что Бог – высшее первоначало. А раз так, то он выше всяких человеческих определений. Уже в первом своем трактате «Об ученом незнании» Кузанец придерживается апофатической теологии и проносит это свое убеждение через всю свою жизнь. Если уж Бог и постижим, считает Кузанец, то только в сверхразумном транс, когда человек отвлекается от всего чувственного, рассудочного и разумного, впадает в экстаз и ему становится доступным абсолютный мрак всевышнего света. Противоположность апофатической теологии – катафатическая теология (положительное богословие), признающая за Божеством положительные характеристики и утверждающая, что Бог может быть понят разумно.

Далее. Николай пишет: «Образ красоты побуждает человека исследовать красоту первообраза». Как можно прокомментировать эту цитату? (I, с. 413). Очень просто: коль скоро в природе и человеческих отношениях есть красота, то, надо думать, у нее есть высший источник, также обладающий красотой, но уже абсолютной, т. е. наличие красоты в чувственном мире наводит нас на мысль о божественной красоте – «образ красоты побуждает человека исследовать красоту первообраза» – это одно из доказательств бытия Бога.

Мистическое постижение божественной красоты описывается Николаем в следующем отрывке: «Любое представление о лице не достигает твоего лица, Господи, и любая красота, какую только можно помыслить, меньше красоты твоего лица. Во всех лицах есть красота, но они не есть сама красота; твое же лицо, Господи, прекрасно, и это свойство есть вместе с тем и само

его бытие: оно – сама абсолютная красота, форма, дающая бытие всякой прекрасной форме. О великолепное лицо, восхищаться которым не устанут все, кому дано его созерцать!» (II, с. 45). «Этот мрак, это облако, этот сумрак, или это незнание, в которое вступает ищущий твое лицо... есть предел, ниже которого твое лицо можно видеть лишь прикровенно. Сам же мрак открывает, что в нем твое лицо возвышается над всеми покровами» (II, с. 45). Вот вам апофатическая теология в ее ярком выражении. Еще об этом же: «Видимая красота есть образ невидимого красования» (II, с. 214).

Мы рассмотрели с вами понятие красоты, как оно представлено у Николая Кузанского. Однако красота – это только следствие, результат. Но есть еще и причина, процесс – искусство.

### **3.2.4. Концепция искусства**

«Искусство по мере сил подражает природе, но никогда не сможет в точности уподобиться ей, так что медицина, равно как алхимия, магия и другие искусства превращений, все лишены точной истины; пускай ... медицина истиннее, чем науки о превращениях» (I, с. 97).

Этот отрывок говорит нам о многом. Во-первых, медицина, алхимия и даже магия называются Кузанским искусствами. Медицина – искусство! Не удивительно ли? Но что самое бесподобное – алхимия и магия вдруг превращаются в науки! Здесь нет ничего странного. Ведь современная химия и астрономия – науки в точном смысле этого слова – произошли из средневековых алхимии и астрологии. Но и это еще не все. Сколько бы ни старалось искусство, оно никогда целиком не станет природой, но навсегда останется лишь подражанием ей.

И еще об этом же: «Природа – единство, искусство – инаковость, поскольку подобие природы. Бог на языке интеллекта есть вместе абсолютная природа и абсолютное искусство, хотя истина в том, что он ни искусство, ни природа, ни то и другое вместе» (I, с. 253). То есть, являясь источником как природы, так и искусства, Бог не является ни тем, ни другим, поскольку он выше всяких определений. Налицо, опять-таки, апофатическая теология.

Несколько строк о Божественном искусстве: «Если велик даже художник, который сумеет произвести из куска дерева лик царя либо царицы, или муравья, или верблюда, то как велик искусник, могущий в действительности создать все, что есть в любой потенции? Тот Бог, который из любого тела способен сделать все по подобию любых форм, какие только мыслимы в этом мире и в бесчисленных мирах, удивителен тонкостью своего искусства... И превышает всякое понимание... то, что Бог может... создать людей из ничего и вызвать к бытию несуществующее...» (I, с. 302). О чем говорит этот отрывок? О том, что сколь силен не был бы отдельный художник, высшим и всемогущим «искусником» является Бог, который может творить не только в согласии с природой, но и саму природу, и человека по своему образу и подобию чудесным способом из ничего.

Какова же роль искусства в жизни человека? По этому поводу у Кузанца есть прекрасная мысль: «Воспринимать Божественное искусство... – значит достичь богосыновства, получить наследие бессмертного царства. Обладая в себе искусством, которое есть искусство творения жизни и вечной радости, интеллект достигает высшего познания и счастья» (II, с. 132), т. е. подлинный художник сливается с Богом, может быть, становится им и тем самым достигает неземного блаженства.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Покажите связь искусства и Божества в теории Николая Кузанского.
2. Раскройте понятие красоты у Кузанца.
3. Каков смысл искусства в учении Кузанского?

## **3.3. Стиль жизни и творчества Леонардо да Винчи**

### **3.3.1. Личность Леонардо**

«Время жестоко обошлось с памятью великого творца, не оставив потомкам даже места захоронения; но в огне нескончаемых войн и пожарищ чудом уцелели бесценные леонардовские манускрипты», – так описывает А. Махов творческую и человеческую судьбу Леонардо да Винчи<sup>1</sup>. Тексты Леонардо насчитывают свыше семи тысяч листов, написанных мелким почерком. Это говорит о колоссальности той работы, которую проделал пытливым умом художника, никогда не знавший покоя. Само имя Леонардо да Винчи стало символом универсальности человеческого гения.

Леонардо родился в 1452 г. в небольшом городе Винчи. Он был внебрачным сыном нотариуса Пьетро да Винчи и крестьянки Катерины. Л.М. Баткин замечает, что то, что Леонардо был бастардом, по флорентийским представлениям XV в. не заключало в себе ничего унижительного. Первый брак отца оказался бездетным, и поэтому Леонардо в совсем раннем возрасте был взят в дом отца и официально числился членом его семьи. А. Махов сообщает, что редкая одаренность красивого мальчика, увлекавшегося рисованием, лепкой, музыкой, математикой, поражала всю округу, и по просьбе местных крестьян, он часто им рисовал. Уже с детских лет он понял, сколь круты ступени, ведущие к истине. В своих записных книжках он писал: «Приобретай в юности то, что с годами возместит тебе ущерб, причиненный старостью. Помни, что пищей старости является мудрость, и пока молод, действуй так, чтобы не оставить свою старость голодной»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Махов А. Леонардо – сказочник // Леонардо да Винчи. Сказки, легенды, притчи. – Л.: Дет. лит., 1983. – С. 121.

<sup>2</sup> Там же. – С. 123–124.

В возрасте 10–11-ти лет он с отцом переезжает во Флоренцию и попадает в мастерскую известного художника Верроккио. Это была лучшая во Флоренции художественная школа. Там он быстро приобретает признание и независимость и с головой уходит в науку. А. Махов пишет: «Математика и механика, физика и астрономия, химия и геология – все это в равной степени интересовало его пронзительный ум»<sup>1</sup>. Он мечтал о создании грандиозной энциклопедии «Вещей природы», которая охватывала бы все мироздание. Однако эта работа, как и многое другое, осталась незавершенной.

Прозрения Леонардо поражают: в Венеции он разрабатывает идею создания подводной лодки и оставляет после себя чертежи изобретенного им воздухоплавательного аппарата.

В середине XV в. в Италии начались междоусобные войны. Леонардо был вынужден скитаться по свету, а под конец жизни обрел пристанище на чужбине – при дворе французского короля Франциска I. Хотя его парализовало и бездействовала правая рука, он продолжал творить. Он скончался в 1519 г. и одна из последних его записей в его тетрадях гласит: «Честно прожитая жизнь дарит нам спокойную смерть»<sup>2</sup>.

Несколько слов о том, как современники вспоминали Леонардо. Их упреки сводились к тому, что художник, с усердием занимаясь тысячей вещей сразу, разбрасывался и не доводил начатое до конца. Несравненное разнообразие интересов служило доказательством «божественности», но разные интересы мешали друг другу, особенно естественные науки мешали живописи. «Изумляло, что художник, величие которого было уже тогда всеми признано, упрямо уклонялся от заказов, срывал их выполнение, явно избегая братья за кисть. Вазари считал, что как живописец Леонардо был чрезвычайно непоседлив, нетерпелив»<sup>3</sup>; более того, натура его была подвижна, невесома, неустойчива. Леонардо производил впечатление человека загадочного. «Возрождение смотрелось в Леонардо как сквозь увеличительное стекло, узнавая себя и не узнавая, восхищаясь и досадуя»<sup>4</sup>. Вазари пишет: «Вот почему, хотя он больше делал на словах, чем на деле, все эти отрасли его деятельности, в которых он настолько божественно себя проявил, никогда не дадут угаснуть ни имени его, ни славе». По поводу чудачеств Леонардо Л.М. Баткин замечает: «Его считали магом, и он энергично поддерживал это представление»<sup>5</sup>.

Леонардо был, к тому же, гениальным архитектором. Хотя он не построил ни одного здания. После него сохранились только беглые наброски каких-то необычных храмов, проект города, чертежи виллы и сада и т. д.

---

<sup>1</sup> Махов А. Леонардо – сказочник // Леонардо да Винчи. Сказки, легенды, притчи. – С. 125.

<sup>2</sup> Там же. – С. 132.

<sup>3</sup> Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. – М.: Искусство, 1990. – С. 225.

<sup>4</sup> Там же. – С. 226.

<sup>5</sup> Там же. – С. 230.

«Леонардо оставил только рисунки и чертежи, только архитектурные мысли». Но какие это были мысли!

Леонардо изобрел изобретателя, создал уникальную модель культурного творчества как такового. Это делает его личность необычайно актуальной в XXI в., когда культура стала в такой мере проблематичной в отношении к самой себе.

В творчестве Леонардо можно увидеть сближение «гениальности» и «катастрофичности». Необычность Леонардо для Высокого Возрождения – своего рода символ. «Это как раз и есть норма, но в наиболее чистом виде, безумно последовательная или последовательная до абсурда; это то самое вещество, из которого скроены духовные феномены Возрождения, но доведенное до критической температуры и давления», – пишет Л. М. Баткин. Это потому, что художник Возрождения стремился постичь природу целиком, а не отдельные ее части. Природа же есть способность к разнообразному творению, в чем с ней соперничает и может ее превзойти живопись, прибавляя к тому, что существует еще и то, что представляется.

### 3.3.2. Творчество Леонардо

То, что творил Леонардо в истории культуры, логически и психологически замешано на способности творить на грани катастрофы. Ренессансная всеобщность сливается с инвентарем вселенной. Разнообразие устремляется к бесконечности.

Итак, творчество Леонардо рассыпается на фрагменты. Но умел ли гениальный художник обобщать, т. е. мыслить теоретически? Разумеется, да. Он преодолевал теорией субъективную ограниченность, ограниченность единичного, чувственно данного и выходил на широкое поле универсального, духовного, интеллектуального. «Но подлинно универсальное – природа во всем ее разнообразии – было безбрежным океаном конкретного, т. е. бесконечным множеством индивидуальных пропорций, индивидуальных движений и положений», – пишет В. П. Зубов<sup>1</sup>. Л. Баткин замечает, что в творчестве Леонардо было все – и абстрактное, и конкретное, и чувственное, и теоретическое, и индивидуальное, и всеобщее. И все это было гениально.

ЛЕОНАРДО О ЖИВОПИСИ. Широко известно, что художник больше всего ценил глаз как источник информации о внешнем мире, зрение. По этому поводу он написал множество текстов. Вместе с глазом Леонардо выше всех искусств ставил живопись, дарующую высшее наслаждение. Он писал: «Глаз, который называют оком души, – это главный путь, посредством которого чувство может рассматривать бесконечные произведения природы в наибольшем обилии и великолепии...» Если человек потерял зрение, он лишился самого дорогого – «красоты мира со всеми формами тварных ве-

---

<sup>1</sup> Баткин Л. М. Леонардо да Винчи... – С. 279.

щей». «Что побуждает тебя, о человек, покинуть свое городское жилище, оставлять родных и друзей и идти в поля через горы и долины, как не природная красота мира, которой, если ты хорошенько рассудишь, ты наслаждаешься только посредством зрения?» Искусство живописи «объемлет в себе все видимые вещи, чего не может сделать бедность скульптуры, т. е. цвета всех вещей и их очертания... Живописец покажет тебе разные расстояния с различиями в цвете воздуха... он покажет облака... он покажет дождь... он покажет пыль, этот живописец покажет тебе рыб, резвящихся под поверхностью вод, он покажет звезды на различных высотах над нами, а также другие неисчислимы́е эффекты, недостижимые для скульптуры». «Смешение цвета устремляется к бесконечности». Это также недоступно скульптуре. «Разве в состоянии скульптура изобразить далекую воздушную перспективу, или сверкание тел, или отражения, или облака, или темноту»<sup>1</sup>. Во всех этих случаях живопись преобладает над скульптурой. Но не только над ней.

Живопись имеет преимущество и перед поэзией, и перед музыкой. Поэзия не способна пересказать все движения, показать «тенистые долины, прорезанные игрой змеящихся рек» и т. д. Он называет поэзию «слепой». В отличие от музыки живопись более богата чувствами, более разнообразна и, главное, «живописец дает увидеть все одновременно», пишет Леонардо<sup>2</sup>. Движение музыки вынуждено расставаться, переходя к новой части, с прежними частями. Она не может сопоставить разное, выявить соотношения в разнообразии, а, следовательно, не может достичь гармонии.

Леонардо любит подчеркивать, что живопись – это наука и притом высшая, универсальная, «вся исполненная тончайших созерцаний», что живопись – это «умственное рассуждение». Живописец, когда он подробно изображает увиденное им, с философским созерцанием исследует всё: море, местности, растения, животных, травы, цветы. Так что, по словам Леонардо, живопись «поистине есть наука и законная дочь природы»<sup>3</sup>.

Л. М. Баткин весьма эмоционально выразил суть отношения художника к живописи: «Творчество! – вот суть “науки живописи”, т. е. – для Леонардо – того высшего, на что вообще способен человек. Творческая энергия божественной природы с максимальной напряженностью концентрируется в ренессансном Глазе».

