А. Эйнштейн

Статьи по эстетике



А. АДАМЯН

СТАТЬИ ПО ЭСТЕТИКЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
„АЙАСТАН"
ЕРЕВАН—1967

ОТ РЕДАКЦИИ

Неопубликованные труды выдающегося эстетика и музыковеда профессора Аршака Абгаровича Адамяна (1878—1956) представлены двумя разделами.

Первый—это статьи по истории эстетических учений, освещающие большой исторический период развития теоретической мысли о законах и задачах искусства (от представителей древнегреческой школы Платона и Аристотеля до мыслителей XVII века, которые проделали первые шаги в эстетике искусства и музыки нового времени).

Следуя от одного имени к другому, от эпохи к эпохе, автор последовательно переходит от одной стадии в развитии общественно-культурной жизни различных стран к другой, начиная с рабовладельческого строя и кончая тем периодом, когда в недрах разлагающегося феодализма уже складывались элементы нового, капиталистического уклада экономики и соответствующих последнему людских и общественных отношений.

Вторая часть книги—работы по важнейшим проблемам общей и некоторым вопросам музыкальной эстетики: «О красоте», «Принципы художественного мышления» «К анализу художественного образа», «О генезисе искусства» (заголовок зачеркнут), «Заметки о художественной форме», «Бетховен и революция». Все они, за исключением двух последних, писались в 40-х годах.

Весь этот интересный и содержательный материал выявляет богатую эрудицию автора, его замечательное умение рассматривать многосторонние вопросы эстетической теории с точки зрения социального происхождения и общественного назначения искусства,

излагать сложные проблемы эстетики в историческом аспекте, иллюстрируя их яркими примерами.

Сам А. Адамян пишет: «Расцвет и сумерки теоретической мысли, сменяющие в бесконечной исторической перспективе друг друга, переплетены в единой и общей цепи движения, и—говоря метафорически—всякий восход солнца всегда слышит песню минувшего заката. Это должно означать также, что ссылки на прошлое, признание былых авторитетов, пользование традиционным арсеналом образов и словесных формул всегда во всякой новой системе должно быть понято критически, в свете реального, объективного их смысла и содержания, но не субъективного к ним отношения авторов этих систем. Именно этим требованием мы и руководствовались...» (стр. 131).

Хотя в приводимых статьях, возможно, встретятся отдельные повторы, а иногда пропуски в тексте, неточность некоторых формулировок и сносок (работы эти писались давно и сохранились посмертно в архиве автора)—все это, думается, не умаляет значения и большого познавательного характера настоящего издания.

В предисловии к вышедшей в 1961 году в Москве книге А. А. Адамяна «Статьи об искусстве» проф. В. Ф. Асмус подчеркивал:

«Особую ценность работ Адамяна составляет, на мой взгляд, мастерство владения марксистской диалектикой. В чрезвычайно сложных фактах искусства, художественного сознания и художественного творчества Адамян вскрывает кроющиеся в них противоречивые стороны, их взаимодействие, их взаимные переходы и единство. Эта ценнейшая сторона научного мышления Адамяна заслуживает пристального внимания читателя, а ее обнаружение в анализах отдельных вопросов, несомненно, доставит ему подлинное идейное и интеллектуальное удовлетворение...

Читатель, надеемся, полюбит книгу талантливых и обаятельных по тону статей А. А. Адамяна и почерпнет из нее много истинных мыслей, точных и тонких наблюдений».

Это целиком и полностью относится также к материалам данной монографии, которая, нам представляется, ценна и не безынтересна как для специалистов по эстетике, так и для более широкой читательской аудитории, интересующейся указанным кругом вопросов.

М. КУЗАНЯН

I

Из истории эстетических учений

ПЛАТОН

(427—344 до н. э.)

Искусство есть общественная деятельность, в образах воспроизводящая жизнь и направленная на то, чтобы ее поддерживать, изменять и развивать. Эта деятельность не имеет колыбели, связанной с какой-либо одной страной, как не имеет ее человеческая мысль и человеческая речь. Это означает, что нет и не было на свете народа, который когда-либо мог не мыслить, не говорить и художественно не творить. Поэтому, когда говорят, искусство старо так же, как человечество, этим высказывают правильную мысль о том, что искусство зарождалось в недрах всякого человеческого общества, зарождалось вместе с общественным трудом, в процессе этого труда, вместе с тем, как начинало складываться мышление общественного человека.

Однако, несомненно, могла существовать страна, которая о самом мышлении впервые в истории начала научно мыслить, которая, как и все другие народы, творя свое искусство, первая начала научно обобщать опыт художественной своей практики, размышлять об основных законах и задачах творчества. Чтобы это случилось, требовалось, во-первых: чтобы искусство в этой стране достигло высокого уровня, т. е. научилось глубоко и многосторонне отражать существенные стороны жизни в ее наиболее коренных противоречиях, чтобы оно успело выработать и закрепить в традиции многообразие и различие форм и принципов творчества, многообразие тематики, различие мировоззренческих тенденций, художественных форм, стилей и т. п.; во-вторых:

чтобы такое искусство играло ясную и значительную роль в общественно-политической жизни страны, активно в ней участвуя. Видно, это последнее требование, хотя и поставленное на второе место, является само условием для первого, т. е. для высокого развития искусства. Несомненно, наконец, что такое высокое развитие искусства—его художественных качеств и его социальной роли—могло быть в обществе, которое само в целом достигло высокого развития, в обществе, где обостренная классовая борьба протекала в высокоразвитых общественно-политических и идеологических формах.

Такой страной в древнем мире была Греция. Исторические заслуги ее в области не только искусства, но и вообще духовной деятельности человечества неоценимы. Вспомним слова Энгельса об этой стране: «Мы вынуждены будем в философии, как и во многих других областях, возвращаться постоянно к подвигам того маленького народа, универсальная одаренность и деятельность которого обеспечила ему такое место в истории развития человечества, на которое не может претендовать ни один другой народ... В многообразных формах греческой философии имеются в зародыше почти все позднейшие типы мировоззрения».

В этой именно стране, давшей миру наряду с высокими образцами форм политического и гражданского устройства величайших мыслителей и художников, возникла впервые философская мысль о том, что же есть искусство, что есть красота, чему служат и должны служить художники и поэты. Древняя Греция занимала небольшую территорию, и в эпоху, которая нас особенно интересует—около пятого века до н. э.—представляла несколько враждовавших между собой государств—полисов. Из них для нашей темы преимущественное значение имеют Афины. Это город-государство. Население в нем, по нашим масштабам, было небольшое—тысяч 40—50; несмотря на это, классовые различия здесь были весьма значительны. Привилегированную аристократическую часть представляли так называемые евпатриды, затем шли мелкие земледельцы—зевкиды, безземельные и наемники—феты (остальная часть населения, так или иначе связанная с землей, зависимая от земледелия). Кроме них, имелось население, связанное

с торговлей, судовладением, ремесленничеством и т. п. Все эти группы вместе представляли одну пятую часть жителей государства; остальные четыре пятых были рабы.

Несмотря на военные успехи и внешнее могущество государства, внутренняя борьба в нем не прекращалась. Разложение рабовладельческой экономики сопровождалось общественно-политическими потрясениями. В основном борьба была направлена против поземельной аристократии. Ее вели не только мелкие землевладельцы и другие массы, связанные с земледелием, но и жители городов: купцы, ремесленники, разбогатевшее мещанство. Аристократия, отстаивающая свою гегемонию, жила с сознанием надвигающейся революции. Кризису общественно-политическому сопутствовало развитие мировоззренческих противоречий этого общества. Об остроте их можно судить по той критике, которой подвергается общество—его мораль, его традиции, как и его строй и учреждения со стороны софистов, этой интеллигенции античного общества, в основном настроенной демократически и выступавшей в роли учителей и просветителей рабовладельческой оппозиции. Их критика направлена против общественных понятий, против господствующих норм—эстетических и политических, самих формальных принципов мышления. Напряженность борьбы выдает смелость, с какой софисты подвергали сомнению, если не осмеянию, господствующие в обществе представления, освященные авторитетом старины и приобревшие прочность вековых предрассудков. В той же среде софистов возникают самые опасные для античного государства морально-политические учения о равенстве людей, взгляд о том, что природа сама никогда никого рабом не создает.

Необходимо, конечно, оговорить, что эти умонастроения характерны не для всех, но преимущественно для тех софистов, которые были связаны с демосом, с этим «великим и сильным зверем», по выражению Платона. Наконец, о той же критической борьбе свидетельствует судебный процесс и осуждение Сократа—процесс, вдохновителем которого была рабовладельческая демократия.

До какой ожесточенности доходила общественная борьба в античном обществе, говорят еще сегодня, двад-

цать пять веков спустя, те несколько строк, которые принадлежат завзятому аристократу, бежавшему из родного города, реакционному поэту Феогниду. Вот эти строки:

Твердой ногой наступи на грудь суемыслящей черни,
Шею пригни под ярмо!
Нет под всевидящим солнцем, нет в мире народа,
Чтоб добровольно терпел крепкие вожжи господ.

У Феогнида привычным термином для обозначения аристократов служит «добрый», для людей из народа—«злой». «Злые»—личные враги поэта. Свою «Элегию», из которой выше мы привели несколько строк, Феогнид заканчивает патетически:

Черной кровью врагов
Пусть я досыта напьюсь.

Вряд ли, беспристрастно ценя, можно было бы слова старого греческого аристократа признать образцом высокого искусства. Однако активное служение поэта делу классовой борьбы здесь несомненно. Не лишне, быть может, заметить, что Феогнид был высокочтим реакционным мыслителем XIX века Ницше. Как бы то ни было, в этой мало блестящей капле феогнидовой «поэзии» можно разглядеть грозные черты эпохи, столь прекрасной в историческом отдалении и столь драматичной для ее современников. Именно в этой стране, на протяжении веков потрясаемой извне и изнутри, в недрах народа, не переставшего в мучительных схватках перестраивать и перекраивать уклад своей жизни, была порождена чудеснейшая из всех мифологий, развернулись широко силы художественного обобщения, как и силы философского анализа.

О самом искусстве греческого общества, о громадных достижениях в области эпоса и драмы, скульптуры и архитектуры говорить особо мы не будем. Имена величайших художников эпохи, таких, как Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан, или как Мирон, Поликлет, Пракситель, Анзипп и другие, как и их творения, многим должны быть нам знакомы. Точно так же нам должна быть известна та исключительно высокая оценка, которую дал этому искусству Маркс, указавший, что оно не только продолжает и сегодня доставлять нам художе-

ственное наслаждение, но «и в известном смысле сохраняет значение нормы и недосягаемого образца». («Введение к критике политической экономии», стр. 49).

Из всех видов искусств древняя музыка одна, быть может, не оставила нам почти никаких памятников. Тем не менее мы не должны сомневаться, что музыка этого общества также была высоко развита, не говоря уже о том, что в общественной и политической жизни страны она играла значительную роль. Об огромном интересе древних греков к этому искусству мы можем судить по достижениям их в области теории музыки. Еще задолго до Платона, в VI веке, мы уже встречаем развитую систему музыкально-теоретических форм, разработанную пифагорейцами. Даже поверхностный взгляд на эти формулы говорит о том, что мысль о музыке, связанная, правда, в значительной мере с космогоническими воззрениями, успела пройти большой путь экспериментирования и кропотливого исследования в области музыкальной акустики.

Таковы вкратце культурно-политические черты Греции интересующей нас эпохи.

В такой именно стране, с накаленной атмосферой классовой борьбы, с высоко развитыми традициями художественной деятельности, с такими же традициями философской мысли, действовал Платон, развивший в своей философии законченную систему объективного идеализма. Его общефилософские воззрения последовательно отразились и в его эстетических понятиях. Чтобы в двух словах напомнить наиболее существенное в его философии, достаточно сказать следующее.

Все, что человека окружает, с чем он чувственно сталкивается, имеет, как думал Платон, общую черту: все это преходящее. Мир, т. е. все видимое, слышимое и осязаемое, изменчив и текуч. Органы чувств имеют дело с такими и только с такими вещами. А между тем сущность вещей, если она действительно есть сущность, должна быть неизменчива. Из этого следует, по Платону, что она в самих вещах вовсе не содержится, и с этой сущностью наши органы чувств вовсе не сталкиваются. Сущность есть бытие, чувственный мир—бывание. Задача познания—постичь истину, т. е. постичь именно бытие, постичь его как вечную, изначальную и неиз-

менную сущность. Мир этих сущностей или истин, или сущностный мир, и есть единственно реальный мир, в отличие от многообразия предметного—чувственного мира как мира видимости, мира нереального. Многообразие чувственного, т. е. нереального мира имеет свою основу в многообразии сверхчувственного, реального мира. Первый причастен ко второму; это должно означать, что всякой чувственно данной, изменчивой телесной вещи соответствует реальная, сверхчувственная, неизменная ее сущность или идея. Ее можно постичь, погрузившись во внутренний мир сознания.

Откуда в сознание попадают эти идеи? Они врождены человеку. Или, чтобы выразить взгляд Платона точнее,—они явлены, представлены человеку еще до его рождения, именно тогда, когда он, не будучи телесным существом, являлся существом чисто духовным. Душа до своего переселения в тело обитает в гех заоблачных сферах, где пребывают вечные и неизменные идеи. Не всякая душа имеет счастье, по Платону, созерцать эти идеи; отсюда и происходит то, что не все люди при последующей телесной их жизни могут одинаково хорошо их вспоминать. Но хорошо либо дурно, либо вовсе не будут люди вспоминать того, что созерцала некогда их свободная от тела душа, дело не меняется: идея есть единственная реальность; она существует над видимой природой, вне человека и независимо от него. Постичь идею—значит открыть ее в своем сознании силой интуиции.

Если все это уразуметь, то можно, как уверяет Платон, по достоинству расценить тот жалкий мир, который единственно доступен нашим органам чувств. Этот чувственный мир есть мир лишь кажущейся реальности, мир отображенный, наподобие того, как тень есть лишь видимость тела, которое ее отбрасывает. Эта аналогия принадлежит самому Платону. Если бы человек, прикованный к стене пещеры, мог наблюдать на противоположной стороне лишь тени от животных и людей, которые проходили бы мимо, он имел бы не больше основания считать, что видит реальные существа, чем тот, кто полагается в жизни на свои органы чувств.

Из этих именно общефилософских взглядов—взглядов объективного идеализма—Платон последовательно

выводит понимание интересующих нас проблем эстетики.

Раньше всего, что представляет из себя всякое искусство? Оно воспроизводит мир; воспроизводит так, как его видит и наблюдает художник. Воспроизводить природу таким образом, значит ей подражать. Но ведь, как уже было изложено, видеть и наблюдать художник может не реальный мир, не мир идей, а только его тень, его копию. Эту-то тень художник и переносит в свое творчество, на свое полотно, в свою поэзию. Вот, в сущности, все, на что только и способен художник. Если природа сама есть тень, то картина с нее есть уже вторичная тень: тень тенью отброшенная. Дело не изменится от того, будет ли художник наблюдать естественную природу или же ту, что создана рукой человека: в обоих случаях художник творит копию с того, что само уже является копией.

Для иллюстрации сказанного Платон приводит (в «Государстве», гл. X) пример столяра, делающего кровать, и художника, ее рисующего. То, что в кровати составляет ее сущность, ее подлинное и единственно реальное бытие, есть идея кровати. Эта идея одна и она вечна. Столяр в своей работе над кроватью самой идеи кровати не создает; он в работе только следует за ней, приобщается к ней, ее воспроизводит, ей подражает. С созданием этой чувственной кровати мы имеем уже не одну, а две кровати, из которых только одна есть первоначальная идеальная, или истинная. Но вот появляется художник с тем, чтобы сделанную столяром кровать изобразить на картине. С нарисованной им таким путем кроватью мы получаем уже третью кровать, еще менее реальную, чем кровать столяра, которая служила для нее оригиналом. Тем самым работа художника еще дальше отстоит от подлинной, истинной, идеальной кровати, чем работа столяра.

От живописцев ничем по существу не отличаются поэты, о которых, как например, о Гомере, говорят, будто им известно все то, о чем они пишут, то, что связано с человеком: и добродетель, и зло и, кроме этого, все, что относится к божеству. Но если вдуматься, продолжает Платон, то легко убедиться, что поэты могут все это изображать, не ведая истины так же, как это мы

видели в случае с художником. Они излагают всего лишь свои или чужие представления и о добре, и о зле, и о божестве. Подлинность, истинность их творений, одинаково как и творений художников, третьестепенна.

Косвенное подтверждение этому Платон готов видеть и в судьбах поэтов, хотя бы в судьбе самого прославленного из них—Гомера. Если Гомер доподлинно знает о вещах, о которых он толкует, то пусть он укажет, какое государство или какой человек когда-либо ему были обязаны в жизни хоть чем-нибудь. Если бы он своими знаниями был полезен своим современникам, то они его не отпускали бы от себя как рапсода странствовать или, по крайней мере, сами всюду следовали бы за ним. Разве одно это уже не говорит о том, что знания Гомера не подлинные, что они не более чем видимость, призрак?

Итак, искусство, воспроизводя природу, подражая ей, ее подлинной сущности не раскрывает, как и художник, подлинным знанием вещей, о которых он образно трактует, сам не обладает. И при всем том поэт умеет пленять тех, к кому он обращается, и сам оказывается в плену своего собственного творчества. В чем же сила и источник такого очарования искусства? В чем увлекательная сила творческого процесса? Ведь если, как сказано, поэт не обладает подлинным знанием вещей, о которых он толкует, то не обладают им и те многие, которые поддаются обаянию его творчества.

В чем же особенность поэтического творчества, художественного дарования? К этому вопросу Платон возвращается в своих трудах неоднократно: в «Апологии»—22 с.; в «Федре»—245 а; в «Меноне»—99 д; в «Государстве»—595 с; в «Законах»—719 с. и др. Наиболее развернуто свои соображения он излагает в диалоге «Ион». Поэтическое творчество есть бессознательное творчество, слепое вдохновение, руководимое высшими силами. Если бы это было иначе, уверяет Платон, то такой хороший рапсод, как Ион, должен был быть сведущ во всем, о чем излагается у Гомера в стихах, причем он должен прекрасно уметь читать и любого поэта. А между тем ни истолковать всего, о чем у Гомера говорится, ни сдинаково прекрасно произносить стихи других поэтов рапсод Ион, как сам он признается, не может. Это говорит, делает вывод Платон, о том, что сила рапсодическо-

го мастерства вовсе не выучка и не знания, и вообще эта сила не в нем, не в художнике или поэте, а вне его. Сила эта божественного происхождения: когда она овладевает художником, она держит его в своей власти. Художник, одержимый музой, напоминает тех, кто неистовствует в оргиастической пляске, пьянея. Он в своем творческом видении событий и дел уподобляется вакханкам, уверяющим в своем исступлении, будто они черпают из рек молоко. Поэтическое вдохновение есть одержимость, богом данное неистовство.

«Кто подходит к вратам поэзии без неистовства, музами посылаемого,—говорит Платон в «Федре»,—тот является поэтом несовершенным, и творчество такого здравомыслящего поэта затмевается творчеством поэта неистовствующего». Если неистовствующий поэт стоит выше просто здравомыслящего поэта, то, говоря словами того же Платона, само «неистовство», от бога исходящее, прекраснее здравого смысла, в людях рождающегося». И не только поэт, но и подлинный мыслитель, по Платону, иначе не может познавать и сообщать людям истины, как действуя наподобие поэта. В «Аналогии» указывается, что даже Сократ поучает людей, подчиняясь повелению богов через прорицания и на основании сновидений.

Следовательно, не в знании, а в боговдохновении сила власти художника. Однако из изложенного еще не вполне может быть уяснено, откуда происходит обаятельная сила творчества, откуда власть художника над душами людей. В том же «Ионе» Платон пытается ответить на это, прибегая к сравнению обаяния искусства с силой магнита. Зрители и слушатели, соприкасаясь с поэтом, заражаются духом одержимости. Так тела получают силу притяжения, соприкасаясь с магнитом. Тем самым поэт есть звено, связывающее слушателя, зрителя с божественной силой; он перед людьми толмач богов.

Этот взгляд на искусство, как на некий мост, перекинутый от земного к потустороннему, от чувственного к сверхчувственному, от человеческого к божественному, сохранится в истории эстетических учений долго, и мы будем встречать его в разных вариантах, особенно у немецких философов-идеалистов, начиная с Канта.

Итак, искусство, которое само в себе подлинной истины не содержит, обладает тем не менее огромной силой воздействия на души людей, источником же этой силы является божественность его происхождения. Такое возвеличение искусства как эмоционального (не познавательного!) орудия в руках людей, психологически, может быть, было бы нетрудно объяснить, имея в виду личное тяготение Платона к творческой деятельности; не забудем, что в юные годы Платон мечтал о поэтической карьере и в дальнейшем свои философские труды умел облекать в прекрасные поэтические формы, будучи большим мастером литературного изложения.

Однако стремление Платона придать искусству божественный авторитет покоилось не столько в личном поэтическом его темпераменте, сколько в том, что философ Платон был одновременно активным политическим деятелем. В большей мере как политик, чем как поэтически настроенный мыслитель, Платон живо интересовался всем, что могло влиять на образ настроений и мыслей своих сограждан. Искусство его времени, как уже было указано, потому и стало ценным, потому и достигло огромного своего развития, что, отражая глубоко действительность, оно тем самым не могло не быть участником разгоревшейся общественно-политической борьбы. Стремясь влиять на ход этой борьбы, Платон не мог оставаться равнодушным к судьбам искусства. Так как искусство влияет на поведение людей, то не кто иной, как политик должен влиять на искусство. Это значит, искусство надо направлять, в искусстве надо производить отбор и в этом отборе исходить из интересов государства. Служение государству—такова цель искусства. Реальное подчинение искусства интересам государства—такова задача политики.

Отметим тут же, что этот именно взгляд дал основание Чернышевскому весьма высоко оценить эстетику Платона и признать его требования, предъявляемые искусству, «возвышенными» (см. статьи «О поэзии») Аристотеля в «Статьях по эстетике», изд. 1938 г., стр. 270). Чернышевский в этом случае был несомненно прав, ибо он также требовал от современного ему искусства служения обществу, отвлекая этим художников и поэтов от праздных поисков абстрактной красоты. Но сам Чернышевский абстрактно оценил мысли Платона, не

отнесясь критически к тем исторически конкретным требованиям, которые Платон предъявлял к искусству своего времени. В самих же требованиях, как и в его идеальном государственном устройстве, не было ничего, с чем Чернышевский мог бы согласиться, ничего, что Чернышевский (и мы тем более) мог бы признать возвышенным.

Правильно признать, что искусство должно служить государству, но этого недостаточно; надо еще добавить: оно должно служить прогрессивному развитию государства. Только такое требование к искусству Чернышевский (как и мы вместе с ним) мог бы признать возвышенным. А между тем то, к чему призывал искусство Платон, было исторически глубоко реакционным, ибо реакционным было и само государство, о котором мечтал Платон. Как политик Платон стоял на классовых позициях рабовладельческой аристократии и за ней именно хотел бы утверждать политическую диктатуру. Государство, о котором он мечтал, его идеальное государство должно было сознавать себя на положении военного лагеря, готового каждую минуту силой отразить попытки общественных низов, посягающих на власть политических господ, попытки нарушить установленный и авторитетом оружия поддерживаемый правопорядок. Этому-то государству и должно служить, по Платону, подлинное искусство. Опора такого государства есть строго дисциплинированные воины. Искусство и должно служить морали суровой дисциплины, воспитывать и поддерживать в людях высокий дух послушания, мудрость, мужество, благородство и щедрость. Под этим именно углом зрения и нужно расценивать всякое искусство, как и всякого художника: его пригодность и непригодность. Платон последовательно неумолим ко всем поэтам, не исключая и наиболее славного из них— Гомера.

В поэзии ценно и приемлемо только то, что закаляет волю, воспитывает лучшие качества воина, приучает людей подавлять в себе страсти, всегда, по Платону, ведущие к распущенности, учит соблюдать порядки общественные и любить законы божественные. Все, противное этому, все, что могло бы войти в понятие лирики, в особенности все, содержащее грусть, должно быть из

искусства изгнано. Государство обязано требовать служения себе от своих художников и остерегать их от всего, что противно государственной морали, дабы «воины, набравшись дурных образцов, словно дурного корма, каждый день от многого постепенно отщипывая и насыщаясь этим, незаметно в целом не сосредоточили бы в своей душе большого зла». («Государство», кн. III).

Если в деле первоначального воспитания главное место, по Платону, принадлежит искусству («Первоначальное воспитание совершается через Аполлона и муз»—«Законы»), то в этом отношении в первую очередь надо думать о музыке. «Музыка тем люба и полезна, что ее колебания (периоды) родственны и однородны с движением нашей души». Заметим попутно, что этот взгляд на музыку, очень популярный во времена Платона, как и в течение долгих столетий после него, был до него оформлен у пифагорейцев, учивших, что вещи подражают числам, и это в том смысле, в каком, по Платону, вещи подражают идеям. Числа или, вернее, соотношения чисел, сообщают всем предметам, как и миру в целом, их смысл и значение. Они же дают смысл и значение всякому ладу, всякой музыкальной мелодии. Эти последние, в свою очередь, порождают эмоции, соответствующие определенной гармонии чисел. Из всех источников, способных настраивать гармонию души, музыка является наиболее значительным. В этом, по мнению пифагорейцев, коренится и объяснение исцеляющей силы музыки: она возвращает душе, отступившей от нормального течения, ее гармоническое движение.

Это учение, известное под названием Этоса, и лежит в основании приведенного взгляда Платона. При таком взгляде, озабоченный мыслью о твердом регламентировании жизни своего идеального государства, Платон в особенности не мог обойти вопросы музыкальной политики. Музыкальное искусство нужно регламентировать более тщательно, чем всякое другое искусство. Вообще в «мусических искусствах», уверяет Платон, более чем во всех других, необходима особая осторожность» («Законы»).

Какая именно музыка приемлема для идеального государства и какая нет, какие инструменты музыкальные можно в нем допустить, а какие изгнать—этим

вопросам посвящены в «Государстве» специальные рассуждения. Вкратце они сводятся к тому, что изгнанию из музыкальной практики подлежат раньше всего те лады («миксолидийский», «высокий лидийский» и «родственные лады»), которые носят характер жалобный; эти лады «негодные даже для женщин». Затем, надо изгнать лады ионийские и мидийские—чувственные и расслабляющие. Какие же оставить? Дорийский, приличествующий воину, и фригийский, отвечающий умонастроениям человека мудрого и умеренного в своих поступках. Ограничение ладов влечет, по Платону, необходимость ограничения музыкальных инструментов: надо изъять из них многострунные и «играющие во всех ладах». Такое ограничение, в свою очередь, ведет соответствующее ограничение мастеров, занятых изготовлением музыкальных инструментов; например, коль скоро исключаются из практики флейты, то не к чему иметь и мастеров флейт. (Впрочем, как исключение, Платон согласен оставить свирель пастухам). Вслед за ладами, инструментами и музыкальными мастерами ограничительная политика Платона распространяется и на музыкальные ритмы. Из ритмов Платон согласен сохранить лишь те, что свойственны людям скромным и мужественным.

После всех этих изъятий и ограничений музыкальное искусство оказывается все же недостаточно еще обезвреженным. Платона беспокоит существующая практика чисто инструментальной музыки, поскольку в бессловесной музыке «очень трудно бывает распознать их (ритма и гармонии) замысел» («Законы»). Решение Платона по этому поводу таково: сохранить инструментальную музыку «для скорой и без запинки ходьбы и для изображения звериного крика», в остальных случаях признать ее искусством «в высокой степени безвкусным и достойным лишь фокусника»[1].

[1] Забегая вперед, отметим, что после Платона на протяжении долгих столетий борьба «за» или «против» инструментальной музыки возникала не раз. Любопытно, что в XVIII в. против инструментальной музыки иногда высказывались так же решительно, как Платон, исходя при этом из прямо противоположных антирационалистических установок (Руссо).

Приняв все эти меры предосторожности, Платон идет дальше и готов повелением закона раз и навсегда закрепить исстари установленные песенные формы: «гимны» (хвалебные песни богам), «френы» (заплачки), «пеаны» (боевые песни), «дифирамбы» (праздничные песни на почве культа Диониса). Каждая из них имеет свое содержание, свой композиционный принцип, свой определенный лад. Нарушать эти признаки, перемешивать свободно элементы разных форм и ладов—значит дерзко колебать священные традиции. Закон их должен восстановить и оградить. Это тем более необходимо, что именно легкомысленное отношение поэтов к традициям и послужило причиной существующего разложения общественных нравов, источником всяких политических бедствий. «С мусического искусства,—читаем мы,—началось у нас всеобщее беззаконие, а за этим последовала свобода...» Беззаконие и свобода! «Защитником беззакония стали поэты»,—утверждает категорически Платон.

Став испорченным, искусство само испортило общество. А испортилось искусство не почему иному, как в силу того, что поэты стали подлаживаться под вкусы черни. Вместо того, чтобы, как этого требовал старинный эллинский закон, признавать право судить об искусстве только за весьма немногими—за людьми, мудрыми знатоками искусства, воспитателями юношества, при нынешних законах поэты, на погибель себе самим, это право предоставили народным массам, заполняющим театры; здесь зрители воспитывают сами себя и своих поэтов, вместо того чтобы поэты воспитывали их; результаты этого налицо: если некогда большинство граждан было покорно государству, умело подчиняться его законам, то теперь этого нет.

Таким образом, как думает Платон, нравы в искусстве определили нравы в обществе. А почему в сущности «большинство граждан» не может правильно судить об искусстве? Потому, что это большинство имеет только одно мерило в суждениях и как раз то, которое мерилом вовсе не должно быть—наслаждение. Это нисколько не означает, что в искусстве не надо искать такового. Искусство должно обладать притягательной силой, и именно в наслаждении кроется эта его сила. Однако при всем том цель искусства вовсе не наслаждение. Искус-

ство должно быть использовано больше всего как средство воспитания: через него нужно приучить детей к образу мыслей, который законом признан правильным. Воспитать—значит предупредить, чтобы дети не радовались и не скорбели вопреки закону, вопреки людям, послушным закону. Однако чтобы добиться этого, надо само воспитание облечь в привлекательную форму, надо превратить его в источник наслаждения, подобно тому, как полезное лекарство больному принято давать в сладком питье. Итак, наслаждение из искусства не только не изгоняется, но, напротив, оно признается как выполняющее важную роль в деле воспитания. И все же, как сказано, не оно должно служить мерилом искусства, ибо такое мерило допустимо только там, где нет речи о пользе и истине; во всех же остальных случаях наслаждение само должно иметь для себя мерило, так как не всякое наслаждение может быть признано одинаково достойным и правильным.

Основанием достойного, правильного наслаждения может быть только истина, но именно об истине не имеет понятия большинство людей. В самом деле. Если о наслаждении станут судить дети, говорит Платон, то они, конечно, выскажутся за кукольный театр, подростки—за комедию, постарше возрастом—за трагедию, и только «мы, старики, скорее всего присудили бы победу рапсоду, хорошо прочитавшему Иллиаду или Одиссею, или что-нибудь из Гесиода». Какое же из всех этих суждений будет правильным? Конечно, то, которое будет высказано «людьми нашего возраста. Ведь наш образ мыслей кажется бесспорно наилучшим из всех встречающихся ныне повсюду в различных государствах».

Здесь дело вовсе не в том, что все возрасты должны иметь наслаждение одно и то же, либо от одного и того же—скажем, непременно от Гомера или Гесиода. Но в том, что все возрасты одинаково должны были бы иметь правильное наслаждение, дабы оказалось возможным последнее признать мерилом искусства. Правильным суждением и в отношении наслаждения и в отношении искусства может быть только одно суждение, и это неизбежно, ибо истина может быть только одна. Поэтому знание, а не чувство удовольствия должно решить, какое искусство и для какого именно возраста правильно

и какое нет. Следовательно, не что как истина является мерилом искусства. Судьями здесь не могут быть ни толпа, ни сами поэты—но одни только опытом умудренные люди. Не кажется ли в этих рассуждениях Платона удивительным то, что истина привлекается мерилом искусства, хотя само искусство истины в себе не содержит?

Однако мы уже указывали, что искусство, по Платону, не содержит лишь подлинной истины, будучи все же причастным к ней, ибо оно, хотя бы и не непосредственно, все же «подражает» ей. Тем самым произведения искусства должны между собой различаться не только тем, как мастерски они сделаны, но и тем, чему, какой именно идее подражают. Идейное содержание, будучи, по Платону, неотъемлемым качеством всякого искусства, должно служить теоретическим оправданием того критерия, который он выдвигает: критерия истины.

Впрочем, это теоретическое обоснование служит Платону еще в большей мере его социально-политическим устремлениям. Критерий истины фактически направлен против существующей художественной практики, существующих художественных вкусов, против творческой свободы поэтов, отражающих неугодные Платону этические и политические тенденции, против притязаний масс подчинить искусство своим интересам. Авторитет истины, якобы доступной одним только старцам из аристократической верхушки общества, должен обеспечить за этой верхушкой господство также и в руководстве художественной политикой государства. О том, что из себя представляет истина, которой должно служить искусство, мы уже достаточно знаем: это подавление живых человеческих страстей и слепое подчинение диктатуре меньшинства. Перенесенная в искусство, на языке эстетики эта истина называется у Платона красотой.

Итак, как и в истине, мерилом в искусстве не может служить удовольствие. То же самое мы должны сказать, по Платону, и в отношении прекрасного. «Люди, ищущие самую прекрасную песнь и Музу, должны разыскивать, как кажется, не ту Музу, что приятна, но ту, которая правильна» («Законы»).

Прекрасное, следовательно, не есть приятное, прекрасное есть правильное. Но разве с подлинной красотой

не связано никакого удовольствия? Несомненно, связано. Но это не обычное, не чувственное, а совершенно особое удовольствие. В чем его специфичность?

Вообще чувства человека, утверждает Платон, будь это гнев, страх, тоска, любовь, ревность, зависть или что-либо другое, носят характер смешанный. В них, если есть страдание, то есть и наслаждение—и обратно. Недаром существует мнение—Платон лично его не разделяет —будто всякое наслаждение это лишь прекращение страданий. Во всяком случае нет чистого наслаждения, которое не таило бы в себе страдания, ибо оно связано со страхом его прекращения, как и нет чистого страдания, которое не содержало бы в себе и удовольствия. Опять-таки, недаром говорит Гомер, что гнев, который приводит к неистовству, бывает вместе с тем слаще меда, «текущего капля за каплей». Разве не перемешиваются наслаждения со страданиями во время рыданий? Разве в театре, следя за трагедией, зрители не плачут и не радуются в одно и то же время? «А разве неизвестно,— продолжает Платон,—что и в комедиях наше духовное состояние также является смесью печали и наслаждения». Словом, «тело и душа как отдельно друг от друга, так и вместе взятые постоянно испытывают смесь наслаждения и страданий».

Удовольствие от прекрасного, в отличие от сказанного, носит совершенно иной характер. Оно не связано с ожиданием либо притязанием и потому не переходит в страдания, когда прекращается его источник. Это чистое и одновременно истинное наслаждение, заключающееся в простом созерцании. В этом удовольствии нет ничего чувственного, что могло бы напомнить, как говорит Платон, удовольствие от щекотания. В источнике этого удовольствия также нет ничего, что могло бы служить поводом для сравнения, сопоставления, соотнесения— словом, для того, чтобы признать прекрасное прекрасным не само по себе, а по связи его с чем бы то ни было. Даже живые существа или картины, вопреки мнению большинства, такого чистого удовольствия породить не могут. Его может породить одна форма, взятая сама по себе; все равно: есть ли эта форма нечто прямое или круглое, поверхность или тело, изготовленное при помощи искусного резца, или фигура, построенная с помо-

щью отвесов и угломеров, или это особые краски, цвета или звуки—во всех случаях чувство удовольствия содержится в непосредственном созерцании.