И Леонардо славит живописца как универсального творца, земного «Господа и Бога»<sup>4</sup>.

**КОНКРЕТНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ.** Первое произведение, пожалуй, самое знаменитое полотно Леонардо – «Мона Лиза Джоконда», написанная в 1503 г. По поводу восприятия этой картины ходят

<sup>1</sup> Цит. по: Баткин Л. М. Леонардо да Винчи... – С. 285–286.

<sup>2</sup> Там же. – С. 288.

<sup>3</sup> Там же. – С. 290.

<sup>4</sup> Там же. – С. 291.

легенды. Говорят, что некоторые люди даже сходят с ума, созерцая ее. Вряд ли, может быть, помимо «Данаи» Рембрандта, есть еще одно такое полотно в истории европейского искусства, которое бы так активно варьировалось и копировалось самыми разными художниками. В чем же тайна, загадка «Моны Лизы»? Возможно, те тексты, которые представлены ниже, дадут ответ на этот вопрос. Приведу две модели восприятия этой картины.

Л. М. Баткин предлагает позитивный подход к пониманию «Джоконды». Со ссылкой на Р. Мак-Маллена он пишет, что картина выстроена интеллектуально. «Это не портретное изображение реальной модели, а плод воображения, порождающего двусмысленность. Улыбающаяся женщина сидит в кресле, в лоджии, над пропастью. Сразу за ее спиной, без пространственного перехода, начинается далекий и странный пейзаж. Мона Лиза – округлая, живая. Панорама же мертва. Это пустынный пейзаж без будущего. Мона Лиза лишена, как и многие фигуры Леонардо, полной определенности пола. Она, скорее, воплощает совершенный пол, она – человек вообще, всё человечество».

Комментируя и цитируя Мак-Маллена, Баткин продолжает: «Мона Лиза очень колеблющийся род творения. Она одета в платье без примет определенного времени и места, она лишена помогающих ее понять эмблем или аксессуаров... Это существо, не закрепленное психологически и даже сексуально. Живописные улыбки глаз и уголков губ – способ оставить эти самые выразительные части лица без какого-либо отчетливого выражения... Изображена единичная и вместе с тем всеобъемлющая личность»<sup>1</sup>.

Что касается еще одного знатока итальянского Возрождения – А. Ф. Лосева, то он представляет негативное восприятие картины: «Стоит только всмотреться в глаза Джоконды, как можно без труда заметить, что она, собственно говоря, совсем не улыбается. Это не улыбка, но хищная физиономия, с холодными глазами и отчетливым знанием беспомощности той жертвы, которой Джоконда хочет овладеть и в которой, кроме слабости, она рассчитывает еще на бессилие перед овладевшим ею скверным чувством. Едва ли в этом можно находить вершину Ренессанса. Мелкокорыстная, но тем не менее бесовская улыбочка выводит эту картину далеко за пределы Ренессанса...»<sup>2</sup>.

Другое знаменитое произведение великого художника – «Тайная Вечеря». Она писалась с 1495 по 1497 г. М. Дворжак в книге «История итальянского искусства в эпоху Возрождения» приводит следующие факты о судьбе фрески: она была написана на стене одной из монастырских трапезных Милана. Поскольку Леонардо писал из очень непрочных материалов – темперы и масла, то через 20 лет фреска стала разрушаться. В XVIII столетии в стене проделали дверь, уничтожив часть фрески. В это же время трапезную мона-

---

<sup>1</sup> Баткин Л. М. Леонардо да Винчи... – С. 318.

<sup>2</sup> Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – С. 427.

стыря соединили с кухней, после чего гениальный шедевр закоптился. А в XIX в. за фреску взялись реставраторы и почти полностью ее уничтожили. Картина была восстановлена только в XX столетии.

Каков сюжет фрески? Он написан в соответствии с библейским сюжетом, когда Христос и 12 апостолов собрались вечером перед распятием, и Иисус уже знал свою судьбу. Он говорит, в частности, преломляя хлеб: «Примите, ядите, сие есть Тело Мое», а подавая чашу с вином, восклицает: «Пейте из нее все, ибо сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая во оставление грехов» («Евангелие от Матфея», 4–5). Но минутой раньше Он произносит роковую фразу: «истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня». Реакция апостолов на эти слова Христа изображена на фреске. Несмотря на симметрию изображения, оно кажется излишне перегружено отчаянно жестикулирующими фигурами. И это все потому, что в центре изображен Тот, кто действительно одинок. Можно сказать, что вся фреска построена на контрасте между спокойной фигурой Христа и возбуждением апостолов.

«Вазари полагал, что лицо Христа осталось недописанным. Он, по-видимому, ошибался. Но ошибка его не случайна», отмечает Л. Баткин. Просто чрезмерно четко выписаны складки скатерти и фигуры апостолов. После тех слов, которые высказал Христос («один из вас предаст Меня»), нельзя было изобразить его более «достойно», чем это сделал Леонардо. «В отличие от апостолов жест и поза Христа – не только для сиюминутной сцены, но для всех сцен вселенской трагедии и на все времена».

Закончить хотелось бы выводом Л. Баткина: «Каждый ренессансный индивид, дерзавший стать «универсальным», тем самым оказывался на месте главного героя Леонардовой “Тайной вечери”. Прежде всего, сам Леонардо»<sup>1</sup>.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Расскажите о личности Леонардо да Винчи.
2. Укажите специфику творчества Леонардо.
3. Покажите смысл конкретных произведений художника.

## **3.4. Художественное творчество Франсуа Рабле**

### **3.4.1. Вехи жизни и творчества**

Все исследователи сходятся в том, что Рабле был величайшим писателем французского Ренессанса, может быть, самым выдающимся художником Франции всех времен. А Дживилегов пишет: «Рабле кляли со всех сторон. Он оборонялся, маскировался, маневрировал и <...> сумел – это было не лег-

---

<sup>1</sup> Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. – С. 325.

ко – не попасть на костер. Он спас, таким образом, свою книгу и завещал ее родине и человечеству»<sup>1</sup>.

Франсуа Рабле (1494 – 1553) родился в Шиньоне. В возрасте 16-ти лет он поступил во францисканский монастырь. Там он пробыл монахом до 1524 г. Во францисканском ордене не поощрялась образованность. Основатель ордена, Франциск Ассисский, учил о том, чтобы люди необразованные не старались приобрести образование. Рабле же рвался к знаниям. Он изучил латынь и греческий, читал Платона. Монахи отобрали у него греческие книги, добытые с чрезвычайным трудом. После этого он перешел в орден бенедиктинцев, терпимый к вопросам познания. И там уже Рабле занимался проблемами эллинизма, естествознанием, медициной.

С 1528 г. писатель начинает странствовать. Он приезжает в Париж, затем в Монпелье и Лион. Он зарабатывает на жизнь то как священник, то как врач. Знакомится с Эразмом Роттердамским, написавшим «Похвалу глупости». В 1533 г. появилась первая часть «Пантагрюэля».

Толчком к написанию «Пантагрюэля» была вышедшая незадолго до этого народная книга о великане Гаргантюа, которая стала весьма популярной. Рабле взял из нее сюжет и главных действующих лиц, однако показал в образах и событиях совершенно другой смысл.

Книга была весьма иронична по духу. Она насквозь пронизана пародиями на библейские сюжеты, – замечает А. Дживилегов. Постоянны нападки на католическую церковь, на Пап, на проповедников. Рабле близок к протестантизму. С другой стороны, в его книге раздается «восторженный гимн новому знанию и новому просвещению, ликующая программа гуманистической науки»<sup>2</sup>.

В 1534 г. Рабле выезжает из Лиона в Италию на три месяца. Вернувшись на родину, он публикует еще один том своей книги, посвященной Гаргантюа, отцу Пантагрюэля. Таким образом, этот том встал на первое место, книга о Пантагрюэле – на второе.

В 1538 г. было заключено соглашение между королем Франции Франциском и Карлом V против Реформации. Началась реакция на свободомыслие. Обе книги Рабле – «Гаргантюа» и «Пантагрюэль» были осуждены Сорбонной. Поэтому в 1542 г. писатель публикует «смягченный» вариант «Гаргантюа» и «Пантагрюэля», в котором нападки на церковь не так сильны. Третья книга, также не столь острая, вышла в свет в 1546 г. В ней он уже не критикует ни церковь, ни Сорбонну, только позволяет себе высказать негативное отношение к монахам. В третьей книге главным действующим лицом является друг Пантагрюэля Панург. Третья книга также была осуждена Сорбонной. Во Франции свирепствовала инквизиция, пылали костры. Король Франциск,

---

<sup>1</sup> Дживилегов А. Рабле // Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль. – М.: Худ. лит., 1973. – С. 5.

<sup>2</sup> Там же. – С. 7.

с которым Рабле был знаком лично, скончался в 1547 г., на престол возшел Генрих II, с которым у Рабле не было связей.

Рабле уезжает за границу. Он пробыл в Италии с 1547 по 1549 год. Там он общался с людьми культуры – гуманистами, художниками, писателями. Когда он вернулся во Францию, в 1552 г. вышел в свет четвертый том его книги, также осужденный Сорбонной. Последние дни жизни Рабле неизвестны: он предпочел скрываться. Умер он в Париже и похоронен там же в 1553 г.

После смерти Рабле, в 1564 г., выходит в свет пятая книга. Как полагают исследователи, над ней основательно потрудился другой автор, потому что текст местами более вялый, более тяжелый, более перегруженный аллегорией. Сам Рабле, по-видимому, написал лишь наброски и отдельные главы.

Такова история великого французского писателя и его книги.

### **3.4.2. Интерпретация творчества Рабле у Михаила Бахтина.**

#### **Часть I**

Михаил Михайлович Бахтин написал серьезное и глубокое исследование о Франсуа Рабле. Оно сильно повлияло на отечественное и зарубежное литературоведение. Законченная в 1940 г., книга увидела свет лишь двадцать лет спустя – в 1960. В пособии мы будем ссылаться на второе издание: «Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Худ. лит., 1990. – 543 с.»

**ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ.** В нашей стране творчеству Рабле уделяется мало внимания. Между тем западные литературоведы ставят его по гениальности непосредственно после Шекспира или даже рядом с ним, а также рядом с Данте, Боккаччо, Сервантесом. Не вызывает сомнения, что Рабле повлиял на развитие не только французской, но и мировой литературы в целом. Бахтин подчеркивает связь творчества Рабле с народной смеховой культурой Средних веков и Возрождения. Именно в этом направлении Бахтин и трактует «Гаргантюа и Пантагрюэля».

Исследователи творчества Рабле обычно отмечают преобладание в его произведении образов «материально-телесного низа» (термин М. Бахтина – С.С.). Испражнения, половая жизнь, обжорство, пьянство – все показано весьма реалистично, выпячено на первый план. Эти образы даны в буквально и фигурально преувеличенном виде, во всем своем натурализме. Подобные образы находятся и у Шекспира, и у Боккаччо, и у Сервантеса, но не в таком насыщено-пресыщенном виде. Некоторые исследователи объясняли эту сторону творчества Рабле как «реакцию на аскетизм Средневековья» или зарождающийся буржуазный эгоизм. Однако Бахтин объясняет подобную специфику текста Рабле тем, что он происходит из народной смеховой культуры Ренессанса, ибо именно в карнавалах и фамильярной площадной речи образы материально-телесного низа использовались весьма активно и оттуда были

почерпаны Рабле. Бахтин называет эту сторону творчества французского писателя «гротескным реализмом»<sup>1</sup>.

Носителем материально-телесной образности выступает не отдельный эгоист, полагает Бахтин, а сам народ, «вечно растущий и обновляющийся». Гаргантюа и Пантагрюэль – символы народа. Поэтому все телесное здесь так грандиозно, преувеличено, безмерно. Преувеличение это, согласно Бахтину, носит положительный, утверждающий характер. Этим объясняется и веселье, праздничность телесных образов. На страницах книги Рабле свершается ликующий праздник – «пир на весь мир». Главная особенность того, что Бахтин назвал «гротескным реализмом» – это функция «снижения», когда все высокое, духовное, идеальное переводится в телесный план, «в план земли и тела». Бахтин пишет: «Верх – это небо, низ – это земля; земля же – это поглощающее начало (могила, чрево), и начало рождающее, возрождающее (материнское лоно)<sup>2</sup>. Это – космический аспект топографии верха и низа. Но есть еще и аспект телесный. Верх – это лицо, голова; низ – половые органы, живот и зад. Снижение – это приземление, когда хоронят и сеют одновременно. Закапывают в землю, чтобы она родила больше и лучше. Это – с одной стороны. С другой, снижение означает приближение к низшим органам тела, следовательно, приобщение к таким процессам, как совокупление, зачатие, беременность, роды, переваривание, испражнение. А раз это так, то, полагает Бахтин, снижение «амбивалентно», оно одновременно и отрицает, и утверждает. Он пишет, что низ – это рождающая земля и телесное лоно, «низ всегда *зачинает*». Так показанное тело – это вечно неготовое, вечно творимое и творящее тело, это звено в цепи родового развития, полагает Бахтин.

Такая концепция тела встречается и у других мастеров Возрождения, например у художников И. Босха и Брейгеля старшего. Чтобы понять неоспоримое обаяние текста Рабле, полагает Бахтин, надо иметь в виду близость его языка к народной смеховой культуре. Обратимся к тексту Рабле, чтобы почерпать неповторимые примеры его творчества.

### 3.4.3. Извлечения из текста «Гаргантюа и Пантагрюэль»

В главе XI книги первой речь идет «О детстве Гаргантюа». Рабле пишет: «В возрасте от трех до пяти лет Гаргантюа растили и воспитывали по всем правилам <...>, и время он проводил, как все дети в том краю, а именно: пил, ел и спал; ел, спал и пил; спал, пил и ел.

Вечно валялся в грязи, пачкал нос, мазал лицо, стаптывал башмаки, ловил частенько мух <...>. Писал себе на башмаки, какал в штаны, утирал рукавом нос, сморкался в суп, шлепал по всем лужам, пил из туфли и имел обыкновение тереть себе живот корзиной <...>. Расчесывал волосы стака-

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 25.

<sup>2</sup> Там же. – С. 27.

ном <...>, кусался, когда смеялся, смеялся, когда кусался <...>, лопался от жира, <...> драл козла <...>. Сам себя щекотал под мышками, уплетал за обе щеки, жертвовал Богу, что не годилось ему самому, <...> целился в ворону, а попадал в корову <...>. Полагал, что облака из молока, а луна из чугуна»<sup>1</sup>.

«И знаете что, дети мои, чтоб вам допиться до белой горячки? Этот маленький потаскун шупал своих нянек почем зря и вверху и внизу, и спереди и сзади и стал уже задавать работу своему гульфику».

В главе XIII книги первой рассказывается о подтирках Гаргантюа. В частности, он так говорил своему отцу Грангузье: «как-то раз я присел под кустик и подтерся мартовской кошкой, попавшей мне под руку, но она мне расцарапала своими когтями всю промежность <...>».

Затем я подтирался простынями, одеялами, занавесками, подушками, скатертями, дорожками, тряпочками для пыли, салфетками, носовыми платками, пеньюарами. Все это доставляло мне больше удовольствия, нежели получает чесоточный, когда его скребут»<sup>2</sup>.

Из диалога Гаргантюа и Грангузье узнаем:

– Незачем подтираться, коли нет дерьма, – продолжал Гаргантюа. – А дерьма не бывает, если не покакаешь. Следовательно, прежде надобно покакать, а потом уж подтереться.

– Ах, как ты здраво рассуждаешь, мой мальчик! – воскликнул Грангузье. – Ей-богу, ты у меня в ближайшее же время выступишь на диспуте в Сорбонне, и тебе присудят докторскую степень – ты умен не по летам!».

Наконец, Гаргантюа признается, что «лучшая в мире подтирка – это пушистый гусенок». Подтираться им «необыкновенно приятно, во-первых, потому, что пух у гусенка нежный, а во-вторых, потому, что сам гусенок тепленький, и это тепло через задний проход и кишечник без труда проникает в область сердца и мозга»<sup>3</sup>.

А вот стихотворение, которое Гаргантюа сочинил и повесил в нужнике:

Харкун,  
Пискун,  
Пачкун!  
Не раз  
Ты клал,  
А кал  
Стекал  
На нас.  
Валяй,  
Воняй,  
Но знай:

<sup>1</sup> Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. – С. 56–57.

<sup>2</sup> Там же. – С. 61.

<sup>3</sup> Там же. – С. 63.

В антоновом огне сгорает,  
Кто жир  
Из дыр  
В сортир,  
Не подтираясь, низвергает.

И второе стихотворение:

### РОНДО

Мой зад свой голос подает,  
На зов природы отвечая.  
Вокруг клубится вонь такая,  
Что я зажал и нос, и рот.  
О, пусть в сей нужник та придет,  
Кого я жду, опорожня  
Мой зад!<sup>1</sup>

И так далее, и тому подобное.

Исследователи обычно останавливаются на описании Телемской обители, подаренной Гаргантюа одному монаху в благодарность за мужество на войне. Нам тоже имеет смысл остановиться на этом описании. Оно понадобится в дальнейшем.

Главным принципом жизни монахов и монахинь Телемской обители – телемитов – был такой: «ДЕЛАЙ ЧТО ХОЧЕШЬ»<sup>2</sup>. «Вставали они, когда вздумается, пили, ели, трудились, спали, когда заблагорассудится; никто не будил их, никто не неволил их пить, есть или еще что-либо делать». Стиль жизни монастыря, придуманного Рабле, резко отличался от обычного монастырского уклада. В обычных монастырях распорядок дня шел по часам. В пику этому Гаргантюа провозглашает, что у телемитов часов не будет вообще. В обычные монастыри идут женщины «кривоглазые, хромые, горбатые, уродливые», а мужчины – «сопливые, худородные, придурковатые». В Телемскую обитель, наоборот, будут приниматься мужчины и женщины красивые, статные, обходительные.

В обычный женский монастырь мужчины проникают тайком, украдкой. В Телемской обители, наоборот, будет запрещено избегать общения с другим полом. Поступив в обычный монастырь, монах и монахиня после года службы должны постричься и оставаться там на всю жизнь. Поэтому в Телемской обители люди будут вольны ее покинуть, когда захотят. Обычно монахи дают три обета: «целомудрия, бедности и послушания. В Телемской

---

<sup>1</sup> Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. – С. 62.

<sup>2</sup> Там же. – С. 154.

же обители «каждый волен сочетаться законным браком, быть богатым и пользоваться полной свободой», – говорит Гаргантюа<sup>1</sup>. Телемская обитель была построена на деньги от земельной ренты.

Обратимся ко второй книге Рабле – жизнеописанию Пантагрюэля, сына Гаргантюа. Обратимся сразу к Панургу, которого Пантагрюэль при первой же встрече «полюбил на всю жизнь».

В главе XVI книги второй повествуется «О нраве и обычае Панурга»: «Панург был мужчина лет тридцати пяти, среднего роста <...>, с крючковатым, напоминавшим ручку от бритвы, носом, любивший оставлять с носом других, в высшей степени обходительный, впрочем слегка распутный <...>. Он знал шестьдесят три способа добывания денег, из которых самым честным и самым обычным являлась незаметная кража, и был он озорник, шулер, кутила, гуляка и жулик, каких и в Париже немного»<sup>2</sup>.

Однажды он задумал взять верх над одной знатной дамой, пишет Рабле. После того, как она ему отказала, он сыграл с нею злую шутку. А именно: в праздник Тела Господня, когда дама оделась «особенно пышно», в алый атлас и белый бархат, Панург приготовил снадобье из потрохов суки в течке и в церкви незаметно разложил его в складках платья дамы. Псы зачуяли запах снадобья и сбежали к даме прямо в церковь. Рабле пишет: «Маленькие и большие, гладкие и худые – все оказались тут и, выставив свои причиндалы, принялись обнюхивать даму и с разных сторон на нее мочиться. Свет не запомнит такого безобразия!

<...> мерзкие псы описали даме все платье, один здоровенный борзой кобель ухитрился даже написать ей на голову, другие – на рукава, третьи – на спину, четвертые – на башмаки <...>.

Панург, обратясь к одному из знатных парижан, со смехом сказал:

– Должно быть, у этой дамы течка, а может стать, ее только что покрыл борзой кобель <...>.

Придя домой, он сказал Пантагрюэлю:

– Государь! К одной даме, первой красавице города, со всех концов прибежали кобели и хотят ее потыкать, – пойдемте посмотрим.

Пантагрюэль охотно согласился и, посмотрев, нашел, что это зрелище очаровательное и доселе невиданное»<sup>3</sup>.

Мы привели эти выдержки из книги Рабле, которая давно стала раритетом, чтобы читатель на примере убедился, что эстетика французского писателя является во многом эстетикой безобразного и увидел торжество материальной телесности в романе.

Теперь пришло время вновь обратиться к книге Михаила Бахтина, но уже с конкретным знанием текста Рабле.

---

<sup>1</sup> Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. – С. 146.

<sup>2</sup> Там же. – С. 217–218.

<sup>3</sup> Там же. – С. 239.

### 3.4.4. Интерпретация творчества Рабле Михаилом Бахтиным. Часть II

Итак, Михаил Бахтин полагает, что для Рабле важны не те сокровища и богатства, что расположены в небесах, на земле или в море, но «подлинное богатство и изобилие <...> – только внизу». Центр Вселенной переносится с небес под землю, в место, максимально отдаленное от Бога, – «в преисподнюю», пишет Бахтин. И далее: «Весь раблезианский мир, как в его целом, так и в каждой детали, устремлен в преисподнюю – земную и телесную»<sup>1</sup>. По первоначальному замыслу Рабле роман должен был описывать поиск преисподней и «спуск в нее Пантагрюэля». И хотя роман писался на протяжении двадцати лет, Рабле не отошел от этого замысла и практически выполнил его.

Это стремление вниз, переворачивание с ног на голову, выворачивание наизнанку – присуще и народной карнавальской культуре. Она тоже переносит верх на место низа, зад на место перед. Все завершённое, ограниченное, устаревшее бросается в земной и телесный низ для смерти и нового рождения. В качестве примера Бахтин использует эпизод с подтирками Гаргантюа. Первые пять вещей, употребленные для подтирания – это «полумаска, шапочка, шейный платок, наушники, шляпа» – все это предназначается для телесного верха – для лица и головы. Употребление их для телесного низа заставляет взглянуть на них по-новому, увидеть в них ценность иного рода, значит, не только унижить, но и обновить, возродить.

Бахтин пишет: «Это почти целый мирок, непосредственно окружающий человека: части одежды, связанные с лицом и головой, постельные и столовые принадлежности, домашняя птица, еда. В динамически-бранном ряду подтирок этот мирок обновлен: он возник перед нами заново в веселом фарсе его превращения в подтирку. Положительный момент в этом развенчании, конечно, преобладает. Рабле любит все эти вещи в их конкретности и разнообразии»<sup>2</sup>.

Согласно Бахтину, Рабле освобождает вещи от их серьезного и однообразного использования. Последняя подтирка, вернее, ее использование, приводит к состоянию наслаждения и блаженства, когда приятное ощущение поднимается от промежности и попадает в область сердца и мозга. Оно и есть то высшее блаженство, которым наслаждаются полубоги и герои в загробном мире. «Таким образом, – пишет Бахтин, – эпизод с подтирками привел нас прямо в преисподнюю»<sup>3</sup>. Елисейские поля – это античная преисподняя. В ней блаженствуют полубоги и герои. На самом деле здесь имеет место пародия, травести на блаженную жизнь праведников и святых в христианском раю: блаженство души здесь глубоко погружено в тело, в самый низ его. Так завершается движение в низ всех образов эпизода, полагает Бахтин.

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле... – С. 410.

<sup>2</sup> Там же. – С. 416–417.

<sup>3</sup> Там же. – С. 418.

Несмотря на то, что идет развенчание возвышенного, превращение «крови в вино», «разъятого тела – в хлеб», – общая пародийная канва повествования Рабле – веселая, жизнеутверждающая: «это игра веселого карнавалюного огня, сжигающего старый мир»<sup>1</sup>.

Чем же объясняется центральное место образа преисподней и его мировоззренческий смысл? – спрашивает Бахтин. Он объясняется тем, что Рабле черпал сюжет и образы из народного фольклора, из легенд, в которых присутствует символ материнской утробы. Она одновременно и поглощает, и рождает. Прошлое же в этих легендах предстает как изгоняемое веселое страшилище на карнавале.

Само слово «карнавал» в переводе с германского означает «освященное место» [“karne”] и «мертвый», «убитый» [val]<sup>2</sup>. Таким образом, карнавал, так истолкованный, означает «шествие умерших богов», «шествие развенчанных богов». К концу Средних веков карнавал «превращает преисподнюю в веселое народно-площадное зрелище».

Бахтин делает вывод, что народная культура всех эпох старалась развенчать, «победить смехом», демистифицировать культуру официальную. Так дело обстояло и с символом преисподней. Там, согласно официальной христианской парадигме, вершился последний суд над личностью, над ее судьбой. Образ преисподней был весьма важен в церковной пропаганде: он был орудием устрашения. Поэтому-то «народная культура стремилась победить смехом» этот суровый мрак и превратить его в «веселое» карнавальное зрелище. Преисподняя становится символом страха, но страха, побежденного смехом.

### **3.4.5. Истолкование романа Рабле Алексеем Лосевым**

Анализируя творчество Рабле, Лосев подробно останавливается на четырех пунктах.

ТЕЛЕМСКОЕ АББАТСТВО. Мы его подробно описали выше. Что здесь больше всего интересует Лосева? Только один вопрос: «на какие же средства будет существовать такого рода райское блаженство и кто будет трудиться?»<sup>3</sup>. Лосев находит ответ в самом тексте Рабле: «аббатство существует на королевские дотации»<sup>4</sup>. В нем есть горничные и гардеробщицы, рядом с ним – «городок прислужников», в городке живут «ювелиры, гранильщики, вышивальщики, портные, золотошвей, <...> ткачи <...>. Все это попросту содержится за счет государства». Все эти идеи Рабле Лосев называет

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле... – С. 421.

<sup>2</sup> Там же. – С. 435.

<sup>3</sup> Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – С. 586.

<sup>4</sup> Там же. – С. 586.

«глупой мечтой о самоутверждении человеческой личности». И далее: «такая утопия не могла быть осуществлена без планомерно проводимой системы рабства». В идее Телемского аббатства русский мыслитель видит глубочайшую «самокритику эстетического мировоззрения Ренессанса». Он пишет: «Утопический социализм аббатства Телем есть социализм дармоедов и тунеядцев, вырастающий на рабовладельчески-феодалных отношениях»<sup>1</sup>.

**КАТАСТРОФИЧЕСКОЕ «СНИЖЕНИЕ ГЕРОИЧЕСКИХ ИДЕАЛОВ РЕНЕССАНСА».** Ренессанс – это эпоха высокого героизма, который можно обозначить как титанизм. Герой Ренессанса – мощный, благородный, мечтающий о высочайших идеалах. У Рабле же «вместо героя выступает деклассированная богема, если не просто шпана», – пишет Лосев. Например, Панург. А. Дживилегов не зря описывает его как человека, в котором бурлит «моральный нигилизм, полное пренебрежение к этическим принципам, хищный эгоизм», и просто авантюриста. «Ему не приходилось жаловаться на холодность женщин. Но беда той, которая отвергнет его домогательства. Он устроит с ней самую последнюю гадость – вроде каверзы с собаками <...>. Панург – плебей, сын ренессансного города»<sup>2</sup>. Лосев добавляет: «он, конечно, <...> есть полное ничтожество», хотя и не лишен определенного обаяния. Тем не менее, «это нигилистическое и деклассированное ничтожество, которое может свидетельствовать только о гибели великих мечтаний Ренессанса».

**ТЕЛЕСНОСТЬ** высокого Ренессанса одухотворена. У Рабле она «безыдейная, пустая, бессодержательная». Хотя, точнее, она содержит в себе идеи определенного рода. «Но идеи эти – скверные, порочные <...>, постыдные, безобразные, а порою даже просто мерзкие и беспринципно-нахальные». Это «чрезвычайно гадкая и отвратительная эстетика», – пишет Лосев. Например: «Большую роль у Рабле играют <...> забрасывание калом, обливание мочой и потопление в моче. Гаргантюа обливает своей мочой надоевших ему любопытных парижан, которые тонут в количестве 260418 человек; <...> кобыла Гаргантюа также затопляет в своей моче войско врага»<sup>3</sup>. Здесь же можно вспомнить и историю с собаками.