Но это не все. В удовольствии, связанном с прекрасным, Платон (там же, «Филеб») отмечает и следующую особенность. Впрочем, чтобы лучше понять, к чему эта особенность сводится, надо вспомнить взгляды Сократа на сущность прекрасного. В этом вопросе Платон, как мы вскоре убедимся, резко расходился со своим учителем. Сократ считал, что то, что люди называют прекрасным, вовсе не есть что-либо специфическое, самостоятельно существующее, имеющее какие-либо особые, ему одному присущие признаки. Точно так же не существует предметов, которые сами по себе были бы прекрасными либо отвратительными всегда и при любых обстоятельствах. Всякая вещь способна оказаться прекрасной в одном случае и безобразной в другом в зависимости от ее назначения. Пригодность—вот что является условием прекрасного. Больше того: это и есть само по себе прекрасное. Прекрасен ли этот золотой щит или нет? Чтобы знать это, надо подумать, хорошо ли он отвечает своему назначению. Следовательно, чтобы решить вопрос о красоте, надо мысленно перейти от предмета к его назначению и в этой связи искать ответа. Поэтому вещь, которая ничему не служит или полезность которой неизвестна, как бы и из чего бы она ни была сделана, не может считаться ни прекрасной, ни безобразной.

Словом, прекрасна всегда не вещь сама по себе, а ее полезность. В воспоминаниях Ксенофонта о Сократе он пишет: «Полезное прекрасно для того, для чего оно полезно». Развивая мысль Сократа, мы можем сказать, что люди в прекрасном тщетно ищут качества предмета вместо того, чтобы искать его свойства, его полезное действие. Исходя из этого, надо было бы признать, что и удовольствие от прекрасного не какое-то специфическое чувство, возбуждаемое предметом, а лишь чувство удовлетворения от сознания пригодности этого предмета. Иначе думал Платон.

Удовольствие, которое связано с созерцанием прекрасного, специфично, и оно как совершенно особое чувство присуще одному только прекрасному. Эта исключи-

тельность или специфичность наряду с указанной его сверхчувственностью и есть вторая особенность удовольствия от прекрасного. Как видим, коренное расхождение с Сократом в вопросе об удовольствии возникает у Платона в связи с проблемой сущности самого прекрасного. Прекрасное, по Платону и вопреки Сократу, является прекрасным ни от чего независимо, прекрасным не по отношению к чему-либо, «как то можно сказать о других вещах», но прекрасным само по себе, по своей природе, и при этом—вечно прекрасным. В этом убедится всякий, кому удастся в своем сознании возвыситься до его созерцания. Он увидит—читаем мы в «Пире»—«что прекрасное ни возникает, ни уничтожается, ни увеличивается, ни убывает; что оно ни прекрасно здесь, ни безобразно там, ни что оно то прекрасно, то не прекрасно; ни что оно прекрасно (в каком-либо) одном отношении, (и) безобразно в другом; ни что в одном месте оно прекрасно, в другом безобразно». Словом, прекрасное не зависит ни от времени, ни от места, ни от каких-либо других условий, как не зависит от всего этого реальное бытие, любая идея.

Однако как может в природе некая вещь быть реально прекрасной, если сама она не есть реальность, не есть бытие, а всего лишь тень? Как изменчивые и текучие по своей природе вещи могут быть все же прекрасными, если прекрасное неизменно и вечно? Но в том-то и дело, что вещи сами по себе вовсе и не прекрасны; они всего лишь «имеют в нем участие». Это то самое знакомое уже нам «участие», которое, по мысли Платона, связывает абсолютные идеи с их временными копиями в чувственной природе. Это то самое мистическое «участие», которое одно только доступно неистовствующему художнику в его «подражании» природе. Наконец, этому же «участию» обязаны люди и своими нравственными качествами. Без такого «участия» нельзя было бы человеку ни быть справедливым, ни быть мудрым.

«Элидец, друг мой,—обращается Сократ (Платон) к своему собеседнику в диалоге «Гиппий Больший»,—разве не силою справедливости справедливые бывают справедливы? Не силой мудрости мудрые бывают мудры и не силой ли добра доброе бывает добрым?». Это и есть

«участие» частного в общем, конечного в бесконечном, земного в потустороннем. Аналогичное нужно сказать и о красивых вещах: именно силой потусторонне прекрасного прекрасное на земле бывает прекрасно.

Следовательно, прекрасное есть то (абсолютное, вечное), что просвечивает в чувственной природе, что заставляет предмет быть прекрасным, и при этом именно **быть**, а не только **казаться**. Люди в этом смысле могут заблуждаться. Они за прекрасное могут принять нечто, что по существу и не прекрасно, как могут и не заметить прекрасного, где оно имеется. Это означает, что прекрасное вовсе не зависит от мнения людей, как не зависит от него никакая истина, никакое бытие, никакая идея. Что же от них зависит? Стремиться к ним, к тому, чтобы их познать, к ним приобщиться. И тут снова—великая роль воспитания.

В том же «Пире» Платон указывает путь, который ведет к этому: от конкретно-единичного к общему, от чувственного к сверхчувственному, духовному, от нравственного совершенства к совершенству интеллектуальному, к любви, направленной на красоту мудрости и так все выше и выше, чтобы добраться наконец до вершины знания, до уразумения того, что есть само по себе прекрасное. Задача правильного воспитания,—читаем мы в «Пире»,—состоит в том, чтобы, «начиная от единичных прекрасных предметов, постоянно восходить вверх...; поднимаясь как бы по ступенькам от одного прекрасного тела к двум, от двух ко всем вообще прекрасным телам, а от прекрасных тел к прекрасному образу жизни, от прекрасного образа жизни к прекрасным знаниям не чего-либо иного, но знаниям того (высшего) прекрасного—все это для того, чтобы познать в конце концов, что такое прекрасное». Тот, кто не способен подняться до этой вершины, останется на первых ступенях своего стремления и будет этим довольствоваться; а таких, конечно, будет большинство.

До знания божественного прекрасного дойдут очень немногие, подобно тому, как в элевсинском культе с его мистериями наиболее почитаемыми среди всех мистерий, «эпомтами», достойными лицезреть высшее таинство, могут стать лишь те немногие, кто прошел длительный и тяжелый искус малых и больших мистерий.

Итак, истинно прекрасного, не того прекрасного, которое, как сказано, просвечивает в чувственно-конкретном, но того, что вечно и неизменно, нельзя искать в природе, как и нельзя его созерцать чувственно. Оно открывается в мистической интуиции и доступно духовному созерцанию очень немногих избранников. Мы должны подчеркнуть здесь, что изложенный взгляд на сущность прекрасного как нельзя лучше отвечал взлелеянному Платоном его общественно-политическому идеалу.

Нормы общежития, как и нормы морали и эстетики, устанавливаются «мудрейшими» в стране непоколебимо, раз и навсегда и поддерживаются нерушимо авторитетом диктаторской власти. Так должно быть. Чтобы в этом требовании не казаться беспочвенным мечтателем, Платон готов ссылаться на опыт далекого Египта. Опираясь на недостаточные свои познания об этой стране, Платон уверяет: там закон установил, что именно является в искусстве прекрасным, а после этого люди выставили образцы его напоказ в святилищах, не дозволяя нововведений вопреки образцам.

«Так что, если обратить внимание, то найдешь, что произведения живописи или ваяния, сделанные там десять тысяч лет назад—и это не для красного словца десять тысяч лет, а действительно так (вставляет Платон),—ничем не прекраснее и ничем не безобразнее нынешних творений, потому что и те и другие исполнены при помощи одного и того же искусства... Это законоположение,—добавляет Платон,—чрезвычайно полезно для государства» («Закон»). В чем его полезность? Очевидно, в том, что искусство, чувственно воплотив абсолютное и неизменное прекрасное и через это само став таковым, будет воспитывать поколения людей такими же: абсолютными и неизменными в своих чувствах и симпатиях, в своих политических воззрениях и в своих общественных взаимоотношениях. Неизменное прекрасное поможет воцариться тому государственному правопорядку, который будет пребывать в веках, не изменяясь, существовать, не развиваясь, и, окостенев, оставаться нерушимым десятки тысяч лет. Ссылка Платона на пример Египта не случайна. Вспомним слова Маркса о том,

что Платоновское государство было «афинской идеализацией египетского кастового строя».

Мы видим, таким образом, что учение Платона о прекрасном приводит нас снова к его социально-политическим воззрениям, вскормившим всю его философию и, в частности, его эстетику.

Подведем итоги.

Стараясь подчинить жизненные интересы народа интересам горсточки людей, Платон, как мы видим, возлагает на искусство непосильную задачу: внушить людям, будто мир, их окружающий, не есть подлинный мир, будто жизнь страстей не есть реальная жизнь, которой надо дорожить. Платон хотел бы убедить людей, что подлинное искусство стоит выше их способности суждения и что прекрасное вовсе не там, где люди хотят его видеть, хотят свободно и чувственно им любоваться.

От искусства он требует идейности. Но он слишком далек от признания того, что эта идейность не может питаться абстрактными истинами, что содержательность искусства не может опираться на чьи бы то ни было, хотя бы и мудрецов, откровения, что эту содержательность люди находят не в мистической интуиции, но в жизненной практике, которую искусство обобщенно воспроизводит, находят в противоречиях чувственно воспринимаемого и в мышлении познаваемого мира.

Величайшим пороком всей эстетики Платона является то, что, возлагая на искусство задачи воспитания, он одновременно подрывает материальную и социальную основу искусства: объективную реальность чувственного мира и ценность этического отношения людей к своей борьбе, к своей жизни. Правильная и прекрасная идея о содержательности превращается у Платона в бессодержательную абстракцию; больше того—в ее прямое отрицание. Недаром Гегель считал, что бессодержательность как бы пристала, прилипла к идее Платона.

Отметим в заключение, что указанные черты эстетических взглядов Платона не исключали, но, наоборот, обусловливали то значительное влияние, которое эти взгляды оказывали на протяжении всей дальнейшей истории эстетических учений. Это влияние мы особенно отчетливо заметим в те периоды развития буржуазной культуры, когда основной задачей философской мысли

будет подорвать энергию общественной практики, подавить авторитет науки в пользу религии, унизить знание в пользу слепой веры.

При всем том огромной исторической заслугой эстетики Платона останется впервые им совершенная попытка философски осмыслить основные проблемы художественной деятельности, рассматриваемой при этом не как самоцель, но как действенное служение общественным интересам.

АРИСТОТЕЛЬ[1]

(384—322 до н. э.)

В главе о Платоне приводилась цитата из Энгельса, где указывалось, что в античной философии в зародыше представлены все типы мировоззрения, которые встречаются в последующей истории философии.

В этой главе мы убедимся в том, что античная философия наметила основную проблематику также в области эстетики, причем главная заслуга здесь принадлежит ученику Платона—Аристотелю. Заслуга Аристотеля тем значительнее, что положения его эстетики не потеряли живого интереса и в наши дни, и для нас, работников советского искусствознания.

Вообще можно удивляться, как мог этот ум так глубоко охватить все стороны научной мысли своей эпохи, как мог сохранить одинаковый интерес ко всем сторонам жизни природы и общества, не оставив в стороне и области искусствоведения, где так детально разработал целый ряд кардинальных проблем. Недаром Маркс признавал Аристотеля величайшим мыслителем древности, а Энгельс называл его Гегелем античного общества.

Параллель с Гегелем имеет полное основание не только потому, что Аристотель был таким же, как и Гегель, энциклопедически образованным мыслителем, но также и потому, что Аристотель являлся одним из наиболее блестящих представителей диалектического мышления

[1] Аристотель об искусстве (о трагедии)—у автора эта тема представлена так.—Ред.

античного общества. На эту последнюю сторону указывает и Ленин, говоря, что он **«всюду»**, на каждом шагу ставил вопрос **«именно о диалектике»**.

Будучи учеником Платона и сохраняя к нему на всю жизнь чувства глубокой преданности, Аристотель не был, однако, его последователем; он расходился с ним и в своих социально-политических воззрениях, ориентируясь не на реакционную аристократию Афин, а на средние слои в государстве и на более прогрессивную (по тому времени) македонскую партию. В философии он также выступает против основных принципов своего учителя. Указывая на связь Платона с пифагорейцами в учении о «подражании» или «приобщении» («идеям» и «числам»), Аристотель одновременно указывал, что никто из них не объяснял, что означает само это подражание или приобщение. Он основательно возражал, что при разорванности двух миров—идей и вещей, первые не могут быть ни их причиной, ни их сущностью. Он указывал и на то, что сходство вещей с их «идеями» еще не означает того, что первые являются копией вторых, как сходство кого-либо, скажем, с Сократом не означало бы копии Сократа.

Укажем еще на одно критическое замечание Аристотеля («Метафизика»): как могут чувственные предметы быть копиями «идей», если одни из них вечно текучи, а другие вечно неподвижны? Не разделяя основных идеалистических положений своего учителя, Аристотель исходил из принципиального признания существования реального, объективного мира и, вопреки своему учителю, за исходное в познании мира ставил доверие к органам чувств. Таким образом, в существенных моментах своей философии он держался материалистических позиций.

Правда, было бы ошибочно считать Аристотеля материалистом до конца. В целом ряде ответственнейших моментов, как например, в учении о форме и материи он стоит на идеалистических позициях, считая, что материя инертна, она сама по себе ничто без формы, которая является единственной активной силой и придает материи возможность ее существования. Материя есть одна только возможность, а делается она действительностью только благодаря форме. В этой трактовке фор-

мы и материи проявляются идеалистические тенденции его философии.

Поэтому, характеризуя в целом философию Аристотеля, следует, как указывает на это Ленин, говорить о нем как о мыслителе, колеблющемся между идеализмом и материализмом.

Аристотель оставил очень большое количество сочинений, но из них до нас дошло едва ли больше одной четверти. Какова история этих сочинений, мы излагать не будем; укажем лишь, что и в нашей области, в области эстетики, мы эту общую судьбу аристотелевских трудов имеем налицо. У нас остался, правда, такой документ, как его основное по эстетике сочинение «Поэтика», но и этот труд уцелел не полностью. В нашем распоряжении одна книга, в то время как имеется свидетельство о том, что «Поэтике» были посвящены не одна, а две или, быть может, даже три книги. В самой «Поэтике» имеются немало явных пропусков, ряд глав, частей, о которых существует основательный спор, насколько они подлинны, и не произошло ли вкрапление впоследствии новых кусков в результате усердия тех или иных переписчиков. При всем том «Поэтика», как уже сказано, является основным по эстетике Аристотеля документом.

Каково общее содержание «Поэтики»? Прежде всего (что наиболее ценно для нас), здесь затрагиваются общие и основные проблемы художественного творчества. Что есть искусство, как оно возникло, каковы его функции? Затем ставятся вопросы, касающиеся видов поэзии и признаков классификации, обсуждается вопрос о сущности комедии и трагедии. Кстати, и здесь—в отношении трактовки трагедии и комедии—в уцелевшей «Поэтике» имеется явная неувязка. О трагедии сказано более или менее достаточно, о комедии же сказано чрезвычайно мало. Вот лишнее основание жалеть о том, что до нас «Поэтика» дошла не полностью. В этом же произведении затрагивается вопрос о поэтических жанрах, о преимуществах трагедии перед эпосом и некоторые другие.

Перейдем к более близкому ознакомлению с «Поэтикой». Начнем с вопроса о природе искусства, о его генезисе. Этот вопрос изложен в главе 4. Здесь мы читаем:

«Как кажется, поэзию создали вообще две причины,

притом естественные. Во-первых, подражать присуще людям с детства. Они отличаются от других существ тем, что в высшей степени склонны к подражанию, и первые познания человек приобретает подражанием. Во-вторых, подражание всем доставляет удовольствие. Доказательством этого служит то, что мы испытываем перед созданием искусства. Мы с удовольствием смотрим на самые точные изображения, на которые в действительности смотреть неприятно. Например, на изображение отвратительных зверей. Причиной этого служит то, что приобретать знания чрезвычайно приятно не только философам, но также и всем другим, только другие уделяют этому мало времени. Люди получают удовольствие, рассматривая картины, потому что, глядя на них, можно учиться и соображать, что представляет каждый рисунок: например, это такой-то (предполагается человек). А если раньше не случалось его видеть, то изображение доставит удовольствие не сходством, а отделкой, красками или чем-нибудь другим».

Здесь квинтэссенция всего понимания Аристотелем как специфики искусства, так и его генезиса. Начнем с последнего.

Искусство,—утверждает Аристотель,—возникло по двум причинам, при этом обе причины естественны. Это замечание очень важно подчеркнуть. Уже в этом признании сказывается коренное расхождение Аристотеля со своим учителем, искавшим в искусстве сверхъестественные основания. Взгляд Платона на творческий процесс как на состояние одержимости означал сведение искусства именно к божественному происхождению. Научная заслуга Аристотеля в этом вопросе тем значительнее, что чрезвычайно долгое время и после него сохранялся мистический, религиозный взгляд на причины возникновения искусства. Так, в частности Царлино, крупнейший музыкальный теоретик XVI века, во многом следовавший слепо за Аристотелем, уверял, что искусство создал не кто другой, как именно бог.

В приведенном утверждении Аристотеля отметим и второй момент: естественные причины возникновения искусства коренятся в самом человеке. Здесь важно подчеркнуть, что человек, о котором говорит Аристотель, мыслится и как явление биологического порядка. В свя-

зи с этим мы заметим следующее: если по первому моменту мы могли бы с Аристотелем солидаризироваться и признать, что основания зарождения искусства должны быть естественного порядка, то по второму моменту, указывающему на биологического человека, мы солидаризироваться с Аристотелем никак не можем, и ясно почему: мы хорошо знаем, что порождение искусства связано с общественностью, с общественной практикой и потому, если в данном случае можно было бы говорить о человеке, то под этим надо разуметь только общественного человека, но не то биологическое существо, которое имеет в виду Аристотель.

Так или иначе причины возникновения искусства, по Аристотелю, двойственны, и обе кроются в человеке.

Какие сами по себе эти причины? Первая—подражание; вторая—знание и связанное с ним удовольствие.

Здесь уместно вспомнить Чернышевского, проявлявшего, как известно, значительный интерес к эстетическим воззрениям мыслителей древности. Касаясь термина «подражания», Чернышевский находил, что он не точно передает греческое слово, означающее в сущности «воспроизведение». С этим замечанием связывалась мысль о том, что назначением искусства является не подражание, а именно воспроизведение жизни, не подделка под внешнюю форму, а передача внутреннего содержания. Это указание чрезвычайно ценно, и оно нам поможет в дальнейшем. Однако Чернышевский полагает, что предложенная им поправка в одинаковой мере касается как Аристотеля, так и Платона; тем самым, по его мысли, еще Платон (а не впервые Аристотель) требовал от искусства передавать не внешнюю форму, а внутреннее содержание явлений. Если вспомнить рассуждения Платона о художнике, который в своем творчестве имеет дело не с самой идеей, к коей видимый мир только «причастен», следовательно, не с внутренним содержанием этого мира, если вспомнить, что художник творит в состоянии слепого боговдохновения, то вряд ли можно вслед за Чернышевским признать, что термин «подражание» или «воспроизведение» имел один и тот же смысл для последовательного идеалиста Платона и непоследовательного материалиста Аристотеля. Чернышевского здесь мы привлекли потому, что желали

бы с самого начала подчеркнуть то новое и значительное, что внес в понимание искусства Аристотель. А теперь дальше. Чему подражает искусство?

Для эстетических теорий, трактующих искусство как подражательную деятельность, оказывается обычным на этот вопрос ответ: искусство подражает природе. Именно такое понимание подражания обыкновенно приписывается и Аристотелю. Нельзя отрицать, что сам Аристотель дает к этому основание, ибо он в другом месте («Физика») утверждает, что «искусство частью завершает то, чего природа не в состоянии сделать, частью подражает ей». Однако, несомненно, прав Чернышевский, который подчеркивает очень важное обстоятельство: в «Поэтике» наряду с многократным упоминанием «подражания» ни разу не говорится о «Природе». Вместе с тем в этом основном по эстетике труде Аристотеля прямо указывается, что искусство воспроизводит события человеческой жизни, подражает человеку. Следовательно, человек—вот кого, по Аристотелю, воспроизводит искусство, вот кому оно подражает, вот то, на что непосредственно направлена творческая деятельность и творческий интерес всякого художника. Чернышевский потому прав, привлекая наше внимание к этому вопросу, что только при этом понимании можно уразуметь наряду с познавательными также и очень важные эстетические задачи искусства. Но проследим за Аристотелем далее.

Итак, подражание является одной из двух заложенных в человеке причин возникновения искусства. Второй такой же причиной является знание и связанное с ним удовольствие. Таким образом, мы имеем в сущности, не два, а три естественных основания зарождения искусства: подражание, познание и удовольствие. Попробуем уяснить значение всех этих оснований и их внутреннюю связь. Начнем с конца. Если бы Аристотель из числа генетических оснований изъял удовольствие, то этим он исключил не только то, что, несомненно, связано с творчеством, с восприятием искусства, но—и это не менее важно—фактически игнорировал бы мотив творческого поведения. Ведь не может быть сомнений в том, что в индивидуальном сознании искусство ценно именно как источник особого удовольствия, и это даже при условии, если (как это на самом деле и есть) вовсе и не чувство удоволь-

ствия, а более важная жизненная задача породила искусство. С другой стороны, если бы Аристотель ограничил свое объяснение только этим, то он совершил бы также ошибку, сведя общую и общественно важную задачу художественной деятельности к психологии ее индивидуального восприятия. Да и самое восприятие, сведенное к одному лишь чувству удовольствия, не могло быть понятно в свете его отличительных свойств, в свете того, чем художественное удовольствие отличается от всякого иного удовольствия.

Так же неправильно поступил бы Аристотель, если бы, признав в искусстве познавательную функцию, к ней именно свел генетическое основание, не указав не только на удовольствие, сопровождающее познание (об этом уже было сказано выше), но и не отметив особенности самого художественного познания. Особенность же эта заключена в том, что в художественной деятельности познание совершается в процессе подражания. По аналогичным соображениям Аристотель не мог бы ограничиться указанием на подражание как на якобы единственное основание в происхождении искусства. Таким образом, будучи внутренне связанным, подражание, познание и удовольствие являются, по мысли Аристотеля, основаниями, совместно породившими искусство.

В приведенной из «Поэтики» цитате мы отметим еще указание, что отвратительное в жизни может в искусстве быть источником удовольствия. Это важное наблюдение. Оно говорит о том, что удовольствие, которое мы получаем от искусства, имеет другое основание, чем всякое иное, получаемое от вещей в практической жизни, и, следовательно, не сам по себе сюжет, не изображенный предмет есть в искусстве источник удовольствия. Иначе говоря, искусство вовсе не признано изображать одни лишь приятные, прекрасные вещи; значит, вовсе не одно и то же прекрасное искусство и искусство, трактующее о прекрасном в жизни. Наконец, указание Аристотеля важно еще и потому, что устанавливает равный интерес искусства к жизни в целом, к жизни во всех ее проявлениях: прекрасных и безобразных, привлекательных и отвратительных. Этот равный интерес вытекает из основной задачи искусства, как ее мыслит Аристотель,—из

задачи познания. Однако Аристотель не ставит вопроса, все ли явления в жизни одинаково интересны для человека и все ли они имеют равный интерес художественного познания, и вообще: обусловлено ли какое-нибудь удовольствие художественного познания интересом жизненного отношения к вещам. В контексте Аристотеля речь идет об одном: уродливое может быть в искусстве предметом познания, и такое искусство может быть источником удовольствия. Однако в том же контексте упоминается об удовольствии, в котором познание не участвует вовсе; это удовольствие от «отделки, краски или чего-либо другого».

Буржуазная наука любит утверждать, что в эстетике Аристотель является формалистом. Ссылка последнего на беспредметную отделку, краски и т. п. как будто подтверждает эту буржуазную точку зрения. Конечно, невозможно утверждать, что в своей эстетике, как и в своей философии, Аристотель никогда не отступает от реализма и никогда не грешит формализмом. Однако надо решительно подчеркнуть, что вовсе не формализм является ведущей линией его эстетики. Что же касается приведенного отрывка из цитаты, то нет никаких оснований утверждать, что ее иначе как только формалистически понять нельзя. В самом деле. Разве не могли бы и мы, противники формализма, повторить вслед за Аристотелем, что отделка, краски, а кроме них, и композиция, структура—словом, все то, что можно охватить понятием формы, способно доставлять художественное удовольствие? Правда, нам могут возразить, что если любование формой само по себе и не таит греха формализма, то оно все же должно быть как-нибудь объяснено и во всяком случае не одной ссылкой на познание; Аристотель к тому же в приведенном случае, видимо, отказывается от такого объяснения. В таком возражении было бы, пожалуй, верным только одно: если форма не служит познанию, то удовольствие от формы должно иметь свое особое объяснение. Но из чего, однако, вытекает, что, любуясь отделкой, красками и всякой вообще формой, мы через них ничего не познаем? Разве мы не непосредственно через форму, через линии и цвета познаем, т. е. ориентируемся в объективном мире, и разве не вследствие этого происходит то, что ко всем этим явлениям мы

питаем в жизни активное отношение? Действительно ли любование формой предполагает, что в ней нет содержания, т. е. что она не свидетельствует о какой-то сущности, для которой эта форма служит как бы покровом, несущим ее в себе?

Пусть всего этого не говорит и даже не сознает Аристотель, пишущий цитированные нами строки. Важно лишь то, что в контексте Аристотеля мы без внутреннего противоречия можем читать все, что там имеется, и поэтому, если нет других, более веских оснований упрекнуть Аристотеля в формализме, сказанного им об отделке и пр. для такого упрека еще недостаточно.

Прежде чем излагать «Поэтику» дальше, проверим основательность одного сделанного нами выше замечания. А именно, когда мы говорили о происхождении искусства, мы обратили внимание на то, что генетические корни искусства Аристотель ищет в человеке, при этом— в его так называемом естественном, биологическом состоянии; по этому поводу мы упрекнули Аристотеля в биологизме, т. е. в том, что он выводит происхождение искусства из естественной природы человека вместо того, чтобы выводить это из общественной его природы.

Насколько этот наш упрек справедлив? Вспомним общий взгляд Аристотеля на природу человека,—чем человек отличается от всех животных? Тем, думает Аристотель, что он обязательно живет в общежитии и только в условиях общежития может совершенствовать свои способности. Человек, утверждает Аристотель, есть животное общественное, обладающее разумом. Из такого взгляда на сущность человека можно было бы, пожалуй, вывести заключение, что наш упрек в биологизме не был справедлив. Однако вникнем лучше в понимание Аристотелем природы человека. Почему человек есть животное общественное? Потому, что природа человека требует того, чтобы он жил в обществе; и еще потому, что вне общества отсутствуют благоприятные для развития его природных способностей условия. Сопоставим сказанное с нашим взглядом на вещи. Под всем, что Аристотель говорит о человеке, мы, может быть, готовы были бы подписаться при одной непременной и существенной оговорке: таким, каким представляет его Аристотель и каким он на самом деле и есть, существом общественным, человека сделало само общест-

во, сделала жизнь, точнее труд человека в общежитии. Следовательно, не о том следовало бы говорить, что вне общества человек не может развить свои способности (ибо речь идет о родовом понятии человека), но о том, что вне общества не может быть и человеческих способностей. Человеческая деятельность, на что бы ни была она направлена, есть обществом обусловленная деятельность.

Эту мысль мы и хотим выразить, когда, следуя за Марксом, говорим о человеке как об общественном существе. В частности, в отношении искусства мы утверждаем, что оно обслуживает интересы общества и этими именно интересами вызвано к жизни; поэтому, говоря о художественной деятельности, мы под этим всегда разумеем деятельность общественную; в частности, такую именно деятельность мы имеем в виду, когда говорим о познании либо подражании в искусстве. Даже про субъективное чувство эстетического удовольствия мы думаем, что оно не только порождено условиями жизни в обществе и в этом смысле есть чувство социальное, но и то, что это субъективное чувство в конечном счете действует в интересах общества, и оно социально и в этом втором смысле.

Аристотель не стоит на этих позициях. У него в возникновении искусства проявляются некие изначальные силы и потребности, которые также свойственны природе человека, как любые другие силы и потребности могут быть свойственны необщественным животным. Следовательно, поскольку не общественная практика, а первичная природа человека мыслится в генезисе искусства, мы были правы, упрекнув Аристотеля в биологизме.

Далее. Искусство, по Аристотелю, как мы уже знаем, возникло из потребности познания. Можно ли на этом основании сказать, что его спецификой является познание? Можно (оставаясь на позиции Аристотеля), если в самом познании мы укажем его специфику. Искусство познает действительность тем, что оно ее воспроизводит. Вот в чем специфика того познания, которое содержится в искусстве. Однако действительность воспроизводит, и через это ее также познает и история. В чем особенность того и другого метода воспроизведения и самого познания?

Аристотель отвечает: различие между ними состоит в том, что история говорит—что́ было, искусство же говорит о том, что́ могло быть. Если и историк и поэт одинаково говорят правду (а иначе нельзя и мыслить, или иметь в виду сущность подражания), то первый говорит о правде фактической, а второй—о правде возможной. «Поэтому,—продолжает Аристотель,—поэзия философичнее и серьезнее истории: поэзия говорит более об общем, история—об единичном». В этой особенности познания и кроется, по мысли Аристотеля, специфика искусства. Этот взгляд несомненно правилен, но недостаточен в отношении искусства и вовсе неправилен и неточен в отношении истории как науки.

Правильно, что искусство вскрывает общее, хотя и показывает только единичное, частное. Если бы искусство не делало этого, оно тем самым не имело бы вовсе познавательной ценности, ибо всякое познание предполагает подведение частного под общее: в науке—под понятие, в искусстве—под образ. Вскрывать общее—значит, в явлениях уразуметь закономерность. Тем самым, по мысли Аристотеля, искусство не копирует природу в ее частностях (а ведь в жизни она, **непосредственно** нам дана всегда только в частностях), а проникает в ее законы; такое проникновение и есть процесс художественного подражания или воспроизведения. Со всем этим, вытекающим из слов Аристотеля, мы должны согласиться.

Вместе с тем мы должны обратить внимание и на другое: воспроизведя в искусстве общее, мы не только его познаем, но, познавая, устанавливаем к нему наше отношение: принимаем либо отвергаем чью-то жизнь, чьи-то действия, чьи-то страсти и волнения, проникаемся к ним симпатией и любовью либо ненавистью и презрением, вместе страдаем либо отказываем в своем сострадании и т. д. и т. п. Мы активно живем в произведении искусства, а потому именно оно живет для нас. В этом и содержится огромная этическая функция искусства. Больше того. В этой этической стороне и кроется специфика самого художественного познания. Именно то отличительное, чего Аристотель, проводя параллель искусства с историей, не отметил.

Что касается соображений Аристотеля относительно истории, нужно заметить одно: Аристотель, конечно,

неправ в вопросе научной истории, но он был прав в отношении той истории, которая была в его время, оставалась, по существу, и после, вплоть до создания Марксом подлинной исторической науки.

Чтобы яснее себе представить, с какой историей имел дело Аристотель, мы обратимся еще раз к Чернышевскому. В статье «О поэзии» Аристотеля Чернышевский говорит: тот вид истории, который был известен Аристотелю, это, собственно, не история, а летопись. И дальше Чернышевский описывает исторический «метод» Геродота и Фукидида.

«У Геродота действительно нет никакой внутренней связи: все девять книг его «Истории» наполнены эпизодами; он хочет собственно писать историю «войны персов с греками»—и успевает начать рассказ о ней только в шестой книге. Ему хочется поговорить обо всем, что только ему известно из истории и нравов знакомых ему народов. Его метод таков: персы воевали с египтянами; поговорим о египтянах—и следует целая книга о Египте же; воевали они также со скифами: поговорим о скифах,—и следует целая книга о скифах и Скифии. В каждом эпизоде у него опять новые эпизоды, вплетенные почти так: у египтян главный город Мемфис—описание Мемфиса; я также был в Мемфисе—описание того, что он видел в Мемфисе; между прочим, был я там в одном храме—описание храма; в этом храме видел жреца—описание жреца и его одежды; жрец этот говорил со мной о том-то—рассказывается, что говорил ему жрец; но другие говорят об этом не так—рассказывается, как говорят об этом другие и т. д. и т. п.».

«... У Фукидида еще меньше внутренней связи между рассказами, нежели у Геродота; даже ни одно событие не рассказано за один раз: начало, середина и конец его разбросаны в разных книгах по «зимам» и «летам». Очень понятно, как много мелочного и решительно ненужного для характеристики главного события и главных деятелей находится в подобных «историях»...».

Возвращаясь к Аристотелю, к его пониманию специфики искусства, мы при всех возражениях, которые у нас по этому поводу возникают, должны тем не менее констатировать одно важное положение: от искусства Аристотель требует не поверхностного, а углубленного, следовательно, правдивого воспроизведения действитель-

ности. Так же, как в своей философии, он стремился к объективному познанию законов природы (вспомним указания Ленина о том, что идеалист Аристотель в важнейших вопросах «вплотную подходил к материализму»), так и в своей эстетике он стремится к реализму. Как реалист, Аристотель допускает и художественный вымысел. Одно, по существу, неразрывно связано с другим. Там, где вовсе нет вымысла, там нет и художественного обобщения, и обратно: там, где нет способности либо умения постичь в явлениях их сущность, там можно позволить художнику рабски копировать, и там излишен какой-бы то ни было вымысел. Аристотель стоит за вымысел.

Изложим попутно соображения, связанные или вытекающие из понимания Аристотелем художественного вымысла. Что такое художественный вымысел? Если искусство, как уже было сказано, изображает не то, что было (фактически), то оно, следовательно, не изображает ничего эмпирического, ничего, что «бывает». Тем не менее то, что эмпирически не бывает, должно быть чем-то, что могло бы быть. Это «могло бы быть» есть именно общее, что объединяет, связывает мир единичных явлений. Способность представить это общее и при этом представить его в форме единичного (т. е. в образе) и есть философическая ценность искусства, о которой говорит Аристотель. Само это общее, служащее тому, чтобы познать мир единичного, и есть художественный вымысел. Такой вымысел—вымысел реалистический, именно за это в искусстве стоит Аристотель. Художественный вымысел обязателен для искусства независимо от сюжетного принципа, т. е. от того, изображает ли оно жизнь в некоем идеале, или берет ее в ее бытовых чертах, или еще как-нибудь иначе.

Художник вообще, говорит Аристотель, «подражает непременно чему-нибудь одному из трех: или он изображает вещи так, как они есть, или—как о них говорят и думают, или какими они должны быть». По первому творил Еврипид, описывавший людей такими, каковы они есть; по последнему—Софокл, изображавший людей такими, какими они должны быть. К среднему из указанных трех случаев относятся те, кто говорит, например, о богах: ведь о богах нельзя сказать ни того, что они

выше действительности, ни того, что они равны ей. Как на образец этого последнего типа поэтов Аристотель ссылается на Ксенофана, пантеистически настроенного рапсода (умер в перв. пол. V века). Все эти три типа поэтов, говорит Аристотель, одинаково имеют дело с действительностью. В пределах действительности поэты могут либо сюжетно вымышлять (Еврипид), либо не вымышлять (Софокл), либо опираться на то, что живет вне природы, но в общих представлениях людей («говорящие, согласно с учением Ксенофана»). При всем этом важно то, что поэты, как и художники, во всех этих случаях остаются верными действительности.