**ПРОБЛЕМА СМЕХА У РАБЛЕ.** Сатирический смех Рабле успокаивает его, делает «независимым от объективного зла жизни», он «узаконивает комическую предметность», но он не преодолевает жизненное зло. «В результате такого смеха, – справедливо отмечает Лосев, – Рабле становится рад этому жизненному злу, то есть он не только его узаконивает, но еще и счита-

---

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – С. 587.

<sup>2</sup> Дживилегов А. Рабле. – С. 26.

<sup>3</sup> Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – С. 589–590.

ет своей последней радостью и утешением <...>. Это, мы бы сказали, вполне сатанинский смех. И реализм Рабле в этом смысле есть сатанизм»<sup>1</sup>.

Смех Рабле подводит его творчество к той грани, за которой извращается и гибнет эстетика Ренессанса.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Что Вы знаете о романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»?
2. Как понимал эстетику Рабле М.М. Бахтин?
3. Какие особенности творчества Рабле критиковал А.Ф. Лосев?

---

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – С. 592.

## Раздел IV

# ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВА В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ

### 4.1. Теория прекрасного в творчестве Гете

#### 4.1.1. Биографические сведения

Иоганн Вольфганг Гете (1749–1832) – немецкий поэт, мыслитель и естествоиспытатель. Выдающийся представитель Просвещения в Германии, один из основоположников немецкой литературы нового времени, разносторонний ученый.

Сын имперского советника, образованного бюргера, Гете учился в Лейпциге (1765–1768 гг.), слушал лекции по юридическим наукам, медицине и другим научным дисциплинам. В 1775 г. он приезжает в Веймар по приглашению герцога Карла Августа. Пренебрегая мнением двора, Гете вступает в гражданский брак с работницей цветочной мастерской Кристианой. Великую Французскую революцию принял сдержанно, но в сентябре 1792 г. гениально определил всемирно-историческое значение победы революционных войск во Франции: «С этого дня и с этого места начинается новая эпоха всемирной истории». Важное значение имела для Гете дружба с Шиллером (с 1797 г.).

Не вдаваясь в многочисленные детали биографии длительных лет жизни Гете, ограничимся рассказом о ее последних годах<sup>1</sup>. «Их можно уподобить долгому тихому вечеру великолепного дня». Окруженный заботами сына и друзей, поэт-мыслитель то мирно занимается домашними делами, то исследует какой-либо научный вопрос, то диктует статьи, то отдается поэтическому творчеству, то принимает знаменитых ученых, писателей и артистов, часто посещавших Веймар.

Одним только омрачалась эта светлая старость: Гете суждено было пережить многих своих друзей и перенести смерть единственного сына в 1830 г. В этом же году выходят последние из сорока томов полного собрания сочинений поэта. Мало того, в течение последних лет своей жизни он проделал колоссальный труд – написал вторую часть великого «Фауста». В 1825 г. он принялся за продолжение трагедии, а в июле 1831 г. громадный труд был закончен. Гете был счастлив. Он сказал: «Дальнейшую свою жизнь я считаю теперь для себя не более как подарком; теперь, в сущности, все равно, сде-

---

<sup>1</sup> Основной массив информации по этой лекции подчерпнут из книги, вышедшей в «павленковской» серии ЖЗЛ; к сожалению, нам не известны автор и выходные данные этой книги. Поэтому все ссылки на нее будут выполнены в следующей форме: Гете, ЖЗЛ, далее – номер страницы.

лаю ли я еще что-нибудь или нет»<sup>1</sup>. В марте 1832 г. после сильной простуды Гете скончался в возрасте восьмидесяти трех лет. Последнее, что он произнес, было: «Побольше свету!» Он был похоронен рядом с Шиллером.

#### 4.1.2. Личность Гете

Личность Гете была в высшей степени обаятельна. Ребенком он привлекал общее внимание и любовь своей красотой, живостью, наблюдательностью и не по-детски самостоятельным умом. Он пленял всех своей огненной, порывистой, гениальной натурой; а в старости, сделавшись сдержанным и спокойным, внушал невольное уважение своим олимпийским величием. Он был любимцем и баловнем женщин, у него был длинный ряд любовных приключений. Гете был избалован всеобщим вниманием к нему, в чем он сам сознавался: «Кажется, если бы мне возложили на голову корону, то я принял бы это как нечто должное и совершенно естественное»<sup>2</sup>.

Благодаря своей любознательности, Гете уже в детстве обладал огромным количеством самых разнообразных сведений. В 12 лет он по собственной инициативе изучал древнееврейский язык с тем, чтобы прочитать в подлиннике Библию. По универсальности творческого гения Гете может сравниться с Леонардо. Он оставил значительный след в тех областях знания, с которыми соприкасался. Порой он сожалел, что так сильно разбрасывал свои интересы. Он говорил: «Число моих поэтических произведений представляется мне весьма незначительным. Мне следовало бы более держаться моего собственного ремесла... Если б я меньше возился с минералами, то я обладал бы прекраснейшим венцом из лучших алмазов»<sup>3</sup>.

Гете был необычайно талантлив. С этим не спорит никто. «Но был ли он добрым и хорошим человеком в общепринятом смысле – это вопрос, на который отвечают различно». Распространено мнение, что Гете был эгоистом, думал лишь о своем собственном благополучии, мало интересовался другими людьми. Однако его переписка с Шиллером доказывает, что Гете казался эгоистом, но не был им в действительности. На самом деле он был чрезвычайно самолюбив и знал себе цену. Кроме того, он всегда дорожил мнением лишь немногих, пренебрегая одобрением толпы. Громкая слава только укрепила в нем недоверие и презрение к мнению большинства. И в этом нет ничего удивительного – «при массе мыслей, идей и образов, которые постоянно были в его голове, при неудержимом стремлении творить, создавать, при неутолимой любознательности, не покидавшей его до глубокой старости»<sup>4</sup>, он вполне мог жить богатой и индивидуальной жизнью, уединяясь от общества.

---

<sup>1</sup> Гете И. ЖЗЛ. – С. 69.

<sup>2</sup> Там же. – С. 71.

<sup>3</sup> Там же. – С. 72.

<sup>4</sup> Там же. – С. 74.

Однако из всего этого не следует, что Гете был черств душой. «Его сердце было также велико, как и его ум», – пишет Ю. Штиллинг. Много раз он помогал бедным людям, многих своих друзей поддерживал он влиянием и деньгами, даже когда еще не был богат.

Довольно интересная черта характера Гете – это то, что он был весьма суеверен. Он любил иногда гадать, верил в счастливые и несчастные дни и т. д. 22 марта Гете считал для себя несчастным днем. Он умер 22 марта 1832 г. и, как говорят, перед этим постоянно спрашивал: «Какое сегодня число?»

#### 4.1.3. Религиозные воззрения Гете

Они вытекали из общего его душевного настроения. Он с самого раннего детства стремился создать свою собственную религию. Библию он отлично знал и глубоко читал, но не как религиозный, а как исторический и литературный памятник. «Чем больше он знакомился с естествознанием и искусством, тем сильнее удалялся от общепринятой религии»<sup>1</sup>, чем и заслужил прозвище «Великого язычника». Окончательная его религия – пантеизм, т. е. учение о том, что безликое божество разлито во всей Вселенной и нераздельно с ней. Это та творческая активность, которая порождает и поддерживает природу. К этому надо добавить, что Гете верил в бессмертие души и высоко ценил этику христианства. Целью жизни он считал всестороннее развитие способностей индивида и применение их на благо людям. Поэт превосходно выразил это воззрение в гениальном предсмертном монологе Фауста:

Всю жизнь в борьбе суровой, непрерывной  
Дитя, и муж, и старец пусть ведет,  
И я увижу в блеске силы дивной  
Свободный край, свободный мой народ!  
Тогда-то я скажу: мгновенье,  
Прекрасно ты! Продлись, постой!  
И не сметут столетья, без сомненья,  
Следа, оставленного мной.

Эти слова, сказанные Фаустом, относятся к Гете в полной мере.

#### 4.1.4. Гете как эстет

Он интересовался и увлекался всеми изящными искусствами. В-первых, живописью. Он долго колебался, кем стать – поэтом или художником. Несмотря на то, что он рисовал довольно слабо, он упорно упражнялся в этом искусстве; также он увлекался скульптурой и пробовал лепить из глины. Однако в конце концов он отказался от мысли сделаться живописцем.

---

<sup>1</sup> Гете И. ЖЗЛ. – С. 81.

Занимался он и музыкой, и даже составил «таблицу к учению о звуках», содержащую в себе замечательную систему философии музыки. Но подлинной сферой его художественной деятельности была поэзия – «Гете был величайшим мастером слова, и в особенности стиха»<sup>1</sup>.

Как поэт Гете был прежде всего лириком. Его лирические стихотворения, смысл которых был почерпнут, прежде всего, из личной жизни поэта, отличаются необыкновенной прелестью, правдивостью, простотою изображения и красотой формы:

Вечернее солнце  
Холмы золотит.  
Прекрасная дева  
На солнце глядит.  
Идет над рекою,  
Зеленым лужком.  
Пропала тропинка,  
Стемнело кругом.

Но тут я звездою  
Блеснул в вышине.  
«Что светит так ярко,  
Так ласково мне?»  
На небо ты смотришь, –  
О, радостный миг!  
К ногам твоим пал я,  
Я счастья достиг!  
(Томление, 1802 г.)<sup>2</sup>

Даже в драматической поэзии Гете остается лириком, например в Фаусте, ибо и здесь он выражает внутреннюю, душевную жизнь своих героев. «Фауст – это лучший, драгоценный камень в великолепной короне царя поэтов»<sup>3</sup>. Более того, эта трагедия имеет громадное биографическое значение. Она очень тесно связана с жизнью автора. Автор книги о Гете так описывает сюжетные мотивы «Фауста»: «Фауст», можно сказать, рос, развивался и состарился вместе с поэтом. Еще ребенком, бегая по улицам Франкфурта и покупая книжки у букинистов, Гете познакомился с легендой о Фаусте, докторе-чародее. В стремлениях Фауста, уже в студенческие годы, он находил много общего со своими собственными стремлениями. Как Фауст, он стремился к неограниченному знанию; как Фауст, он занимался всевозможными науками, не исключая даже магии и алхимии. Изображение любви Фауста

---

<sup>1</sup> Гете И. ЖЗЛ. – С. 86.

<sup>2</sup> Гете И. Собрание сочинений. В 10 т. – М.: Худ. лит., 1975. – С. 259.

<sup>3</sup> Гете И. ЖЗЛ. – С. 87.

к Маргарите обязано тем сердечным волнениям, которыми так богата была жизнь молодого Гете, и кое-что он заимствовал из истории своей первой любви. Как Гете бежит от туманного немецкого романтизма и ищет возрождения под ясным небом Италии – так и Фауст отправляется в Грецию отыскивать царицу красоты – Елену. Конечный жизненный идеал Гете и Фауста – один и тот же: абсолютное знание и абсолютная любовь. Однако добавлю к этому одну существенную деталь: в отличие от Фауста, Гете не вступал в сделку с дьяволом. Так что между стремлениями и убеждениями героя поэмы и ее автора существует множество параллелей, хотя есть и существенные различия.

Начав «Фауста» в 20 с небольшим лет, Гете окончил его непосредственно перед смертью, т. е. эта поэма создавалась с небольшими перерывами в течение 60-ти лет. Потому-то она так биографична.

Гете – баловень судьбы – в течение всей своей долгой и счастливой жизни постоянно стремился развивать и прилагать свои роскошные дарования, и результатом этих стремлений было достижение высшего совершенства. Пусть говорят, что он занимался наукой в ущерб поэзии. Пусть он сам иногда жалел об этом, но все же счастье, что некогда был рожден на свет столь многогранный деятель. Книга о Гете кончается такими словами: «Если бы он ограничился непосредственным поэтическим творчеством и зарыл в землю другие свои таланты, он был бы, конечно, все-таки велик, но гений его можно было бы сравнить с диким неотделанным алмазом: лишь путем долгой, трудолюбивой обработки алмаз этот превратился в бриллиант ослепительной красоты, отразивший своими гранями весь чудный божий мир и весь духовный мир человека!»<sup>1</sup>.

Таков эстетический феномен Гете.

#### 4.1.5. Гете о сущности искусства

В этом разделе лекции вниманию читателя предлагаются те афоризмы об искусстве, которые сам Гете излагает в произведении, названном «Максимы и рефлексии»<sup>2</sup>.

«Искусство – дело серьезное, особенно серьезное, когда оно занимается объектами благородными и возвышенными; художник же стоит над искусством и над объектом; над первым – ибо пользуется им как средством, над вторым – ибо на свой лад трактует его».

«Искусство само по себе благородно. Поэтому художник не страшится низменного. Принимая его под свой покров, он его уже облагораживает. И мы видим величайших художников, смело прибегающих к этой прерогативе монархов».

---

<sup>1</sup> Гете И. ЖЗЛ. – С. 94.

<sup>2</sup> Цит. по: Гете И. Собрание сочинений. В 10 т. – Т. 10. – С. 426–429.

«В каждом художнике заложен росток дерзновения, без которого немыслим ни один талант. И росток этот оживает особенно часто, когда человека одаренного хотят ограничить, задобрить и заставить служить односторонним целям».

«Прекрасное – манифестация сокровенных законов природы; без его возникновения они навсегда остались бы сокрытыми».

«Говорят: художник изучает природу. Но не так-то просто из низменного извлечь благородное, из уродливого – прекрасное».

«Красота никогда не уяснит себе своей природы».

«Все другие искусства мы должны кредитовать, и только у греческого мы вечно остаемся в долгу».

«Литература портится лишь в той мере, в какой люди становятся испорченнее».

«Что это за время, когда приходится завидовать почившим!»

«Природу и идею нельзя разобщить без того, чтобы не разрушить искусства, равно как и жизни».

«Мы ничего не знаем о мире вне его отношения к человеку; мы не хотим никакого искусства, которое не было бы сколком с этих отношений».