С понятием «вымысел» связывается у Аристотеля еще одно соображение: о немыслимом, о том, что вызывает удивление. В поэзии это допустимо, так как удивление приятно. «Доказательство тому то, что все рассказывают с собственными добавлениями, рассчитывая этим понравиться». Что вызывает удивление? Невозможное. Это невозможное особенно уместно в эпосе, но мало уместно и, может быть, даже смешно в драме. Невозможное и есть вымысел. Одно условие для такого вымысла обязательно, чтобы он мог стать художественным: вымысел должен быть воспринят как правда, как вероятное. Гораздо лучше видеть в поэзии невозможное, но вероятное, чем обратно: возможное, но (благодаря своему не типическому характеру) мало вероятное; тут же Аристотель указывает, что правдоподобие невозможного достигается путем непроизвольного, но неправильного умозаключения. В этом случае художественный прием сводится к тому, что невозможное связывается с возможным либо как его причина, либо как его действие, и через эту связь привычная ассоциация приводит к заключению о вероятности того, что фактически невозможно.

Это вымысел фантастики: Аристотель мало одобряет этот прием, хотя и считает его допустимым, если он достигает своей цели—поразить. И в заключение: вымысел не есть ошибка в знании. Поэтому, если художник будет рисовать, например, лошадь, поднявшую обе правые ноги, либо наделит оленью самку рогами, то это уже будет не вымысел, а просто невежество, незнание изображаемого предмета.

Перейдем к другому вопросу. О том, откуда проистекает эстетическое удовольствие, мы уже говорили: оно возникает от того, что в произведении искусства узнается та или иная объективная действительность—познавательная функция переходит в эстетическую. Знаем мы также и то, что действительность, которая познается нами в искусстве, отличается от той, которую мы получаем в истории. Здесь она обобщена до некоего философского уровня, а там пребывает в своих конкретных частностях. Но мы еще не знаем одного: каковы должны быть внутренние—формальные и композиционные свойства художественного произведения. Этот круг вопросов излагается в гл. VII «Поэтики». Вот соответствующая цитата: «Так как прекрасное—и живое существо и всякий предмет состоит из некоторых частей, то оно должно не только иметь эти части в стройном порядке, но и представлять не случайную величину. Ведь прекрасное появляется в величине и порядке, поэтому прекрасное существо не может быть слишком малым, так как его образ, занимая незаметное пространство, сливался бы как звук, раздающийся в недоступный ощущению промежуток времени. Не должно оно быть и слишком большим, так как его нельзя было бы обозреть сразу: его единство и целостность (У Новосадского переведено: цельность—прим. автора) уходили бы из кругозора наблюдающих, например, если бы какое-нибудь животное было в десять тысяч стадий (стадий—177 с половиной метра). Поэтому как неодушевленные предметы и живые существа должны иметь определенную и притом легко обозримую величину, так и фабулы должны иметь определенную и притом легко запоминаемую длину».

Прежде чем разобраться в этой цитате, выясним вопрос—что Аристотель понимает под выражением «единство и цельность». Ответ на это мы находим в следующей, VIII главе. Здесь мы читаем, что единство (речь идет все время о единстве фабулы) не означает того, что фабула должна быть сосредоточена вокруг одного лица. С одним лицом может произойти множество событий, само это лицо может совершить множество действий без того, чтобы во всем этом и даже в отдельных действиях была внутренняя необходимость: строить фабулу так нельзя. Но так строят ее бездарные поэты.

Для них единство самое трудное требование. Единое означает все то, что выступает как необходимое и неизбежное в некотором развитии, имеющем свое начало, середину и конец. Единое мы имеем тогда, когда каждый из этих трех моментов процесса сам по себе оправдан и не случаен и когда все они между собой связаны неразрывно. Единство целого не означает того, что отдельные действия того или иного лица в драме не могут быть непоследовательны, неразумны, противоречивы; единство требует, чтобы и эта непоследовательность, неразумность и т. д. были внутренне оправданы, вытекая из самой природы героя: «Даже, если изображаемое лицо совершенно непоследовательно и в основе его поступков лежит такой характер, то все-таки оно должно быть последовательно непоследовательным», — говорит Аристотель (гл. XV). Когда все поступки героев, все части драмы между собой связаны так, что нельзя обойтись без чего-либо одного, мы имеем целостность или единство. Это есть единство во множестве или единство в многообразии.

Следовательно, совершенно неважно, сколько событий и действий имеется в трагедии; важно лишь, чтобы они все были связаны между собой так же закономерно, как закономерно связываются явления и события в объективной действительности. Эта закономерность, как ее показывает художник, обеспечивая единство, составляет идею произведения. Таким образом, по мысли Аристотеля, единство в многообразии означает требование, чтобы у автора имелась ясная идея и чтобы эта идея была последовательно проведена.

Теперь вернемся к нерассмотренной еще цитате. Здесь основное требование эстетически прекрасного по существу сводится именно к требованию единства в многообразии. Все остальные формальные условия прекрасного подчиняются этому центральному условию. Формальные условия следующие: раньше всего стройность, порядок, соразмерность, пропорциональность частей, строгая их продуманность и обоснованность. Спустя много веков после Аристотеля, особенно в XVII в., во Франции эстетики требовали симметричности и уравновешенности частей и при этом ссылались на авторитет Аристотеля. Читатель видит, что эта ссылка неосновательна. Аристотель нигде не говорит о какой бы

то ни было симметрии, которая означала бы искусственное уравновешение противоборствующих страстей, сокращение размаха отдельных моментов борьбы, подчинение внутренней логики событий внешней регламентации, означающих тем самым отказ от реального показа жизненных противоречий. Такой отказ был уместен в эстетике классицизма в эпоху французского абсолютизма. Такой эстетический принцип был чужд античному обществу, выразителем которого являлся Аристотель. Не о внешней и чисто формальной уравновешенности и симметрии частей идет у него речь, а о том, что более важно и что вытекает из требования реализма, а именно: что в трагедии все стороны и все частности должны быть спаяны внутренней логикой, разворачиваясь по принципу вероятности или необходимости, причем эта внутренняя логика, отражающая логику самой жизни, и означает стройность целого. Только при такой стройности может быть соблюдено основное формальное требование:—единство действия трагедии. С другой стороны, это требование может сохранить свое значение при условии, если художественное произведение вообще может быть воспринято, но воспринято при этом как целостность; вот почему оно объемно должно быть ни слишком большим и ни слишком маленьким. Совершенно бесспорно, что эти количественные ограничения объема сверху и снизу имеют непосредственно познавательное, а через это и психологическое и эстетическое значение.

Буржуазные исследователи Аристотелевой эстетики охотно признают ее формалистической. Еще раз: справедливо ли это? Мы видели, что основным формальным условием прекрасного Аристотель признавал условие единства в многообразии. Конечно, как любое другое условие, касающееся формы и композиции художественного произведения, и это может быть понято формалистически, как нечто самодовлеющее, от сущности и содержания оторванное и независимое. В те исторические эпохи и среди тех общественных кругов, где мышление было преимущественно таковым, Аристотеля иначе не трактовали. В своем формалистическом рвении теоретики, особенно классицистического толка, приписывают Аристотелю такие требования, которых тот вообще не выставлял: мы имеем в виду пресловутый закон трех единств. Повинен ли в этом сам Аристотель? Ни-

сколько. Его требование того, чтобы прекрасное в искусстве проявлялось «в величине и порядке», чтобы художественное произведение имело такой объем, который легко запоминаем и обозрим, чтобы все части целого были между собой настолько связаны, чтобы, говоря словами Аристотеля, «при перестановке или пропуске какой-либо части изменялось и потрясалось целое»,—все эти требования, если их не считать совершенно элементарными, не только совершенно разумны, но они непосредственно касаются самого существа, содержания художественного целого; они определяют основное художественное качество—наличие четкой, доступной и ведущей идеи произведения. Таким образом, принцип «единства в многообразии» есть принцип не абстрактной архитектоники, а именно объективного познания; не во внешних лишь чертах, а в содержании произведения должен быть вскрыт этот принцип.

Мы только что упомянули о пресловутом законе трех единств. Что это за закон, санкционированный в искусстве рационалистической эстетикой Буало (XVII в.)? Закон этот формулирован в конце XVI в. во Франции в следующих словах: «Нужно всегда представлять историю или сюжет совершившимся в один и тот же день, в одно и то же время и в одном и том же месте». Более четко тот же закон был сформулирован позднее так: «Одно событие, в одном месте и в один день»,—таковы условия драмы. У Аристотеля, авторитетом которого этот закон покрывался, ни одного из этих «единств» как формального требования не имеется, если не считать упомянутого уже правильного, вполне реалистического требования единства действия. Что касается единства времени, то у него есть такие указания: сопоставляя эпос и трагедию, Аристотель замечает, что в то время как эпическая поэзия в своей длительности (в смысле охвата времени событий) не ограничена, трагедия, напротив, «старается, насколько возможно, оставаться в пределах одного круговорота солнца или немного выходит из него» (гл. V).

Конечно, в нашем современном сознании это условие звучит крайне формалистично. Даже больше: мы с трудом могли бы доискаться его смысла. Не удивительно, что перенесение этого «единства времени» в другую историческую среду не могло (как это и было в класси-

цизме) не носить характера известной условности. Но отчего такого характера не носило это условие во времена Аристотеля? Ведь, не забудем, в данном случае он не выставлял какого-либо теоретического соображения, а просто ссылался на художественную практику: «Трагедия старается оставаться в пределах одного круговорота солнца». Почему последнее именно так? Объяснение этому, очевидно, лежало в том, что участником действий греческой трагедии выступал и народ (хор); суточный охват событий был связан с этим участием; чувство реализма, а не что другое, должно было требовать, чтобы этот участник—народ (хор), перед глазами которого разыгрываются действия, предполагался в своем составе один и тот же на протяжении всей трагедии. Этому реалистическому требованию максимально отвечала бы ограниченность времени, охватываемого трагедией. Трагедия греческой драмы закрепила суточную норму, и Аристотель рассматривает это как момент, отличающий трагедию от эпоса. Если в этой V главе Аристотель фиксирует художественную практику, то в главе VII он к этому приводит и теоретическое соображение, где о суточной норме вовсе нет речи. Вот это место:

«Что же касается определения длины трагедии по самому существу дела, то лучшей по величине всегда бывает та фабула, которая развита до надлежащей ясности».

Такова точка зрения Аристотеля. Не в абстрактных нормах, так характерных именно для рационалистов-эстетиков классицизма, а в существе живого, конкретного действия—вот где заложен эстетический критерий. Чтобы яснее подчеркнуть эту свою мысль, Аристотель только что приведенную цитату продолжает так:

«А чтобы определить просто, скажу, что тот предел величины драмы достаточен, в границах которого при последовательном развитии действий могут происходить по вероятности или по необходимости переходы от несчастья к счастью, или от счастья к несчастью!»

Естественное созревание фабулы до неизбежного конца—это и определяет необходимый охват времени драмы. Таковы соображения Аристотеля по вопросу о единстве времени. Что касается единства места, то такого требования Аристотель вообще нигде не формулиро-

вал. Однако и в этом практика греческой драмы фактически придерживалась того же условия, что, несомненно, вытекает также из уже сказанного—участия в действии драмы народа (хора).

Нельзя не заметить, что, знакомясь с «Поэтикой», мы имеем дело почти исключительно с трагедией; во всяком случае никаким другим видам искусства и никаким другим литературным жанрам Аристотель не уделяет такого внимания в дошедшей до нас части своего произведения, как именно трагедии. Поэтому самую «Поэтику» можно было бы, пожалуй, назвать теорией греческой трагедии. Но прежде чем продолжать дальнейшее изложение, ознакомимся с тем, как Аристотель различает литературные жанры и по каким основаниям разграничивает он отдельные виды искусства. Разграничение видов и жанров искусств Аристотель проводит по трем основаниям или по трем группам признаков, кратко обозначаемым им словами: «в чем», «чему» и «как».

Из этих признаков первый—«в чем»—указывает на специфику того материала, которым пользуется данный вид искусства как основным средством выражения. Это тот материал, в котором, по выражению Аристотеля, «совершается подражание». Так, в музыке основным элементом служат гармония[1] и ритм; в некоторых танцах с помощью одного лишь ритма «воспроизводятся характеры, аффекты и действия», поэзия пользуется ритмом и гармонией; в изобразительных искусствах подражание совершается в красках и формах, и т. д.

В связи с изложенным Аристотель делает одно важное замечание, смысл которого сводится к следующему: если всякое искусство и нуждается в том или ином средстве выражения как в своем «основном элементе», то все же не эти средства сами по себе создают искусство, а его создает «сущность подражания»; следовательно, судить о том, является ли данный продукт художественным творчеством или нет, можно не по формальным его качествам, а только по содержанию. Так, каким бы размером ни был написан трактат по медицине либо физике, перед нами будет всего лишь научное, но никак не поэтическое произведение. Смысл этого замечания в

[1] Этот термин у древних греков понимался как обозначение порядка тонов гаммы, по существу музыкального лада.

такой же мере для нас значителен, как и очевиден, и поэтому мы не будем задерживаться на нем.

Но в приведенных соображениях Аристотеля, касающихся «основных элементов» всякого искусства, имеется одна особенность, которую следовало бы подробнее осветить. Речь идет о правильном, т. е. научном методе всякого анализа. Классики марксизма-ленинизма учат нас, как надо вести такой анализ. Основное требование сводится здесь к тому, что элемент, к которому приводит анализ, должен обладать существенными свойствами анализируемого целого—именно так строил свой научный анализ Маркс. Вспомним указание Ленина о том, что в той «клеточке» буржуазного общества, о которой Маркс в «Капитале» начинает свое исследование, именно—в обмене товаров, в этом простейшем явлении содержатся все противоречия капиталистического общества. Таково методологическое требование, обязательное для всякого анализа, а следовательно, и для анализа эстетического.

С этой точки зрения то, что признается нами материалом искусства, его «основным элементом», должно обладать основным свойством всякого искусства, т. е. смысловой выразительностью. Иначе говоря, в любом искусстве средства выражения своей эмоциональной значимости, способности быть отражением действительности, пригодности быть творческим материалом приобретают впервые не в искусстве, а вне его, в живой общественной практике. Например, если бы на вопрос: что такое материал музыкального искусства,—мы получили (как это, к сожалению, обычно и происходит) ответ: это есть звук,—то в этом ответе мы имели бы право признать основное требование научного анализа невыполненным. Мы указали бы при этом, что звук как явление физическое не может служить материалом искусства, основное свойство которого—его социальность, т. е. его смысловая выразительность; этой выразительности не содержит ни одно акустическое свойство звука: ни его высота, ни слова, ни длительность, ни тембр. Между тем в материале музыки все эти стороны должны обладать выразительностью и значением. Отвергая звук, мы основным элементом музыкального искусства должны признать интонацию.

Вернемся к Аристотелю. Приведенный выше перечень

«основных элементов» говорит о том, что Аристотель по существу шел по правильному пути: если в изобразительных искусствах он говорит о красках, то наряду с ними он говорит не о вещественном материале (гипс, бронза, камень и т. д.), но о форме; в отношении музыки он говорит не о звуке, но о ритме и о ладе (гармонии).

Перейдем ко второму признаку. Второе основание, обозначаемое словом «чему», не имеет широкого значения и относится к разграничению трагедии и комедии. Самое выражение—«чему» должно означать: «подражание чему». И трагедия и комедия воспроизводят действия людей, следовательно, предмет подражания у них как будто один и тот же--люди. Но этим вопрос не исчерпывается. Ведь люди не одинаковы. Если нас самих принять за некоторую норму, то, исходя из нее, остальных людей можно считать одних ниже, других выше, одних лучше, других хуже, чем мы сами. Вообще говоря, люди по своему характеру различаются по степени их добродетельности или порочности. Этот этический критерий и отличает в литературе жанры комедии и трагедии. Комедия изображает людей худших, чем мы сами, трагедия—лучших.

Впрочем, этот же этический критерий существует, по Аристотелю, и в других искусствах: в живописи, в музыке, в танцах, также как в прозаических и стихотворных произведениях. Однако такое этическое различие в иных искусствах, надо полагать, к жанровым различиям не приводит.

Кто именно воспроизводится в комедии? Человек порочный. Но порочность персонажа комедии относительная. Это та порочность, которая, будучи сама по себе уродливой, все же не причиняет страданий: это—порочность, вызывающая всего лишь смех, а смешное, говорит Аристотель, это только частица безобразного; смешное—это уродство, не причиняющее вреда. Чьи действия воспроизводит трагедия или «чему» она подражает? На это мы поищем ответа после того, как ознакомимся, что же, по Аристотелю, трагедия в целом.

Третий признак—«как». Мы должны различать, говорит Аристотель, случаи, когда поэт, описывая какие-либо события, рассматривает их в отрыве от самого себя, как бы со стороны созерцает и фиксирует их. Другое дело, когда художник сам растворяется в том, что

описывает, то есть, когда действующим лицом является он сам. И, наконец, третий случай, когда предметом изображения служат действия, разыгрывающиеся перед нашими глазами. Значит, первый случай—это события, изложенные с позиций созерцательных (эпос); второй—словесное изложение того, что переживает сам поэт (лирика); третий—развертывание перед нашими глазами событий непосредственно в действиях (драма).

Для большей ясности Аристотель по этим признакам сопоставляет отдельных поэтов. Возьмем Софокла и Гомера. По какому признаку их можно было бы сравнить? Софокл писал трагедии, писал в метре. Гомер писал также в метре; в этом их сходство. В чем они различны? Гомер писал эпос, а Софокл—драму. Следовательно, если Гомер и Софокл сходятся по признаку «в чем», то они же расходятся по признаку «как».

Возьмем Софокла и Аристофана. Аристофан—автор комедий. Он писал не в стихах, но писал для сцены, как и Софокл. Следовательно, там, где Софокл сходится с Гомером, там он расходится с Аристофаном, а где он сходится с Аристофаном, там расходится с Гомером.

Перейдем к рассмотрению того, что такое трагедия. К этому вопросу относятся несколько ставших знаменитыми в литературе по эстетике строчек «Поэтики». Вот они: «Трагедия есть воспроизведение действия серьезного и законченного, имеющего определенный объем, речью украшенной, различными ее видами в различных ее частях,—воспроизведение действием, а не рассказом, совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных чувств» (гл. VI).

Тут же Аристотель поясняет, что под «украшенной» речью он разумеет речь, имеющую ритм, гармонию и метр, а под «различными ее видами» он имеет в виду то обстоятельство, что исполнение некоторых частей трагедии происходит только метрами, а других также и пением; надо было бы добавить: и танцами, хотя в сохранившемся тексте «Поэтики» этого нет. К украшениям должны быть отнесены также и сценическое оформление и сопровождающая музыка.

То, что приведенную цитату больше всего делает знаменитой, то, что вызывало о себе мировую литературу, есть упоминание, что трагедия дает очищение сострадания, страха и подобных чувств. Из огромного множества

попыток истолковать эти слова приведем несколько (более подробно можно ознакомиться у Н. И. Новосадского в его Введении о «Поэтике» Аристотеля, изд. 1927 г.).

Начнем с Лессинга. Толкуя термин «катарзис», очищение, Лессинг в своей «Гамбургской драматургии» исходил из учения Аристотеля о добродетелях. Добродетель, по Аристотелю, есть влечение, управляемое или направляемое разумом; Аристотель одинаково возражает как Сократу, который растворял добродетель в знании, для которого добродетель сводилась к науке, так и тем, кто в одних чувственных влечениях, в самом мире страстей искал оправдания и обоснования добродетели. По Аристотелю, в добродетели участвуют одинаково и всегда вместе и чувство (влечение), и разум. Участие последнего одновременно означает ограничение, сдерживание страстей в некоторых границах. Ведь чувства, влечения наши, будучи самим себе предоставлены, не контролируемые разумом, всегда склонны к крайностям, и то влечение, которое при участии разума могло бы стать основанием добродетели и даже самой добродетелью, без такого участия переходит в порок. Словом, добродетель есть середина между крайностями во влечениях. Вот несколько к этому примеров: щедрость есть середина между скупостью и расточительностью; храбрость—середина между безрассудной отвагой и трусостью; дружба—между себялюбием и самоотречением и т. д. Страх и сострадание также имеют свои крайности: непонимание опасности и трусливость; бессердечие и излишняя чувствительность. Освобождение от этих именно порочных крайностей и означает то очищение, которое зрителю должна дать трагедия. Таким образом, смысл катарзиса, как и назначение трагедии, Лессинг сводил к их этической роли.

Исследователь Аристотеля Бернайс полагает, что очищение—катарзис есть не что иное, как успокоение, облегчение души, наступающее после того, как силой сценического воздействия аффект доведен до своего крайнего напряжения; этот аффект очищения будет означать ту самую реакцию, которую еще древние писатели отмечали, говоря о сладости слез для тех, кто переживает скорбь.

Наконец, Гаупт полагает, что слово катарзис в сущ-

ности имеет тот же смысл, что и просвещение, уразумение; действие трагедии состоит в том, что человек уразумевает то, что до того оставалось ему неясным, уразумевает свою собственную участь, неизбежную, если он пойдет по пути героя трагедии. Одуматься—вот чего требует трагедия от зрителя.

Ко всем этим соображениям можно было бы добавить еще одно, по которому очищение понимается как исцеление в медицинском смысле этого слова. Наконец, всем этим попыткам было бы уместно противопоставить мнение Генриха Отте. В то время как все приведенные толкования исходят из уверенности, что в «Поэтике» речь идет о некотором влиянии трагедии на зрителя—будь влияние это этическое, как полагал Лессинг, психологическое—Бернайс и Гаупт, интеллектуальное либо медицинское,—Отте в корне отрицает самую исходную мысль о воздействии на зрителя как ключу к истолкованию катарзиса. Речь у Аристотеля не о зрителе, говорит Отте, не о благотворном на него влиянии трагедии, а в чем-то совершенно ином. «Поэтика» трактует вопрос о том, что есть трагедия, что может быть ее содержанием или ее фабулой. Содержанием трагедии, по толкованию Отте, могут быть не всякие действия, а только такие, какие способы вызывать сострадание и страх, и, вызывая эти аффекты, сами очищаться, терять свой первоначальный—преступный или ужасный—характер и тем самым из источника страдания превратиться для зрителя в источник эстетического удовольствия.

Таким образом, указание на страх и сострадание есть требование, направленное к поэтам и их трагедийным фабулам. Не разбирая по существу всех этих попыток истолковать смысл катарзиса, ограничимся следующим замечанием. Там, где (после трагедии) остаются в душе зрителя страх и сострадание, где не изжит ни ужас, ни страдание, там не изжит до конца и конфликт, там нет еще полного примирения: там остается основание дальнейших противоречий, дальнейшей борьбы[1].

[1] Уместно, пожалуй, привести для выяснения объективного значения спорного термина высказывание о трагедии идеалиста-писателя XIX века Фишера: «Для того, чтобы произведение могло быть признано подлинно эстетическим, оно должно давать картину, которая изображала бы процесс движения, приводящего через ужас и бедствия к примиряющему концу».

Что бы по первоначальному ни означал термин «катарзис», его реальное значение есть требование примирения и подчинения. Трагическое произведение, чтобы быть истинно поэтическим, должно притупить в душе зрителя остроту жизненных противоречий, подавить волю ко всякой дальнейшей борьбе.

От катарзиса перейдем к вопросу о том, кто может быть героем трагедии. Аристотель отвечает так: если фабула трагедии ведет человека от счастья к несчастью, то героем трагедии не может быть человек хороший, потому что такой переход вызывал бы в нас чувство возмущения, но не страх и не сострадание. Также не надо в герои трагедии брать людей дурных, независимо от того, ведет ли фабула от несчастья к счастью, или наоборот. Если негодный человек приходит к счастью, то это не может быть по необходимости, это просто будет нелогично, и потому не вызовет в нас даже сочувствия. Если, с другой стороны, негодный человек приходит от счастья к несчастью, то и такой переход не вызовет в нас ни страха, ни сострадания, а уж разве только чувство общечеловеческого участия.

Тут же Аристотель дает очень важное разъяснение страха и сострадания. Последнее возникает при виде не всякого страдания, а только такого, которое переживается кем-нибудь, которого мы признаем невинным. Правда, страдание должно быть заслужено, иначе у нас возникает чувство несправедливости; однако и при этом мы должны продолжать считать страдающего человека не хуже, если и не лучше, чем мы сами. Заслуженное страдание—это вина тяжкой ошибки, тяжелого нарушения законов, в основе которого вовсе не лежит порочность человека. Что касается страха, то это есть перенесение на себя чужого ужаса. Но «чужим» может быть не любой человек, а только тот, кто «нам подобен».

Кто же такие эти «нам подобные» люди? Необходимо напомнить, что классовая ориентировка Аристотеля всегда облекается в ориентировку по нравственному признаку. Так, ограничивая права (политические) народных масс, он аргументирует это не чем иным, как мотивами нравственного порядка: народные массы не обладают достаточным нравственным благородством (ср. «Политика», III, 6, П). «Нам подобные»—признак

в такой же мере этический, в какой и общественно-политический, т. е. классовый. Тем самым трагедия, этот высший, по Аристотелю, жанр поэтического творчества, призвана «подражать», воспроизводить не любую жизненно трагическую ситуацию, но лишь такую, какая связана с «нам подобными», с классовым определенным кругом людей. Познание только этого жизненного круга в трагедии может доставить художественное удовольствие, ибо последнее в трагедии есть то, которое именно вытекает из страха и сострадания (гл. XIV).

В дальнейшем изложении Аристотель подробно анализирует структуру трагедии как поэтического произведения и составные ее моменты. Перечислим их: фабула, характер, мысли, сцена, текст и музыка. Не станем задерживаться на детальном ознакомлении с каждым из этих моментов. Подчеркнем только то, что из всех этих моментов наибольшее значение Аристотель придавал именно фабуле—логике разворачивающихся событий, правильному началу и развязке, и указывал, что именно изобрести хорошую фабулу—дело самое трудное для поэта. Не задерживаясь и на некоторых других вопросах, затрагиваемых в «Поэтике», укажем в заключение на проводимую Аристотелем сравнительную оценку эпоса и трагедии. Признавая художественное значение первого, Аристотель предпочтение отдает трагедии. Пусть утверждают некоторые, что трагедия—это искусство для черни, лишь эпос «предназначается для благородной публики», не нуждающейся, чтобы ее потешали сценическими эффектами либо кувырканиями. Но эта критика трагедии, замечает Аристотель, направлена по существу не против самой трагедии, а против плохих актеров, допускающих излишества в исполнении.

Трагедия имеет перед эпосом то преимущество, что, обладая всем, что может представить эпос, пользуясь, как и эпос, метрической речью, она сверх того содержит еще немало музыки, которая, взятая вместе с театральной обстановкой, сообщает наслаждению особую живость. Однако решительное преимущество трагедии в том, что она обеспечивает такое единство действия, которого не имеет даже лучший эпос. Из любого эпоса можно создать несколько трагедий, но обратного сделать нельзя.

Упоминание музыки в этом отрывке, как и в некото-

рых других, является для «Поэтики» более или менее случайным. Общих законов искусства Аристотель ищет не в музыке. И можно допустить, что на эту тему он никогда не размышлял бы специально, если бы не столкнулся с ней вплотную в других своих исследованиях. Во всяком случае специально о музыке Аристотель говорит постольку, поскольку в своей «Политике» затрагивает вопросы воспитания. В этом отношении он, пожалуй, мало в чем расходится с Платоном. Да и в некоторых частных выводах, касающихся этого искусства, он готов следовать за своим учителем. Впрочем, надо отметить, что он более терпим к разнообразию музыкальной формы и содержания, чем это удавалось его учителю.

К музыке он более терпим в том смысле и по тем основаниям, в каком он в своих социально-политических воззрениях более демократичен, чем Платон. О деспотическом подчинении народа меньшинству Аристотель не помышляет. По одному этому массы—свободнорожденные и рабы—имеют право пользоваться всякой музыкой, какая им по душе. Больше того. Суждение масс о музыке, как и о поэзии, вовсе не должно считаться всегда ошибочным. Вообще суждения большинства всегда отличаются трезвостью: «один из большинства судит об одной стороне... произведений, другие—о другой, а все вместе судят о целом». Переводчик «Политики» С. А. Жебелев в связи с приведенной цитатой уместно вспоминает изречение Гете: «Публика в частностях неправа, в целом она всегда права». Поэтому большинство может правильно решить, какая именно музыка ему нужна. Этому не мешает то, что большинство это некультурно. У людей некультурных (ремесленников, наемников и т. д.) в соответствии с тем, что психика их отклоняется от естественной, нормальной человеческой психики, и в излюбленных их музыкальных ладах встречаются отклонения от нормальных ладов, а в их мелодиях наблюдается повышение настроения и противоестественная окраска. Однако наряду с таким большинством, которое будет искать в музыке чисто физического наслаждения, существуют в государстве люди нравственно благородные, основное преимущество которых состоит в том, что они обладают досугом. Но иметь досуг еще недостаточно, чтобы быть уже добродетельным в той мере, в какой это подобает нравственно благородным людям.

Необходимо еще уметь досугом пользоваться. Досуг есть деятельность ума и созерцания, деятельность, содержащая в себе самой источник наслаждения. Досуг — основание морального блаженства, которое тем и ценно, что ни в чем внешнем оно не нуждается. Впрочем, Аристотель прекрасно отдает себе отчет в том, что такого рода наслаждение доступно лишь тем немногим, у кого, как это он сам признает, имеются не только друзья, но и богатство и политическое влияние («Этика»).

Итак, досугом надо уметь пользоваться. Задача воспитания — научить этому. А так как музыка в часы блаженного досуга одно из самых подходящих занятий, то надо обучать юношей музыке. И вот в связи с этой-то задачей Аристотель хочет найти указания для правильного музыкального воспитания. Так же, как и у Платона, эти указания идут по признакам ладов. Из них Аристотель предпочитает тот же, что и Платон — дорийский, который вызывает в нас настроение «уравновешенное»[1]. Впрочем, Аристотель допускает сверх дорийского любой другой лад, «если лица, причастные к занятиям философией и опытные в музыкальном воспитании, одобрят его».

Вопрос об отборе ладов (как и мелодий) связан у Аристотеля с его общим представлением о задачах музыкального искусства. Будучи, как и все другие искусства, подражательной деятельностью, музыка может быть использована в трех различных направлениях. Она может быть средством физического удовольствия. (Такое именно использование ее мы имеем на пирушках). Более высокое назначение музыки — знакомить нас со страстями, нам еще не знакомыми. Через музыку мы приобретаем знание страстей, а это важно в этическом отношении, ибо что такое добродетель? Добродетель, как это уже было указано, есть уменье разумно направлять влечения, уменье правильно любить и правильно ненавидеть. Знание страстей, а следовательно, умение ими управлять и обеспечивает нам музыка, и в этом ее вы-

[1] В отношении этого лада можно попутно привести взгляд, видимо, общий для античного общества: «Дорийский лад отличается характером мужественным, величественным, не веселым, не радостным, но мрачным и могучим, однообразным и однородным». (Гераклит Понтийский, IV в.)

сокое этическое значение. Наконец, высшее ее назначение—заполнение досуга.

В деле музыкального воспитания недостаточно знать, чему, какой именно музыке надо обучаться, но и то, как это делать. Вернее, приходится думать, по Аристотелю, о том, как в обучении музыке избежать ошибки. Ошибкой Аристотель считает в данном случае такое обучение, которое человека свободорожденного и к тому же нравственно благородного было бы способно превратить в музыканта-профессионала. Профессионал—это тот, кто использует искусство для угождения толпе, публике, а не для одного лишь себя и своих друзей. Профессионализм—это удел ремесленников, получающих плату за свое ремесло. Обучаться столько, чтобы уметь ценить и понять искусство,—вот настоящая задача и граница музыкального воспитания[1].

В связи с вопросом о профессионализме необходимо обратить внимание на то, что возражения Аристотеля вряд ли преследуют цель борьбы с исполнительской техникой и внедрение дилетантизма. Скорее здесь можно предполагать желание предупредить психологический отрыв обучающейся этому искусству молодежи от того социального круга, к которому она принадлежит. Ни к вопросу об исполнительском артистизме, а к более существенному вопросу о единстве и общности жизненных и интеллектуальных интересов людей «благородных»—вот к чему, надо думать, сводится в суждении о профессионализме истинная забота Аристотеля.

Почему, однако, не уделяя музыке особого внимания там, где речь идет об общих вопросах искусства, Аристотель говорит преимущественно о музыке там, где речь идет о воспитании? Это не случайно. В полном согласии с учением этоса, следуя за Платоном, Аристотель именно в музыке находил эмоционально, т. е. этически наиболее воздействующее искусство. В то время как

[1] Любопытно, что именно такое отношение к профессионализму мы встречаем позже, в эпоху Возрождения. Еще в начале XVI века граф Бальтазар в своем сочинении указывает, что светский человек не должен в игре добиваться виртуозности, подобающей лишь людям, которые делают из этого ремесло. (Приводится у И. Тэна в «Философии искусств»).

другие искусства, по Аристотелю, никогда не изображают чувств самих по себе, но всегда лишь их внешние проявления, музыка изображает именно чувства. В частности, зрительно мы воспринимаем одну лишь форму; в самой форме никакого этического состояния непосредственно не заключается, но содержится в лучшем случае его внешнее проявление. В отличие от этого, слух передает нам не внешнюю форму этического состояния, но само это состояние. Вот в чем особенность музыки и вот почему именно она должна преимущественно перед другими искусствами занимать воспитателя. Конечно, и в живописи требуется обращать внимание, на чем воспитывать молодежь («молодежь должна смотреть не на картины Павсона, а на картины Полигнота, или на произведения какого-либо иного живописца или ваятеля, который умеет в них выразить этический характер изображаемого лица»), однако особая заостренность этической выразительности музыки обязывает в деле воспитания уделять сугубое внимание именно этому искусству.

Таковы в основных чертах музыкально-эстетические воззрения Аристотеля. Не трудно заметить, что они проникнуты тем же стремлением к реализму, каким отличается его учение об искусстве в целом: его генезис, его специфика, его познавательные функции, его отношение к действительности и т. д. Взгляды Аристотеля на музыку вместе с тем в равной мере отражают его общефилософские, как и социально-политические тенденции. В этом именно как высокая историческая ценность, так и теоретическая ограниченность всей его эстетики вообще, музыкальной—в частности.

ПЛОТИН

(204—270)

В пору своего расцвета античное общество создало эстетику Платона и Аристотеля. В пору своего упадка оно выдвинуло эстетику Плотина. Эта эстетика отразила эпоху длительной и мучительной ломки основ древнего мира. Плотин был живым свидетелем того, как разрушались старые международные связи этого мира, его общественные отношения и как тут же, в огне битв, разрушений и гражданских войн складывались новые связи и новые отношения. Прежде чем восстать один против другого, два мира—языческий и христианский—долго составляли стороны единого, очень сложного, клокочущего в борьбе и страстях, разлагающегося греко-римского общества.

Здесь в эпоху Плотина искать целостных и четких систем мировоззрений было бы невозможно: эклектизм и вульгаризация, видимо, оставались единственными путями, доступными мышлению эпохи. Если искать общие черты, на которые ориентировались эти пути, то ими окажутся черты мистицизма. Это было время, «когда виднейшую роль играли чудеса, экстазы, видения, привидения, гадания о будущем, изготовление золота, кабала и прочая мистическая чепуха»[1]. Очевидно, эти умонастроения своего теоретического оружия не могли искать ни в каком ином месте, кроме арсенала идеалис-

[1] Маркс и Энгельс, Соч., т. XXI, ч. II, стр. 417.

тической философии. Никакая иная система не могла быть лучше использована, чем система Платона. Задача времени сводилась к тому, чтобы «развернуть» эту систему в религиозное учение.

В этом и заключается историческая «заслуга» неоплатонизма, зародившегося на рубеже III века[1]; ярким выразителем этого философского направления был Плотин. Неоплатонизм носил черты религиозно-философского учения, имея много общего с христианской религией: презрение к чувственному миру и вера в то, что только в религиозном самоотрешении кроется спасение человека. При всем этом между неоплатонизмом и христианской религией имелось и коренное различие: в то время как христианство в эпоху его зарождения было движением массовым, неоплатонизм всегда оставался религией немногочисленной интеллигенции. Однако, как и христианская религия, неоплатонизм впитал в себя начала самых различных и крайне противоречивых культур: он усвоил и «освоил» не только то, что в идеологии сохранилось от былого и разлагающегося греко-римского общества, но и то, что исходило из неясных глубин Востока. Сирия, Египет, Персия с их религиозными, моральными и философскими учениями также оказали влияние, наложили печать на концепции неоплатоников.