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Опишите личность Гете.
2. Раскройте религиозные воззрения Гете и их связь с творчеством поэта.
3. Расскажите о представлениях Гете об искусстве.

## Раздел V

# НЕМЕЦКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА

### 5.1. Иммануил Кант об основных проблемах искусства

#### 5.1.1. Биография Канта

Кант родился в Пруссии в Кенигсберге в семье ремесленника в 1724 г. В школе он увлекался латынью, которую хорошо изучил. В 1740 г. Кант становится студентом теологии в Кенигсбергском университете. Однако больше всего его интересовало не богословие, а естествознание, философия и математика. По окончании университета Кант работал домашним учителем. Лишь в этот период жизни он выезжает несколько раз из своего родного города.

В 1755 г. Кант начинает работать в университете. Там он занимал должность доцента до 1770 г., пока не стал профессором. А поскольку доцент тогда не получал жалования, он должен был просить должность помощника библиотекаря, чтобы было на что жить.

Внешне жизнь Канта протекала крайне однообразно. Он никогда не был женат, не выезжал за пределы родного города, общался лишь с небольшим кругом людей, преимущественно своих учеников, никогда не изменял своим привычкам.

Т. И. Ойзерман в своем очерке о Канте, чью информацию автор лекций использовал выше, ссылается на Генриха Гейне, который писал: «Он жил механически размеренной, почти абстрактной жизнью холостяка, в тихой отдаленной улочке Кенигсберга. Не думаю, чтобы большие часы на тамошнем соборе бесстрастнее и равномернее исполняли свои ежедневные обязанности, чем их земляк Иммануил Кант. Вставание, утренний кофе, писание, чтение лекций, обед, гуляние – все совершалось в определенный час, и соседи знали совершенно точно, что на часах половина четвертого, когда Иммануил Кант в своем сером сюртуке с камышовой тросточкой в руке выходил из дому и направлялся к маленькой липовой аллее, которая в память о нем до сих пор называется философской дорожкой. Восемь раз проходил он ее ежедневно взад и вперед во всякое время года, а когда бывало пасмурно или серые тучи предвещали дождь, появлялся его слуга – старый Лампе, следовавший за ним, словно символ провидения, с длинным зонтиком под мышкой»<sup>1</sup>.

Несмотря на внешнее однообразие ежедневной жизни, Кант вел упорную и непрерывную научную работу. Многими и до сих пор он считается величайшим мыслителем всех времен и народов. Кант часто повторял, что жить

---

<sup>1</sup> Ойзерман Т. И. Иммануил Кант – родоначальник классической немецкой философии // Кант И. Сочинения. В 6 т. – М.: Мысль, 1963. – Т.1. – С. 15.

стоит главным образом для того, чтобы работать. К сожалению, в последние годы жизни он был вынужден прекратить свои научные занятия и преподавание, что было для него очень тяжело. Иммануил Кант умер в 1804 г. с чувством облегчения и, чуть ли, не удовлетворения, как отмечают биографы.

Обратимся к философии искусства Иммануила Канта.

### **5.1.2. Интеллектуальный интерес к прекрасному. Красота и добро**

Связан ли интерес к прекрасному с интересом к добру? – вот вопрос, на который хочет ответить Кант. Одни люди считают, что да, тот, кто тянется к красоте, имеет в виду конечную цель человечества – «морально доброе». А другие полагают, что «виртуозы вкуса» суетны, упрямы, часто придают пагубным страстям; и потому интерес к прекрасному несовместим с моральным чувством. Что думает по этому поводу сам Кант?

Конечно, полагает он, интерес к прекрасному еще не служит доказательством интереса к добру; но зато интерес к красоте природы «всегда есть признак доброй души»<sup>1</sup>.

Далее он пишет: «Если человек, у которого довольно вкуса, чтобы правильно и тонко судить о произведениях изящных искусств, охотно покидает комнату, где собраны красивые вещи, которые поддерживают тщеславие и всегда доставляют радость в обществе, и обращается к прекрасному в природе – то на этот выбор мы смотрим с уважением и предполагаем в нем благородную душу, на что не может притязать знаток искусства и любитель ради интереса». То есть мыслитель постоянно ставит естественную красоту выше искусственной и связывает первую с морально добрым.

### **5.1.3. Понятие «интереса»**

Итак, Кант использует термин «интерес», на который следует обратить особое внимание. Именно он лежит в основе кантовской эстетики, когда речь заходит о связи красоты и добра. Конечно, душа не может рассуждать о красоте природы, не находя в этом для себя и интереса; «но этот интерес находится в родстве с моральным; и тот, кто питает интерес к прекрасному в природе»<sup>2</sup>, имеет задатки доброго образа мыслей.

Бескорыстный и добрый интерес к природе отличается от корыстного интереса к произведениям искусства. Кант убежден, что подлинное наслаждение прекрасным дается лишь по отношению к красоте природы, и, когда мы узнаем, что это не природа, а искусство, мы теряем к нему «незаинтересованный интерес». На странице 317 Кант приводит пример такой утраты: в одной деревне гостеприимный хозяин радовал соседей тем, что развлекал их пением соловья. На самом деле соловьев в деревне не было, пению птицы

---

<sup>1</sup> Кант И. Сочинения. В 6 т. – М.: Мысль, 1966. – Т.5. – С. 312.

<sup>2</sup> Там же. – С. 315.

подражал бойкий паренек в кустах. Да, соседи наслаждались, но до тех пор, пока обман не раскрылся. Философ комментирует: красота либо должна быть природой, либо должна походить на природу, чтобы ей можно было любоваться. В противном случае мы теряем интерес.

При этом интеллектуальный интерес к прекрасному выше чувственного: «мы считаем грубым и неблагородным образ мыслей тех, кто не обладает чувством прекрасной природы», и доволен наслаждением, получаемым за обеденным столом или за стойкой в трактире.

#### **5.1.4. Об искусстве вообще**

Искусство, по определению Канта, – это «созидание через свободу»<sup>1</sup>. Оно доступно только человеческой природе. В мире животном нет такого созидания. Пусть мы примем, что продукт деятельности пчел – соты – прекрасен. Однако, вспомнив о том, что они (соты) сделаны без помощи разума, а лишь на основе инстинкта, мы приписываем это искусство не им самим, а их творцу (т. е. Богу).

Искусство в корне отличается от ремесла. Первое называется свободным, второе – искусством ради заработка. На первое смотрят, как на игру, приятную саму по себе; на второе (ремесло) смотрят как на работу, т. е. как на занятие, которое само по себе неприятно, но дает заработок. Поэтому к ремеслу можно принудить, к искусству же – нельзя, ибо оно свободно.

Кант специально пишет о взаимопроникновении искусства и природы: «Природа прекрасна,.. если она походит на искусство, а искусство может быть названо прекрасным только в том случае, если... оно... кажется нам природой»<sup>2</sup>.

#### **5.1.5. Понятие «гения»**

«Изящное искусство есть искусство гения». Гений – это талант, дающий искусству правило, т. е. закон. Талант – это прирожденная способность художника, и он принадлежит природе. Стало быть, гений – это врожденные способности души, через которые природа дает искусству закон созидания.

Гений, во-первых, создает то, что невозможно выучить по определенным правилам, ибо его творчество основано на интуиции, а не на логике. Итак, первое свойство гения – оригинальность.

Второе. Но оригинальной может быть и бессмыслица. Поэтому произведение гения должно быть своего рода образом для подражания. Оно возникает не по правилам, но зато само дает правило для подражания (образец).

Третье, вытекающее из первого и второго пунктов. «Гений сам не может описать или научно показать, как он создает свое произведение; ... и по-

---

<sup>1</sup> Кант И. Сочинения. – Т. 5. – С. 318.

<sup>2</sup> Там же. – С. 322.

этому автор произведения ... сам не знает, каким образом у него осуществляются идеи для этого, и не в его власти» придумать их по плану и сообщить предписания другим, чтобы они могли создать (такой же шедевр). По этимологии «гений» происходит от латинского слова «дух», «genius», и именно этот дух внушает творцу оригинальные идеи.

«Гения следует противопоставлять духу подражания... Нельзя научиться вдохновенно сочинять стихи», как бы подробно ни описывался процесс творчества, и как бы превосходны ни были образцы стихосложения. Никакой Гомер, замечает Кант, не может показать, как появляются в его голове фантазии, идеи, «потому что сам не знает этого и, следовательно, не может научить этому никого другого»<sup>1</sup>.

Умение гения «нельзя передавать другим; оно дается (человеку) непосредственно из рук природы, следовательно, с ним и умирает, пока природа снова не одарит точно так же кого-нибудь другого».

Кант начал с того, что природный дар искусства дает правило (закон). Но какого рода это правило? Оно не предписание, не формула; это образец не для подделывания, но для подражания. «Трудно объяснить, как это возможно». Хотя ученику трудно следовать за гениальным учителем, но «нечто согласное со школьными правилами составляет существенное условие искусства». Ведь художник должен первоначально иметь перед собой определенную цель, иначе будет не произведение искусства, но продукт случая. Но, чтобы осуществить какую-то цель, нужны правила ее достижения (средства), иначе получится то, что мы называем обманом.

Далее Кант рассматривает соотношение понятий «гений» и «вкус».

«Для суждения о прекрасных предметах нужен вкус, а для самого изящного искусства, т. е. для создания таких предметов, требуется гений».

Для суждения о красоте природы нужен лишь вкус, а для возможности бытия красоты искусства нужен именно гений, т. е., чтобы наслаждаться природой, достаточно субъективного вкуса, а чтобы была красота искусства – для этого требуется именно гений.

«Красота в природе – это прекрасная вещь, а красота в искусстве – это прекрасное представление о вещи», т. е. природа онтологична, а искусство теоретично.

«Природа есть сверхчеловеческое искусство», – пишет Кант, имея в виду Божественное творение одушевленной и неодушевленной природы.

Одна из особенностей человеческого искусства в том, что оно прекрасно описывает вещи, которые в природе безобразны или отвратительны. «Болезни, опустошения, вызванные войной, могут быть прекрасно описаны как нечто вредное и даже прекрасно изображены на картине». В этом месте следует напомнить то, с чего мы начали: эстетику безобразного. Даже самые мерзкие вещи могут быть показаны художественно, если за ними стоит созидательная эстетическая идея.

---

<sup>1</sup> Кант И. Сочинения. – Т. 5. – С. 325.

### 5.1.6. Понятие «духа»

О некоторых произведениях искусства говорят, что они «лишены духа». «Стихотворение может быть очень милым и изящным, но лишенным духа. Рассказ может быть очень точным и толковым, но лишенным духа. Торжественная речь может быть основательной и изящной, но лишенной духа... Даже о женщине говорят, что она прелестна, словоохотлива и пристойна, но лишена духа. Что же здесь понимают под духом?»<sup>1</sup>

Дух в эстетике – «это оживляющий принцип в душе», или принцип оживления души. Он «есть ничто иное, как способность изображения эстетических идей». А эстетическая идея – это предмет воображения, дающий возможность себя обдумывать, причем никакое понятие не может быть адекватно Духу. Сколько бы мы ни думали об эстетической идее, мы все равно не сможем полностью выразить ее в словах. Такое состояние «брожения души» и есть состояние Духа.

И только гений способен донести состояние Духа при помощи средств искусства другим людям. Он субъективное состояние своей души передает народу. Такой талант и есть Дух. Он способен схватывать мимолетную игру воображения и объединять ее в понятия, которое «может быть сообщено другим без принудительности правил»<sup>2</sup>.

### 5.1.7. Разделение изящных искусств

Кант выделяет три вида искусств: словесное, изобразительное и искусство игры ощущений.

1. Словесные искусства – это красноречие и поэзия.

Красноречие – это ораторское искусство. Оратор говорит о каком-то деле так, как если бы оно было только игрой идеями, чтобы занять слушателей. Поэт ведет свободную игру воображения.

2. Изобразительные искусства делятся на пластику и на живопись. Обе они создают в пространстве образы: пластика – осязаемые для зрения и осязания, а живопись – только для зрения.

К пластике относятся ваяние и зодчество. Ваяние изображает вещи такими, какие они существуют в природе. Зодчество же изображает вещи такими, какими они должны быть ради замысла (т. е. ради человеческого удобства). К ваянию относятся «статуи людей, богов, зверей и т. п., но храмы или великолепные здания, предназначенные для публичных собраний, а также жилища, триумфальные арки, колонны, гробницы и т. п. относятся к зодчеству»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Кант И. Сочинения. – Т. 5. – С. 330.

<sup>2</sup> Там же. – С. 334.

<sup>3</sup> Там же. – С. 340.

Живопись Кант делит на искусство прекрасного изображения природы и искусство изящной компоновки продуктов природы. Первое – это собственно живопись, второе – декоративные искусства.

3. Искусство изящной игры ощущений делится на музыку и поэзию.

Из всех искусств первое место по значимости для людей занимает поэзия. Она расширяет душу, дает свободу воображению, вмещает в себя богатство мыслей, она эстетически возвышается до идей.

На второе место Кант ставит музыку. Она возбуждает и волнует душу. Она выражает эстетическую идею целого: неизреченного богатства мыслей, – в соответствии с определенной темой, которая составляет страсть музыкального произведения.

Из искусств изобразительных Кант отдает предпочтение живописи, потому что она как искусство рисунка лежит в основе всех остальных изобразительных искусств, а также потому, что гораздо дальше проникает в область идей и, таким образом, расширяет «сферу созерцания больше чем это доступно другим искусствам»<sup>1</sup>.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Как связаны красота и добро в эстетике Канта?
2. Покажите смысл понятий «искусство» и «гений» в творчестве Канта.
3. Как философ разделяет изящные искусства?

## **5.2. Учение о прекрасном в «эстетике» Георга Гегеля**

### **5.2.1. Биографические сведения**

Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770–1831) получил образование в Тюбингенском теологическом институте (вместе с Шеллингом), с 1818 г. – профессор философии в Берлине. В 1790 г. защищает диссертацию по философии. В 1793 г. защищает диссертацию по богословию. В 1806 г. закончено одно из важнейших произведений – «Феноменология Духа». В 1816 г. выходит в свет «Наука логики». Мыслитель неоднократно встречался с Гете. Фейербах посылал ему на рецензию свою диссертацию. В университете читал курсы по философии искусства, «О доказательствах бытия Божия», «Философия всемирной истории», «История философии», «Философия природы».

### **5.2.2. Общее представление об искусстве**

Одна из главных сторон художественного творчества, по Гегелю – внешняя техническая работа, доходящая даже до ремесла; «больше всего ее

---

<sup>1</sup> Кант И. Сочинения. – Т. 5. – С. 349.

в архитектуре и скульптуре, меньше – в живописи и музыке»<sup>1</sup>, и совсем мало – в поэзии. Роль вдохновения в творчестве огромна, однако даже оно не может достичь технических навыков; их помогут достичь лишь размышления (вспомним Леонардо: живопись – это наука), прилежание и упражнения. И художник нуждается в таких умениях, чтобы преодолеть неподатливость материала.

Гегель критикует точку зрения на искусство как на что-то низшее по отношению к природе. Ибо говорят, что природа жива, а произведение искусства – лишь камень, доска, холст, краски. Однако не эта вещественная сторона составляет произведение искусства. Произведение искусства является самим собой лишь постольку, поскольку сотворено человеческим Духом, принадлежит ему, «получило его крещение и изображает лишь то, что созвучно с Духом», – утверждает Гегель. Именно благодаря этому произведение искусства стоит выше любого продукта природы, поскольку, во-первых, последний не переработан Духом. «Никакое создание природы не изображает божественных идеалов, как это делает искусство»<sup>2</sup>. Дух в понимании идеализма – идеальная субстанция всего существующего – и природы, и истории, и искусства. Во-вторых, произведение искусства выше продуктов природы еще потому, что Дух вкладывает в них длительность существования (произведение их вечно); в то время как природа изменчива и непостоянна. В-третьих, еще одна точка зрения утверждает, что природа выше искусства потому, что природу творит сам Бог, а искусство – только человек. Это – точка зрения Канта. Гегель критикует и эту точку зрения, указывая, что Бог является творцом произведения искусства так же, как и природы, но в более высоком смысле: он творит искусство сознательно, действуя через человеческий Дух, тогда как природа и ее творчество – бессознательны, элементарны, чувственны и внешни по отношению к Духу.

Еще одна проблема, поднятая Гегелем по вопросу об общем представлении об искусстве: зачем оно нужно? Что оно дает нам, людям? Ответ: оно необходимо, ибо, поскольку человек мыслит, постольку он творит. Вещи, как продукты природы, – единичны; человек же удваивает себя, – существуя как предмет природы, он существует еще и как субъект культуры, как носитель Духа.

«Всеобщая потребность в искусстве проистекает из разумного стремления человека духовно осознать внутренний и внешний мир», – пишет Гегель<sup>3</sup>, из потребности в духовной свободе.

---

<sup>1</sup> Гегель Г. Эстетика. В 4-х т. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – С. 34.

<sup>2</sup> Там же. – С. 35.

<sup>3</sup> Там же. – С. 38.

### 5.2.3. Цель искусства

Здесь Гегель тоже показывает обыденное представление об искусстве и его цели, а затем – должное.

Некоторые люди считают, что цель искусства – подражать природе, и чем ближе копия к оригиналу (пейзаж, натюрморт, портрет), тем ближе художник к достижению этой цели.

Однако такое представление об искусстве и его цели – ложно, потому что подражание «дает вместо подлинной жизни лишь ее оболочку»<sup>1</sup>. В удачном подражании мы не видим ни свободного творчества природы, ни художественного произведения – ничего, кроме фокуса. Поэтому цель искусства должна состоять в чем-то другом.

Искусство должно волновать человеческое сердце и душу. Оно должно дать наслаждение благородством, вечностью и истиной Духа. Иными словами, оно делает понятными несчастья и бедствия, зло и преступления, ужасное и отвратительное; но, с другой стороны, оно доводит до нашего сознания наслаждение и блаженство, дает полный простор фантазии, игре воображения. Но у искусства есть и высшая цель. Гегель пишет: «Мы утверждаем, что искусство призвано раскрывать истину в чувственной форме и оно имеет свою конечную цель в самом себе, ... ибо другие цели, как, например, назидание, очищение (от страстей – С.С.), исправление (души – С.С.), зарабатывание денег,... стремление к славе... не имеют никакого отношения к художественному произведению как таковому»<sup>2</sup>.

Гениальная фраза Гегеля гласит: «Искусство происходит из самой Абсолютной идеи и его целью является чувственное изображение Абсолютного». Содержание искусства – это идея, а форма – образное воплощение. (Цель искусства – синтез содержания и формы). Фактически, это не что иное, как доказательство бытия Бога против атеистов. Действительно, одно из возражений атеистов звучит так: Бога нет, потому что его нельзя увидеть, услышать, потрогать и т. п. Однако именно искусство дает человеку такую возможность: оно делает Божество чувственно данным человеку. Будь то изображение на полотне, музыкальное произведение, или скульптура, или даже танец, – если они гениальны, они наполняют душу человека тем восторженным волнением, которое приводит к мысли о Боге.

### 5.2.4. Разделение искусств или теория художественных форм

Поскольку искусство – это чувственное воплощение идеального, встает естественный вопрос: как в истории культуры это воплощение происходило? Всегда ли одинаково? Гегель показывает, что – нет. В истории искусств он выделяет три этапа: символическое, классическое и романтическое искусст-

---

<sup>1</sup> Гегель Г. Эстетика. – Т. 1. – С. 48.

<sup>2</sup> Там же. – С. 61.

ва. Они отличаются друг от друга способом синтеза чувственных форм и идеального содержания.

**СИМВОЛИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО** – это начальная стадия всех искусств; здесь содержание художественного произведения еще не нашло адекватной себе формы. Вещество преобладает над идеей. Идеал и индивидуальность находятся в разладе. Образ случаен по отношению к идее. Художник еще не может дать истинного изображения. Такое искусство характерно для Восточной (Египетской, Вавилонской) культуры. Оно вкладывает абсолютный смысл в самые дурные предметы, часто является безвкусным. Например, сфинкс. Его Гегель называет «символом египетского духа»<sup>1</sup>. Он является как бы символом самого символизма. Вообще сфинкс – это Дух-охранитель. Фигуры сфинксов в Древнем Египте делались из камня. Это существо с телом льва и головой человека или священного животного. Самый большой сфинкс был сотворен в Египте в 286 г. до н. э. Но есть еще сфинкс древнегреческой мифологии. Это фантастическая женщина с телом львицы и крыльями. Она обосновалась у входа в г. Фивы и убивала прохожих, которые не могли ответить на ее вопрос: «Кто ходит утром на четырех ногах, днем – на двух, вечером – на трех?» Эдип, отгадав загадку (это – человек), сбросил Сфинкса со скалы. Вообще говоря, сфинкс – символ загадочности, загадки.

О египетском сфинксе Гегель пишет, что в нем человеческий дух хочет выбраться из тупой животности на свободу, однако не может этого сделать до конца.

Что же касается греческого сфинкса, то Гегель видит его разгадку в пробуждении самосознания человека, его Духа, в том девизе, который еще в древние времена был написан на воротах г. Дельфы: «Познай самого себя». Свет сознания ясно просвечивает сквозь грубую оболочку вещества и открывает нам самого себя.

**КЛАССИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.** Если символическое искусство неопределенно выражает идею в образе, то классическое искусство – своего рода канон, оно преодолевает этот недостаток. Идея воплощается в образе свободно и адекватно. Только классическая форма создает завершенный идеал и показывает его нам. Только она, по Гегелю, есть подлинно духовное начало, свободная индивидуальность. Здесь уже идея существует не в образе какого-нибудь животного, не в форме человека-зверя, но в виде прекрасного человеческого тела. Именно человеческий образ, полагает Гегель, есть единственное чувственное явление, соразмерное Духу.носителем классического искусства является Древняя Греция с ее представлением о пантеоне богов. Дух погружен во внешний образ вполне гармонично, но вместе с тем он выходит из этого образа. Дух в классическом искусстве – странствующий бес-

---

<sup>1</sup> Гегель Г. Эстетика. – Т. 2. – С. 71.

смертный Бог среди смертных людей. «Дух и тело составляют (в богах – С. С.) прочное целое»<sup>1</sup>.

Боги античной мифологии находятся в полном покое. Бог неподвижный и холодный, но осмысленный и неизменный. Боги, конечно, попадают в конкретные ситуации, но даже их определенные поступки оставляют богов в безмятежности.

Например, Зевс: он держит в своих руках власть над богами и людьми, не нанося при этом ущерба свободе других богов. Он высший бог, но его сила не поглощает силы других. Он находится в связи с небом, с громом и молнией, с природой; однако – в большей мере – он – мощь государства, законов, сила Духа.

Аполлон – это познающий Бог, учитель муз; именно на его храме в Дельфах написано «Познай самого себя!», т. е. свою духовную сущность. Упоение природой, возбуждение вином, играми, театральными действиями отданы Дионису. Если символическому искусству более соответствует архитектура, то классическому – скульптурное изображение богов. Оно передает вполне человеческий характер богов и завершает собой «антропоморфизм классического идеала»<sup>2</sup>.

Однако именно человекоподобие ограничивает мощь и силу классической формы искусства. Ибо Дух здесь определен как частный, как человеческий, но он должен быть Абсолютным и Вечным Духом (единственным и неповторимым). И такое выражение Духа достигается в романтическом искусстве.

**РОМАНТИЧЕСКАЯ ФОРМА ИСКУССТВА** – это средневековый, возрожденческий и «новый» Запад Европы. В классическом искусстве достигнуто полное слияние духовного и чувственного. Однако это – еще не подлинный идеал. Романтизм отличается от классицизма как монотеизм (единобожие) от политеизма (многобожия), т. е. Гегель постоянно подводит под искусство религиозную основу.

Истинная стихия романтизма – это уже не чувственное существование духовного, не телесный человеческий облик, но осознанная внутренняя жизнь. Христианская религия представляет себе Бога как Дух, причем не индивидуальный, но абсолютный Дух. Поэтому именно внутренняя духовная жизнь – материал для содержания христианского искусства.

Таким образом, романтизм – это «свободная конкретная духовность»<sup>3</sup>; она имеет внешнее представление. Но это явление создано так, чтобы показать себя «внутреннему духовному оку» (т. е. Богу). Искусство это создано не для чувственного наслаждения, а для сердца, существующего во внутренних глубинах Духа. Поэтому внешняя оболочка и содержание произведения

---

<sup>1</sup> Гегель Г. Эстетика. – Т. 2. – С. 195.

<sup>2</sup> Там же. – С. 201.

<sup>3</sup> Гегель Г. Эстетика. – Т. 1. – С. 86.

искусства снова, как и в символизме, нарушаются, но уже потому, что Дух сильнее природы.

Итог: символизм только стремится к идеалу прекрасного, классицизм достигает этот идеал, а романтизм выходит за его пределы.

### 5.2.5. Рассуждения о живописи

Живопись, как и всякое искусство, развивается. Согласно Гегелю, оно движется в сюжете от религиозных, абстрактных мотивов к индивидуальности, живой красоте образов, волшебству колорита, а затем – к мирской жизни природы, портрету. В своем развитии живопись принимает три формы: византийскую, итальянскую и немецкую.

**ВИЗАНТИЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ.** Она еще подчинена античному образу – в изображении поз, одежды и т. п. Однако природа и живопись сошли здесь на нет. Фигуры неподвижны, лица застыли. Искусство напоминает здесь скорее ремесло (поделку). Пейзаж и перспектива почти отсутствуют. Византийские мадонны и изображения Христа напоминают, по выражению Гегеля, мумии.

**ИТАЛЬЯНСКАЯ ЖИВОПИСЬ.** Она отличается большей духовностью. На византийских полотнах распятый Христос изображен в телесных муках, в то время как «итальянцы изображали Спасителя на кресте таким образом, что... воплощали идею победы духовного начала, а не телесного изнеможения».

Итальянская живопись основана на библейских сюжетах и античной мифологии. Кроме того, в итальянской живописи появляется портрет. Ее оригинальность проявляется в том, что она вносит на полотно живую действительность; образы делаются наглядными и одушевленными. Дух находится в состоянии естественной радости; тела же – красивы, невинны, грациозны; душа весела, благодарна, любима.

В своей свободе итальянские художники достигли высокого мастерства: они овладели формой, краской, цветом. «Они создают образы иного солнца, иной весны: это розы, которые одновременно цветут на небесах»<sup>1</sup>. Благодаря богатой, свободной, полной красоты живописи итальянцы смогли воссоздать в новом мире античные идеалы (Джотто, Леонардо, Рафаэль). Именно Рафаэль соединяет высшее понимание религиозных художественных задач с любовным *вниманием к явлениям природы и чувством красоты*.

**НЕМЕЦКАЯ ЖИВОПИСЬ** (голландская и нидерландская). Немецких художников волнует не только вера и спасение души, но и мирские дела: жизненные заботы, тяжелая работа, достижение добродетелей в этой обстановке верности, постоянства, деловитости.

---

<sup>1</sup> Гегель Г. Эстетика. В 4-х т. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – С. 263.

Гегель превозносит братьев Ван Эйк (Нидерланды). Он пишет: «Почти невозможно нарисовать лучше, чем рисовали эти братья»<sup>1</sup>. В их полотнах много теплоты, ясности, гармонии; богато выписана природа, одежда, украшения. Они – виртуозы своего дела.

Однако итальянские мастера радуют наш глаз больше, потому что у них есть одухотворенная свобода и красота воображения при полной искренности и религиозном чувстве. «Нидерландские мастера не смогли возвыситься до такой же красоты формы и свободы души»<sup>2</sup> (т. 3, с. 271). Из немецких мастеров Гегель высоко ценит Альбрехта Дюрера – он сохранял в сложнейших задачах внутреннее благородство и свободу.

В итоге подчеркнем, что всякое истинное произведение искусства показывает нам, что такое конкретный человек, человеческий дух и характер, что такое именно этот человек.

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Объясните общее представление об искусстве Гегеля.
2. Какова теория художественных форм Гегеля?
3. Раскройте содержание рассуждений Гегеля о живописи.