«Неоплатонизм,—говорит Маркс,—это фантастическое сочетание стоического, эпикурейского, скептического учения с философией Платона и Аристотеля. Это эклектическое и вместе с тем мистическое учение».

Чернышевский дает яркую характеристику этой мистической философии. «У неоплатоников,—говорит он, имея в виду Плотина,—нет ничего простого, ясного, все таинство, невыразимо, у них нет ничего действительно жизненного, все заоблачно, мечтательно. У них нет понятий, потому что понятие есть нечто определенное, доступное простому уму; у них какие-то грезы... которые постигаются только в состоянии экстаза, когда посредством искусственного образа жизни, неестественного напряжения ума человек погружается в таинственный мир, недоступный никаким чувствам. Грезы эти вели-

[1] **Аммоний Саккас** (175—242) «воспитывался в христианской семье, но затем выступил как обоснователь неоплатонизма и противник христианства». Ист. фил., изд. I, т. I, стр. 372.

чественны, но величественны только для освободившейся от власти рассудка фантазии».

Такому характеру своего учения Плотин, видимо, отвечал и своим духовным обличием. «Наш современник Плотин,—сообщает о нем Порфирий,—кажется, стыдится того, что у него имеется тело».

О жизни Плотина известно, что он в 40-летнем возрасте из Египта переселился в Рим, где организовал свою философскую школу. Здесь же он долгие годы носился с соблазнявшей его идеей осуществить мечту Платона о совершенном государстве. Сочинения Плотина носили общее название «Эннеад»; их шесть книг, в каждой по 9 отдельных исследований, из которых каждое разбивается на множество глав, а из глав каждая—на множество разделов. Общий характер мистицизма тяжело отражается и на манере письма Плотина, делая его трудным для чтения. Даже Гегель в своей «Истории философии» замечает, что «Эннеады» трудно дочитать.

Нам предстоит ознакомиться с немногим из того, что изложено в одной из «Эннеад» и что касается преимущественно проблемы прекрасного. Именно учением о прекрасном вошел Плотин в историю мировой эстетики, как и в этом учении заложены корни огромного его влияния на эстетическую мысль последующих эпох (Шафтсбери, Шеллинг, Шопенгауэр). К изложению эстетических воззрений Плотина мы и переходим. Впрочем, предварительно отметим основные положения его философии в целом. Плотин вслед за Платоном признает существование двух миров: чувственного и идеального. Из этих миров основным изначальным и полнозначным является мир идеальный. Соответственно существуют два неравноценных метода познания: чувственное и то всеобщее, которое дается в понятиях. Первое есть познание неполное, не истинное, всегда относительное. Только познание в понятиях может открывать истину в ее полноте[1]. Предельно полной и совершенной истиной является та, которая воплощена в божествен-

[1] Надо помнить, конечно, что для Плотина (как и для Платона) понятия не вытекают из чувственных наблюдений и ими не обусловлены, но им предшествуют; они даются в интуиции, в процессе погружения в мир изначальных, божественных идей.

ном первоначале. Эта истина (или—это начало) не только сверхчувственна, но и сверхприродна и сверхразумна. Она есть начало всех начал и познать ее возможно не непосредственно, а всегда лишь косвенно, лишь по проявлениям ее творческой силы. Она есть причина всех причин; она означает высшее благо и воплощает высшую красоту. Как источник света, она непрерывно и бесконечно испускает силу своего божественного начала, но и, как всякий источник света, чем дальше от исходного начала, тем становится слабее в своей божественной силе и где-то под конец исчезает вовсе.

Там, где прекращается эта сила, образуется тьма, ничто. Этой тьмой или ничем является материя, характеризуемая как полная и предельная скудность. Там, где материя соприкасается с достаточными следами божественного начала, там эту материю мы зрим и воспринимаем, как природу и весь окружающий нас мир. Выше и ближе к божественному первоначалу, чем мир (и) природы,—людские души. Они на путях божественной эманации восходят к более высокой ступени, к той, которую занимает божественная душа. Еще ближе к подобному началу находятся идеи и форма; они также восходят к еще более высокой ступени—божественному разуму.

Такова общая схема божественного миропорядка и мироздания. Если, по Платону, видимый, осязаемый мир оторван от мира идей, чужд божественному и лишь «приобщен» к нему, то, по Плотину, божественное начало, противостоящее чувственному и отличное от него, вместе с тем пронизывает его собою. По степени, в какой совершается проникновение божественным началом, отличаются между собою земля, растения, животные и люди. Небесные светила также пронизаны божественным началом и одушевлены. Душевная жизнь, развитая во вселенной, образует единство этой последней. Этим именно единством, означающим не только всеобщую связь, но и всеобщую симпатию, «объясняются вполне естественно явления мантики и магии». Кому ясна эта картина, ясна и задача жизни человека. Задача эта—восхождение по все более и более высоким ступеням совершенства, достигаемое борьбой и победой над чувственным в себе, над тем, что, знаменуя «скудность» материи—тела, искажает божественное в душе; нравственное

совершенство требует освобождения от власти страстей, этой липкой тины, приставшей к душе[1].

Отсюда и задача искусства: «борьба с материалом, в котором, как в косной материи, не может просвечивать божественная идея красоты».

Сказанного об общих началах философии Плотина достаточно, чтобы перейти к проблеме, нас непосредственно интересующей.

Рассуждения Плотина о прекрасном начинаются с замечания о том, что в мире чувственных восприятий красота преимущественно относится к области зрения; однако красоту возможно воспринять и слухом, т. к. красота может содержаться в отдельных звуках, в сочетаниях слов и в музыке. Воспринятая зрением либо слухом красота составляет низшую ее ступень; ее высшую ступень являет та, которая познается в духовной деятельности человека, в его поступках, знаниях, добродетелях. Но эту высшую красоту обнаружить труднее, ибо это означает самому проявить добродетель.

Сказанное станет яснее из дальнейшего изложения. А сейчас, вслед за Плотином, мы ставим вопрос: что сообщает телам их свойство красоты, что заставляет слух признавать звуки прекрасными и что побуждает душу находить добродетель прекрасной? И еще: идет ли во всех этих случаях речь о чем-либо одном или нет? Словом, «что есть то, что движет взоры созерцающих, обращает их на себя, привлекает и доставляет радость созерцания?»

---

[1] О влиянии Плотина на христианскую догматику Блонский, автор монографии о нем, говорит следующее: «Христианские мыслители находили именно у платоников наибольшее родство с собой: «к нам никто не подошел бы ближе их». Причем как раз Плотин считался самым подлинным платоником. У Плотина отцы церкви находили материал для своего учения о троице, св. духе, провидении, бессмертии и имматериальности души, а также их привлекало у Плотина его бегство от телесного мира и мистическое слияние с богом».

Блонский, у которого мы берем эту цитату, указывает далее, что все средневековье, относя корни своих философских воззрений к Платону, по существу имело дело с Плотином и тем самым смешивало Плотина с Платоном.

Поставленный так вопрос как нельзя более напоминает тот, который, как мы уже знаем, ставил в «Гиппие Большом» Платон: в силу чего прекрасные вещи кажутся прекрасными, как и справедливые—справедливыми, а мудрые—мудрыми? Платон, как известно, приходил к ответу, что благодаря именно красоте вещи красивые кажутся красивыми, как и благодаря справедливости справедливые кажутся справедливыми, а мудрые в силу мудрости кажутся мудрыми. Красота, справедливость, мудрость для Платона были идеями вечными, предшествующими реальностям. Так в основном разрешает вопрос и Плотин, внося, однако, в трактовку проблемы, как мы сейчас это увидим, ряд новых, своеобразных черт.

Анализ прекрасного Плотин начинает с критики существующих воззрений, по которым прекрасное означает объективное свойство вещей, при этом свойство определенное; если это соразмерность—речь идет о соразмерности (симметрии) «частей друг с другом и в целом»; сюда же относится соответствие цветов друг другу,—«прелесть красок». Из такого ошибочного (с точки зрения Плотина) взгляда вытекает, что красота составляет качество исключительно сложных вещей; вообще полагают, замечает Плотин, что ничто простое прекрасным быть не может. Но такой взгляд противоречит—в этом не сомневается Плотин—простой логике: если целое складывается из частей, то и качество целого образуется из качества частей. Ведь не может целое оказаться прекрасным, если не прекрасны его части, как не могут части не быть прекрасными, если прекрасно целое.

Кроме того, приведенный взгляд на симметрию как основание прекрасного, несомненно, противоречит и фактам. Отдельные краски могут быть прекрасны вне всякой соразмерности: например, указывает Плотин, свет солнца. Точно таким же образом, т. е. сами по себе, а не через симметрию прекрасны во множестве и другие красивые вещи и явления, как например, золото, вид ночной зарницы, звезды или «любой в отдельности взятый звук из прекрасной мелодии».

Плотин приводит из сферы чувственных впечатлений и другие примеры, которые должны убедить, что прекрасное не есть объективное свойство самих вещей. Так,

человеческое лицо всегда сохраняет свою соразмерность неизменно, однако порой оно будет казаться прекрасным, а порою, может быть, и нет. Если это так, то очевидно, что не благодаря своей симметрии лицо нам кажется прекрасным. Больше того: сама симметрия, если кажется прекрасной, то это происходит в силу чего-то, что в этой симметрии обнаруживается, просвечивает, в силу того самого, что просвечивает и в прекрасном лице. Наконец, если основание прекрасного должно быть едино и для чувственных, и для сверхчувственных явлений, то о какой симметрии можно было бы толковать в отношении последних, в отношении прекрасных занятий, законов, в математических знаниях и вообще в науках? «Как могут быть умозрения,—недоумевающе спрашивает Плотин,—симметричны друг с другом?» Может быть, такая симметричность могла бы быть найдена в том, что эти умозрения согласуются друг с другом? Но разве нельзя представить «умозрений», в которых окажутся «соответствие и согласие» и которые от этого не станут прекрасны? Плотин приводит примеры: «справедливость—это благородное слабоумие»; такое положение согласуется и гармонирует с другим: «скромность—это глупость».

Вот система аргументов, которой пользуется Плотин в подтверждение той мысли, что красота вовсе не есть то или иное объективное свойство самих вещей. В этой связи отметим следующее. Вопросу о том, нужно или нет искать основания красоты вещей в самих вещах, Плотин, как мы видели, уделяет большое внимание, детально его анализируя и с него именно начиная самое изложение проблемы. Все это, несомненно, свидетельствует о том, что оспариваемый им взгляд был господствующим в современных ему воззрениях. Отметим и другое. Взгляд на красоту как на объективное качество самих вещей (самой природы) отражает более общий взгляд на природу как на объективную, от человека независящую реальность; тем самым этот взгляд отражает материалистическую тенденцию в философии. Противоположный взгляд, по которому объективный мир по себе не является ни прекрасным, ни безобразным, отражает, наоборот, идеалистическую тенденцию в философии. Естественно поэтому, что Плотин не мог разделять

предметно-объективного взгляда на сущность прекрасного.

Отметим, в-третьих, что спор является ли красота объективным свойством природы или нет не переставал занимать эстетику во все века и после Плотина. Между тем, оспариваемый Плотином взгляд при несомненной материалистичности заложенной в нем тенденции ошибочен в такой же мере, как и взгляд ему противоположный. Единственно правильное разрешение проблемы прекрасного может быть найдено только тогда, когда она будет понята в неразрывном единстве, в диалектическом единстве субъекта и объекта. Мы не можем и у нас нет необходимости говорить здесь обо всем этом более подробно; в свое время этой проблемой мы займемся специально[1]. А сейчас вернемся к Плотину, к его пониманию того, что именно является сущностью прекрасного.

Мы уже знаем, что, по Плотину, существуют низкая, чувственно воспринимаемая и высокая, духовно постигаемая красота. Однако никакой принципиальной разницы между этими ступенями красоты, как мы это вскоре обнаружим, не существует.

Сущность прекрасного очерчивается Плотином несколькими предварительными замечаниями психологического порядка. Тот, кто любуется красотой, делает это без какого-либо размышления, но непосредственно в простом акте созерцания. Этот акт есть вместе с тем любование, а любование есть влечение. Последнее, по Плотину, свидетельствует о том, что душа человека, созерцающего красоту, «настраивается на один лад» с ней. Не размышляя, в красоте душа узнает сама себя «и распознав, принимает в себя». При созерцании безобразного происходит процесс обратный: душа в нем узнает свое искажение и отвращается от него.

Итак, красота—это влечение души к себе самой, вернее—радость такого влечения. Объясняется все это, по Плотину, тем, что между красотой и человеческой душой имеется сродство; это сродство—олицетворение торжества духовного над косной материей. Как безобразен человек, способный по своей природе обладать умом и постигать идеи, но фактически лишенный этих качеств,

[1] См. т. II настоящего курса.

так точно безобразна материя, которую не пронизала идея и которая не обрела формы. При этом сходстве между человеческой душой и красотой существенное отличие красоты состоит в том, что ее идея может просвечивать в материи, но не может вовсе ее преодолеть и растворить в себе полностью. Поэтому, как бы предмет природы ни был прекрасен, он таков всегда лишь относительно и всегда лишь неполно. Чувственная красота есть не до конца раскрытая, ущербная идея.

Красота пребывает там, где материя теряет свою косность, не приобретая еще божественной силы идеи. Красота оказывается звеном, связывающим два мира: посюсторонний и потусторонний, чувственный и духовный, конечный и вечный. Можно сказать и большее. По мысли Плотина, эстетическое отношение человека к природе приобретает характер религиозного ее почитания[1]. Этот же характер, но еще в большей степени приобретает отношение человека к искусству. В отличие от Платона Плотин находит, что произведение искусства больше проникнуто идеей, божественным началом, чем какое угодно творение природы и потому совершеннее природы. Преимущество искусства состоит в том, что в его произведении, хотя и не полностью, но материя вся в целом пронизана идеей; в такой материи ни одна ее частица не лишена силы и способности отражать идею[2].

Против возможного упрека искусству в том, что оно не самостоятельно, но подражает природе, надо, по Плотину, ответить, что природа сама подражает идее, что, кроме того, искусство не просто подражает природе, но одновременно опирается на идею и, наконец, что искусство многое черпает из себя, как это можно заметить на примере Фидия, создавшего своего Зевса. Как бы ни было, искусство делает идею более зримой, чем это

---

[1] В связи с этим уместно вспомнить Гегеля: «Находящаяся на службе у бога истина представляет собою непрерывное богослужение». («Эстетика», т. I, стр. 105). Излагая Плотина, Циммерман указывает, что по Плотину служба искусству превращается в религиозную службу (R. Zimmerman. Die Geschichte der Aesthetik als philosophische Wissenschaft, s. 142).

[2] Эту мысль полностью развернет впоследствии Гегель в своей «Эстетике».

может быть в красоте природы, и потому искусство выше природы[1]. Из этого положения неизбежен вывод, относящийся к критерию красоты. Таким критерием, очевидно, не может служить природа, он находится в душе человека и сводится к идее красоты; этой идеей в оценке красоты пользуются люди, наподобие того, как они пользуются линейкой при проведении прямой линии. Чувственный характер линии требует такого же характера от линейки, которая ее направляет. Соответственно духовный характер красоты требует такого же характера ее критерия.

Это означает, что тот, кто хочет судить о красоте чувственного предмета, должен созерцать его форму, отвлекаясь в предмете от его материала. Так, для зодчего «внешний вид здания, если удалить камни, и есть внутренняя его идея». Всякая красота содержит в себе и являет в созерцании идею единства. Как бы сложно ни было тело, если оно прекрасно, оно прекрасно и как некоторое единство. Выше, когда речь шла о симметрии, было замечено, что она прекрасна не сама по себе, а идеей, которая в ней просвечивает. Идеей является единство; она же есть порядок, ибо материя, предоставленная себе, не порожденная идеей, не может являть порядка[2].

Подытожим изложенное выдержкой из Плотина: «Итак, когда ощущение видит в телах идею—связующую и преодолевающую противную ей, лишенную формы материю, или же форму, надлежащим образом проступающую на других формах, оно собирает вместе рассеянное по частям, возносит к себе и вводит внутрь уже неразделенным на части, делает его созвучащим, согласным и дружественным с внутренней[3] (формой)».

Следующая выдержка говорит об идее как основе красоты: «Красота цвета (возникает) благодаря форме

---

[1] К этой именно мысли будет склоняться эстетика идеализма всех последующих веков. Сравните Гегеля: «Прекрасное в природе является лишь отражением красоты, принадлежащей духу». Произведение человеческого искусства стоит выше продукта природы. «Эстетика», т. 1, стр. 2, 31 и др.

[2] Так преломляется у Плотина известная мысль Аристотеля об активной роли формы в отношении инертной материи.

[3] Т. е. свойственной человеческой душе.

и преодолению темного начала в материи присутствием света. а свет бестелесен, он—ум и идея... И самый огонь прекрасен более остальных тел, так как по отношению к остальным элементам он занимает место идеи, ибо он и выше других тел по положению, и самое легкое из тел, будучи близким к бестелесному. Один огонь не принимает в себя остальных тел, остальные же тела принимают его. Ибо другие тела нагреваются, огонь же не охлаждается. И огонь изначально имеет цвет, остальные же тела от него получают идею цвета: ... Все же, что не властвует (над материей), так как обладает скудным светом, не прекрасно как не причастное всецело идее цвета. Точно так же красноте звуков предшествует гармония в душе того, кто слушает музыку, гармония, которая в звуках находит свое воплощение. Таким образом, если красота есть выражение божественного начала, то личное совершенство является условием (предпосылкой) ее созерцания. «Ведь никогда око наше не узрело бы солнце, не сделавшись солнцеподобным, и душа не узрела бы прекрасного, не сделавшись прекрасной»[1].

«Сделаться прекрасной» означает для души одно: проникнуться презрением к миру физическому, к вещам телесным. В таком презрении и заложено величие души, а к величию стремится всякая душа, способная постичь красоту, будь это красота телесная или духовная. Тем самым душа, стремящаяся к прекрасному, жаждет очищения. Недаром, как гласит старинное изреченье,—излагает Плотин,—и умеренность, и мужество, и всякая добродетель, и самая мудрость заключается в очищении: «Душа очищенная, становится идеею и умом, вполне бестелесною, разумною, всецело принадлежит божеству, в котором (заключен) источник прекрасного и всего подобного, что сродни ему. «Очищение (катарзис), отрешение от чувственного, «от всего, чуждого богу» дает человеку,—уверяет Плотин,—созерцать лицом к лицу само божественное, ясное, простое, чистое, от которого все зависит (и что является) причиной и ума, и бытия».

Подстрочный перевод из Гете;

Интерес Гете в Плотину возникает в начале XIX в., тогда же он переводит главу из «Эннеад» (об умственной красоте).

Как добиться человеку этого совершенства, того, без чего невозможно любование красотой? Плотин указывает путь: это—переход от внешнего созерцания к внутреннему, восхождение от «телесного зрения» к духовному. Подобный переход означает презрение к чувственному наслаждению. Он означает также отказ от чувственной красоты. Из того, что в такой красоте просвечивает божественное начало, не только не следует, по Плотину, что человек должен дорожить ею, но следует противоположное—необходимо пренебречь ею ради высоких целей, ради достижения и созерцания возвышенной красоты, стремящейся к божественному первоначалу. «Тому, кто взирает на прекрасное в телах, надлежит не гнаться за ним, но, зная, что оно—образы, следы и тени, стремиться к тому, образом чего являются прекрасные вещи. Ибо,—продолжает Плотин,—обращаясь к образному сравнению, если бы кто-либо погнался, желая схватить, как истинное (за тем) что (на деле), подобно отражению прекрасного образа на воде, (тот испытал бы то же, что Нарцисс, который, желая поймать свое изображение на воде, погрузившись в источник, исчез в нем). Подобным образом и тот, кто находится во власти прекрасных тел, не отстраняется от них, уже не телом, а душою погрузится в темные и ужасные для ума бездны, пребывая там слепым, в преисподней, вращаясь среди теней».

Этот переход (от низшей к высшей красоте) не легко дается человеку, но требует от него самовоспитания. Плотин указывает тому, кто стремится к совершенству, к красоте в собственной душе: «Поступай подобно творцу статуи, которая должна сделаться красивой: одно он отсекает, другое полирует, одно сглаживает, другое подчищает, пока не выявит лицо статуи прекрасным. Так и ты: не прекращай обрабатывать свою статую (свою душу.—А. А.), пока не заблестит богоподобная сияющая красота добродетели».

Итак, путь к красоте требует активности. Однако было бы большой ошибкой вообразить, будто активность у Плотина означает что-либо другое, кроме тщетных усилий, направленных на то, чтобы порывать связи живого человека с живой деятельностью. Активность в эстетике Плотина это «сильное желание не иметь желания», это стремление подавить жажду искать и находить

красоту в мире, который реально окружает человека. Активность, к которой зовет влюбленный в красоту Плотин, означает, по существу, выключение в созерцании красоты всего волевого и интеллектуального за счет экстатического возбуждения. Психология восприятия прекрасного, по Плотину, напоминает состояние эротического экстаза, если не эпилептической потери сознания.

Вот как сам Плотин описывает это состояние: «Итак, кто узревает его (божественно прекрасное), какою любовью воспылает он, «какое страстное томление испытывает, желая слиться с ним воедино, какое почувствует потрясение, смешанное с блаженством. (В этот момент человек) любит истинной любовью, со страстным пылом, смеется над всякою другою любовью и презирает то, что прежде считал прекрасным».

Презирать чувственный мир и в этом мире чувственное прекрасное—таков вывод плотиновой эстетики, им самим формулированный. Этот вывод есть предвосхищение эстетики аскетизма ближайшей к нему христианской эпохи. О таком предвосхищении можно говорить и тогда, когда красота возводится к божественному первоначалу не для того, чтобы возвеличить ее обаяние, а для того, чтобы унизить красоту реального земного существования; об этом также можно говорить и тогда, когда красота выводится из нравственной категории добра. «Умопостигаемая красота—место идей, а добро, стоящее превыше красоты,—источник и первоначало прекрасного». Наконец о том же предвосхищении христианского средневековья можно говорить еще и потому, что для любования красотой, как мы видели, Плотин требует не раскрывать глаза человека, а закрывать их.

Еврей Филон в I в. н. э. был подлинным отцом христианства, а римский стоик Сенека был, так сказать, дядей его,—говорит Энгельс в статье «Бруно Бауэр и раннее христианство»[1]. С таким же основанием мы можем утверждать, что язычник Плотин был основоположником эстетики раннего христианского средневековья.

О Плотине было сказано (и после не раз повторено), что в его эстетике, «в высоком учении о прекрасном, прозвучал прощальный привет античного мира». В этой

[1] Соч., т. XV, стр. 603—604.

поэтической фразе, может быть, и заключена доля истины. Но необходимо ее раскрыть и дополнить, ибо в «высоком учении» о прекрасном звучат не только привет старого, но и слова нового мира, уже вступающего на историческую арену христианского средневековья. С эстетическими воззрениями этого мира мы ознакомимся в следующей главе.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ РАННЕГО ХРИСТИАНСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Особенность данного исторического круга в нашем курсе заключается в том, что мы не столько будем говорить об отдельных эстетических концепциях, сколько об общем характере эстетических воззрений на протяжении многих веков, объединяемых под общим термином «средневековье». Мы вынуждены, во-первых, считаться с медлительным и относительно однообразным ходом вещей эпохи, с особым характером экономической, политической и идеологической жизни стран раннего христианского средневековья. Общественные отношения исподволь менялись и создавались все предпосылки для перехода средневекового мира к новой формации, к новому мировоззрению; тем не менее по сравнению с другими эпохами средние века все же отличаются отсутствием резких, значительных изменений, характеризующих и принципы мышления, и отдельные отрасли в идеологической деятельности.

Во-вторых, средние века в области эстетики не выдвинули ни одной развернутой концепции, если под этим разуметь систематическое изложение общих принципов художественной деятельности. Поэтому здесь нам почти не приходится останавливаться на отдельных фигурах, которые олицетворяли бы эстетическую мысль эпохи со сколько-нибудь значительной полнотой. В таком же состоянии находилась, впрочем, и наука в целом. Хорошо известно, что она являлась служанкой богословия. Вернее, о науке в средние века трудно даже и говорить.

Так называемая философия была призвана толковать священное писание, толковать текст тех или иных документов, относящихся к богословию; не искать истину, которая уже была якобы раз и на вечные времена установлена, а ее логически обосновать. Религия и есть как раз формулировка и разрешение всех истин. Если что-либо находится во власти человека, это—понять божественную волю, открытую в священном писании или в творениях отцов церкви. Такова уж судьба всякой средневековой истины: всегда имея божественное происхождение, она оказывалась доступной одной лишь христианской церкви. Церковь же, будучи проводником, защитником и истолкователем божественной воли, одновременно служила оплотом феодального строя на земле. Сама церковь являлась могущественным феодалом. Она осуществляла и духовную, и политическую власть. Огнем и мечом она проводила свою диктатуру, и вся литература средневековья, находясь под непосредственным влиянием церкви, считала себя призванной ограждать эту власть.

Так обстояло дело не с одной только литературой. То же самое можно сказать и про остальные виды искусства, в частности про музыку. Больше того, чем больше на сферу чувств могло быть влияние музыки, тем больше на музыке спекулировала церковь, находя в ней и своего рода свидетельство в пользу тех же небес. Церковь заявляла так: «Если музыка земная так хороша, то какова же должна быть музыка небесная? По земной музыке можно судить о красоте и величии божественного неба».

Как ни бессмысленно звучат такого рода высказывания в нашем сознании, они содержали типичные черты средневекового мышления: здесь мы имеем признание эстетической ценности за чувственным не самим по себе, а по отношению к сверхчувственному. Если хотите, в этой отрицательной стороне вся суть средневековой эстетики. Нужно оговориться. Под средневековой эстетикой мы разумеем, конечно, не народное творчество, или хотя бы творчество средневековых городов, давших прекрасные образцы высокого искусства (достаточно для этого вспомнить хотя бы «Песнь о Роланде»). Мы имеем в виду господствовавшие воззрения средневекового мира, ту художественную деятельность, те эстетические

воззрения, которые находились непосредственно либо диктовались косвенно церковью как единственно организованной политической и культурной силой эпохи.

Конечно, и в этой (церковной) эстетике ничего нельзя правильно понять, если не иметь в виду упорную борьбу, которая велась между церковью и порабощенными массами города и деревни на всем протяжении средних веков. Борьба низов против церкви—и как духовной власти, и как экономической организации—никогда не прекращалась, приобретая в зависимости от времени и места, как замечает Энгельс, то форму открытой ереси, то форму мистики, то форму вооруженного восстания. Не забудем к тому же, что традиции старого, дофеодального общества, в частности традиции языческой религии, были сильны настолько, что в Риме еще в VII в. богослужение по четвергам не совершалось вовсе, так как этот день считался посвященным Юпитеру.

Классовая природа средневековой эстетики столь же несомненна, сколько и естественна. Если церковь в целом означала законченную и сложную систему экономической и внеэкономической эксплуатации, то также и ее эстетика не могла не означать системы средств воздействия на сознание и всю психику закабаленных масс. Искусство, которое церковь культивировала, было одним из средств психического порабощения. Моральным выражением и символом этого порабощения являлся аскетизм. Аскетизм выступал и как принцип художественного воспроизведения мира.

Нужно сказать, что аскетизм вовсе не является изобретением церкви. Еще до христианства, до того как формировалась официальная церковь, аскетические настроения были знакомы широким массам. В стихийно возникшем аскетическом умонастроении, в аскетическом укладе жизни народные массы в недрах разлагающегося мира находили форму протеста и угрозы, сплачивались в общей ненависти к имущим верхам, ища в этой форме иллюзию выхода из нищеты и порабощения. Религиозно-философское обоснование этих настроений мы встречаем и среди мыслителей языческого мира. Так, Порфирий, ученик уже знакомого нам Плотина, как и сам Плотин, ведут усиленную борьбу против чувственных наслаждений, борьбу за то, чтобы единственным смыслом жизни

признать отрешение от чувственно-телесного. Но и до того, в начале I века н. э., Филон учил, что ум или дух человека, будучи божественного происхождения, опутаны плотью, и что требуется божественная помощь, чтобы от этой греховности суметь очиститься. Тело человека, по Филону, могила души.

Эстетическим идеалом провозглашается полная победа над чувственными побуждениями и ощущениями. Однако, если аскетизм как отвращение от плоти, отвращение, в котором находила исход бессильная ненависть к миру угнетателей, если тот же аскетизм как романтика обреченной интеллигенции (Филон, Плотин, Порфирий), неистово ищущей спасения в мистике небытия, словом, если аскетизм в любой его форме имел историю уже до образования христианской церкви, то в аскетизме, в огромной силе его исторических традиций церковь должна была обнаружить новый и великий для себя соблазн: она могла опереться на его суровую фантастику, чтобы легко склонить массы к добровольному отказу от практических целей жизни и тем сломить силу их сопротивления исторически новой системе угнетения. Аскетизм представлял великие и неисчерпаемые возможности в сложной системе внеэкономической эксплуатации церкви. Острым классовым чутьем, отличавшим церковь всегда, на всем протяжении ее существования, она учла эти возможности и использовала их со всей последовательностью и жестокостью.

Такова историческая общественно-политическая сторона аскетизма. Она хорошо известна, и нам достаточно ее напомнить, не задерживаясь на ней. Для характеристики эстетических воззрений эпохи нам важно в аскетизме подчеркнуть другую сторону. Аскетизм становится нормой эстетического отношения к действительности и нормой художественного мышления. Проследить этот процесс не представляет труда. Аскетическое мученичество стало излюбленной темой изобразительного искусства. В частности, именно «Мучение св. Севастьяна» становится наиболее популярным сюжетом в живописи.

А что мы имеем в музыке? Латинская церковь своей собственной музыки не изобрела. В частности, она заимствовала очень многое из практики европейской, которая находилась под влиянием греческой музыкальной культуры. И то, что она перенимала, она коверкала и

искажала, как делала это в отношении латинского языка, который она заимствовала, сделав языком государственным, призванным объединить различные племена и народности. Искажение заимствованной музыки началось уже с самого названия ладов. Искажение проникало и глубже. Наиболее чувственное из всех средств, музыка, в первую очередь, призывалась к овладению психикой масс. Выхолащивая в воздействии музыки его волевую и чувственную сторону, церковь могла рассчитывать на многое.

Изгнание чувственного начала проявилось в музыке раньше всего в том, что в помещении и в ограде церкви были запрещены танцы, которые еще на первых порах у христиан были приняты, также как и у древних восточных народов. Но то, что некогда сопровождало церковную службу, примерно с IV ст. уже воспринималось как недопустимый скандал. Изгнание чувственного сказывалось между прочим и в отказе от инструментальной музыки при церковных богослужениях, причем аргументом служило типичное соображение вроде того, что «Богу так больше нравится». Или: «Что такое инструмент? Это нечто материальное, нечто тленное и бренное, и поэтому нельзя, не подобает им пользоваться во время богослужения». Это говорилось при условии, когда сами тексты псалмов, которые в музыке произносились, обязательно требовали музыкального инструмента. В псалмах пелось: «Восхвалим господа бога на цимбалах». Или: «Трубите в трубы на Сионе, так как близок день господень». Или: «Звуками труб, тимпанов, кифар, цимбал восхваляет Антоний бога». Все эти тексты, вопреки здравому смыслу, исполнялись одним голосом. Таким образом, без реального звучания инструментов эти ссылки принимали характер метафор, и те, кто из церкви ревниво изгоняли язычество, не обращали внимания на то, что оно продолжало существовать в самом церковном тексте.

Для нас, любящих жизнь и ценящих ее силы, аскетизм отвратителен этически и омерзителен эстетически. Иное казалось правоверному христианину средних веков. Следы болезней, мучений, грязи, печать страданий, лишений и самоистязаний, всего, что свидетельствует о некоторой покорной и «добродетельной» жизни, казались возвышенными и эстетически прекрасными.

Одним из отцов церкви, выдающимся в истории богословия, Августином Блаженным в IV веке серьезно задается вопрос: «Как на том свете в час воскресения появятся аскеты? Должны ли они будут привести себя как бы в порядок, стереть с себя следы земного мученичества и в «благообразном» виде предстать перед господом богом, или же они должны явиться такими, каким они покончили счеты с жизнью?» Ответ Августина нетрудно предугадать: аскеты должны появиться в ореоле лишений и мученичества. В этом их красота.

Надо правильно понять мысль Августина: его критерий красоты нераздельно связан с идеей жертвенного подчинения богу[1]; в «величии» покорности, при этом — специфически христианской покорности заложено основание красоты. По этому же основанию и человеческое тело является источником красоты; оно даже преимущественно может им быть, ибо оно способно в наибольшей мере служить выразителем идеи жертвенности.

Подвижничество как основание красоты есть добродетель человеческого духа. Природа этой добродетели не знает. Знает ли природа красоту и знает ли она уродство? Для пантеистически мыслящего Плотина было естественно признать природу прекрасной. Но уже для того же Плотина природа в красоте уступала тому, что порождено человеческим духом, выразителем божественного начала. Эта непосредственная связь с божественным первоначалом сообщала человеку творческую силу борьбы с косной природой—материей. Так понимал вещи Плотин. Иначе понимал их Августин, по которому природа свидетельствовала о божественном, но непосредственно в себе его не воплощала. Вопрос о красоте природы соответственно требовал иной, чем у Плотина, «аргументации».

Ни Августин и никто другой из «отцов» церкви не могли скрывать того, что природа, включая сюда и животный мир, дает образцы и красоты, и уродства. Люди воспринимают и различают одно и другое. Возражать против этого было бы невозможно. Старания богословской «теории» были направлены не к тому, чтобы отрицать в природе красоту, но к тому, чтобы ее унизить, и

[1] Надо ли напоминать, что по существу речь шла о подчинении богу в лице католической церкви?

насколько этому унижению могло содействовать, «реабилитировать» уродство в природе. Оправдание эстетического «зла» на земле могло преследовать объективно именно эту цель. «Теория» утверждала, что ежели уродливое, как и прекрасное, одинаково создано богом, то можно ли об уродливом говорить, как о чем-то противном для человека? Если уродливое существует в природе, то можно ли думать, что оно в ней не должно существовать? Оно должно существовать хотя бы для того, чтобы подчеркнуть в природе прекрасное. Наконец, порядок и гармония, которым подчиняется мироздание, требуют того, чтобы прекрасное было уравновешено уродливым, а уродливое—прекрасным. Ведь и в музыке, в этом божественном искусстве, консонанс уравновешивает диссонанс и обратно, и они оба в ней одинаково необходимы.

Эти «соображения» представляют типичную богословскую софистику, которая направлена на то, чтобы стереть коренное различие между уродством и красотой в том случае, когда речь идет о природе. Божественный «авторитет», сообщаемый уродству, должен умалить в красоте природы силу ее обаяния, ее эстетическое «первородство». В природе прекрасное и уродливое, если и кажутся различными между собою, т. к. одно привлекает наши чувства, а другое их отталкивает от себя, то это происходит потому, что мы излишне доверяем нашим чувствам. Они нас обманывают, не сообщают нам истины. Истина постигается только духом, а дух нам говорит, что в природе прекрасное и уродливое равны между собою в своем одинаковом ничтожестве перед лицом божьим.

Софистика была призвана убедить в том, что́ опрокидывало непредубежденное сознание и здравая логика, убедить, будто возможно стремиться к уродству и избегать красоты в природе[1]. С другой стороны, в этой софистике была и своя закономерность. Уродливое воспринимается как недоразвитость, убыль либо извращение жизненных форм. Поскольку уродливое созвучно аскетизму, эстетика последнего поглощала в себе и эс-

[1] Софистика не мешала самим церковникам хорошо разбираться во всем, что касается красоты в природе. Относящийся сюда материал см. У Бизе А. «Историческое развитие чувства природы», 1891.