## **5.3. «Философия искусства» Фридриха Шеллинга**

### **5.3.1. Биография**

Годы жизни Ф. Шеллинга 1775–1854. Судьба его как творческой личности необычна. Его интеллект сложился очень рано – «в 23 года без защиты диссертации он стал профессором в Йене», впоследствии развивал философию природы. Однако с ним случился жизненный кризис и он не завершил ни одного из начатых им фундаментальных трудов. «Плодовитый в молодости писатель неожиданно прекратил публикацию своих произведений»<sup>3</sup>. Большинство работ Шеллинга опубликовано посмертно. Он пережил свою славу и не оставил интеллектуальных наследников. Ученики были и у Канта, и у Гегеля, и у Фихте, но их не было у Шеллинга.

Родился он близ Штутгарта в семье дьякона. Окончив семинарию, в 15 лет поступает на богословское отделение университета в Тюбингене. Живет он в интернате и дружит с проживающим там же Гегелем, учившимся в старшем классе. Оба они были увлечены Французской революцией. А. Гулыга пишет, что, согласно преданию, Шеллинг и Гегель посадили на

---

<sup>1</sup> Гегель Г. Эстетика. – Т. 3. – С. 271.

<sup>2</sup> Там же. – С. 271.

<sup>3</sup> Гулыга А. В. Философское наследие Шеллинга // Шеллинг Ф. Сочинения. В 2-х т. – М.: Мысль, 1987. – Т. 1. – С. 3.

лугу близ Тюбингена «дерево свободы», молва приписывала Шеллингу перевод с французского текста «Марсельезы».

В университете он внимательно изучает Канта и интересуется мифологией. В 17 лет он защищает диссертацию по теологии и становится магистром философии. В 18 лет он публикует первую свою статью «О мифах...».

После окончания университета, в 1795 г., Шеллинг служит домашним учителем. Позднее переезжает в Лейпциг, где занимается естествознанием. По ходатайству Гете Йенский университет приглашает Шеллинга на должность внештатного профессора. Вместе с Гегелем Шеллинг издает «Критический философский журнал», сближается с романтиками (братья Шлегели – Фридрих и Август, Людвиг Тик, Новалис). Они-то и пробудили интерес философа к искусству, развили его художественный вкус.

Разрыв с романтиками произошел на личной почве: жена Августа Шлегеля Каролина оставила мужа и вышла замуж за Шеллинга. Он был счастлив, однако в 1809 г. Каролина умирает, и он лишается жены и друга. Фридрих после этого не публикует ни одного значительного произведения.

Через два года после смерти его сын начинает выпускать собрание сочинений философа в 14-ти томах, больше половины которых составляли неопубликованные ранее произведения.

### 5.3.2. Шеллинг и романтики

Немецкий романтизм складывается в середине 90-х гг. XVIII в. и является отголоском французской революции. Он начинается с литературы и охватывает затем и другие виды искусства: музыку (Шуберт, Шуман), живопись (Рунге, Корнелиус), философию (Шеллинг), филологию (братья Гримм), теологию (Шлейермахер). Ф. Шлегель под термином «романтизм» подразумевал новую поэзию в противоположность античной. Новалис отождествлял его с поэзией вообще.

Романтики стремились отвергнуть все моральные нормы, регулирующие жизнь общества. «Острое романтического субъективизма направлялось против морали долга Канта, да и против морали долга вообще», – пишет М. Ф. Овсянников<sup>1</sup>.

Назначение романтической поэзии Ф. Шлегель видел в смешении друг с другом поэзии и прозы, гениальности и критики, поэзии искусства и поэзии природы. Поэзия должна обрести жизненность, а жизнь – получить поэтический характер. Поэзия «основным своим законом признает произвол поэта» (Ф. Шлегель)<sup>2</sup>.

Романтики противопоставили искусство и жизнь. Так, Новалис писал: «Кто несчастлив в сегодняшнем мире,.. пусть уйдет в мир книг и искусства,

<sup>1</sup> Овсянников М. Ф. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм // Шеллинг Ф. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – С. 22.

<sup>2</sup> Там же. – С. 23.

в мир природы,.. пусть живет в этой гонимой церкви лучшего мира. Возлюбленную и друга, отечество и Бога обретет он в них». Романтизм, в принципе, иррационален. Тот же Новалис говорит: «Поэт воистину творит в беспамятстве...». Эстетическое чувство – это мистическое чувство. Они (романтики) сравнивали наслаждение произведениями искусства с молитвой. А что же Шеллинг? Принимая эстетические постулаты романтиков, Шеллинг пытается подняться над ними.

### 5.3.3. Особенности произведения искусства

В 1800 г. выходит в свет «Система трансцендентального идеализма». Нас будет интересовать «Шестой главный раздел», посвященный проблемам искусства.

1. В произведении искусства сливаются сознательная и бессознательная деятельность. Но, поскольку их противоположность бесконечна, то и синтез достигается только в бесконечности. Поэтому главная особенность произведения искусства – «бессознательная бесконечность, синтез природы и свободы». Вспомним в связи с этим, что Кант определял искусство как созидание через свободу. Художник инстинктивно вносит в свое произведение эту неосознанную бесконечность, понять которую не может ни один конечный рассудок. Например, греческая мифология, законченная, завершенная, символическая возникла у определенного народа в древнее время, но объяснить эту изобретательность и гармоничность греков на заре европейской цивилизации совершенно невозможно.

2. Исток творчества – бесконечное противоречие природы и свободы. Следовательно, результатом его должно быть разрешение этого противоречия, «покой и величавая тишина».

3. «Бесконечное, выраженное в конечном, есть красота, и там, где нет красоты, нет и произведения искусства», – пишет Шеллинг<sup>1</sup>.

Шеллинг весьма оригинален в вопросе о соотношении природы и искусства. Искусство он однозначно ставит выше природы (в отличие от Канта). Ибо, во-первых, в природе нет единства, все раздроблено на части; в искусстве единство есть; во-вторых, организм в природе не обязательно прекрасен, а если он и красив, то это красота случайная, а не закономерная. Отсюда следует третье: подражание природе не может быть принципом искусства, так как не случайная красота природы должна служить нормой для искусства, а наоборот, то совершенное, что создает искусство, должно быть принципом наших суждений о красоте природы (а не самой красоты природы – в отличие от Фихте).

Интересно понимание Шеллингом соотношения искусства и науки: искусство – это прообраз науки, оно показывает ей цель, которую уже само достигло (красота и истина).

<sup>1</sup> Шеллинг Ф. Сочинения. В 2-х т. – М.: Мысль, 1987. – Т. 1. – С. 479.

Итак, художественное творчество исходит из свободы, а в свободе существует лишь единое абсолютное произведение искусства, которое может проявляться в разных экземплярах, но тем не менее едино в изначальном образе.

Шеллинг пишет также о соотношении искусства и философии: 1) эстетическое созерцание – объективация интеллектуального сознания, воплощение мысли; 2) искусство – это истинный и вечный, причем единственный, органон (правило) и документ философии, подтверждение философских мыслей. Шеллинг пишет: «Каждая прекрасная картина возникает как будто благодаря тому, что устраняется невидимая преграда, разделяющая действительный мир и реальность».

Каков же вывод? Послушаем Шеллинга: «Поскольку философия, а вместе с философией и все науки... были рождены и питаемы поэзией, то можно ожидать, что... они вернуться отдельными потоками в тот всеобщий океан поэзии, из которого они вышли»<sup>1</sup>. Итак – всеобщий синтез: искусство, наука, философия.

Если философия приводит к «высшей точке» только интеллект человека, то искусство приводит к познанию наивысшего «всего человека,.. и на этом основано извечное своеобразие искусства и даруемое им чудо»<sup>2</sup>.

Итак, в искусстве достигается высшее единение свободы и необходимости посредством разума и произвола (очень похоже на слова Канта о том, что свобода – это произвол, основанный на разуме).

#### **5.3.4. «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807 г.)**

Это лекция, прочитанная Шеллингом в Мюнхене и рассчитанная, по его словам, на «широкую публику».

Преимущество искусства перед другими формами сознания состоит в том, что оно дано зримо, и «то, что не было понято в идее», выступает в нем в своем наглядном воплощении.

Согласно Плутарху, изобразительное искусство должно быть «немой поэзией»<sup>3</sup>. Что это значит? То, что живопись, как и поэзия, должна выражать «духовные идеи», но не посредством слов, как поэзия, а посредством наглядных образов, т. е. изобразительное искусство служит связью между душой и природой, которая является образцом и первоисточником изобразительного искусства.

Природу Шеллинг называет священной, вечно созидающей силой мира. Это не значит, что природе нужно подражать без разбора. В ней стоит показывать лишь наиболее прекрасное и совершенное. Для этого надо видеть

<sup>1</sup> Шеллинг Ф. Сочинения. В 2-х т. – Т. 1. – С. 485.

<sup>2</sup> Там же. – С. 486.

<sup>3</sup> Шеллинг Ф. Сочинения. В 2-х т. – М.: Мысль, 1989. – Т. 2. – С. 53.

в вещах их сущность, взывать к ней нашей душой, нашим духом. Надо творить так, чтобы в искусстве возникало «чистое золото красоты и истины»<sup>1</sup>.

«Каждой вещи предшествует вечное понятие, очерченное в бесконечном уме», – пишет Шеллинг<sup>2</sup>. Однако посредством чего это понятие воплощается в действительности? Через творящее знание, через творческий дух художника. И в нем должны соединяться сознательная и бессознательная сила. Там, где присутствует бессознательное знание, в произведении искусства сочетается та загадочная реальность, которая сближает его с природой. Тогда искусство – сущность, слияние и выражение внутреннего духа природы.

Шеллинг пишет о состоянии зрелости или рассвета искусства, когда дух природы становится родственным человеческой душе, и «нечто прелестное в своей сущности, не чувственное и не духовное, нечто непостижимое заполняет весь художественный образ... Эта сущность, неуловимая,.. но всеми ощущаемая, есть то,.. что мы называем грацией»<sup>3</sup>. Она превращает страдание и даже смерть в красоту.

Итак, Шеллинг разделяет дух природы и душу человека. В объективной природе существует дух, в субъективном человеке – душа, и только в нем, ибо весь растительный и животный мир этой души лишены. С другой стороны, мир без души человека «был бы подобен природе без солнца».

Душа делает человека способным к бескорыстной любви и, что для нас важно, к искусству. Душа «не знает, но есть знание, не благодатна, но есть благо, не прекрасна, каковым может быть и тело, но есть сама красота».

Искусство возникает только из живого движения внутренних душевных сил, из вдохновения. Искусству, как и природе, не свойственны повторения. Второго Рафаэля не будет, но другой художник создаст не менее прекрасные творения собственным путем, если в них будет грациозно изображена душа. Произведения, возникающие таким образом, есть «необходимые, вечные творения»<sup>4</sup>.

### 5.3.5. «Философия искусства»

«Философия искусства» при жизни автора не была опубликована, написана она, по разным данным, примерно в 1803 г. Эта книга вышла в пятом томе собрания сочинений Шеллинга в 1859 г. В письме к А. Шлегелю от 1802 г. он показывает свой грандиозный замысел: существуют вещи в себе и эмпирические вещи (явления у Канта), им соответствуют искусство само по себе и эмпирическое искусство, выступающее проявлением первого. Шеллинга интересует только искусство само по себе (т. е. сущность искусства). Он пишет: «в таком смысле моя философия искусства есть, скорее, филосо-

---

<sup>1</sup> Шеллинг Ф. Сочинения. В 2-х т. – Т. 2. – С. 55.

<sup>2</sup> Там же. – С. 60.

<sup>3</sup> Там же. – С. 70.

<sup>4</sup> Там же. – С. 84.

фия универсума, нежели теория искусства»<sup>1</sup>. Итак, Шеллинг изучает не эмпирическое искусство, но абсолютные корни искусства, когда оно рассматривается всецело с мистической стороны. И дальше: «Я буду выводить не столько искусство, сколько Единое и Всё в образе искусства». Он ставит задачу рассматривать универсум как произведение искусства.

Но кроме общепhilosophической части в этой книге есть еще и конкретная часть, в которой автор трактует конкретные искусства. Здесь важно иметь в виду, что Шеллинг разбирался в них по-разному.

Так, музыки он почти не знал, из ближайших его друзей-писателей никто не слушал Баха, Моцарта, кроме Новалиса. Интерес к музыке у Шеллинга умозрительный, и в рассуждениях о ней он идет за «Музыкальным словарем» Ж.Ж. Руссо.

В области живописи у Шеллинга был собственный опыт. Он сам общался с художниками. Он посещал Дрезденскую галерею вместе с Шлегелями, где они были как дома.

В архитектуре Шеллинг знал готику и интересовался ею. Скульптуру он признавал только как греко-римскую пластику и в суждениях о ней следовал за Винкельманом<sup>2</sup>.

«Философия искусства» возникла тогда, когда в интеллектуальном развитии Шеллинга наметился поворот к религиозно-мистическим идеям, и он пытается согласовать свою эстетику с христианской религией. Воплощение Христа он понимает как вечную эманацию конечного из бесконечного. Цель христианства, думает он, состоит в постепенном слиянии религии, философии и искусства.

М. Ф. Овсянников так комментирует «Философию искусства» Ф. Шеллинга: исходным пунктом для «Философии искусства» является объективный идеализм. В основе мира лежит абсолют как неразличимое тождество реального и идеального, субъективного и объективного. В абсолютности погашены все различия.

В этой системе искусство есть завершение мирового духа, в нем объединяются в форме конечного душа и природа, внутреннее и внешнее, сознательное и бессознательное, необходимость и свобода. «Искусство есть самосозерцание абсолюта»<sup>3</sup>.

Оно органично связано с философией и моралью. При этом Шеллинг исходит из кантовской идеи о единстве красоты, истины и добра. Истина связана с необходимостью, добро со свободой, а красота – это синтез свободы и необходимости. Он пишет: «Универсум построен в Боге как вечная красота и как абсолютное произведение искусства; также все вещи, взятые... в Боге,

---

<sup>1</sup> Шеллинг Ф. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – С. 12.

<sup>2</sup> Эти сведения почерпнуты нами из статьи П. С. Попова «Состав и генезис «Философии искусства» Шеллинга», опубликованной в кн.: Шеллинг Ф. Философия искусства...

<sup>3</sup> Овсянников М.Ф. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм. – С. 35.

безусловно прекрасны, а равно и безусловно истинны»<sup>1</sup>. Итак, мир – в вечной красоте построен в Боге.

В качестве материала искусства Шеллинг предлагает мифологию. Почему? Дело в том, что назначение искусства, по Шеллингу, связывать два мира: идеальный, абсолютный и реальный, вещественный. Но непосредственный контакт между ними невозможен – требуется третья, промежуточная инстанция. Ее Шеллинг видит в идеях: распадаясь на них, абсолютное становится доступным чувствам – это боги мифологии. Итак, мифология – это основная «материя» искусства.

Миф сближается Шеллингом с символом, т. е. с чувственным выражением идеи, с художественным мышлением вообще. М. Ф. Овсянников комментирует: Шеллинг делает вывод, что ни в прошлом, ни в настоящем, ни в будущем искусство не мыслимо без мифологии; и если она отсутствует, то художник создает ее сам.

### 5.3.6. Классификация видов поэзии. О трагедии

Шеллинг выделяет три вида поэзии: лирику, эпос и драму. В лирике царит субъективная свобода, в эпосе – объективная необходимость. Драма же – более высокий вид поэзии. В ней свобода и необходимость борются на равных и одинаково являются и победителями, и побежденными. Таким образом, драма – синтез лирики и эпоса. Также ее понимал и Гегель. Делится она на трагедию и комедию.

Что такое трагедия? Это такое драматическое повествование, где идет борьба свободы в субъекте и необходимости в объекте, причем, как было сказано выше, это противоречие снимается в неразличимом синтезе. В чем смысл трагедии? В том, что трагическое лицо с необходимостью оказывается виновным в каком-либо преступлении. И это при том, что по сути он – не плохой человек, но становится преступником не по своей воле, а по воле судьбы или мести богов, т. е. субъективно он свободен и честен, но объективно – преступник). Например, Эдип. Он был рожден в доме царя Фив Лая и его жены Иокасты. Оракул предсказывает Лаю, что ему предписана судьба умереть от руки собственного сына, рожденного Иокастой. После рождения сына на третий день ему связывают ноги и бросают в непроходимых горах. Пастух находит ребенка и приносит его в знатную коринфскую семью. Там называют его Эдипом («с опухшими ногами»). Когда он вырастает, его обзывают подкидышем и он идет к оракулу узнать о своем происхождении. Эдип не получает ответа на свой вопрос, но ему предсказано, что он убьет собственного отца и женится на своей матери, от которой произведет злосчастных сыновей и дочерей. Полагая, что Коринф – его родина, он отправляется на чужбину – в Фивы, где и был рожден. У входа в город он сталкивается с человеком, которого в споре убивает. Это – Лай. Затем он отгадывает загадку

---

<sup>1</sup> Овсянников М.Ф. Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм. – С. 37.

Сфинкса и сбрасывает его со скалы. Избавленные от чудовища жители женят его на Иокасте, и они живут счастливо с четырьмя детьми до тех пор, пока не раскрывается чудовищное преступление. Эдип выкалывает себе глаза золотой застежкой, снятой с платья повесившейся Иокасты, и изгоняется из Фив. Умирает на чужбине. Таков миф.

В чем же сущность этой трагедии по Шеллингу? Герой должен биться против рока, и в этом проявляется свобода. Однако герой, в конце концов, подчиняется необходимости. Но, чтобы необходимость не победила окончательно, герой должен добровольно нести наказание за неизбежное преступление, чтобы погибнуть, изъявляя свою свободную волю. Это и есть возвышенный элемент в трагедии, только так свобода сливается с необходимостью.

Тягость трагической судьбы ничем нельзя смягчить, кроме величия добровольности и душевной высоты. Шеллинг пишет: «Основной мотив искупления – религия, как в «Эдипе в Колоне». Высшее просветление – когда его призывает Бог: “Слушай, Эдип, зачем ты медлишь?” И затем он исчезает из глаз смертных»<sup>1</sup>.

Шеллинг исследует еще одну трагедию – судьбу Прометея, похитившего у богов огонь и передавшего его людям. За это боги приковали его к скале, и орел выклевывал его печень, которая каждый раз вырастала вновь. «Страдания Прометея у Эсхила заключаются не во внешних муках, они гораздо глубже: во внутреннем чувстве несправедливости и притеснения. Его страдание проявляется не в виде покорности, оно проявляется в упорстве, возмущении... Прометей – прототип величайшего человеческого характера, тем самым он подлинный прототип трагедии»<sup>2</sup>. В истинной трагедии, утверждает Шеллинг, «моральная доброта сливается с красотой и благодаря этому создается высший образ божественности».

### **Контрольные вопросы и задания**

1. Расскажите о творческих взаимоотношениях Шеллинга и романтиков.
2. Каково соотношение искусства и философии по Шеллингу?
3. Как Шеллинг представляет отношения между природой и искусством?
4. Шеллинг о трагедии.

---

<sup>1</sup> Шеллинг Ф. Философия искусства. – С. 410.

<sup>2</sup> Там же. – С. 415–416.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

Учебное пособие представило европейскую эстетику в историческом ракурсе. Мы рассмотрели основные эстетические теории от античности до немецкой классической эстетики. Возникает естественный вопрос: в том многообразии взглядов и идей, которые живут в памятниках и документах, существует ли нечто общее, единый смысловой стержень, позволяющий разнообразию пребывать в единстве? Можно ли говорить о классической европейской эстетике как о едином феномене?

То общее, что соединяет разные точки зрения, разные теории прекрасного и безобразного, – это принадлежность большинства учений к интеллектуальной школе неоплатонизма. Исключение составляют, строго говоря, И. Кант, противопоставивший Божественный (трансцендентный, потусторонний) мир сущностей и эмпирический, посюсторонний, мир явлений, постулировавший разрыв двух миров, и Ф. Рабле с его эстетикой безобразного. Даже Г. Гегеля понимание искусства как чувственного выражения Абсолютного сближает с неоплатонизмом. Неоплатонизм – теория непрерывного процесса, теория единства различных уровней бытия (наглядно показанная на примере Плотина), единства, осуществляемого через эманацию и экстаз, – вот, в большей или меньшей степени, основа европейской эстетики.

Разумеется, в готовом виде неоплатонизм отсутствует у досократиков, Сократа и Платона и терпит крах в учении Ортеги, являющем собой пример разложения классической эстетики, пришествия интеллектуального модерна и постмодернизма. Однако о специфике этих теорий будет сказано во второй части учебного пособия. Но и эти стадии можно понимать как становление и гибель неоплатонизма.

Именно неоплатонизм как идейный стержень творческого процесса позволяет исследователю свободно переходить от Античности к Средним векам, от них – к Возрождению и т. д. Какой бы феномен европейской эстетики (исключая оговоренные выше) мы ни взяли, он, так или иначе, является выражением неоплатонизма. Например, Рафаэль писал своих Мадонн с Форнарины (Булочницы). Что это, как не неоплатонизм? Человек настолько активен в творческом акте, настолько склонен возвеличивать земной мир, что, творя, сам сливается с Богом и обожествляет другого человека.

Бесспорно неоплатонической является сущность Серебряного века в России. Недаром свой фундаментальный труд по неоплатонизму последний русский неоплатоник А. Ф. Лосев заканчивает строками из стихотворения Вяч. Ив. Иванова «Дриады»:

Так древо тайное растет душой одной  
Из влажной Вечности глубокой,  
Одетое миров всечувственной весной,  
Вселенской листвою звездноокой:  
Се, Древо Жизни так цветет душой одной...  
И корни – свет ветвей, и ветви – сон корней,  
И все содержит ствол великий, –  
Одна душа горит душами всех огней.

В этом стихотворении воплощены все чаяния и заветы символизма: преодоление агонии жизни в смерти Вечностью, косного вещества – живой Божественной душой, символика распятия и воскресения. В этих словах ясно и отчетливо выражен европейский неоплатонизм.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ПРЕДИСЛОВИЕ</b> .....	<b>3</b>
<b>ВВЕДЕНИЕ В ЭСТЕТИКУ</b> .....	<b>5</b>
Контрольные вопросы и задания.....	10
<b>Раздел I</b>	
<b>УЧЕНИЕ О ПРЕКРАСНОМ В АНТИЧНОСТИ</b> .....	<b>11</b>
<b>1.1. Эстетика досократиков и Сократа</b> .....	<b>11</b>
1.1.1. Досократики.....	11
1.1.2. Сократ .....	13
Контрольные вопросы и задания.....	16
<b>1.2. Философия искусства Платона и Плотина</b> .....	<b>16</b>
1.2.1. Платон .....	16
1.2.2. Плотин.....	19
Контрольные вопросы и задания.....	22
<b>1.3. Эстетика Аристотеля</b> .....	<b>23</b>
1.3.1. Творческая биография Аристотеля (384–322 гг. до н. э.).....	23
1.3.2. Эстетические категории Аристотеля.....	24
1.3.3. Учение Аристотеля об искусстве.....	27
Контрольные вопросы и задания.....	29
<b>Раздел II</b>	
<b>ЭСТЕТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ</b> .....	<b>30</b>
<b>2.1. Эстетика патристики</b> .....	<b>30</b>
2.1.1. Введение: что такое патристика?.....	30
2.1.2. Философско-богословская концепция апологетов .....	30
2.3.2. Собственно эстетическое учение патристики .....	32
2.1.4. Эстетическая теория эпохи средних веков.....	36
Контрольные вопросы и задания.....	39
<b>2.2. Теория искусства Августина Блаженного</b> .....	<b>40</b>
2.2.1. Биографические сведения .....	40
2.2.2. Красота и прекрасное .....	40
2.2.3. Творчество .....	42
2.2.4. Проблема знака.....	42
Контрольные вопросы и задания.....	45

<b>2.3. Эстетическое учение Фомы Аквинского .....</b>	<b>45</b>
2.3.1. Вводные замечания.....	45
2.3.2. Эстетика Фомы в собственном смысле слова .....	48
Контрольные вопросы и задания .....	50

### Раздел III

## **ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ .....**

<b>3.1. Эстетика Франческо Петрарки.....</b>	<b>51</b>
3.1.1. Петрарка как гуманист .....	51
3.1.2. Общая характеристика мировоззрения Петрарки .....	51
3.1.3. Петрарка как словесник.....	53
3.1.4. Отношение к Средневековью.....	54
3.1.5. Отношение к поэзии «Прекрасной Дамы» .....	55
Контрольные вопросы и задания .....	56
<b>3.2. Особенности эстетических представлений Николая Кузанского .....</b>	<b>56</b>
3.2.1. Биографические сведения .....	56
3.2.2. Искусство и божество.....	57
3.2.3. Понятие красоты.....	58
3.2.4. Концепция искусства.....	61
Контрольные вопросы и задания .....	62
<b>3.3. Стиль жизни и творчества Леонардо да Винчи.....</b>	<b>62</b>
3.3.1. Личность Леонардо.....	62
3.3.2. Творчество Леонардо.....	64
Контрольные вопросы и задания .....	67
<b>3.4. Художественное творчество Франсуа Рабле .....</b>	<b>67</b>
3.4.1. Вехи жизни и творчества.....	67
3.4.2. Интерпретация творчества Рабле у Михаила Бахтина. Часть I.....	69
3.4.3. Извлечения из текста «Гаргантюа и Пантагрюэль».....	70
3.4.4. Интерпретация творчества Рабле Михаилом Бахтиным. Часть II.....	74
3.4.5. Истолкование романа Рабле Алексеем Лосевым .....	75
Контрольные вопросы и задания .....	77

<b>Раздел IV</b>	
<b>ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВА В ЭПОХУ ПРОСВЕЩЕНИЯ.....</b>	<b>78</b>
<b>4.1. Теория прекрасного в творчестве Гете.....</b>	<b>78</b>
4.1.1. Биографические сведения .....	78
4.1.2. Личность Гете .....	79
4.1.3. Религиозные воззрения Гете .....	80
4.1.4. Гете как эстет .....	80
4.1.5. Гете о сущности искусства.....	82
Контрольные вопросы и задания.....	83
<b>Раздел V</b>	
<b>НЕМЕЦКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА.....</b>	<b>84</b>
<b>5.1. Иммануил Кант об основных проблемах искусства.....</b>	<b>84</b>
5.1.1. Биография Канта.....	84
5.1.2. Интеллектуальный интерес к прекрасному. Красота и добро.....	85
5.1.3. Понятие «интереса».....	85
5.1.4. Об искусстве вообще.....	86
5.1.5. Понятие «гения» .....	86
5.1.6. Понятие «духа».....	88
5.1.7. Разделение изящных искусств .....	88
Контрольные вопросы и задания.....	89
<b>5.2. Учение о прекрасном в «эстетике» Георга Гегеля.....</b>	<b>89</b>
5.2.1. Биографические сведения .....	89
5.2.2. Общее представление об искусстве.....	89
5.2.3. Цель искусства.....	91
5.2.4. Разделение искусств или теория художественных форм .....	91
5.2.5. Рассуждения о живописи .....	94
Контрольные вопросы и задания.....	95
<b>5.3. «Философия искусства» Фридриха Шеллинга .....</b>	<b>95</b>
5.3.1. Биография .....	95
5.3.2. Шеллинг и романтики .....	96
5.3.3. Особенности произведения искусства.....	97
5.3.4. «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807 г.).....	98
5.3.5. «Философия искусства» .....	99
5.3.6. Классификация видов поэзии. О трагедии .....	101
Контрольные вопросы и задания.....	102
<b>ПОСЛЕСЛОВИЕ.....</b>	<b>103</b>

**Сычева Светлана Георгиевна**

**ОСНОВЫ ЭСТЕТИКИ**

**Часть I**

Учебное пособие

Научный редактор  
доктор философских наук, профессор А.П. Моисеева

Редактор Н.Т. Синельникова

Подписано к печати  
Формат 60x84/16. Бумага ксероксная.  
Плоская печать. Усл. печ. л. 6,28. Уч.-изд. л. 5,68.  
Тираж        экз. Заказ № ..... Цена свободная.  
ИПФ ТПУ. Лицензия ЛТ № 1 от 18. 07. 94.  
Типография ТПУ. 634034, Томск, пр. Ленина, 30.