тетику уродства. Аскетический критерий в проблеме уродства обнаруживал свою последовательность.

Аскетический критерий, прилагаемый к природе, человеку и его красоте, означал, в частности, соответствующий критерий и в сфере восприятия искусства. Требовалось уметь также аскетически созерцать мир искусства, как и всю природу. Но как аскетически созерцать произведение искусства? Церковь находила ответ в том, что попросту снимала как чуждое подлинному искусству всю сферу его чувственного воздействия. Понималось дело так. Органы чувств должны участвовать в восприятии искусства, но не они, не эти органы должны судить об искусстве и его красоте. Епископ Силезий, например, очень низко расценивает впечатления, получаемые глазом и слухом; божественный способ познания (а ведь искусство также принадлежит к этому способу) не нуждается в посредничестве этих органов. Августин (ум. 430 г.) так далеко, по-видимому, не заходит и от посредничества органов чувств не отказывается. Но он отказывается за непосредственным чувственным восприятием признать какую-либо познавательную ценность. Познать—означает вовсе выйти за сферу впечатлений, сообщаемых органами чувств. Августин приводит пример геометрии, где в самих линиях, воспринимаемых органами чувств, никакой истины не содержится и где истина, наоборот, органами чувств вовсе не воспринимается. Перенеся эти соображения в область эстетики, Августин различает соответственно два типа удовольствий: одно—то, которое возникает и пребывает в чувствах, и другое—которое возникает и пребывает в духовной сфере, по ту сторону чувств; первый тип удовольствия (низменный тип) есть удовольствие чувствами, второй тип—удовольствие через чувства. Должно быть понятно само собой, что только второй тип удовольствия и есть, по Августину, подлинное эстетическое удовольствие, как возникающее не в теле (греховном), а в душе (божественной) и как относящееся к самой сути, к самому смыслу произведения искусства. Это деление на приятное чувствам и через чувства яснее усматривается, говорит он, из того, «что касается слуха, ибо то, что приятно звучит, доставляет удовольствие и наслаждение самому слуху; но тот смысл, который выражается этим звуком, хотя передается и слухом, но относится исклю-

чительно к душе. Ведь когда мы слышим в гекзаметре стихи, мы иначе хвалим метр и иначе мысль; и не в одном и том же смысле говорим: разумно звучит и разумно сказано».

Эту же теорию двух типов слушания еще задолго до Августина излагал все тот же, уже встречавшийся нам, ученик Плотина—Порфирий. Можно было бы думать, что тут мы имеем дело с грубым, механическим противопоставлением содержания и формы, и только. Ссылка Августина на «смысл», который, как он утверждает, важнее, чем что-нибудь другое, могла бы навести на мысль, будто тот ратует за содержание как за начало, являющееся ведущим в искусстве. Думая так, мы неправильно поняли бы Августина. Здесь, как и в дальнейшем, знакомые нам термины: смысл, содержание, реализм, правда, природа и т. д.—мы должны понимать всегда исторически, т. е. так, как они понимались в конкретно данной общественной среде. Точно так же мы должны поступить и в данном случае. Для нас смысл музыки раскрывается в самой же музыке, в ее чувственно воспринятой форме; он дан не в отрыве, а в единстве с самим звучанием. Смысл возникает не вслед, а в процессе и, так сказать, в материи самого звучания. Мы также говорим об умении слушать музыку, и это для нас означает умение вслушиваться, умение чутко воспринимать ее выразительные средства, и если смысл музыкального произведения мы пытаемся определить терминами не музыкальными, а, скажем, психологическими, то проверка и оправдание всякого такого термина лежат в той же музыке.

Не то по Августину: надо отвлечься от слуховых впечатлений, чтобы постичь смысл в музыке; чувственное восприятие не только не содержит того смысла, но полностью чуждо ему. Поэтому, пока музыка звучит в сознании, пока слух напряжен, смысл ее скрыт для человека. Только отрешившись от впечатлений слуха, от власти чувств, как точно и от голоса холодного рассудка, только в состоянии умиленного блаженства мы можем постигнуть смысл музыки. Смысл музыки есть сам бог, слово божье. Однако, если «слово» постигается в интуиции, то сама интуиция протекает в период, когда слух следит за звучанием. Сочетать эти две сферы сознания—чувственное восприятие и отрешенность от та-

кого восприятия, применить их на практике вряд ли легко.

Это Августин несомненно знает по личному опыту, и от того, что он фактически не в силах разрешить это противоречие, доискаться смысла музыки, не слушая самой музыки, от того, что не может любить одно, отвергая другое, он —фанатик христианин, и, видимо, неплохой музыкант—испытывает душевные муки. В этих муках он перед богом чистосердечно признается; в своей «Исповеди» он кается, что, слушая псалмы, одновременно слушает и музыку; он сокрушается: «Ибо тебя (бога) менее любит тот, кто любит что-нибудь (в данном случае—музыку) вместе с тобой, но не ради тебя»[1]. Вслед за этой фразой в «Исповеди» идет патетика, не лишенная, быть может, дерзкого остроумия: «Боже мой, возжги меня, ты предписываешь воздержание, дай силу выполнить, что предписываешь, и предписывай, что хочешь!».

Таким образом, формулировка: «Приятное чувствам и приятное через чувства»,—по существу означает не что иное, как все тот же аскетический отказ от чувственного, от живого восприятия искусства (музыки). Из стремления принизить музыку (как и искусство в целом) до скромной роли служанки церкви с неизбежностью вытекает установка: содержанием музыки, ведущим и основным ее началом является текст и меньше всего сама звучащая музыка. Эта установка в значительной мере объясняет ту кажущуюся странность, которая содержится в средневековой классификации музыкальных родов.

Средневековая музыкальная теория различает три рода музыки: musica mundana, musica humana и musica instrumentalis. Musica mundana—это мистическая гармония мироздания, гармония сфер, представление, идущее от пифагорейцев и удержавшееся до эпохи Возрождения (Царлино). Под musica humana также разумеется нечто довольно мистическое: гармония между человеческими способностями, чувствами, темпераментами и т. п.; это—согласие духовной и телесной природы, рационального и иррационального. Наконец, под musica instrumentalis разумеется то, что указывают сами слова. Впрочем,

[1] Эту фразу, характерную для Августина, приводит позже Петрарка в диалоге «О презрении к миру».

здесь нужно отметить, что инструментальной музыки как особого рода музыки, как самостоятельной системы музыкально выразительных средств не признается: она мыслится как музыка, служащая и подчиненная вокальной; больше того: инструментальная музыка есть перенесенная на инструменты та же вокальная музыка.

Почему же в этой классификации нет самой вокальной музыки, musica vocalis? Это можно было бы объяснить тем, что схоластическая «наука» вообще отличалась грубым невниманием к живой практике.[1] Но пробел musica vocalis естественнее, кажется, объяснить тем, что в вокальной музыке (в сущности в основной форме музицирования) весь смысл и все значение содержится не в самой музыке, а, как уже сказано, в ее тексте. Тем самым musica instrumentalis не есть какая-нибудь иная музыка, чем musica vocalis.[2] Не только вокальная, но и всякая музыка, и не только музыка, но и всякое искусство, не являясь самоцелью (ибо это означало бы признание за ним его чувственной ценности), служит средством к «высшей» мудрости. Под мудростью надо понимать не силу рассудка, не вскрытие истины, но ее интуитивное, боговдохновенное постижение и формально-логическое ее истолкование.

Отсюда для искусства два очень важных следствия. Первое: искусство ничего не творит; второе: то, что оно воспроизводит, не есть мир чувственный. Отсюда, в свою очередь, возникают две проблемы: проблема художественного дарования и проблема реализма. Творческое, изобретательное начало в искусстве исключаются. И с тем большим основанием, что всякое творчество предполагает индивидуальное начало, личное отношение художника к изображаемому. Это было неприемлемо для догматизма христианской церкви. Никейский собор (конец V в.) изрекает: «Живопись не изобретение художников, но законодательство и предание, освященные авторитетом католической церкви».

---

[1] В своем «Музыкальном воззрении средневековья» Аберт, видимо, к этому и склоняется.

[2] Метод классификации формально безупречен: в основу ее кладется признак общий; этот признак не форма (способ) извлечения звука (голос, инструмент), а содержание: «сфера», «душа» и «логос».

чувственному, постичь законы мирового порядка, и все это—с богословских позиций христианской церкви, с позиций борьбы с индивидуализмом, с позиций аскетизма, глубочайшего презрения ко всему чувственному.

Именно отказ от чувственной стороны музыки «оправдывал» взгляд на нее не как на искусство, а как на науку, разумея под этим некую систему толкования. Отвергая в музыке и в искусстве вообще чувственное начало как нечто греховное, христианская церковь опускалась ниже неоплатоников, которые усматривали в чувственно-прекрасном, в искусстве, низший тип познания. Впрочем, отголоски этого взгляда мы встречаем и в отдельных высказываниях отцов церкви, утверждающих, например, что через музыку человек незаметно воспринимает всю пользу, заключающуюся в словах; что удовольствие от музыки, пожалуй, не греховно, так как без божественной воли оно не могло бы и зародиться, а божественная воля в данном случае есть уступка, которая оказывается существам слабым духом, но это опять-таки только для того, чтобы им стали понятнее и доступнее псалмы. Есть вообще основание думать, что первоначальное назначение псалмодирования как раз сводилось к облегчению лучшего запоминания текстов наизусть.

Словом, искусство—не творчество. Тем более оно не реалистическое творчество. Его задача—вовсе не правдивое, хотя бы и идеализированное, отражение действительности, а передача, отражение абсолютной правды. Праобразом искусства служит не природа, а божественная истина. Природа всегда несовершенна; искусство должно представить его совершенное преображение. Искусство выше природы, ибо природа ниже идеи, которой послушно следует художник. Задача художника—представить божественную идею. Тем самым его задача—представить красоту.

В только что приведенной общей формулировке мы могли бы вспомнить Плотина. Однако в понимании красоты у него и в описываемую эпоху имеется существенное различие.

Плотин (а до него Платон), говоря об идее, к которой могут быть причастны природа либо произведение искусства, не думали о внешних, формальных признаках

такой причастности. Утверждалось, что в прекрасном человек воспринимает божественную идею, но при этом не спрашивалось: каковы должны быть внешние, формально композиционные признаки того прекрасного, в котором божественная идея может просвечивать.

Эстетика средних веков не отказывалась от понимания красоты как формы просвечивания божественной истины. Вместе с тем эта эстетика делала шаг к тому, чтобы осмыслить эту красоту—идею в ее связях с реальной природой. Она делала попытку искать в природе некие внешние и обязательные признаки красоты. Эту попытку предпринял тот же Августин.

От Аристотеля исходила мысль о многообразии, спаянном единством идеи. В прекрасном, утверждал Плотин, дана идея, а идея есть само единство. В произведении искусства, продолжал Августин, единство идеи дано как связанность, соотнесенность, симметрия его частей. Единство в многообразии понимается отныне как внешняя, композиционно-формальная характеристика целого. Мы читаем у Августина[1]:

«Если я спрашиваю у архитектора, почему, построив аркаду на одном крыле здания, вы строили такую же на другом, он ответит мне, без сомнения, что делает это в целях достижения симметрии между отдельными частями постройки. Но почему эта симметрия кажется вам необходимой? Да по той причине, что это нравится. Вещи, расположенные таким образом, обладают благообразием, правильностью и изяществом; одним словом, потому, что это прекрасно. Очень хорошо. Но скажите мне: это прекрасно потому ли, что оно нравится, или оно нравится потому, что прекрасно? Несомненно, это нравится, потому что оно прекрасно. Я думаю то же. Но спрашиваю еще: почему оно прекрасно? И если мой вопрос вас смущает, так как, в сущности, учителя вашего искусства не занимаются этим, вы, по крайней мере, согласитесь без труда, что **подобие, равенство, соответствие частей вашей постройки приводят к своего рода единству, удовлетворяющему наш разум.** В чем же вы видите единство, к которому вы стремитесь и которое вы считаете непреложным законом вашего искусства, единство, ко-

[1] «Об истинной религии». Цитата заимствуется из ««Essai Sur le beau» par le père André, 1759.

торому должно подражать ваше здание, чтобы быть прекрасным, но которое ничем существующим на земле не может быть передано в совершенстве, ибо ничто на земле не может быть в совершенстве единым? Не нужно ли признать, что существует выше нашего сознания определенное изначальное единство, всемогущее, вечное и совершенное, являющееся непременной сущностью прекрасного, которое вы стремитесь воплотить в своем искусстве».

Разделяя эту же мысль (красота есть выражение божественной истины), Фома Аквинский проблему прекрасного трактует с иных, а именно—с психологических позиций. Он формулирует критерии художественно прекрасного, из которых первым является критерий ясности. «Красота имеет ясность»[1]. Что же такое «ясность» у Фомы Аквинского? Прежде всего, это понятие не касается наших чувственных впечатлений; она не есть та ясность, с которой говорим порой и мы, имея в виду неперегруженность этих впечатлений, легкость, с какой мы можем в них ориентироваться, определенность и четкость формальной или композиционной линии, простоту архитектоники и т. д., и т. д.

К «ясности» Фомы Аквинского ни слух, ни глаз не причастен. Не причастен к ней и разум наш, ибо здесь нет задачи, которую разум был бы призван разрешать. «Ясность» Фомы Аквинского есть характеристика того духовного состояния, которое переживается человеком (верующим) в моменты непосредственного созерцания божественной истины. Художественное произведение, как мы уже знаем, призвано раскрыть душе эту истину. А для этого оно должно в своих чувственных признаках адекватно отразить реальность этой истины. Абстрактность, условность этих чувственных признаков, чувственных законов не только не противоречит, но, напротив, именно отвечает требованию «ясности».

Фома Аквинский выдвигает и второй критерий художественной красоты; это—«цельность». «Совершенным же считается то, в чем ничего недостает сообразно об-

[1] Пройдут столетия, и этот же критерий выдвинет рационалистическая эстетика французского классицизма; мы лишний раз убедимся в том, насколько бывает различно содержание, которое вкладывают различные эпохи в одни и те же термины.

разу его совершенства», «то, чему чего-либо нехватает, тем самым постыдно». Это, в сущности, могло бы означать требование последовательного реализма: художественное произведение должно предстарить в изображаемом все, что относится к его существенным свойствам. Но в устах Фомы и этот критерий за пределы канонизированных изобразительных схем нас не выводит, так как самые признаки «существенных свойств» предполагаются канонически наперед установленными.

Сопоставим эти два критерия. Из них первый—«ясность»—имеет дело, по существу, не с самим художественным произведением, но с некоей идеей, поскольку она может быть духовным взором созерцаема. Сказать про художественное произведение, что оно ясно, означает признать, что ясна сама идея. Таким образом, критерий этот не затрагивает и не определяет формальных, конструктивных или каких-нибудь иных сторон самого художественного произведения, непосредственно воспринимаемого. Иначе обстоит дело со вторым критерием: он направляет суждение непосредственно на чувственный объект, он предъявляет требования к частям и целому этого предмета; он таит в себе больше, чем какой-либо другой критериум, «опасности» подлинного, не церковно-мистического реализма; если с духовным он имеет дело, то постольку, поскольку это духовное материализовано.

А теперь, если мы объединим оба первых критерия, то мы будем иметь дело с третьим критерием Фомы Аквинского: «согласованностью», «consonantia». Вот его объяснение этого критерия: «Подобно тому, как мы называем человека красивым, когда его члены находятся в правильных соотношениях с телом, так и от всякой красоты следует требовать отражения гармонического взаимодействия между первоначальными замыслами творения и их излучениями в земных вещах». В позднем средневековье предполагалось, что именно этот критерий реализован в готике, где мыслилось в такой же мере материализованным духовное, в какой одухотворенным материальное. Этот синтетический критерий одинаково требует как «ясности», так и «цельности», как непосредственности созерцания истины, так и формального наличия всего, что «сообразно образу совершенства» земных вещей. Как уже сказано, готическая архитектура

считалась воплощением этого критерия. Таким же воплощением его считалось изображение и скульптура святых. В произведениях этого искусства средневековая эстетика признавала реальную, т. е. сверхчувственную истину, воплощенную адекватно в чувственных вещах—знаках.

Из этого признания, из того, что произведение искусства должно адекватно представить идею, следует с очевидностью, что искусство должно быть правдивым. И действительно: от искусства требовалось прежде всего быть таковым. «Бог не терпит лжи»,—говорил еще Тертуллиан (III в.). Но что означало для средневековой мысли быть правдивым? Ответ мы находим в учении об универсалиях, в ученье о том, что единственно реальной сущностью являются общие понятия. Хорошо известен разгоревшийся в средние века спор о природе этих общих понятий. По существу, это был тот же спор, который разделял Платона и Аристотеля,—спор между идеализмом и материализмом, спор о том, есть ли «человечность» самостоятельная сущность, самостоятельная и реальная действительность, возникшая раньше и независимо от отдельных людей, или же реально существуют только личности, а «человечность» существует только в силу существования этих личностей.

Спор этот воскресил уже знакомый нам Порфирий. Наиболее полное свое развитие идеалистическая трактовка природы общих понятий нашла у Ансельма (XI в.). У него мы находим соображения, с которыми уже встречались в «Гиппии Большом»—справедливый оказывается справедливым в силу справедливости. Так как эта точка зрения исходила из представления о реальном существовании идей в противоположность тем, кто реальным считал лишь индивидуальное, давая общим понятиям лишь нарицательные имена,—первая точка зрения была окрещена термином «реализм», а вторая—«номинализм» (представитель—Росцеллин—XI в.). Само собой разумеется, что церковь не могла оставаться равнодушной к этому спору: она осудила номинализм, это, по словам Маркса, первое выражение материализма.

Средневековый «реализм» как ведущий принцип мышления подводит общефилософскую базу под всю эстетику эпохи. В свете этого принципа получает объяснение кажущееся парадоксальным требование к искус-

ству отражать только правду, как и критерии художественно прекрасного, выставленные Фомой Аквинатом. Если, говоря об отрицании индивидуализма, мы связывали его вначале с отрицанием чувственного начала, то теперь мы можем под то же самое дополнительно подвести и теоретическое основание, вытекающее из схоластического мышления.

Единственно реальным и истинным является общее; всякое индивидуальное есть лишь некоторое отклонение от истинной сущности. Истина едина, а потому и художественные образы не могут не быть едины; и действительно, как уже было сказано, литература знает одни штампы: рыцарей, кавалеров, дам, добродетелей, злодеев, монахинь, королей и т. д. То же последовательно метафизическое и последовательное идеалистическое мышление средневековья, мышление схоластики, объясняет все антиреалистические несуразности, которые мы замечаем в средневековой живописи, лишенной как будто всякого понятия о масштабах и пропорциях: люди могут оказаться выше строений, гор и пр. Все эти масштабные несуразности разрешаются в господствовавшем взгляде на мир как на механическую совокупность взаимно никак не связанных, но абсолютно самостоятельных друг в отношении друга вещей, тянущихся все одинаково, но каждый от себя к единому и для всех общему богу. Каждая вещь в отношении любой другой вещи занимает положение никоим образом не по внутренней их связи, но лишь по степени своего достоинства перед тем же богом. На картине размеры вещей определяются именно этим соотношением их достоинств, т. е. близостью каждой к богу. Метафизическое мышление, рассекающее мир на независимые друг от друга явления, сказывается и в композиции средневековых летописей, где изложение событий механически расчленяется по годам, и с каждого нового года то же самое событие излагается так, будто оно здесь впервые возникает. Наконец, в музыке, в ее ранних мотетах, царит тот же идеалистически-метафизический принцип сложения голосов и текстов, между собой никакой внутренней связью не объединенных.

Сказанного достаточно, чтобы понять и то, какие задачи средневековая эстетика возлагала на искусство. Раньше всего, каково отношение искусства к природе?

Мы уже указывали, что праобразом искусства является не природа; говоря об универсалиях, мы достаточно выяснили эту сторону дела. В частности, для музыки праобразом является не что иное, как пение ангелов. В отношении природы искусство имеет задачей не отразить ее, а лишь наметить сходство. Мы также указывали, что «несовершенное» в природе искусства призвано заменить «совершенным». Словом, искусство выше природы.

Что касается общественных функций искусства, то очевидно, к чему должна была свести их средневековая эстетика. Функции искусства морально-религиозные: поучение, возвышение и познание—конечно, все это в церковно-догматическом понимании. Искусство должно привести к некоему катарзису, очищению от всех страстей, должно сообщить способность воспринять божественную благость. Таков круг воздействия искусства, играющего роль медиума божественных откровений. В частности, в отношении музыки этот круг определяет и круг эмоций, свойственных ей.

Иоганну Каттонию принадлежит перечень этих эмоций. «Музыка,—говорит он,—ласкает слух, подбодряет, возбуждает воина, поднимает дух упавших и отчаявшихся, подкрепляет путников, обезоруживает разбойников, умиротворяет вспыльчивых, укрепляет грустящих, восстанавливает мир среди враждующих, изгоняет дурные мысли». В этом перечне мы должны подчеркнуть два момента: отрицание подлинного реализма, изобразительных функций музыки, будь то связано с внешней природой или с индивидуальной человеческой психикой; в частности, отрицание в музыке лирики. Наряду с этим общий тон всех эмоций—пассивность.

Таковы черты эстетических воззрений христианского средневековья. Они охватывали основные тенденции искусства этой эпохи. Но вместе с тем они не отражали тех грандиозных сдвигов, которые в недрах феодального общества складывались и предвещали принципы нового искусства, нового мышления, знаменующего эпоху Ренессанса. Эта эстетика прошла мимо собственно музыкальной практики даже самой католической церкви, не говоря уже о народной, о светской музыке. В этом отрыве от практики эстетика разделяла общую черту схоластического мышления.

[ЭСТЕТИКА] ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

В истории искусств эпохе Возрождения принадлежит большое и очень почетное место. И это естественно, так как эпоха эта, как никакая другая, богата художниками величайшего дарования и произведениями искусства непревзойденного мастерства. Этот пышный расцвет искусства производит на нас, спустя много столетий, тем более ошеломляющее впечатление, что он возник как бы спонтанно, почти без традиций, возник будто силой волшебства после многовековой мрачной полосы христианского, по существу антиэстетического, средневековья.

С эпохи Ренессанса датирует и современное европейское искусство свою историю. В полном противоречии со всем этим буржуазная история эстетических учений этой эпохе уделяет очень мало внимания; изложение истории эстетических учений обычно обрывается на античности, либо—в лучшем случае—на неоплатониках с тем, чтобы с необходимой полнотой продолжаться с XVII и даже с XVIII века. В сущности, неожиданного в этом, может быть, и ничего нет: сколь ни богат Ренессанс своим искусством, как и своей научно-философской мыслью, освобождающейся от мертвящей богословской догматики, эта эпоха бедна систематически разработанными теориями эстетики. И это вовсе не потому, что не существовало в эту эпоху теоретического интереса к

вопросам искусства: такое явление было бы неестественно; но теоретический интерес в области искусства имел в эту свою пору особую направленность.

Античный мир, как мы знаем, любил и умел ставить общие проблемы познания. Недаром основные принципы и методы мышления в своих общих чертах впервые были разработаны именно тогда. Недаром, в частности, «Поэтика» Аристотеля, будучи по существу теорией греческой трагедии, все отдельные проблемы драмы—ее архитектоники, элементов композиции, формы языка, ее критики и пр.,—выводит из общих и основных проблем искусства: его происхождения, его познавательных функций, его специфики, его отношения к природе и т. д. Христианское средневековье не столько пыталось объяснить искусство, сколько найти ему оправдание и примирение в условиях принципиального отрицания в нем значения чувственного познания и чувственной красоты.

Возрождение не пытается ни объяснить природу искусства, ни искать ему оправдания. Для Возрождения искусство есть неоспоримый общественный факт огромного эмоционального воздействия, факт в такой же мере бесспорный, как и необходимый, факт, который требует одного: дарования и мастерства, быть может—мастерства больше, чем дарования. Искусство для христианского средневековья есть наука в схоластическом ее понимании: путь истолкования человеку божественной воли; для Возрождения искусство есть наука, открывающая человеку глаза на то, что окружает его самого на земле. Для раннего средневековья наука есть система освященных церковью непреступаемых канонов; для Возрождения наука есть опытное знание мира и человека, система знаний и метод их добывания. Искусство есть система тех же знаний и метод их художественного обнаружения. Так понимали вопрос люди Ренессанса. Так понимали, в частности, значение науки и сами художники. Венцом всех наук считалась математика. Альберти, как и Леонардо да Винчи, уверял, что без математики не может быть подлинной живописи. У Леонардо мы встречаем фразу: «Наука—капитан, практика—солдаты». На такой же точке зрения в отношении музыкального искусства стоял Царлино. Соответственно этому, если вопросам технологии искусства уделялось

в эту пору немало внимания, то к разработке общих эстетических систем интереса не обнаруживалось.

Вот это-то отсутствие разработанных эстетических систем и является формальным основанием к тому, чтобы буржуазные историки эстетических учений проходили, почти не касаясь, мимо этой эпохи. Впрочем, в буржуазной литературе иногда встречаются попытки обосновать такое отношение к предмету ссылкой на то, что эпоха Возрождения в теории искусства нового по существу ничего не дала: здесь продолжали фигурировать те же Платон, Аристотель и Плотин. Можно было бы добавить при желании: и те же этос и пифагореизм.

Если ошибочно вырывать культуру Возрождения из общей культуры средневековья как порождение якобы совершенно особой социально-экономической формации (торгового капитализма), то не менее ошибочно сводить интересующую нас эпоху к простому воссозданию мышления и культуры античного мира. Ошибка заключается в непринятии во внимание, что эта древняя культура вовсе не пересаживается механически, а по-новому воспринимается. Переосмысление древней культуры и составляет огромную ценность культуры Возрождения.

Кроме того, изучение эстетических воззрений Возрождения для нас представляет огромный интерес и по другим соображениям: только исходя из этих воззрений, отразившихся отчасти в высказываниях, а еще больше в самой художественной практике эпохи, мы лучше можем понять весь дальнейший ход развития эстетической мысли европейских народов. И, во-вторых, на примере эпохи Возрождения мы можем лишний раз проследить историческую закономерность становления и развития художественной деятельности в целом.

Но раньше всего—что собой представляет эта эпоха? Возрождение—условное обозначение длительного, мучительного и противоречивого процесса становления в недрах старого, феодального мира, мира нового—капиталистического, процесса разложения феодального общества и идущего параллельно с ним процесса освобождения элементов капиталистического общества. Элементы эти складывались первоначально в форме преимущественно торгового капитала. Последнее обстоятельство дало повод некоторым исследователям выделить рассматриваемую эпоху как эпоху торгового капитализма и тем

самым единый, диалектически сложный исторический процесс распада феодализма и зарождения капитализма механически расчленить на феодализм и капитализм с промежуточной между ними эпохой торгового капитала. К этому сводилась схема общественного развития А. Богданова, за которым последовал Фриче, выделив в своем «Очерке» литературу «эпохи торгового капитализма». Такая периодизация была в корне ошибочна, поскольку, как мы уже сказали, установление буржуазных, торгово-капиталистических отношений было лишь положительной стороной разложения того же феодализма; а это означает, что и искусство Возрождения, и с ним связанные эстетические воззрения были продуктом сложных и противоречивых общественных процессов.

Элементы новой, капиталистической экономики впервые складываются, начиная примерно с XIII и XIV ст., в Италии, лежавшей на торговых путях между Востоком и европейским Западом. Такие города, как Неаполь, Генуя, Флоренция, становятся узловыми пунктами тогдашней мировой экономики, сосредоточившими в своих стенах огромные товарные богатства. Здесь закладываются, помимо купеческих, торговых предприятий, зачатки мануфактуры, возникают первые промышленные предприятия, эксплуатирующие труд наемных рабочих; здесь создаются банкирские фирмы, меняльные и ссудные предприятия. Венеция обзаводится огромным торговым флотом; во всех европейских странах начинают создаваться города, разбивающие старые основы натурального хозяйства; города становятся средоточием не только новой экономики, но в связи с этим и новой культуры, и новых политических принципов; складывается новая политическая сила—светская государственная власть, вступающая в борьбу с римской церковью за гегемонию.

В течение долгих столетий всегда давившая и всегда тревожная средневековая тьма начинает рассеиваться; до полного рассвета, правда, еще далеко: костры «св. инквизиции» еще долго будут зловеще озарять небо. И все же произошло то, что люди, хоть все еще скованные религиозными предрассудками, начинают остро ощущать самих себя, свои потребности как потребности живых и здоровых людей. Жажда предприимчивости, риска и авантюры, жажда свободы от богословских догм, жаж-

да по-новому взглянуть на весь мир: на небо и на звезды, на человека и на самого себя, жажда политической власти и политического господства, наконец, жажда чувственной радости и чувственной красоты,—во всем через тысячи неуловимых путей пробивается сила новой, зарождающейся экономики.

Об эпохе Возрождения Энгельс писал: «Рамки старого римского мира были разбиты; только теперь, собственно, была открыта земля и заложены основы для позднейшей мировой торговли и для перехода ремесла в мануфактуру, явившуюся, в свою очередь, исходным пунктом современной крупной промышленности. Духовная диктатура церкви была сломлена; германские народы в своем большинстве приняли протестантизм, между тем как у романских народов стало более и более укореняться перешедшее от арабов и питавшееся новооткрытой греческой философией жизнерадостное свободомыслие, подготовившее материализм XVIII столетия».

И далее: «Это был величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности характера, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были чем угодно, но только не буржуазно ограниченными людьми. Наоборот, они были более или менее обвеяны авантюрным характером своего времени. Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества (старое введение к «Диалектике природы»).

Об этих же людях Энгельс замечает: «Они почти всегда живут интересами своего времени, принимают участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются, кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим». Речь идет об интеллигенции, порожденной молодой городской культурой. Эта интеллигенция, пестрая по составу—в нее входили представители и зарождающейся буржуазии, и придворной аристократии, и феодальной знати,—раньше всего сама себя начинала сознавать свободной от нравственной опеки церкви и от предрассудков религии. Эта по

существу светская интеллигенция, противоречивая в своих общественных симпатиях и убеждениях, но объединенная общим для нее мироощущением, общим и новым для христианства восприятием живой человеческой психики, общим отрицательным отношением к аскетизму[1].

Именно сочувственное внимание к человеческим страстям, порывающее с аскетизмом, сочувствие, нашедшее различные формы выражения и в философии, и в морали, и в эстетике; это возвеличение человека и его тела, и его разума—до вершины божественного обаяния, и очеловечение самого бога—объясняет то название, которое связала история с культурой зарождающейся буржуазии: гуманизм. Гуманизм, подчинивший своему влиянию некоторые круги самой церкви, оказался исторически призванным завоевать и отвоевать земной посюсторонний мир, освободить науку от богословия, подорвать доверие к библейской космогонии, проникнуть силой разума в самые тайны мироздания. Не спекулятивные размышления, а внимание к реальной чувственной практике, к собиранию эмпирического материала и стремление рационально осмыслить этот материал—вот то новое, что знаменует приход гуманизма.

Гуманизм означал пафос разума, открывшего землю под ногами человека. Жизнь—страстная, ищущая, суровая и познающая, стала источником вдохновения. Не бог, а человек становился своим законодателем на земле. Знаменитый гуманист XV века, пытавшийся примирить религию с философией, Пико делла Мирандола восторженно писал:

«В конце дней творений создал бог человека, чтобы он познал законы вселенной, научился любить ее красоту, дивиться ее величию. Я,—говорил бог Адаму,—не прикрепил тебя к определенному месту, не связал определенным делом, не сковал необходимостью, чтобы ты

[1] В своей работе по «Истории музыкальной культуры» проф. Р. И. Грубер указывал, что эта эпоха также знает аскетизм, при этом как сектантское массовое движение, содержащее протест против роскоши замков и дворцов, но те же сектантские массы охотно предавались музыке отнюдь не аскетической, а здоровой, эмоциональной, подлинно народной.

сам, по собственному желанию избрал место, дело и цель, какие ты свободно пожелаешь... Чтобы... ты сам себе сделался творцом и сам выковал окончательно свой образ... О, дивное и возвышеннсе назначение человека, которому дано достигнуть, к чему он стремится, и быть тем, чем он хочет»[1].

«Быть тем, чем он хочет»—дивное и возвышенное назначение человека! Это—символ веры гуманизма. В этом и утверждение жизни. Правда, не в ее эмпирической посредственности, а в ее великих возможностях. У того же Мирандола имеются строки: «Святое честолюбие должно охватить ваш ум, чтобы, недовольные посредственностью, мы стремились к высшему, упорно, всеми силами стремились достичь его».

Призыв к воле, способной, как говорил тот же Мирандола, поднять человека «до степени существа богоподобного»,—это жажда дела и преобразования, жажда обладания миром. Это—романтизм, проникнутый чувством великого оптимизма. Культ человека, означавший протест против всяких его ограничений, ставил его не только выше какой-либо опеки над ним церкви, но и выше общества, даже отечества в целом. «Я нисколько не обязан умирать ни за одного гражданина, ни за двух, ни за трех и т. д., до бесконечности. Почему же я могу быть обязан умереть за отечество, которое состоит из всех этих граждан? Разве изменится обязанность от того, что одним гражданином становится больше?»—так говорил известный гуманист XV века Лоренцо Вала.

Таковы были мировоззрения и мироощущения гуманизма. Это революция. Вернее—это жажда революции. Полного разрыва со схоластикой здесь еще нет, как нет и в экономике разрыва с феодализмом; но есть стремительное разрушение идеологии феодализма, стремительная тяга к науке, к новому мировоззрению, тяга, которая сама по себе означает революцию. Этим именно словом и характеризует Энгельс состояние новой, с Возрождением связанной науки. Вот его слова:

«Естественное развивалось тогда в обстановке всеобщей революции, будучи и само насквозь революцион-

[1] Цитата по кн. «Мастера искусств об искусстве», т. 1, предисловие, стр. 19.

ным; ведь оно должно было еще завоевать себе право на существование. Вместе с великими итальянцами, от которых берет свое начало новейшая философия, оно дало своих мучеников для костров и темниц инквизиции» (старое введение к «Диалектике природы»).

Мы упоминали о тяге к науке. Энгельс, говоря о том же и напомнив, что наука средневековья была служанкой богословия, замечает, что в эпоху Возрождения «наука восстала против церкви; буржуазия нуждалась в науке и приняла участие в этом восстании». (Маркс и Энгельс, т. XVI, ч. II, стр. 296).

Но зарождающаяся буржуазия имела против себя не только организованную силу феодализма, но и неорганизованную борьбу народных масс—и в деревне и в городе. Это еще больше обостряло остроту выраженных противоречий эпохи. Ярким представителем этой противоречивой эпохи выступает фигура Кампанеллы (1568—1639), доминиканского монаха, отразившего в своем «Государстве солнца» утопические чаяния народных масс, сочетавшего свои коммунистические идеалы с верой в магию, мистику чисел, с преклонением перед жизнью апостолов, испытавшего бесчисленные гонения и благополучно нашедшего под конец жизни приют и покой при дворе Людовика XIII и покровительство Ришелье. Ему, Кампанелле, принадлежат такие слова:

«Народ—непостоянное и неразумное животное, не сознающее своей силы и склоняющееся под ударами и под самым тяжким бременем: он дает руководить собою самому слабому ребенку, которого он одним движением мог бы свалить...» Или еще: «Все, что находится между небом и землею, ему (народу) принадлежит, но он не ведает этого».

На иных классовых позициях, чем Кампанелла, стоит автор одного политического доклада той же эпохи (Ботеро), в котором имеются следующие строки: «На первом плане надо поставить вред, причиняемый людьми, ничего не имеющими и потому не рискующими что-либо потерять при переменах и потрясениях». Этих людей автор рекомендует удалить из государства, основывая с этой целью военные колонии.

А теперь попробуем проследить те новые черты, которые характеризуют ломку мировоззрения в эпоху

Возрождения. Раньше всего их надо искать не столько в том, что Возрождение вновь открыло античную культуру, сколько в том значении, которое оно этой культуре придало, в том переосмыслении, которому эта культура здесь подверглась. Если грек Плетон в XV в. впервые переводил Платона, то основной его интерес при этом — проблема любви и прекрасного. Интерес эпохи к Плотину в значительной мере обусловливается его пантеистическими тенденциями, к Аристотелю—его стремлением к реализму, к пифагорейцам—их математизмом.

Переосмысление античной культуры проникает через эмпиризм и преодоление спекулятивности схоластики. Энгельс, как мы видели, говорит о восстании науки против церкви. Среди блестящих имен, знаменовавших это восстание, на первое место нужно поставить Коперника (1473—1543). От него именно, по указанию Энгельса, естествознание датирует свое освобождение от теологии. Как известно, Коперник выставил свои положения в гипотетической форме, но даже так он своей теорией наносил сокрушительный удар библейской космологии: он подверг сомнению такие идущие от Птоломея и освященные церковью «истины», как центральное положение человека в божественном мироздании, как натурфилософский дуализм неба и земли, как вера в конечность мира и неизменность небесных тел.

В отношении Коперника было сделано правильное замечание, что от средневековья до него путь к истине гораздо больше, чем от него до Ньютона и Лапласа. Нужно ли говорить, что учение Коперника церковью было запрещено. Но оно было горячо поддержано другой выдающейся фигурой гой же эпохи—Джордано Бруно (1548—1600), пропагандировавшим идеи Коперника. Впрочем, в своих космологических воззрениях Бруно пошел еще дальше. Если Коперник при всей смелости своих построений ограничил вселенную, признав при этом именно солнце ее центром, удержав тем самым ведущее положение человеческого мира (солнце земли) в божественном мироздании, то Бруно решительно выставил тезис о бесконечности вселенной и множественности миров: земля и человек у него окончательно теряют свои былые, библейские привилегии. В книге «О бесконечности вселенной и мирах» он пишет:

«Когда станет ясно, что этот мир (т. е. земля) не может иметь иной природы, что он не находится в иных условиях и не обнаруживает других свойств, чем окружающие звезды, то не будет основания считать, что скорее он, а не другие звезды находятся в центре вселенной и что скорее они вращаются вокруг него, чем он вокруг них».

У Бруно первого возникает ясная мысль о том, что мир в целом есть единство, качественная однородность, человек есть часть целого, «внутренним чувством» связанная с ним. Ему же принадлежит революционная по тому времени мысль о том, что вселенная вечно развивается. Он отказывается от аристотелевского разрыва материи и формы, выражая этим общую тенденцию гуманизма перейти от дуализма к монизму. Бруно, не отказываясь от идеи бога, начинает самого бога мыслить материалистически (называя его творящей природой (natura naturans), противопоставляя ей творимую природу (natura naturata).

Таким образом, природа, по Бруно, есть бог, материализованный в вещах. В полную противоположность аскетизму, Бруно проникнут чувством великого оптимизма; сознание человека, уверен Бруно, стремится к бесконечной истине, воля—к бесконечному совершенствованию, чувства—к бесконечной красоте и любви. Но мы уже сказали: от идеи бога Бруно еще не может освободиться: все от бога и все через бога. Судьба Бруно хорошо известна: в 1600 г. церковь казнила его на костре, как через 19 лет и его последователя—Д. Б. Ваники.

Философская мысль эпохи до Бруно была представлена рядом других имен. Так, Николай Кузанский (1401—1464)—богослов, проповедник, автор философских и математических трудов—исследует природу человеческого познания, обнаруживая в нем четыре ступени: чувственное познание, рассудок, разум и интуицию. На низшей ступени познания находится первое познание, дающее смутные образы. Следующая ступень познания—рассудок: он разлагает, различает, противопоставляет явления и вещи и дает им их названия. Разум, интеллект, выполняет функцию более сложную: он связывает, ищет и находит в вещах общее, синтезирует. Но то, что все явления, все вещи относит к их высокому

единству, к их божественному первоначалу, есть познание непосредственное, внеразумное, есть интуиция, боговдохновенное откровение, без которого схоластическая мысль обойтись никак не могла.

На всей концепции Николая Кузанского, конечно, немало следов схоластики, и тем не менее эта концепция есть решительная попытка порвать со схоластикой. Достаточно указать на роль чувственного познания, без которого не допускается деятельность рассудка. В этом уже содержится реабилитация чувственного начала, с которой Возрождение во всех областях духовной деятельности выступило на историческую арену. Можно добавить интерес Николая Кузанского к природе, к ее познанию как к основной задаче философии, его оптимизм, отказ от средневековой идеи обреченности человека и его веру в то, что все идет к совершенству, что дурное—это остановка на пути к хорошему; наконец, его жажду познания, что он считал главной задачей человеческого духа,— и вы в нем, в этом средневековом богослове и проповеднике, не можете не разглядеть черты, привязывающие его к гуманизму. Недаром историю новой, послесхоластической философии нередко начинают именно от него, от Николая Кузанского.

Оптимизмом, верой в силу человеческого разума, пытливым интересом к природе веет от философии другого мыслителя эпохи—Парацельса (1493—1541). Человек, уверен Парацельс,—подобие божье: в себе он несет вечное и силой своего разума способен совершенствоваться. Назначение философии—это познание природы, в которой должно быть отведено одинаковое место наряду с мышлением и наблюдению. Именно этим, а не почтительным отношением к древней мудрости может человек прийти к целям познания. Та же тенденция к монизму наблюдается у Парацельса, утверждающего, что в человеческом теле действуют такие же законы, что и во вселенной.

Из мыслителей этой эпохи, порывающих традиции схоластики и пробивавших пути к научному мировоззрению, упомянем, наконец, Барнарда Телезия (1508—1589), у которого также основной интерес направлен на уразумение природы. Объяснить природу, по Телезию, надо, исходя из самой же природы, а не из предвзятых принципов. Познавательная деятельность наша

в основе своей имеет способность человека ощущать, иметь чувственный опыт; без такого опыта нет верного познания. У Телезия мы встречаем попытку материалистически объяснить природу добродетели: она—качество всякого организма, ибо она есть проявление стремления организма к самосохранению.

Прежде чем перейти к эстетическим воззрениям эпохи, подведем некоторые итоги: что дала философия Возрождения? Заслуга этой философии заключается в том, что она поколебала основы схоластической догматики, подготовила почву материалистического мировоззрения; в лице Дж. Бруно она вылилась в большую метафизическую систему, проникнутую тенденцией к монизму; и вместо библейской космогонии, явившейся основой христианского богословия, выработала новую систему мира, новое понимание законов вселенной; как бы ни была эта система отяжелена схоластическим наследием, она для последующей науки оказалась необходимой предпосылкой.

Подытоживая достижения философской мысли эпохи Возрождения, необходимо особо отметить попытки отстоять независимость светской науки от теологии путем своеобразного разграничения или размежевания между ними сфер познания. Признается, что богословие истины не ищет: она дана в божественном откровении и касается она моральной стороны человека. В отличие от богословия наука ищет истину; последняя ей не дана, а задана. Ее объектом является природа и человек вне его моральной сферы. В истине религии наука признает себя бессильной, как и обратно: религия бессильна в сфере науки. Орган познания в религии—интуиция, в науке—разум.

Галилей, отстаивая права науки, писал: «Почему должны мы в познании вселенной в целом и ее частей предпочтительно начинать со слов бога, а не с его дел; или дела (бога) менее благородны, чем (его) слова?» Признать равенство «дела» перед «словом», означавшее такое же равенство науки перед теологией, составляло сущность учения о «двойной истине». Гуманизм стремился, таким образом, ограничить веру, чтобы освободить место знанию, и в этом была его прогрессивная сторона. Спустя несколько столетий за ту же «двойную истину» будет вести борьбу крупнейший буржуазный философ—

Кант, но уже с противоположных позиций: речь будет идти об ограничении разума с целью освободить место для веры.

В области искусств Возрождение представляет не менее значительный переворот. Внешним выражением этого переворота можно считать расцвет светской художественной культуры, берущей начало еще в XII веке (преимущественно во Флоренции). Города украшаются ценнейшими памятниками архитектуры. В XIV в. основывается первый университет (1349 г.). Развивается меценатство, покровительствующее философам, выдающимся ученым, художникам, музыкантам. Входят в практику кружки-салоны, где культивируются изысканные беседы, ведутся страстные споры на политические, философские, религиозные, эстетические темы. Ярким образцом таких кружков служит знаменитая Вилла Альберти.

Точно так же, как в сфере философии, в искусстве с полной очевидностью проглядывала противоречивость феодально-буржуазной эпохи. В своих прогрессивных устремлениях новое искусство не имело никаких преемственных связей с искусством предшествующих веков; наоборот, оно складывалось на сознательном отрицании всех укоренившихся традиций. Тем с большей жадностью оно накинулось на искусство античного мира, нашедшего, как тогда казалось, совершенные формы чувственной красоты:

«В спасенных при гибели Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир—греческая древность; перед светлыми образами ее исчезли призраки средневековья; в Италии достигло неслыханного расцвета искусство, которое явилось точно отблеск классической древности и которое в дальнейшем никогда уже не поднимается до такой высоты» (Энгельс, «Диалектика природы», старое введение). Произведения греко-римской античности в поэзии, в скульптуре, в архитектуре; эстетические воззрения древности, в частности Платона и Аристотеля,—становятся предметом глубокого интереса и почитания; там, где им прямо и не подражают, там на них все же учатся. Вот та общественно-историческая обстановка, которая формировала эстетические воззрения Возрождения. Черты эпохи, черты

гуманизма можно проследить уже у Данте (1265—1321), являющегося, по словам Энгельса, последним поэтом средних веков и первым поэтом нового времени.

Данте противоречив в такой же степени, в какой противоречива эта эпоха. Он глубоко религиозен и разделяет все предрассудки христианской веры; он не сомневается в существовании загробной жизни, в существовании ада и рая. Данте продолжает мыслить в аллегориях—в этой типичнейшей для схоластики форме познания. С аллегорий начинаются первые страницы «Божественной комедии». Это является ведущим принципом ее изложения. На необходимость аллегорического толкования своего произведения не перестает указывать Данте. Мы читаем у него:

Такая (т. е. иносказательная) речь понятнее уму
Людей: лишь то, что в чувства ваши вникает,
Вверяете вы смыслу своему... («Рай»)

Здесь в истину впери, читатель, око.
Теперь на ней так тонок стал покров,
Что уж легко проникнуть в смысл глубокий.

(«Чистилище»)

О вы, чей ум способен к размышлению,
Под покрывалом странным сих стихов
Прислушайтесь к сокрытому учению. («Ад»).

Аллегория лежит уже в основе самой композиции поэмы. Всеоформливающим началом здесь служит священное число три=троица: в поэме три части; в каждой части 33 (3×10+3) песни; все песни имеют трехстрочные строфы терцины; всего в поэме 100 (3×33+1) песен. В отношении этой числовой символики надо вспомнить, что по воззрениям схоластики число 10 (3×3+1) является также священным числом.

Таких идей и в мировоззрении, и в творческом методе Данте, которые связывают его со схоластикой, можно обнаружить немало. И, однако, у него же можно констатировать черты иного порядка, говорящие о зарождающемся в ту эпоху новом, гуманистическом мышлении. Вся его поэма в целом, несмотря на мистическую форму изложения, проникнута жгучим интересом не к небу, а именно к земле: мир реальный, мир политических страстей, мир горестей, пороков и волнений живых лю-

дей; защита общественных идеалов своих, преследование политических врагов, тревога за судьбы родины—вот то, что составляет содержание этой поэмы.

Или взять отдельные моменты той же «Божественной комедии», например, взгляд на женщину или на проблему любви. С точки зрения христианского средневековья вовсе необычна та роль, которую выполняет в отношении мужчины Данте женщина Беатриче: ведь она не только в какой-то мере руководит его поведением, но и берет на себя миссию внушить ему мужество, как если бы она была духом своим сильнее его. Правда, любовь Данте к Беатриче мистически затуманена; это преклонение перед «божественной сущностью» женщины. Хотя такая любовь обращена к земному существу, при этом к горожанке, а не к полуабстрактной рыцарской даме, а тем более не к богоматери.

Любовь земная, пусть даже греховная, для Данте может быть поэтически обаятельной: вспомним трогательную повесть Франчески из Римини, осужденной на вечные муки за нарушение законов церковной нравственности; эта грешница историей своей любви ввергает Данте в сильнейшее смятение, и он лишается чувств. В этом изображении человеческих страстей Данте достигает огромного реализма. Реализмом же проникнуты страницы, посвященные политическим деятелям эпохи, как и изображение собственного отношения автора к этим деятелям.

Таковы черты нового, которые возрождающийся гуманизм привносит в систему мышления Данте. И таких черт много. Прибавим к тому, о чем только что говорилось, его отношение к проблеме свободы воли: она трактуется у Данте в духе, несвойственном христианско-богословскому мировоззрению. В «Чистилище» встречаются такие строки:

Вы, в нем (т. е в мире—А. А.) живущие,
Во всем веленье лишь неба видите,
Как бы всему необходимость лишь дает течение...

Будь это так, то вам бы дан к чему свободный выбор?
Был бы суд правдивым,—
Величая добрых, злых ввергая в тьму—
С небес почин лишь вашим дан порывам.

Не всем, но если бы и так, что ж и в том?
Есть свет, чтоб меж прямым избрать или лживым.
В вас воля есть?...

Взывать к воле—означает взывать к тому, чтобы стать активным, стать личностью. Если Данте ненавидит своих врагов, то он презирает тех, кто не мог оказаться ни врагом, ни другом; кто и на бога не восстал, и верен ему не остался: таких пассивных он не удостаивает ни рая, ни ада.

Чтобы не задерживаться долго на Данте, укажем еще только на одно—его отношение к народному языку. «Божественная Комедия» написана не на языке ученой схоластики, не на латинском, а на итальянском языке, который вскоре после Данте становится признанным языком национальной литературы. Итальянский язык—это язык складывающейся буржуазии: Данте верит в могущество и художественную выразительность этого языка; про этот народный язык он пишет: «Это будет новый свет, новое солнце, которое взойдет, когда закатится старое».

По этому же пути, по пути культивирования народного национального языка, идут следующие за Данте могучие фигуры этой эпохи—Петрарка и Боккачио. Петрарка (1304—1374) противоречив в своем мировоззрении не меньше Данте; его диалог «о презрении к миру»—литературный документ этого противоречия: в нем столько же от схоластического аскетизма, сколько и от гуманистического индивидуализма; все содержание этого диалога между ним, Петраркой и Августином в присутствии третьего молчаливого персонажа (истины)—борьба в человеческой душе этих двух непримиримых начал.

Не порывая окончательно со схоластикой, он одновременно и не приемлет ее; но и критику свою схоластики он стремится примирить с преданностью христианской церкви; он отказывается признать схоластику истинной мудростью, он называет ее пустой и болтливой диалектикой, так как схоластика оказывается неспособной выражать учение Христа. Петрарка вскрывает и бичует невежество представителей средневековой науки—алхимии, астрологии и медицины. О правоведении он отзывается как о сплетении казуистики, душащем истинное право и справедливость.

В поисках положительных идеалов Петрарка, отражая умонастроения всей эпохи, с величайшей любовью обращается к культуре античного мира. Он разыскивает рукописи римских поэтов и прозаиков, переписывает их сам, дает переписывать другим, наблюдая за их работой, распространяет эти рукописи среди друзей и знакомых, добиваясь дальнейшего их распространения. Он усиленно пропагандирует Гомера, Платона и Аристотеля. Петрарка собирает и побуждает и других собирать материальные остатки классической древности: монеты, геммы, медали, а также статуи, пишет биографии великих римских героев.

Но наибольшее воздействие на последующую гуманистическую культуру он оказывает своей поэзией, в частности своими лирическими сонетами, канцонами, балладами. Исторически новым и прогрессивным в этих сонетах—огромная выразительность мира страстей и художественное отображение реальной, земной природы.

Повеял вновь зефир, и ведро к нам слетело,
И вся семья его: цветы, луга и травы,
И роскошью весны оделися дубравы.

Смеются вкруг луга и небо просветлело;
Всю землю, воздух весь и воды страсть согрела,
И все живущее любви влекут забавы.

Увы! Лишь для меня настали дни невзгоды.
Ни хор веселых птиц, ни блещущие долы
Меня не радуют, как вид пустыни голой.

В этой поэзии, свободной от средневековой аллегории и мистики, но проникнутой мировоззренческими проблемами, он с величайшим мастерством раскрывает интимные страдания и радости любви. В этой поэзии мы можем обнаружить то, что ново именно для гуманистического мышления: интерес к правдивому отображению человеческих страстей, а также к природе. Последнее, т. е. эстетический интерес к природе, является несомненным завоеванием эпохи: искусство древних народов этого интереса не знало. Высоко художественное описание природы, какое мы встречаем позже, например, у П. Аретино (XVI) (письмо к Тициану), свидетельствует о зарождении именно такого нового отношения человека к природе. Об этом же могут свидетельствовать много-

численные страницы, посвященные восторженному отношению к природе в новеллах Фиренцуола.

Возвращаясь к Петрарке, мы можем обнаружить в нем и другие черты, отмеченные выше в связи с гуманизмом: подчеркнутый интерес к человеческой личности, переходящий в индивидуализм. Следующая цитата говорит об этом достаточно: «Хотя ты познал все тайны, познал широту земли, глубину моря, высоту неба, но, если ты не знаешь самого себя, то ты похож на человека, воздвигающего здание без фундамента: не постройку ты производишь, а разрушение. Не мудрец тот, кто не знает себя».

Для характеристики складывающегося мировоззрения не менее, чем Данте и Петрарка, значительно творчество Боккачио (1313—1375), беспощадно разоблачающего пороки католического духовенства: ложь, лицемерие, ханжество, распутство и грязь. Однако, жестоко изобличая монахов, Боккачио и не думает посягать на самую церковь и религию. В этом отношении характерно содержание одной из новелл его «Декамерона» (новелла вторая первого дня), где выведен еврей, который насмотрелся в Риме всяких безобразий, творимых духовенством, и все же пришел к выводу, что не что иное, как дух святой является основой христианской религии и что ему самому необходимо принять христианскую веру.

Так же, как и Петрарка, Боккачио предан античному искусству: он пишет руководство по античной мифологии—«Генеалогию богов», словарь по древней географии, содействует переводу Гомера на латинский язык и т. д. Говоря о Боккачио, необходимо особенно подчеркнуть его роль в деле создания итальянского литературного языка.

Данте, Петрарка с Боккачио не исчерпывают, конечно, всего, что знаменует культуру Возрождения. Это несомненно. И тем не менее их творческая практика, эстетические их идеалы как нельзя лучше характеризуют складывающиеся тенденции интересующей нас эпохи. Будучи гениальными представителями раннего гуманизма, они словом и практикой наметили то новое в искусстве средних веков, которое, развиваясь в дальнейшем в зависимости от особенностей жизни каждой из европейских стран, определило место всей этой эпохи.

Неудивительно, что в дальнейшем своем развитии гуманизм приобретает новые черты; так, если ранние гуманисты, защищаясь от нападок схоластики, пытались сочетать любовь к античным классикам с христианством, то позднейшие гуманисты обходятся уже без этого компромисса: они переходят в прямое наступление против основ средневековья, против всего средневекового мышления, против уже не монахов, а самих принципов монашества, не отказываясь порой даже от того, чтобы бравировать своими симпатиями к язычеству (напр. Марсунни, канцлер Флорентийской республики).

Гуманизм становится огромной общественно-политической силой, с которой приходится считаться представителям церковной и светской власти. В то же время, ища у князей и королей материальной и политической поддержки и меценатства, гуманизм постепенно теряет свое прогрессивное лицо, утрачивает свои республиканские и тираноборческие черты; наступает явный упадок гуманизма. В основе этого процесса, поскольку речь идет об Италии как родине гуманизма, лежит экономический упадок, потеря его преобладающего значения на мировом торговом рынке и общественно-политическая реакция.

Такова в основном линия развития гуманизма.

Перейдем к музыке. Попытаемся в ней, в ее эстетике, обнаружить то, что знаменует Возрождение. Но до этого подведем опять некоторые итоги, и на основе того, что мы уже знаем, зафиксируем общие эстетические тенденции эпохи. Наши выводы могли бы быть сформулированы так. Искусство Возрождения демократизируется, и в связи с этим оно проникается чертами реализма. Вот в основном то существенное и новое, что выделяет его из общего искусства средневековья. Эти черты демократизации и реализма можно проследить с разных сторон:

а) Тематика и сюжетика литературы резко выходят за узкий круг того, что диктовалось религиозно-аскетическим мировоззрением; персонажи этой литературы не только не клирики и не святые, а простые миряне, действующие в мирской, обыденной обстановке со всеми бытовыми чертами;

б) Искусство с религией не порывает, но оно занимает изобличительную позицию в отношении церкви;

в) Чувственный мир, сфера человеческих страстей проникают в искусство, приобретая тем самым высокую эстетическую ценность и подвергаясь идеализации:

г) Возникает интерес к портретности, к психологической изобразительности, к отражению в искусстве индивидуализма;

д) В искусство проникает гедоностическое начало;

е) Искусство строится на языке широких народных масс.

Все это далеко не полный перечень тех черт, которые можно проследить в той или иной мере у различных представителей искусства этой эпохи. Что касается демократизации искусства, необходима оговорка. Гуманизм, строя свое искусство, опирается на народный язык, на достижения и богатства народного искусства. Этими путями идет создание нового, национального искусства. Но гуманизм в целом вовсе не означает ни плебейства, ни народолюбия. С этим был бы и непримирим культ личности. Если не всегда прямая вражда, то презрение и пренебрежение к народным массам—это отличительная черта гуманизма. Мы уже видели, как Кампанелла величает народ: «непостоянным и неразумным животным». Дюрер не сомневается, что пониманию народа красота недоступна. Царлино, о котором речь еще впереди, также уверял, что «идиоты и крестьяне поют без всякого разума».

Переходя к музыкальному искусству, мы обнаружим здесь те же нам знакомые черты.

Как указывает Schäfkie в Die gexhichte der Musikaesthetik, музыкальный теоретик XV века Тинкторис, опираясь на авторитет Аристотеля—первого крупного противника учения о гармонии сфер, резко критикует мысль о существовании musica mundana. Он отвергает музыкальную космологию, что многим тогда еще казалось слишком дерзостным либо не столь необходимым. Не порывая с учением Этоса[1], Тинкторис одновременно обращает внимание на то, что характер музыки зависит

[1] Интересно проследить отражение эпохи в художественной литературе. Как пример вспомним Шекспира:

Сядь, Джессика. Смотри, как свод небесный
Весь выложен миллионами кружков

от таких условий, как фактура или стиль композиции, манера исполнения и инструментовка. Тот же Тинкторис ратует за разнообразие в музыке. Этому разнообразию, утверждает он, в равной мере доступны и простые песни, и мотеты, и мессы. Тинкторис возражает против трактовки диссонансов как мимолетных проходящих средств, как простых украшений. Он говорит также о дурной манере повторения отдельных музыкальных оборотов либо ходов; это допустимо, по его мысли, только тогда, когда диктуется и мотивировано замыслом красочности.

Другой крупнейший теоретик эпохи, Глареан (серед. XVI века) возвращается к античному учению о подражании, рассматривая природу как мать совершенства. От композиторов он требует следовать природе и хвалит любимых им композиторов за то, что «их песни соответствуют природе». Образцом для всех них он ставит Жоскена. Как критик Глареан делает упор на выразительность, на психологическое воздействие музыки. Он ориентирует композиторов на живопись. Высшая похвала в его устах: «Ни один художник не смог бы это нарисовать».

Обратимся к наиболее значительному из музыкальных мыслителей эпохи—Джозеффо Царлино. О Царлино мы знаем, что родился он в 1517 году, поступил 15-летним мальчиком в Капуцинский монастырь; в 22 года он

Из золота блестящего. Меж ними
Нет самого малейшего кружка,
Который бы не пел, как ангел, вторя
В движении размеренном своем
Божественным аккордам херувимов.
Такою же гармониею души
Бессмертные исполнены; но мы
До той поры ее не можем слышать,
Пока душа бессмертная живет
Под грубою и тленною одеждою.
Нет на земле живого существа,
Чтобы не могла хотя на час один
В нем музыка свершить переворота.
Кто холоден к гармонии прелестной.
Кто музыки не носит сам в себе,
Тот может быть изменником, лгуном,
Грабителем... Такому человеку не «доверяй».
(«Венецианский купец», д. V, сц. !).

монах-дьякон. Ему 24 года, когда он переезжает в Венецию и остается здесь до конца жизни—1590 г. Его учителем музыки был Адриан Вилларий. Царлино усиленно занимается музыкально-акустическими опытами; изучает философию, теологию, математику, алхимию; знает древние языки; штудирует музыкальных теоретиков, писателей, поэтов. Пишет трактаты: «Рассуждения о подлинном годе и дне смерти Ис. Хр.», «Происхождение отцов капуцинов», «Трактат о терпении», «Гармонические установления». Последним именно он и представляет для нас огромный интерес.

В этом трактате Царлино подытоживает музыкально-теоретическую практику прошлого и одновременно научно обосновывает то новое, что гуманистическое мышление успело внести в музыкально-эстетическое сознание эпохи. Отражая противоречивость эпохи, трактат этот носит явную печать того схоластического мышления, от которого многие гуманисты, а тем паче гуманист-церковник, освободиться еще не могли. Речь идет о чертах ортодоксально-богословского мировоззрения.

Будучи на одно поколение моложе Коперника, Царлино, современник Дж. Бруно, цепко держится за библейскую космологию, за авторитет святых отцов церкви, за непогрешность различных откровений и т. д. Свой трактат он начинает с того, что, много раз обдумывая о различных вещах, которые всевышний господь даровал людям, он, Царлино, понял, что самое высшее благо есть дар речи, что этот именно дар заставил людей, до того разбросанных, сойтись и объединиться.

Аргументируя в пользу любимого искусства музыки, он не может не упомянуть с гордостью, что из всех искусств только музыка допущена к пользованию в раю, что ангельские хоры не перестают славословить бога. Но все это, пожалуй, только внешние, хотя и очень типичные, атрибуты церковного мышления: двойственность начал—прогрессивного и консервативного—проникает в его мировоззрение, несомненно, глубоко отражаясь на всей его теоретической концепции. Так, он очень прогрессивен в своем гармоническом учении и консервативен в своих контрапунктических «рецептах»; на это указывал еще Риман.

Но сейчас Царлино занимает нас не сам по себе, а как яркий представитель гуманизма в музыкальной

эстетике. Под этим углом зрения мы и будем знакомиться с ним. Раньше всего—какова его теоретико-познавательная позиция? Так же, как наиболее прогрессивные мыслители этой эпохи, Царлино не сомневается в том, что в основе всей нашей познавательной деятельности лежат ощущения; наши органы чувств дают нам первые знания о мире, без них вообще нет никакого знания. Вместе с тем нет подлинного знания и без участия нашего разума. Человеческий разум, опирающийся на ощущения,—вот условия познания мира. В «Гармонических установлениях» мы читаем:

«В суждениях о музыкальных вещах нельзя полагаться всецело на чувство, ибо оно обманчиво, а необходимо присоединить к нему разум... потому что когда эти две части действуют в согласии, можно не сомневаться, что не будет сделано никакой ошибки, и суждение будет совершенно правильным» (стр. 140)[1].

Или в другом месте: «Я утверждаю, что ни чувство без разума, ни разум без чувства не могут составить правильного научного суждения о предмете, а могут это сделать, лишь соединившись» (стр. 146).

Так же думали и представители других искусств. Леонардо да Винчи, говоривший, что «практика художественная должна быть основана на хорошей теории», одновременно признавал, что мудрость есть «дочь опыта», который «никогда не ошибается», «ошибочными бывают только наши суждения». Пачоли, для которого нет подлинного искусства без науки, без математики, без Эвклида и «божественного Платона», одновременно утверждает, что «нет ничего в душе, чего не было бы прежде в чувстве». На этих же позициях, как помнит читатель, стоял и современник Царлино—Бернард Телезий.

Перенесенный в музыкальную теорию, этот познавательный принцип Царлино знаменует новое, более прогрессивное понимание природы музыкального искусства. Совершенно иначе толковала эту природу схоластика; она учила, как указывалось выше, что музыка есть не искусство, а наука, понимая под этим термином систему правил или канонов, освещенную традицией и авторитетом древних. Сознательное отношение к творчеству оз-

[1] Страницы указаны по рукописному переводу, хранящемуся в библиотеке ЛОЛГ Консерватории.

начало не больше, чем строжайшее соблюдение этих канонов; чувственый критерий изгонялся уже по одному тому, что назначением музыки являлось не непосредственное воздействие на психику, а истолкование божественного смысла, заложенного в священном тексте. Уже в XIV ст. мы имеем решительный поворот в сторону, ведущую затем к Царлино. Поворот этот выразил теоретик Маркетто, проведший размежевание между некультовой и культовой музыкой и объявивший церковные лады «неестественными»; ему же принадлежит лозунг, что ухо—лучший судья в музыке. Царлино делает шаг вперед: не одно только ухо, не одно только чувственное начало, но вместе с ним и рациональное начало.

На признании этих двух начал познания—чувственного и рассудочного—строится вся музыкальная эстетика Царлино. Из первого начала вырастает то гедонистическое отношение к искусству, которое в такой же мере характерно для эпохи Возрождения, как и чуждо и даже враждебно средневековому аскетизму. Из второго начала, в свою очередь, вырастают рационалистические тенденции Царлино, его попытки не только научно обосновать творческую деятельность, но из здравого смысла вынести силу художественного воздействия или критерий художественно прекрасного.

Весь трактат в целом, вся его теория созвучий, его учение о кантиленах, о контрапункте. как и рассуждения о природе музыки, о ее происхождении, о причинах и условиях ее воздействия и т. д.—все эти части и отдельные проблемы Царлино пытается построить на системе логических и исторических аргументов, доказывая объективным и убедительным, как ему кажется, образом все свои тезисы в строгой их последовательности. Самый план трактата, последовательность изложения огромного материала проникнуты стремлением внести максимальную ясность в предмет изложения. Царлино не перестает настаивать на том, что сам творческий процесс должен быть сознательным, и композитор должен уметь объяснить свои творения.

Уже на первых страницах «Установления» мы встречаем такие строки: «Так же как тому, кто хочет стать хорошим живописцем и достичь большой славы в живописи, мало только уметь водить кистью, если при этом

он не умеет разъяснить вескими доводами своего произведения, так же и тому, кто желает именоваться настоящим музыкантом, недостаточно и не приносит большой похвалы простое соединение созвучий, если при этом он не может дать ясный отчет в этих соединениях» (стр. 5).

Вообще говоря, композитор должен быть хорошо образованным человеком, если он хочет писать хорошую музыку. Царлино перечисляет тот минимум знаний, которыми должен обладать композитор. В этот перечень входят: арифметика, геометрия (по крайней мере, умение пользоваться циркулем для разделения линии), игра на монохорде, умение настраивать монохорд, обладание совершенным слухом, осведомленность в искусстве пения, знание контрапункта, знание грамматики, языков, истории, диалектики (для теоретиков), риторики (для правильного выражения мыслей), знание естественных наук (это последнее требование должно быть ясно всякому, «у кого есть хоть капля разума») (стр. 140). В приведенных цитатах важно подчеркнуть одну руководящую идею Царлино: творческая деятельность не есть ни слепая интуиция, ни ремесленная выучка. Творческая деятельность есть сознательная и научно продуманная деятельность. Композитор должен обладать ясным смыслом того, что он пишет.

Ясность, понятность должны быть в самой музыке, если она хочет обладать силой воздействия. Этот тезис, в частности, он защищает в споре с теми, кто в своем увлечении хроматизмом не ценит в достаточной мере диатоники. Эти последние, говорит Царлино, не хотят признать, что чудесное действие музыки, о котором говорят свидетельства древности, могло быть достигнуто диатоникой, и рассуждают они при этом так: если бы, мол, диатоника заключала в себе такую силу, то мы ее наблюдали бы и сегодня, когда она господствует. Почему же это не так? Царлино отвечает: мы не наблюдаем этого потому, что не так подаем музыку: «Она исполняется сейчас с множеством голосов, со столькими певцами и инструментами, что иногда не слышишь ничего, кроме гула голосов, смешанного с шумом инструментов, и кроме пения без всякого смысла... Такая музыка не может произвести какого-нибудь действия, достойного

запоминания. Но если она исполняется со смыслом... тогда и наблюдается ее влияние» (стр. 57). Царлино отдает в этой связи предпочтение пению одного человека под звуки органа, лютень и т. п. одновременному пению многих.

Стремление Царлино рационализировать музыкальное искусство приводит его к подчинению всей музыкальной науки математике как науке наиболее точной. Любопытно, что той же математике огромное и явно преувеличенное значение придавал Леонардо да Винчи (1452—1519), для которого задачи искусства и науки совпадали. Для Царлино пристрастное отношение к математике было тем естественнее, что традиции пифагорейцев на протяжении средних веков никогда не прекращались. Но как бы ни было, музыка по природе своей есть наука точная и по точности своей она должна быть причислена к наукам математическим. Впрочем, музыка есть наука, подчиненная математике в такой же мере, как, например, учение о перспективе есть наука, подчиненная геометрии. Музыкальная творческая практика в значительной мере оправдывала такое отношение к математике, если иметь в виду формальную и рассудочную систему построения двойного контрапункта, развитие имитационных форм канонических месс (... Палестрины, Жоскена де Пре и др.).

Царлино разделяет дуалистический взгляд Аристотеля на материю и форму, причем по этой концепции в роли материи, инертной и непознаваемой самой по себе, выступает звук, а в роли формы—числа и соотношения (стр. 6). Но соотношения или числа сами по себе—без звука, без материи, как и обратно: звуки сами по себе—без чисел и соотношений,—это еще не музыка, во всяком случае не совершенная музыка; следовательно, требуется соединение этих двух начал, из которых одно означает математику, а другое природу. «Из этого станет ясно,—говорит Царлино,—что музыку нельзя назвать ни просто математической, ни просто природной, но—частично математической и частично природной, следовательно, она есть среднее между ними» (стр. 8).

Поставив музыку между природой и абстрактной истиной чисел, идеалист Царлино тянет музыку ближе к последней, чем к первой, объясняя это не только тем,

что форма по-аристотелевски превалирует над материей, но и тем, что в «названии (т. е. в определении сущности) следует исходить из более благородного, а потому разумнее будет сказать, что музыка—наука математическая, а не естественная, т. к. форма благороднее материи» (стр. 39). Соответственно этому Царлино и определяет музыку как «звучащее число» (стр. 35).

Хотя Царлино считает музыку наукой подчиненной по отношению к математике, тем не менее не математике, а музыке (или же—наряду с математикой и музыке) подчиняет ряд других наук, имеющих дело с числовыми отношениями. Возвеличивая этим значение музыки, Царлино уверяет, что без знания гармонии астрономия не могла бы распознавать хорошие и дурные влияния, ни предсказывать о будущем; так точно и медицина без такого знания была бы беспомощна, поскольку она не могла бы соразмерить в лекарствах холодные и горячие вещи. Вот, следовательно, как велико значение музыки в системе человеческих знаний.

Впрочем, роль музыкального искусства, по Царлино, настолько чудесна, настолько всеобъемлюще велика, что во власти этого искусства оказываются все силы духа и разума, живой и мертвой природы; ведь недаром музыку вкушают не только люди, но и сам бог и его ангелы. В частности, хорошо известно—и об этом уже упоминалось,—что в раю одна только музыка из всех искусств и допущена. Равно не сомневается Царлино и в том, что «нет ни одной хорошей вещи, не имеющей музыкального построения... и что все, к чему музыка присоединяется, она делает его совершенством» (стр. 21).

Многочисленными ссылками на свидетельства древних Царлино утверждает, что музыка способна излечивать больных и даже изгонять чуму, не говоря уже о том, что «и мы видим в наши дни, что с помощью музыки совершаются чудесные вещи: звуки и пляски обладают такой силой против яда тарантула, что в кратчайший срок выздоравливают те, кто был ими укушен, как можно постоянно видеть это на опыте в Пелье, стране, кишащей насекомыми» (стр. 23). Наконец, чтобы не приводить множества других не менее разительных примеров, достаточно упомянуть пророков, которые умели пророчествовать не иначе, как под музыку, как, в частности, «Ели-

сей не хотел пророчествовать царю Израилю—как раздобыть воду умиравшим от жажды воинам,—пока к нему не приведут музыканта, который пел бы ему, и когда,—продолжает Царлино,—певец начал петь, на Елисея снизошел дух святой, и он все предсказал» (стр. 23).

Вся эта наивная вера в чудеса и магию, характерная для средневекового монаха, не имела бы для нас особого интереса, если бы не то, что в этой примитивно-наивной форме выступает черта, характерная именно для гуманизма: восторженное преклонение перед искусством. В этой схоластической галиматье звучит именно гимн, гимн искусству, гимн музыке. Напоминаем, что таким же отношением к своему искусству был проникнут и Леонардо да Винчи, для которого искусство делает больше, чем отражает действительность: оно постигает мир и постигает его глубже, чем разум.

Признав чрезвычайную способность музыки влиять на человеческую психику, Царлино—и это снова говорит о его рационалистической настроенности—пытается научно объяснить происхождение этой способности. Нужно при этом подчеркнуть, что в этой попытке, самой по себе наивной, он становится на материалистические позиции. Вот его объяснение поставленного вопроса: всякая душевная страсть образуется из определенного соотношения горячего и холодного, влажного и сухого, «определенным образом материально расположенных»; так, например, в гневе господствует горячая влажность, в боязни—холодная сухость и пр.; теми же самыми соотношениями обладает гармония в мире разных ее ладов: фригийская гармония, напр., имеет соотношения гнева, миксолидийская—огорчения и пр. «Итак,— умозаключает Царлино,—раз страсти, преобладающие в нашем теле... подобны строению гармоний, то мы легко можем понять, каким образом гармонии могут влиять на души и располагать их к различным страстям. Так, если кто-либо подвержен страсти и слышит гармонию, сходную с ней в соотношениях, эта страсть увеличивается»; в других случаях страсть ослабевает.

На этом Царлино строит и свое понимание катарзиса в музыке: она разлагает одни соотношения и взамен устанавливает другие соотношения элементов психики;

в результате она приводит к очищению от страстей (стр. 49—52).

Царлино ставит также вопрос о цели обучения музыке, причем здесь оригинальных мыслей он не высказывает, следуя более или менее рабски за Аристотелем; поэтому мы можем этих взглядов Царлино не излагать. Мы не будем, конечно, заниматься изложением его гармонического учения, но из этого учения подчеркнем те моменты, которые относятся к нашей задаче: ознакомление с музыкально-эстетическими взглядами Возрождения.

Что в гармоническом учении характеризует интересующую нас эпоху? Это—острое различение Царлино мажора и минора, его тяготение к мажору. Все это свидетельство огромных эстетических сдвигов в сторону большой эмоциональной выразительности. Критерием художественности и совершенства, критерием серьезного, научно обоснованного музыкального искусства становится именно эта выразительность. Зарождающееся гармоническое мышление как основа новых эстетических восприятий говорит об укреплении гуманистического мышления и в музыкальном искусстве. В дальнейшем настанет время, когда во имя той же выразительности люди ополчатся против гармонического засилия и станут ратовать за господство мелодии. Но все это будет происходить на более высоком уровне и самого гармонического и самого мелодического мышления. А пока, в эпоху Царлино, теоретическая разработка гармонических начал является, по существу, революционным шагом, знаменующим собой революцию всего мировоззрения эпохи.

Правда, как и у мыслителей в других областях, у Царлино прогрессивные начала сочетаются с началами консервативными. Мы уже отметили такое противоречие между его гармоническими устремлениями и приверженностью к традиционным контрапунктическим нормам. Пример такого противоречия—его предпочтение сольному пению, отражающее общую тенденцию всей музыкальной культуры эпохи к зарождающейся опере, и его же преимущественный интерес к контрапунктическому многоголосию. Но и здесь, как и во всех других случаях, задача наша не столько в том, чтобы указать на консервативные стороны мировоззрения Царлино, сколько подчеркнуть в этом мировоззрении черты нового, про-

рессивного. Подходя именно так к вопросу, мы можем даже в контрапунктических его пристрастиях усмотреть черты того же нового. Какое требование предъявляет Царлино контрапункту? Требование изящества. Контрапункт должен быть приятен, изящен, красив (в смысле ясного и выразительного исполнения). Это требование есть подчеркивание в музыке ее чувственного, эмоционального характера.

Отмеченную выше черту, черту гуманизма, мы можем проследить и в ряде других случаев, как, например, в трактовке им диссонансов и консонансов. Почему нужны в музыке диссонансы? По двум причинам: с их помощью можно переходить от одного консонанса к другому; и, во-вторых, «диссонанс заставляет непосредственно следующий за ним консонанс казаться более приятным, подобно тому, как приятен свет после мрака и сладкое после горького». Обострение интереса к музыкальной красочности проявляется и в его отношении к «полным» и «смутным» консонансам. Он утверждает, что мы больше способны наслаждаться «смутными», чем «полными» консонансами, т. е. терциями предпочтительно перед квинтами и квартами. Это подобно тому, говорит Царлино, как сложные цвета—зеленый, голубой и т. п. нравятся нам больше, чем белый и черный.

Но, пожалуй, ни в чем гуманистические тенденции: требование чувственной выразительности, требование ясности смысла—не выступают у Царлино с такой силой и наглядностью, как в его критике схоластического членения музыкальной мысли. Он решительно против такой практики, и против именно потому, что она противоречит ясности мысли. Вот его слова:

«Следует также заметить, что нельзя отделять части речи (в музыке) одну от другой паузами—как это делают маломыслящие люди—пока не кончится кляузула или какая-нибудь ее часть и (пока) смысл слов будет закончен; нельзя также делать каденции, в особенности одну из главных, а также ставить паузы больше minima, если не окончился период или законченная мысль речи. Не следует также ставить пауз minima на средних частях, т. к. поистине это—вещь порочная; а как часто она употребляется некоторыми из современных неосмотрительных музыкантов, это каждый, кто пожелает, с легко-

стью увидит и узнает» (стр. 134). Дальше Царлино уподобляет паузы запятым; будучи правильно использованы, паузы «лучше всего могут расчленить части периода, и законченность смысла слов будет слышима безо всякой помехи» (стр. 135).

Напомним, что практика механического членения целого, отражающая метафизическое мышление эпохи, была свойственна не одной только музыке. В отношении литературы этой же эпохи мы читаем: «Реалистический роман Возрождения, несмотря на пародийно-сатирическое отношение к содержанию и форме средневеково-приключенческого романа, все же не отбросил окончательно скорлупы, из которой он вылупился: разорванность композиции, превращение отдельных эпизодов в почти самостоятельные произведения, объединенные лишь внешне личностью главного героя». Примеры: романы Сервантеса и Рабле. (Ф. Н. Шиллер, предисловие к сборнику «Реализм XVIII в.», стр. 6).

Таковы же мировоззренческие начала, которые лежат в основе музыкальной эстетики Царлино. Эти начала принадлежат гуманизму и вытекают из того требования реализма, которым было проникнуто искусство Возрождения. Огромное историческое значение Царлино в том и заключается, что он с предельной ясностью обнаруживает в своем противоречивом—и схоластическом и гуманистическом—мировоззрении такую же противоречивость всей эпохи Возрождения.

Черты этой противоречивой двойственности можно обнаружить и в творчестве композиторов той эпохи. Здесь особенно показательно творчество Палестрины—композитора, быть может, наиболее культового по сравнению с другими великими мастерами той же эпохи. Не забудем, что за Палестриной числится сомнительная слава выразителя «чаяний» реакционного, даже в истории католической церкви, восставшего против гуманизма Триденского собора (вторая половина XVI ст.). Задачей Палестрины явилось доказать, что музыкальное искусство возможно сочетать с духом религиозного благочестия. Как известно, судьи-кардиналы признали эту задачу творчеством Палестрины доказанной, и этим музыка в церкви была «спасена». Таковы были намерения церкви и ее оценки музыки Палестрины.

Тем интереснее отметить, что даже такой композитор, преданный защите реакционнейших традиций церкви, вопреки, быть может, собственным воззрениям, в своем творчестве отражал черты того же гуманизма. Судить об этом можно по тому, насколько гуманистически, т. е. чувственно-выразительно используется и трактуется им чистая аккордика как новое выразительное средство. Его известная месса папы Марчеллы, став образцом гармонической ясности, является памятником того же гуманистического мышления. Подобным памятником эта месса, как и другие аналогичные произведения Палестрины, становится потому, что в ней религиозная сюжетика дается не в средневековых абстрактно-аллегорических формах, а психологически, т. е. чувственно-реалистически.

Самый текст освобождается от иррационального мистицизма и трактуется так же по-новому: психологически, т. е. опять-таки чувственно реалистически; как на пример такого восприятия и понимания текста можно сослаться на фразы, вроде: passus et sepultus (умер и погребен), которые в музыке находят как бы натуралистическое, чувственно адекватное выражение: не только мелодическая линия идет книзу, но она идет неровным, спотыкающимся, синкопированным движением. От былого, типичного для средневековья аллегорического понимания слов и текста не остается ничего. Достигнутая Палестриной ясность звучания слов означает, что слова в тексте приобрели и новый логический, и новый эстетический смысл.

Во всем этом можно искажать аналогию с тем, что мы имеем в живописи этой же эпохи. Рафаэль не меньше, чем Палестрина, связан в своем творчестве со специфически церковной сюжетикой; но Рафаэль так же, как и Палестрина, не по-средневековому, не аскетически трактует свои религиозные персонажи: он чувственно реалистически подходит даже к мистическому миру религиозных легенд, создавая из своих Мадонн идеал чувственно прекрасной женщины. Так же чувственно психологически трактует религиозную сюжетику и Леонардо да Винчи, и Микеланджело.

Леонардо да Винчи говорил о задачах живописца так, как если бы он не был связан в своем творчестве с ре-

лигиозной мистикой церкви. Вот его слова: «Хороший живописец должен писать две вещи: человека и представление его души». Или еще: «Делай фигуры с такими жестами, которые достаточно показали бы то, что творится в душе фигуры, иначе твое искусство не будет достойно похвалы». И он сам поступает точно таким образом. Если откинуть в его «Тайная вечеря» все остальное и сохранить только руки, 13 пар жестикулирующих рук, то перед нами уже в одних этих жестах раскроется целая поэма человеческих страстей.

Аналогичные замечания можно было бы сделать и о Микеланджело, например, его росписи Сикстинской Капеллы с ее очеловеченными фигурами, взятыми из церковной сюжетики. Дюрер не отвергает библейской тематики, но при этом вряд ли он замечает, что у Микеланджело, вопреки библии, не бог создает человека, а человек создает бога по образцу своему и подобию. «Как древние (люди) лучшие пропорции человеческой фигуры отдали своему идолу Аполлону, так хотим мы те же меры употребить для господа нашего Христа, прекраснейшего во всем мире. И как сотворили они Венеру прекраснейшей женщиной во всем мире, хотим и мы в силу того же прекрасную фигуру целомудренно представить в непорочном образе богоматери девы Марии...».

Говоря об этом, т. е. об очеловечении божественного, надо помнить, что в основе его лежит противоположная тенденция: обожествление человека как образное отражение гуманистического индивидуализма. Эту черту особенно наглядно можно ощутить именно в живописи. Характерны в этом отношении и сами высказывания мастеров этой области. Пачоли, упомянутый уже нами, полагал, что древние, ознакомившись с гармоническим устройством человеческого тела, сооружили все свои здания применительно к его пропорциям. Дюрер утверждает, что «чем точнее и подобнее человеку взяты пропорции, тем работа лучше». По Альберти, прекрасное даровано самой природой и содержится прежде всего в человеке. Сандрарт (начало XVI в.) говорил, что, «создавая тело человека, творец показал высшую степень своей мудрости».

С идеализацией человека и его тела теснейшим образом связана и другая черта эпохи: уверенность в том,

что подлинно прекрасное дано не в эмпирической действительности, но только в воображении. Дюрер прямо утверждал, что писать прекрасную картину с одного человека невозможно и что нет на свете красивого человека, прекраснее которого не нашелся бы другой. Так же думал и Рафаэль[1]. Однако вернемся к музыке. Новое чувственное отношение к миру, возведение человеческих страстей в эстетическую ценность порождает в музыке новые жанры: шансоны, мадригалы, каччии, виланеллы. Особенно характерны в этом смысле мадригалы и шансоны, в основу которых кладется светский, лирический, часто любовный текст. С появлением новых жанров и нового содержания меняется и весь музыкальный навык, и вообще формы музыкальных произведений. Ясные контуры мелодических линий, гармонично переплетающихся в полифонической ткани,—это прямое следствие проникновения в музыку доступных и понятных человеческих чувств.

Есть указания на то, что композиторы этой эпохи охотно обращаются к народному мелосу и пронизывают им свои сочинения. Так показательно, встречающийся как мотивное основание cantus firmus при ближайшем его рассмотрении оказывается какой-либо видоизмененной народной песней. Подобное явление наблюдается даже в религиозной музыке; известен пример народной песни l'homme armé, положенной как cantus firmus в основу мессы.

В гармоническом мышлении эпохи появляется новая техника, основанная на последовании ясных созвучий—преимущественно терцо-квартового состава; былое, характерное для средневековья, гармоническое безразличие заменяется некоторой остротой гармонического восприятия и гармонической упорядоченностью, при этом мелодика делается пластичнее, эмоционально выразительнее и яснее. Кроме того, появляются формы, построенные на

[1] Подобное соображение можно встретить еще у Сократа. В «Воспоминаниях» о нем Ксенофонта мы читаем: «Когда вы (говорит Сократ, обращаясь к живописцу Парразию) пишете красивые фигуры, то ввиду трудности найти у одной модели все безукоризненным вы собираете у многих моделей то, что в каждой из них самое красивое и таким образом, по-видимому, создаете целую фигуру прекрасного.—Да, мы поступаем так,—отвечает Парразий».

чистой аккордике. Всем этим требованиям навстречу и идет эстетическая мысль Царлино. Но раньше, чем в теории, в самой художественной практике развитие гармонического мышления подводит к ясному противополаганию гармонических функций (техника концов, каданси́рования). Чуткое отношение к выразительности, к смысловой значимости человеческих интонаций находит свое выражение хотя бы в том, что с мелодическим движением вверх и вниз прочно связываются эмоциональные образы просветления и омрачения, радости и печали. Вспомним ту же самую трактовку фразы: «умер и погребен», о которой говорилось выше.

При всем том реалистическое и церковно-метафизическое мышление и здесь, в музыке, переплетается теснейшим образом: и в мессах, и в новых мотетах, и в шансонах, и в мадригалах прослеживается общее композиционное начало: механические членения целого на самостоятельные звенья. Для каждого звена имеется самостоятельное тематическое образование. Если что и объединяет эти звенья, то это общность лада; но сам лад резче, чем раньше, становится носителем уже не мистически-аллегорического смысла, а определенного эмоционального строя. Так, например, в праздничной мессе один и тот же текст дается в мажорных, в «скорбные» дни—в минорных ладах. Новым направлением к преодолению членения служит появление уже у мастеров XIV века так называемого копфмотива, который цитируется в начале каждого звена. Ту же тенденцию преодоления метафизического членения содержит в себе цепь мотивов, воспроизводящихся во всех частях. Наконец, к указанной тенденции можно отнести и такое явление, как развитие до законченной формы фуги отдельных тематических образований, отдельных звеньев.

Таковы в основном музыкально-эстетические принципы, характеризующие эпоху Возрождения.

ШАФТСБЕРИ

(1671—1713)

В предыдущих главах мы рассмотрели значительный период в истории развития эстетической мысли в странах ранней европейской культуры. Этот период, длящийся более двух тысяч лет, охватил ряд имен и эпох. Следуя от одного имени к другому, от эпохи к эпохе, мы последовательно переходили от одной стадии в развитии общественно-культурной жизни этих стран к другой: от стадии рабовладельческого уклада жизни до той эпохи, когда в недрах разлагающегося феодализма складывались элементы нового, капиталистического уклада экономики и соответствующих последнему людских отношений и общественной идеологии. Окидывая общим взглядом весь рассмотренный нами исторический период, мы вправе констатировать обстоятельство, существенно важное в истории развития всякой идеологии: преемственность в чередовании воззрений. В любой исторически закрепленной мировоззренческой системе содержится не только история общества, которую она отражает и сама же, обратно воздействуя, образует, но и своя собственная история, следующая своим собственным законам развития и разложения.

Это последнее должно означать, что расцвет и сумерки теоретической мысли, сменяющие в бесконечной исторической перспективе друг друга, переплетены в единой и общей цепи движения, и—говоря метафорически—всякий восход солнца всегда слышит песню минув-

шего заката. Это должно означать также, что ссылки на прошлое, признание былых авторитетов, пользование традиционным арсеналом образов и словесных формул всегда во всякой новой системе воззрений должно быть понято критически, в свете реального, объективного их смысла и содержания, но не субъективного к ним отношения авторов этих систем. Именно этим требованием мы будем руководствоваться в настоящей, как и в последующих главах нашего курса.

Настоящая глава открывает первые страницы в истории мысли об искусстве и красоте, т. е. эстетической мысли нового времени. Эти страницы переносят нас в Англию XVIII столетия—страну, которая с XVI в. успела развернуть свою экономическую мощь, свое экономическое и идеологическое значение среди других народов до масштабов мировой державы.

В Англии складываются—в неприглядном их обнажении—исторически зрелые формы новых, капиталистических отношений производства, здесь вызревают буржуазные общественно-политические отношения и понятия. Здесь впервые преодолеваются традиции схоластики и зарождается новая, современная нам наука и философия, как и позже—в начале уже XVIII века—делается первая попытка построить современную нам эстетику, попытка свести в единую научную систему воззрения о красоте и искусстве. Правда, можно указать на то, что аналогичная попытка была сделана до того вне Англии и именно во Франции. В самом деле, «Поэтическое искусство» Буало возникло за три десятка лет до «Характеристик» Шафтсбери; это произведение, очень богатое содержанием, не только охватывало большой круг вопросов, связанных с искусством и красотой, но и пользовалось огромным влиянием на протяжении очень долгого времени далеко за пределами Франции.

Можно, кроме того, указать, что и само французское искусство—искусство классицизма—диктовало в той же Англии свои художественные законы и нормы эстетического вкуса. При всем том нужно помнить и другое: эти законы и нормы находили опору в Англии в ограниченных общественных кругах, для которых французское искусство, французский этикет и французский язык служили своеобразной формой отчуждения высокомерной

аристократии от буржуазно-дворянской демократии. Трактат об искусстве, принадлежащий Буало, ограничивая свой предмет литературным искусством, формально сам строился, как некое литературно-художественное произведение и был очень далек от претензии стать документом научного характера; догматически выставляя нормы современного искусства, этот трактат и не стремился искать для этих норм какого-либо обоснования. Вот почему, когда идет речь о том, где впервые складываются традиции научного познания законов художественного творчества и красоты, надо раньше всего обращаться не к Франции, но именно к Англии.

В популярных «Историях философии» Шафтсбери известен как один из ранних философов-моралистов нового времени; при этом всегда отмечается, что его моральное учение носит эстетический характер, а его эстетические воззрения носят моральный характер. Несомненно, Шафтсбери в философии обнаруживает преимущественный интерес именно к вопросам морали. В этом он для своего времени исключения не составляет: вопросы морали вообще находились в центре внимания философствующей мысли той эпохи. И это понятно, ибо непрерывно, начиная с XVI ст., именно в Англии происходила грандиозная ломка вековых общественных традиций, мучительная перестройка людских связей и отношений, мучительный процесс образования нового мира на обломках старого. В этой ломке-стройке рушились вековые патриархальные нормы и понятия и в некую систему складывались новые идеологические формы борьбы и защиты, новые воззрения на природу, на человека и на самого бога. Мысль философская приковывалась к жизни в условиях новой деспотически внедряемой экономики и в принципах новой буржуазной государственности.

Здесь надо указать и другое: борьба за новое и торжество этого нового диктовало моральной философии ее преимущественно оптимистический характер. Общественно-исторической опорой такого оптимизма служила не только победа революции 1689 г., современником которой был Шафтсбери, но и самый характер этой революции. Последняя в Англии дала то, чего в такой мере не дала и не могла дать буржуазная революция ни в какой другой стране: сокрушая феодализм, обществен-

но-историческую стихию дворянства—она перед тем же дворянством открыла блестящую перспективу новой истории на началах новой, капиталистической экономики, на основе новой, буржуазной государственности. Королевская власть была по-буржуазному «нормативирована», будучи обуздана в интересах господства обоих ведущих классов страны, т. е. в интересах совместной этих классов необузданной эксплуатации широчайших народных масс внутри страны и такой же эксплуатации неисчислимых людских масс и природных богатств в далеких заморских странах.

История Англии отныне становилась тем живым идеалом, к которому—так мыслилось—на протяжении всей прошлой истории—варварской и дикой—тщетно стремилось человечество. Идея гармонии служила душой этого исторического дела. Этот наивно-утопический взгляд на природу буржуазного общества, питавший мораль социального оптимизма, разделялся прогрессивными слоями общества и, в частности, был достоянием буржуазного просветительства всего XVIII века не только в Англии, но и в других странах молодой и революционной буржуазной культуры.

Вне подобного оптимизма вовсе не объясним и современник Шафтсбери—Лейбниц, развивавший в богословско-мистической форме основы оптимистического миросозерцания и искавший в своей «Теодицее» смысла и оправдания для всего, что есть отвратительного в жизни, оправдания зла и страданий. Идея «лучшего из миров» питалась теми самыми общественно-историческими корнями, которые вскормили английский деизм с его оптимистической моралью. Напомним, что английские деисты (Шафтсбери также был деист) пользовались большим влиянием и в других европейских странах. Во многом этому влиянию подчинялся сам Вольтер, питавший несвойственную его обличительному уму наивную веру в предустановленную гармонию: чтобы бросить эту нелепую иллюзию, ему понадобилось дожить до преклонного возраста и стать очевидцем стихийного бедствия лиссабонского землетрясения (1755 г.); только перед лицом ужасов, вызванных этим землетрясением, Вольтер смог понять всю ложь той идеи, будто все в жизни благо[1].

[1] В «Поэме о гибели Лиссабона» Вольтер к былым своим единомышленникам-оптимистам обращается с гневными словами:

Наивно-догматическая идея о жизненной гармонии в обществе и во вселенной была формой, в которой молодая буржуазия осмысляла свою победу и исторические свои задачи. Ведя в экономике и политике реальную политику, с великим цинизмом ломая патриархальные традиции, с революционной смелостью порывая с авторитетами схоластики и церкви, она в то же время нуждалась в морально-политических иллюзиях и сама их творила. Теоретической их предпосылкой служило ложное понимание природы общества и законов исторического развития. В многообразных формах обнаруживалось это ложное понимание.

Так, просветительству было присуще противопоставление исторического и естественного этапов в жизни всякого общества: «историческим» считалось все прошлое, «естественным» все буржуазно-настоящее. Так, далее, ему было присуще представление, будто «общество» есть такая совокупность друг другу противостоящих индивидов, вступающих в человеческое общежитие для лучшей организации и защиты своих, самой природой определяемых нужд и интересов. В «естественной», т. е. соответствующей самой «природе» человека стадии общества—в буржуазной стадии—«средний человек» является носителем всех этических ценностей и общественных добродетелей.

Мерой нравственного служила буржуазная личность, самой природой одаренная нравственным предрасположением, вооруженная «моральным сознанием». Во внутренней теоретической связи с этим взглядом на «естественного» человека находился и методологический принцип исследования политической, экономической и духовной жизни людей: исходным в таком исследовании неизменно выступал изолированный, в себе замкнутый, в своих жизненных отправлениях завершенный субъект.

Робинзон не только увлекал художественную фантазию, но определял и пути научного мышления, становясь отправной фигурой всякого анализа. Об этой фигуре Маркс говорил как о «безвкусной выдумке XVIII

«О вы, чей разум лжет: все благо в жизни...» Через несколько лет он снова возвращается к этой теме в сатирическом памфлете «Кандид».

века», подчеркивая при этом, что вовсе неверно трактовать ее как реакцию против чрезмерной утонченности высокой цивилизации и стремлении к ее упрощению; фигура Робинзона, указывал Маркс, скорее предвосхищает буржуазное общество, гигантскими шагами приближавшееся в XVIII в. к своей зрелости.

«Так как этот индивид казался носителем естественных свойств и соответствовал взгляду на природу человека, то в нем видели нечто не исторически сложившееся, но установленное самой природой»[1].

Этот взгляд на «человека», как и методология Робинзонады, несомненно, является ложным, ибо они противоречат действительному положению вещей. Не обособленные индивиды образуют общественный организм, но как раз обратно: общественный организм на определенной стадии своего исторического развития обособляет людей как носителей индивидуальных миров. «Человек только в обществе и может обособляться, как самостоятельная единица». (Маркс, там же).

Буржуазная философия духа бессильна разрешить проблему, которая должна служить этой философии основой основ: проблему единства субъекта и объекта, единичного и общего, индивида и среды. Соответственно и буржуазная эстетика сегодня так же, как во времена Шафтсбери, не в силах удовлетворительно разрешить вопрос о природе и законов художественного творчества, об индивидуальности творческого дарования и социальной детерминированности всякого искусства, о субъективной и общественной природе художественного наслаждения, о специфике художественного образа, художественного познания и художественных эмоций, о сущности и своеобразии содержания искусства, вопрос о сущности красоты и характере связи последней с искусством и т. д., и т. д.

Накопив огромное количество частных наблюдений, систематизировав несметное богатство исторического материала, высказав великое множество отдельных блестящих и глубоких мыслей, догадок, буржуазная эстетика все же не смогла построить подлинной и целостной науки об искусстве и красоте. Это оказалось неизбежным по той основной причине, на которую указывалось выше:

[1] К. Маркс, «Введение к критике политической экономии».

за исходное анализа она неизменно брала и продолжает брать абстракцию изолированного сознания вместо того, чтобы брать связь, сферу сопряжения человека со средой и обратно—среды со своим сочленом, подлинную и реальную непосредственность отношений индивидуального и общественного сознания.

Развитие теоретической мысли—у индивида ли, или у общества в целом—характеризуется тем, что предмет исследования последовательно обогащается, обнаруживая все новые и новые свойства и качества. Мысль со своей стороны обогащается в меру того, как обогащается ее предмет. Раскрытие в предмете новых его сторон совершается так, что об этом предмете мысль на своем профессиональном языке ставит новые и новые вопросы. В результате происходит то, что более зрелая теория о любом предмете ставит и пытается разрешить более сложную систему вопросов, чем теория менее зрелая.

Конечно, речь вовсе не идет о том, будто в любой теории имеется готовый перечень неких ей доступных, ею разрешенных или ею принятых в соображение вопросов. Однако из всякой теории возможно вывести определенный и примерный круг таких вопросов. Это возможно сделать и в отношении любой теории красоты, в частности и той, которая в настоящей главе будет занимать нас по преимуществу. Какие это вопросы?

Шафтсбери и его современникам было известно, что всегда, во все времена и у всех народов люди умели переживать красоту и находить красоту, при этом самим чувством красоты они всегда дорожили; красивыми же признавались предметы совершенно разные и между собою несхожие. Означает ли это, что люди всегда находили то, что искали? Или же они непредумышленно и случайно обнаруживали то, что имелось: красоту? А если искали, то ради чего? Если обнаруживали, то в чем именно и почему в различном? С другой стороны, имеется ли в таком искании и в самой красоте польза для человека? Объективный мир сам по себе прекрасен или, будучи лишен этого качества, лишь вызывает в нас чувство прекрасного?

Мыслители исстари связывали красоту с искусством, хотя и не раскрывали того, в чем именно такая связь заключается. В частности, известно еще от Аристотеля, что отвратительные предметы перестают казаться такими, когда их воспроизводит искусство. Спрашивается: в чем такая чудодейственная сила искусства?

Нелишне оговорить еще раз: перечисляя эти вопросы, мы вовсе не предполагаем, что они у Шафтсбери или у кого-либо из его современников в каком-либо трактате или рабочих набросках должны встречаться или хотя бы быть намечены. Мы вовсе не предполагаем и того, что теория Шафтсбери или кого-то другого реально содержит ответы на эти вопросы. Мы указываем только на одно: мысль о красоте на протяжении более двух тысяч лет успела прямо либо косвенно выдвинуть эти вопросы прежде, чем Шафтсбери мог строить свою собственную теорию красоты.

Шафтсбери имел перед собою огромное литературное наследие. В этом последнем он находил открытые вопросы, как и положительные ответы, которые особенно могли отвечать его общему мировоззрению. Кроме того, теоретическая мысль его питалась образцами искусства, также особенно отвечавшими его художественным вкусам, наконец, его теория красоты отражала на себе его общий взгляд на мир и на человеческую жизнь. Все это несомненно. Впрочем, несомненно и то, что только что сказанное, выраженное в столь общей форме, вовсе не составляет какую-либо особенность одного лишь Шафтсбери, ибо вопрос наследия и т. п. одинаково относится к мыслителю любой эпохи, к любому автору любой теории. Наш интерес в данном и во всех других подобных случаях сводится к тому, чтоб в литературных и общественно-исторических предпосылках разглядеть конкретные и своеобразные черты, присущие именно данному автору.

Эстетические воззрения Шафтсбери просты и могут быть изложены в сравнительно немногих словах. Они вытекают из следующего, общего его взгляда на мир: космос образуется из материи; но первый полон жизни, а вторая по самой своей сущности мертва и пассивна; космос есть великий организм—единый и бессмертный, ибо все, что в нем исчезает, в нем же возникает вновь и вновь. У Шафтсбери читаем:

«Жизненное начало—оно везде и в бесконечном многообразии. Оно—везде и не исчезнет нигде. В мире все живет и все возобновляется. Существа конечные, лишаясь своей формы (т. е. умирая), передают последующим свою субстанцию». Но то, что делает космос организмом—единым и бессмертным, есть вовсе не материя, ибо, как уже сказано, она по своей сущности бесформенна и мертва. Вне материи имеется изначальная, единая жизнь, единая воля, единая форма, словом, единый **Дух,** который пронизывает собой космическую материю с тем, чтобы в ней обнаружить себя в бесчисленных проявлениях. Возникающие мириады отдельных жизней, естественных воль и единичных форм замыкаются в едином целом, и это-то единое служит основой для природы (космоса) как живого организма, а в нем источником вечного потока отдельных жизней.

В признание того, что природа (космос) единое целое, живой организм, Шафтсбери вкладывает представление о некоей гармонии как верховном законе этого организма. Космос—царство множества стихий не только различных, но и противоречивых, однако противоречия их взаимно уравновешены, согласованы в конечных своих действиях. Взаимное действие стихий, противоборствующих сил гармонии, мировой гармонии—вот что обращает космос в то, что он есть: в бесконечно великий и бессмертный организм. Духу обязана материя тем, что она образует космос. Если прибавить к этому, что этот всепроникающий и всеживотворящий единый дух есть сам бог, без остатка растворивший себя в космосе, то пантеистическая концепция Шафтсбери станет очевидной.

Деист Шафтсбери одновременно и несомненный пантеист. Для него космос является в своем внутреннем существе, в своем непосредственном содержании божественным. Потому-то космос, по Шафтсбери, гармоничен, как и потому космос есть организм, что он гармоничен. Потому космос вместе с тем воплощение добра, ибо именно гармония есть добро, как по той же причине, что космос гармоничен, он воплощение красоты, ибо именно гармония прекрасна, а красота и есть гармония; наконец, вследствие всего очевидно и то, что красота есть добро.

Природа, окружающая человека,—осколок мира, космоса. Человек, созерцающий природу, погружаю-

шийся духовно в ее очарование, навострящий слух и зрение, чтобы расслышать и разглядеть ее сокровенное, проникает в стихию космоса, в царство божие, ибо—вот что пишет по этому поводу сам Шафтсбери:

«Вся жизнь, вся природа—нежная или суровая—говорит о боге. Человек с чувством почитания смотрит на возвышенное в природе, богобоязненно смотрит на скалы и как в священный храм вступает он в рощу».

Природа—порождение великого Духа, Духа творческого и она сама—неиссякаемый источник творческого многообразия. Она творит божественно, ибо творит она божественное. Она взывает к молитвенности, ибо сама есть воплощенная молитва. И Шафтсбери обращается к природе со следующими словами:

«О, величественная природа! Наивысшая красота и наивысшее Добро! Вселюбящая, всеми любимая и во всем божественная! Твой взгляд так привлекателен и так полон бесконечной благости. Изучение тебя приносит столько мудрости, а созерцание тебя—такой восторг! Любое твое произведение представляет зрелище более благородное, чем что угодно, созданное искусством».

Слова эти—гимн природе и одновременно символ Веры Credo, которое могло бы начинаться так: «Верую в единую природу». Принадлежать природе, носить ее печать—значит быть истинно совершенным. Никакое иное творчество, кроме природного, не может быть так величественно, никакая иная красота не может соперничать с природным совершенством, с природным благородством. Сушествует одна-единственная изначальная красота, и она зачата в космосе. В природе возникает «красота» и к ней она возвращается. Таков в природе закон красоты. Людям не искать и творить надо красоту, а уметь ее видеть, видеть же ее они могут во всем, что исходит от природы, что перед глазами и под ногами, как бы ни казалось оно ничтожным и даже низменным, ибо, утверждает Шафтсбери, «вещь самая незначительная, даже навозная куча, равноценна и даже прекраснее дворцов, лишенных природной естественности».

Навозная куча и дворцы! Какое дерзкое несоответствие масштабов, сравнений! И если навозной кучей можно славословить природу, то и архитектурой дворцов можно унизить человеческий гений. Здесь—основа

эстетики Шафтсбери. Природа не только величественна, она столь величественна, что любое художественное творение по достоинству красоты ниже всего, что создано ею самой непосредственно. Человеку надо это помнить, если в своем творчестве он хочет приблизиться к совершенству Красоты; ему надо отказаться от предрассудка, проникающего на родину Шафтсбери из Франции, будто человеческий гений способен совершенствовать природу: ему надо научиться свое творчество подчинить законам природы, т. е. искать во всем гармонии, ибо она есть закон естественности. Истинный художник должен сам обладать и в других развивать чувство природной гармонии, а всякий, кто им обладает в достаточной мере, или, говоря словами Шафтсбери, «кто обладает чувством внутреннего закона (а не извне—от школы или традиций—идущего—А. А.)—не будет изменять сущности вещей и не станет подчинять истину и природу своему произволу, но, оставив природу и истину нетронутыми, к ним приспособить свой дух и фантазию».

К этой цитате мы привлекаем особенное внимание нашего читателя: в ней узел эстетических воззрений Шафтсбери. Здесь речь не только о возвеличении красот природы и творческих ее богатств, как и не только о превосходстве этих красот и богатств над всем, что доступно человеческому гению. Здесь вместе с тем признание того, что человеческий дух и фантазия не призваны творить никакой красоты, ибо, в сущности, никакой человеческой красоты вовсе не существует совершенно так, как не существует никакой иной истины, кроме той единственной, что заложена в природе и означает природу. Несомненно, человеческий гений способен творить, но это творчество либо окажется несовершенным, либо будет воспроизводить ту же природу во всей ее нетронутости. Дух и фантазия могут создавать произведения искусства, но эти произведения либо будут отступать от законов истины, либо воспроизводить объективную, над человеческим духом возвышающуюся истину, т. е. ту же природу.

Прибавьте к предыдущей нашей цитате следующую: «Существующие предметы упрямы: они не хотят быть такими, какими мы их представляли или как их изображает мир: они такие, как они есть в природе. Писа-

гель, будь он поэт, философ или кто-либо другой, всегда будет лишь подражателем природы».

Не означает ли все это, что искусство также не имеет своим содержанием ничего иного, как только природу? Конечно, да. Однако, если это так, если человек не может ни красоту творить, ни иметь своего, человечного в (...) искусстве, то не свидетельствует ли это, что сам творящий человек противостоит природе, являясь источником творчества, внешним для последней, и подчиненной ей, но пребывающей вне ее?

Нисколько! Человек, по Шафтсбери, именно порождение природы, ибо он находится в космосе, и человеческая природа есть именно воплощение космической природы. Однако существует, по Шафтсбери, именно порождение природы, ибо он находится в космосе, и человеческая природа есть именно воплощение космической природы. Однако существует, говорит Шафтсбери, различие между «человеческой природой» и вообще «человеком», ибо тот живет не только в природе, но и в общежитии, а последнее накладывает на природу человека еще и свое, от общежития исходящее. Конечно, само общежитие может строиться на естественных и разумных основаниях и тогда его влияние на человека не будет расходиться с велениями человеческой природы. Но беда именно в том, что человеческое общежитие так не строится; вернее—в прошлом, на всем протяжении человеческой истории, так не строилось; только теперь, на глазах Шафтсбери и его современников, оно поняло свои разумные, т. е. «естественные» начала. Лишь в этом, современном, общежитии исчезает либо может исчезнуть противоречие между человеком и природой, лишь в таком общежитии дух и фантазия человека способны сознательно творить красоту и истину.

Пусть это так. Но вот вопрос: как различить в человеке природное и не природное, т. е. искусственное и историческое? Шафтсбери на это отвечает: природное в человеке то, что утверждает в нем его индивидуальность, способность среди всех людей оставаться самим собой, не растворяясь в общей массе людей; соответственно искусственное, от общежития исходящее составляет то, в чем человек перестает находить свою личность. Таким образом, принцип индивидуальности—индивидуализм

есть природное достояние и основной закон истинно человеческого существования. Словом, заключает Шафтсбери, жизнь человека образуется из двух разнородных начал: быть личностью, неповторимой индивидуальностью и быть, как все, одним из многих.

Но здесь мы снова оказываемся перед вопросом: возможно ли в человеке, в его искусстве и сознании найти, что его индивидуализирует и что его, так сказать, генерализирует? Возможно, думает Шафтсбери, и очень легко: эти разные стороны составляют чувства человека и его разум. В чувствах человек переживает себя как определенную индивидуальность, ибо, несомненно, такова идея Шафтсбери—как бы другие люди ни знали или ни догадывались о моих чувствах, сами эти чувства не перестают быть интимно моими; с того же момента, когда этими, моими, чувствами заразятся или проникнутся другие, для каждого они станут снова его собственными. другие, для каждого они станут снова его собственными, т. е. именно такими, в которых каждый будет замкнуто переживать себя самого и тем противопоставлять себя всем окружающим людям и всему миру.

Вовсе иной характер носят от разума исходящие понятия. В отличие от чувств, они по содержанию своему имеют дело не с единичным, а с всеобщим. Если чувства стремятся к тому, чтобы создать, схватить и удержать в сознании единичное—индивидуальное, то понятия стремятся к тому, чтобы преодолеть это индивидуально-единичное, открывая путь к всеобщему. С того момента, как мои понятия стали достоянием третьих лиц, я через эти понятия растворяюсь в массе третьих лиц, теряя себя как индивидуальность.

Этим двум началам жизни соответствуют два их источника: природа (космос) и общество. Первая дала человеку его чувства, второе—его понятия; природа зовет человека быть самим собою, быть индивидуальностью, общество—быть во всем равным со всеми. Возможно ли при таком положении вещей преувеличивать значение природы (космоса) в жизни человека? Это значение во всей неограниченной своей полноте выступает тогда, когда приводится в соображение требование или запрос морального совершенства (говорим—запрос, ибо, как думает Шафтсбери, к моральному совершенству зо-

вет человека его внутренняя, природная сущность). Космос есть основа моральных устремлений или моральной жизни человека, и это—в двух отношениях. Во-первых, с чувством моральным как с врожденным чувством человек появляется на свет: природа иначе не творит жизнь; во-вторых, природа (космос) в себе самой воплощает моральное совершенство, ибо последнее означает согласованность, гармонию, природа же (космос) и есть высшее торжество гармонии. Поэтому сказать: будь морально совершенным, означает сказать: будь гармоничным, как космос. Но гармония составляет высший закон также и красоты, и эти два понятия—моральность и красота совпадают в едином понятии гармонии. Тем самым сказать: будь в себе прекрасным, означает—будь подобен космосу в его высшем законе гармонии.

Таково значение начала космоса в жизни человека. Но именно в этом открывается значение начала чувств в жизни человека. Быть морально совершенным и в себе прекрасным—означает быть и себя сознавать предельно самим собою, носить и воплощать в себе индивидуальность, а это ничего другого не требует, как того, чтобы человек умел опираться во всем, что касается восприятия мира и практического поведения, на свои чувства.

Но спрашивается: возможно ли мыслить человеческое существо, лишенное чувств? И если чувства даны ему природой, то как они могут противоречить природе? С другой стороны, возможно ли, чтобы человек не обладал моральным совершенством и не творил в себе совершенства красоты?

Здесь мы подходим к моменту, узловому для эстетических воззрений Шафтсбери.

Чувства сами по себе природны, и все же они могут соответствовать истинной природе человека и могут не соответствовать. Вспомним, что последняя не противоречит закону космоса, который и есть гармония; это означает, что и чувства человека должны составлять гармонию для того, чтобы выражать истинную природу его. Следовательно, будучи даже природными по своему происхождению, чувства в их практическом действии, в их реальной повседневности могут искажать подлинную природу человека, если они по своему внутреннему строю не будут воплощать закона гармонии.

Упорядоченность, уравновешенность противоположных и противоборствующих стремлений и страстей, влечений и жизненных мотивов, дисциплина и подчинение всех этих прирожденных и движущих сил человека единому—одновременно и разумному, и естественному началу—вот что необходимо для того, чтобы чувства не удаляли человека от природы, но приближали к ней, утверждали его подлинную человеческую природу, т. е. ту, которая живет одной жизнью с космической природой. Только в такой настройке чувства способны приобщать человека к космосу, его высшему закону, открыть человеку путь к моральному и эстетическому совершенству, путь к добру и красоте.

Это великое счастье не доступно, однако, человеку в его повседневности, когда душу его раздирают противоречивые страсти и желания, и доступно вообще не всякому человеку. Оно впервые доступно тому, кто в высоком подвиге души преодолеет царящий в ней разброд, восстановит и утвердит гармонию в сфере своих чувств. Только активным усилием воли, в порыве энтузиазма способен человек обрести в себе эту гармонию и тем самым подлинную человеческую природу, только так он может разрешить высшее свое призвание—стать сочленом в великом, бессмертном организме космоса. Этот порыв, энтузиазм, как его называет сам Шафтсбери, есть признак особого дарования морального, в том числе и художественного, есть достояние людей, которых Шафтсбери величает именем Virtuoso. Великое достоинство подобных Virtuoso—способность восходить до гармонии космоса, стать в себе самих совершенным, как космос, через гармонию страстей сделаться подобным самой божественной природе и в ней раствориться. Оружием Virtuoso является порыв, энтузиазм. «В энтузиазме,—говорит Шафтсбери,—дух наш в расцвете сил сливается с космосом».

Итак, через энтузиазм доходит человек до гармонии чувств, через гармонию чувств—до морального совершенства—до ощущения живой связи с космосом, до жизни в едином ритме с его движением, до полного слияния с ним. И если после сказанного поставить вопрос: что же, по Шафтсбери, красота?—можно ответить: красота есть гармония космоса, воспринятая в порыве энтузиазма гармонией души.

Выше указывалось на то, что к природному в человеке относятся его чувства, к неприродному—сфера его понятий, деятельность его интеллекта. Здесь к этому добавим: при таком характере интеллекта последнему все же отведено значительное место в деле воспитания чувств. Не противоречит этому то обстоятельство, что человек находит в себе чувства врожденными; ибо и при таком характере они могут находиться под контролем разума. Последний способен во многом помочь чувствам, если они в смятении и хаосе нарушают свой естественный строй. Моральное чувство врождено человеку, но во многом от разума зависит, если это врожденное чувство молчит и бездействует, во многом от него зависит освободить врожденное чувство от всего, что его глушит или искажает. В таком усилии разума на помощь ему идет искусство, когда оно воспроизводит жизнь, как она есть и должна быть, т. е. мир чувств в их смятении и в их гармонии.

Тем самым назначением искусства является воспитание в человеке начала морального совершенства, чувства слияния с космосом, т. е. переживание живой своей связи с последним. Тем самым критерием совершенного искусства служит естественность, соответствие природному. Основой художественного творчества является опора на свидетельство чувств. Именно чувства, а не откровение разума и не абстрактные «истины» служат в искусстве и его содержанием, и его исходным началом. Конечно, нет творчества там, где нет деятельности разума, и такая деятельность в искусстве составляет область фантазии. Однако фантазия в своем полете не свободна: она творит искусство подлинное, если подчиняется голосу чувства, ибо высшая правда заложена именно в чувстве. Следовательно, в отношении искусства речь идет не о том, чтобы безотчетно отдаваться стихии чувств, игнорируя разум и фантазию, но о том, чтобы разум и фантазия не противоречили тому, что является законом космоса и подлинной природы человека. «Правда управляет вымыслом»,—говорит Шафтсбери.

Мы изложили основное в эстетических воззрениях Шафтсбери, но этим мы не исчерпали нашей темы. Шафтсбери относится к тем выдающимся фигурам в истории эстетики, которые не только знаменуют определенный ее этап, но и в значительной мере определяют

дальнейший ход ее развития. Известно, что Шафтсбери оказал огромное влияние на эстетические взгляды последующих мыслителей не только в самой Англии, но и в других европейских странах. Поэтому, ознакомившись формально с воззрениями Шафтсбери, в дальнейшем мы должны попытаться включить их в конкретную общественно-идеологическую среду, чтобы представить то конкретное значение, какое исторически им было присуще.

Эстетика Шафтсбери есть одна из форм идеологической борьбы, и нам надо представить содержание этой борьбы, познать—против и во имя чего она велась, в частности нужно представить тот реальный, от нас ускользающий смысл, который вкладывался в отвлеченные формулы Шафтсбери его современниками и ближайшими к нему поколениями мыслителей. Вообще говоря в отношении Шафтсбери, как и любого другого мыслителя прошлого, надо остерегаться понимать вне конкретных исторических рамок, вне существовавшей в свое время и позже миновавших форм мышления не только их идеи, но и самую речь, образы, самый (человечный) смысл их высказываний.

Иначе мы можем в одних случаях недооценить, в других—переоценить историческое значение нашего автора. Конечно, речь идет не о том, будто современники всегда лучше понимали мысли своей эпохи, чем последующие поколения—ибо, в действительности разумнее было бы ожидать именно обратного; речь идет только о том, чтобы, с одной стороны, не навязывать прошедшей мысли того, чего она не могла содержать, а с другой—раскрыть в ней и то, что, не будучи прямо высказано, могло, хотя и смутно, восприниматься в ней некогда и что на сегодня ускользает от нашего внимания.

Сказанное особенно важно для таких писателей, как Шафтсбери, который излагал свои мысли не в стройной системе научного изложения, но в импровизационной форме записи идей—так, как они свободно, в вольном потоке, возникают и проходят в философично настроенном уме.

Если от абстрактно академического рассмотрения воззрений Шафтсбери перейти к конкретно историческому их осмыслению, то можно отметить в них несколько основных моментов, объединенных, однако, общей чертой. Эта общая черта сводится к тому, что воззрения

Шафтсбери находятся в резком противоречии с теми взглядами, которые господствовали тогда в определенных кругах английского общества и которые вне Англии составляют целостную систему общественной культуры: мы имеем в виду французский классицизм. В основном именно против эстетических канонов и традиций классицизма было направлено острие всей шафтсберовской философии искусства и красоты.

Чтобы в этом убедиться, отметим некоторые моменты этой философии как логически неизбежные из нее выводы. Эти выводы сегодня формулируем мы сами, но они, хотя бы и смутно, должны были сознаваться и тогда.

1. Искусство должно иметь дело не с тем, как люди в обществе думают о мире, не с субъективными их вкусами и понятиями о нем, но с миром, как он объективно существует. Классицизм исходил из противоположной теории, по которой правда о мире открывается в интуиции разума, и, следовательно, опираясь именно на эту интуицию, искусство способно сказать правду о мире. Этой именно теории противоречит философия Шафтсбери. Позже она противоречила и другой теории, согласно которой искусство якобы призвано показать, как должно мыслить о мире, а из природы оно призвано представить одни лишь наиболее красивые ее черты.

Так думал, в частности, аббат Батте, в борьбе с воззрениями которого немалую роль сыграла также философия Шафтсбери. Вопреки Батте Шафтсбери утверждал, что искусство вовсе не призвано подчинять себе природу, ее украшать и совершенствовать, но призвано к тому, чтобы подчиняться и следовать ей. Конечно, вкусы людей, понятия о том, какова должна быть природа, могут быть очень навязчивы и упрямы, но в сознании Шафтсбери еще более упрямы существующие предметы. Таким образом, художник, как и всякий мыслитель, готовый следовать за Шафтсбери, призывался к тому, чтобы относиться критически к общепризнанным вкусам и канонам и таким путем оказаться способным автономно, непосредственно воспринимать мир, непосредственно общаться с природой.

2. Художник обязан уметь мыслить—так вслед за современником своим Буало готов был признать и Шафтсбери, но и тут их пути расходились: методом мышления художника, по Шафтсбери, должно быть самонаблюде-

ние подобно тому, как критерием правды должна быть достоверность чувственного опыта, непосредственность переживания. В своей критике господствующих вкусов и канонов художник должен иметь надежную опору—свидетельство собственных чувств.

3. Искусство в сюжетике своей не ищет органических областей, облюбованных уголков, богатства идей и клокочущих страстей, доступных одним лишь героям и избранникам мира сего. Искусство с одинаковым интересом заглядывает в мир обыденных явлений, не справляясь о том, по вкусу ли этот мир искусству классических традиций.

4. Подобно тому, как критерий истинности заложен в сфере непосредственного чувствования, естественность, но не предвзятые нормы этикета служат критерием совершенства искусства и красоты.

5. В соответствии с тем, как способность чувствовать присуща всякому человеку, способность судить о совершенной красоте и искусстве должна предполагаться также во всяком человеке, вовсе не составляя прерогативы людей, удел которых—вкушать плоды утонченной культуры. Мы говорим «должна предполагаться», ибо уже знаем, что совершенство красоты и моральное совершенство неотрывно одно от другого, а последнее вовсе не есть удел всякого человека. Правда, моральное чувство есть врожденное чувство, но оно может искажаться или вовсе молчать, при этом—чаще в аристократических верхах общества, чем в его низах. Поэтому, например, «властелин моря,—утверждает Шафтсбери,—плавающий по его волнам, обладает им (его красотой и величием—А. А.) меньше, чем пастух, любующийся этим морем с высоты своей скалы»[1].

6. Уже отмечалось, что перенесение основы морали в сферу чувств теснейшим образом связано с индивидуализмом, этим началом всей морально-политической философии Шафтсбери. Принцип чувства выражает имен-

[1] Предложенная цитата, как и некоторые другие. приведенные выше соображения Шафтсбери могут подать повод к ложному выводу, будто он проповедует эстетику демократизма, эстетические правомочия широких масс, равенство всех в вопросах художественного вкуса. В действительности дело обстоит несколько иначе. Моральное совершенство не связано с сословными привилегиями и

но индивидуализм, но тот же принцип знаменует собою и другое: борьбу против идей классицизма, против философии, принимавшей исходным всякого мышления, а вслед за мышлением и эстетического суждения авторитет разума и приоритет последнего перед чувством. И такая борьба вовсе не случайна. Если в системе классического мышления авторитет разума знаменовал господство общих, государственных интересов над частными интересами и этим самым служил идеологическим оружием в борьбе против культуры феодализма с его сепаратистскими устремлениями, то на родине Шафтсбери авторитет чувства служил прямо противоположным целям: борьбе против влияния культуры абсолютизма, культуры, враждебной морально-политическим воззрениям молодой господствующей буржуазии.

В альтернативе—чей авторитет должен почитаться выше: разума или чувства, ответ в пользу разума обусловливался во Франции прогрессивными в ту пору тенденциями вызревавшей буржуазной, антифеодальной государственности, той государственности, в рамках которой складывалась французская нация; ответ в пользу чувства в Англии питался также прогрессивными в ту пору тенденциями буржуазной антифеодальной общественности, подчинившей своим интересам уже сложившийся аппарат старой государственной власти. Поскольтрадициями—вот основное в моральной философии Шафтсбери. Однако моральное совершенство вовсе не воплощено в народных массах по примеру того, что сама деистическая религия—с точки зрения ее сторонников—доступна только узкому кругу образованных людей, кругу духовной аристократии, и моральное совершенство только в своей потенции как врожденное чувство доступно всякому человеку. Реально же оно, по Шафтсбери—доступно также самим лишь представителям духовной аристократии. Аналогичное необходимо признать и в способности эстетического суждения. Пример пастуха в контексте призван не столько оказывать честь простолюдину, сколько сбивать спесь у «властелина моря», фигурально олицетворяющего аристократическую верхушку общества. О Шафтсбери можно было бы сказать, что он материалист, поскольку он не есть последовательный идеалист (Энгельс называет философию Шафтсбери деистической формой материализма); атеист, поскольку он не христианский ортодокс; демократ, поскольку он не идеолог сословного аристократизма.

ку верно замечание Христиана Вейзера[1] о том, что, воюя против архитектуры французских (версальских) парков, как и против схоластики, Шафтсбери фактически борется против подавления личности (Вейзер не говорит «буржуазной личности»), верно и то, что, отстаивая примат чувства перед разумом, Шафтсбери отстаивает общественно-политические идеалы молодой буржуазной культуры.

«Принцип чувства» охватывает два коренных вопроса эстетики: вопрос о содержании красоты и искусства («гармония») и вопрос о художественном критерии («природность» или «естественность»). Оба эти вопроса в совокупности разрешают в известной мере проблему реализма, выражая собой принцип буржуазного индивидуализма.

Во внутренней связи с этой проблемой находится еще одна существенная сторона эстетики—проблема функции, жизненной роли для человека красоты и искусства. Разрешение ее у Шафтсбери снова приводит нас к понятию космоса: в этом—особенность и трудность вопроса. Дело в том, что понятие космоса в истории эстетической (как и вообще философской) мысли тогда не имело какого-либо единого, определенного содержания. Действительно: для идеалистически мыслящего философа космос должен означать вовсе не то, что для мыслителя-материалиста, точно так и в среде идеалистов для какого-либо пантеиста—не то, что, например, для христианского ортодокса. Кроме того, образ космоса в одних случаях выражает вселенную в ее объективном бытье, в других то же понятие выступает в плане иносказательности либо неосознанного замещения им вовсе другого понятия. Как раз последнее, как в этом вскоре мы убедимся, и происходит у Шафтсбери.

Мы уже говорили о том, что Шафтсбери пантеист: «космическое» для него равнозначно божественному, как и человеческое, природно человеческое, равнозначно одновременно божественному и космическому. Едины для Шафтсбери бог, природа и человеческая душа, и едины они не только онтологически, т. е. в единой связи соподчиненных мировых сил, но в своей первосущности: душа,

[1] Christian Weiser, „Chaftstung u. das dentsche Geistesleben" B., 1916, s. 158.

когда она пребывает в своем истинном природном строе, целостно воспроизводит строй объективно сущей природы, которая в свою очередь воплощает творческий дух бога. В этой пантеистической концепции понятие души и космоса составляют тождество и растворяются в некоем едином содержании.

Но если это так, то, возвращаясь к поставленной выше проблеме—о функции красоты и искусства, не должны ли мы думать, что ссылка на космос у Шафтсбери в сущности ничего не разъясняет, ибо она ничего нового не прибавляет к пониманию души? Сказать, что в красоте царит некая гармония, что та же гармония царит в душе и, далее, что она же царит и в космосе—означает ли объяснить то, чему именно красота служит? Иначе говоря, есть ли для Шафтсбери как мыслителя-пантеиста логическая необходимость связывать с космосом значение красоты, когда душа человека уже сама есть космос, малый космос?

Вспомним, что Плотин, по пантеистическим своим воззрениям близкий к Шафтсбери мыслитель, в понимании красоты не обращался к внешнему, к космосу, ибо полагал, что основание красоты находится в самой душе человека. Эта душа, как учил Плотин, ищет во внешнем мире подобия себе и когда такое находит, ликует. Последнее и есть чувство (радостное чувство) красоты. Это чувство есть религиозное чувство. Таким образом, вовсе не природа, хотя бы и божественная, источник и основа этого чувства, ибо сама природа, как бы ни была она прекрасна, всегда только частично воплощает красоту (иначе она ее воплощать не может), а красота в ее полном совершенстве возникает как бы в преддверии природы, там где все природное преодолевается, как и чувство красоты возможно лишь в состоянии полного катарзиса, в духовном экстазе человека. Так именно думал о красоте Плотин, полагая, что аскетизм души, отречение от внешнего мира и полное выключение из него есть назначение красоты и поэтому именно в учении о красоте он, Плотин, не ссылался на мир, на космос.

Совершенно иначе рассуждает по этому вопросу Шафтсбери. Вне и без космоса, вернее, вне связи человека с космосом для него красота вообще невозможна по той простой причине, что, хотя и был прав Плотин,

что человек ищет в красоте подобия, однако ищет он в ней подобия вовсе не себе, но именно космосу, а само чувство красоты означает вовсе не переживания человека своей божественной сущности, вневременной и внепространственной, а как раз обратное: переживание своей принадлежности к космосу, которое знаменует то, что человек и космос живут в едином ритме движения. Установить, утвердить этот единый ритм, ритм гармонии и есть назначение и функция красоты.

Все это означает, что в красоте (как и в морали) человек, по Шафтсбери, утверждает именно себя как равноценного сочлена в единой системе мирового организма. Но что означает этот организм или космос? Мы возвращаемся к исходному нашему вопросу.

Идея космоса в философии красоты есть старая идея; теоретическая мысль, ищущая объяснения искусства, художественного вдохновения и прекрасного, с давних пор любит переноситься в мировые просторы, чтобы здесь, в космических сферах, найти разрешения интересующих ее вопросов. С давних пор эта мысль умеет мистифицировать реальную природу вещей и, размышляя о художественной фантазии, она сама предается этой фантазии. И трудно решить: кто кому впервые внушил мысль о космических связях, о божественной природе искусства и красоты—философы ли поэтам, или же поэты философам[1].

[1] Когда поэт поет: «Я только глиняный сосуд, а в нем бесценный клад от бога вещего душой воспринят» (Константин Ерзынкаци, армянский поэт XIII—XIV ст.); или когда Сикун Шу, китайский автор IX в., в поэтических стансах описывает 24 вида поэтического начия, исходящего от Великого Дао (см.—«Китайская поэма о поэте» Алексеева); или же когда Петрарка верит в то, что творение Данте есть творение святого духа, а Пушкин называет поэта избранником небес; когда Ницше—этот больше поэт, чем холодный мыслитель, готов верить, будто его гений «в акте художественного творчества сливается с первоначальным художником мира»; или когда Метерлинк, обращаясь к богу, просит: «свой глагол скорей пошли в мои уста»; когда Аветик Исаакян говорит, что душа поэта есть «свод небес», где всякий свою звезду найдет, и т. д., и т. п.,—возможно, что во всех подобных случаях поэтическая фантазия питается старыми и навязчивыми замыслами наивно философствующей мысли искусства, причем Платон вовсе не был

Словом, «космическое» как стихия искусства в философии возникает впервые вовсе не у Шафтсбери. Но у Шафтсбери оно имеет свой особый смысл—осознанный им, неосознанный—вопрос другой, как то же понятие имеет всегда особый смысл у всякого другого мыслителя. Однако при всех между ними различиях космические теории искусства содержат одну общую существенную черту: они отражают мысль о том, что над творчеством художника, его вдохновением и фантазией и над всей сферой его образов возвышается некая сила, невидимая, неосязаемая и неуловимая, некий закон, которому художник сам даже в вольном полете своей фантазии покорно подчиняется, имеется некий источник, сообщающий поэтическим образам их обаятельную силу и иногда силу их бессмертия. Ощущение этой силы, т. е. неумолимой закономерности в искусстве и красоте всегда было знакомо мыслителям и самим художникам.

Мысль об этой силе была удачно выражена спустя приблизительно сто лет после Шафтсбери в словах о том, что хотя художник и творит сознательно, но то, что есть результат его творчества, лежит по ту сторону его сознания[1]. Живое и острое ощущение именно этой надличной силы, определяющей творчество и—не только творчество, но и всю и всякую жизнь отдельных людей—породило с давних пор образ космических сфер. Вот то, что составляет указанную выше общую черту космических теорий. Пусть этот образ в этом его значении относится к фантастике, пусть эта общая черта будет означать и общий порок всех этих теорий, относится ли, однако, к фантастике также и самое ощущение указанной надличной силы? Имеются или нет в самом деле объективные условия искусства, которые определяют и содержание искусства, и его формы, и его чудесную привлекательность, и самый творческий процесс, знакомый художнику как вдохновение, условия, о которых, быть может, не помышляет никто: ни художник, ни те, кто его творчеству поклоняется, но ни отрицать, ни поколе-

---

по времени первым, кто предавался такой поэтической философии искусства, хотя, быть может, и являлся наиболее значительным представителем.

[1] Шеллинг

бать которые не может ничей авторитет и ничей произвол?

Само собою разумеется, что теоретическая мысль, которая отрицала бы существование этих условий, оказалась бы наперед беспредметной, ибо она тем самым отрицала бы вообще какую-либо закономерность в явлениях искусства и красоты, т. е. свой собственный смысл. Но теоретическая мысль, признав такую закономерность, тем самым одержала большую победу. Выражением этой победы в философии и служит образ космоса, куда теоретическая мысль с давних пор переносит вопрос о закономерности в явлениях искусства и красоты. Дальнейшей победой этой мысли должно было бы быть не голое отрицание космоса как мнимого основания такой закономерности, но уразумение той истины, что ее, т. е. закономерность нужно искать здесь, в земных условиях жизни людей, в тех самых условиях, которые определяют всю систему их чувствования и мышления, словом—искать в обществе, а не в космосе.

Но там, на той ступени развития теоретической мысли, где еще нет сознания общества как специфического организма, там ощущение реальной силы общества порождает любую фантастику, пригодную для того, чтобы личному противопоставить надличное, как человеческому—над- и сверхчеловеческое. Одной из форм такой фантастики всегда являлась религия. В такую же форму облекалась и мысль об искусстве, как и—в отдельных случаях—образы художественной фантазии. Приведем несколько примеров из истории эстетики и художественной практики.

Хорошо известно, что для объяснения содержания искусства, природы красоты и механизма творческого процесса Платон прибегал к потустороннему миру извечных идей. Но мы также знаем, что Платон находился в непримиримой оппозиции к современному ему афинскому обществу и стремился к тому, чтобы высвободить искусство от всякого влияния этого общества. Устремляя взоры художника в пустоту, где якобы царят абсолютные идеи, Платон добивался в сущности того, чтобы идейно обезоружить современных ему художников[1].

[1] Недаром заметил Гегель, что бессодержательность как бы прилипла к идеям Платона.

Можно было бы сказать, что в любовании Платона потусторонним миром выражался его острый и темпераментный протест, его непримиримая ненависть к миру реальному, к царящему в нем порядку вещей, его горячая приверженность к идеалам жизни, ставшими несбыточными в конкретной исторической обстановке. Потому-то Платон так ревностно искал для искусства его космических связей, его сверхчувственного основания и оправдания и потому он обращал взоры поэтов к богам, что он счеты сводил с современным ему обществом и в борьбе с последним силился использовать действенное оружие искусства. Именно таков реальный смысл космического в философии искусства Платона.

Греческая трагедия также знает образ космического. В этой трагедии идейной осью служит непримиримость и борьба в обществе этических норм. Эти нормы, мотивирующие поступки и чувства людей, борьбу и противоречия в них, порождены различными этапами истории общества и вместе с тем продолжают одинаково себя отстаивать в данный момент жизни последнего. Здесь именно узел трагической коллизии. Ощущение этой именно коллизии порождает фантастику космического и потустороннего в греческой трагедии. В «Антигоне» мы имеем один из лучших литературных образцов этого. Здесь хор с великим пафосом воспевает мощь человека и скорбит одновременно о его бессилии.

В мире много сил великих,
Но сильнее человека
Нет в природе ничего.
Мчится он непоборимый
По волнам седого моря
Сквозь ревущий ураган.

Человек,—поется,—победил не только стихию моря, но и землю; подчинил себе зверей, животных, птиц и рыб; он научился мыслить, познал законы жизни и т. д., и т. д.; и он был бы действительно всемогущ, если бы только умел сочетать две правды: человеческую и божественную. Но как это сделать?

В сознании общества Антигона преступница, она нарушила приказ, преступила закон государства, ограждающий благо всего народа, она наперекор запрету дер-

знула похоронить своего брата, изменника отечества, но, с другой стороны, разве та же Антигона не была бы в равной мере преступницей и в том случае, если бы, подчинившись закону, она тем самым преступила веления обычая, ограждающего святость семейных уз?

У Данте трагическая коллизия также облекается в космический наряд. Кто внушил поэту образ тех, что и богу не изменяет и верными ему не остаются, и кого ад казнит своим презрением? Разве не тех, кто в критическую пору жизни общества остается в стороне и прячется от борьбы?

В героях Шекспира очень часто патетика души находит отклик в возмущении космических сил. Сотрясается природа, воздымаются и клокочут ее стихии в ответ на бурю, охватившую человеческую душу. Это—несомненно выразительный прием. Здесь дается внешний, чувственный масштаб внутренним силам, силам страстей, в своем напряжении дошедших до исполинских размеров. Здесь смяты и отброшены все человеческие границы, внутренние границы его духовных сил. К такому выразительному приему с давних пор прибегает лирика любовная.

Однако в трагической поэзии Шекспира, по крайней мере, в определенных случаях, появление космических мотивов имеет и иное оправдание, скрытую драматургическую функцию: в этом появлении отражено смутное ощущение того, что над личной волей, личным сознанием участников трагической борьбы высится еще какой-то всеопределяющий мир. Этот огромный и высокий мир надличной воли в реальности есть сфера общественно-государственных связей, тех, в которых герои шекспировских трагедий творят подвиги свои и злодеяния, являют добродетели свои и пороки, мудрость свою и безумие, волю свою и свою слабость, получают славу и осуждение, счастье и несчастье; словом, те реальные и незримые связи, в которых эти герои, по идее самого Шекспира, творят и завершают свою жизнь.

Ведь смысл и разгадка этой шекспировской жизни людей заключается в том, что она протекает в плане всегда двух миров: личного, индивидуального и общественно-государственного; субъективно случайного и исторически значимого. Герои Шекспира—всегда портрет и всегда хроника. Эти герои не различают в себе

самих самостоятельности этих миров, они не взвешивают на чашах значения и важности каждого из них, не пребывают то в одном, то в другом. Сокровенная природа общества-государства же такова, что она порождает титанов страсти, могучий дух зла и добра; как и сама сокровенная природа субъективности людей такова, что она потрясает мир, его устои даже тогда, когда действует в ограниченном кругу личных мотивов.

И вовсе не то важно, сознают ли всякий раз эти люди исторические масштабы своих поступков, или, что, распутывая клубок личной жизни, распутывают клубок иного рода связей: важно то, что именно здесь, в борьбе исторического и субъективного, в коллизии между общественно-государственным и индивидуальным, между нормами, столь же различными, как и одинаково неустранимыми,—именно в этом противоречивом единстве скрыто ядро их трагической судьбы. И трагическое, конечно, не в том, что в этой коллизии люди глубоко страдают, но в том, что под ее тяжестью они неизбежно падают и погибают. В этом—идейное содержание шекспировской трагедии, и поэтическим, образным выражением ее служит тот отклик, которого ищет субъективно человеческое в безличном космическом.

Словом, космический мотив, сохранивший у Шекспира значение художественного выразительного приема, приобретает вместе с тем смысл драматический в свете той идеи, которая лежит в основе шекспировской трагедии. Раскроем эту идею на одном—двух примерах. Вспомним, что трагедия Гамлета заключена в том, что он, в личной жизни сильный и умный человек, оказался поставлен перед задачей непосильной: либо мир спасти из бездны, куда ввергли его преступные люди, либо самому уйти из этого мира, либо миру вернуть его нравственные основы, либо лишить собственную жизнь нравственного смысла.

То, что поразило Гамлета и поколебало его железную волю, носило нечеловеческие масштабы; оно означало распадение устоев, на которых могло сохраниться и держаться общество-государство. Если два преступных человека—дядя и мать—обрекли его лично на скорбь и траур, то они же потрясли целый мир, лишив его морального смысла, нравственных основ; они—венценос-

ные особы по самому закону, призванные к тому, чтобы охранять, укрепить эти основы, обратили мир в тюрьму[1]. То, что ими совершено, не просто вероломное убийство и не просто только осквернение памяти мужа, не одно лишь оскорбление сыновьего чувства, но неизмеримо большее: поддавшись сластолюбию и корыстолюбию, эти люди бросили целый мир в пучину хаоса, расшатали самый «век», самый космос—и вот спасти мир, вывести его из хаоса призван сейчас он, жизнерадостный юноша, призван также по закону рождения, ибо он—принц Датский.

Или вспомним «Отелло»—одну из самых лирических трагедий Шекспира. И здесь личный мир окутан в сферу надчеловеческих, имеющих космические масштабы сил, и здесь человеческие события вызывают отклик в могучих взрывах стихий. Совершившему только что свое тяжкое преступление Отелло начинает казаться, что «сейчас луна и солнце затмятся совершенно, земля от ужаса затрясется».

Появление космических сил в данном случае, как и в других трагедиях Шекспира, составляет, как уже указывалось, выразительный прием, призванный нарисовать глубину и силу душевной бури человека. Но и здесь душевная буря порождает отклик в космосе. Совершенное человеком выходит за черту человеческих масштабов и человеческих отношений; и здесь два мира—индивидуальный и безликий, мир разумный и разуму недоступный—сплетаются в едином клубке. Что же, однако, в этой трагедии составляет то безличное, недоступное разуму, вне индивидуальной воли пребывающее, что вклинилось в судьбу Отелло как ее неотступный спутник. Они и здесь, как и в других трагедиях Шекспира, составляют общественно-государственное, его непреодолимую роль в поведении людей. В душе Отелло встретились и непримиримо столкнулись два мира, нормы двух сфер жизни, и результатом этого явилась трагедия; человек погиб. Может случиться, что в этом произведении наиболее потрясающей сценой является холодное, заранее задуманное, жестокое убийство прекрасной и невинной женщины. Но здесь потрясает именно сцена, которая,

[1] «Весь мир—тюрьма»—слова Гамлета.

однако, сама еще не воплощает того трагического, что знаменует идею всего произведения[1].

Трагическая кульминация дана в акте не убийства, а самоубийства. Обратите внимание, что и после раскрытия Эмилией гнусного обмана, сознание Отелло того, что Дездемона на самом деле ни в чем не виновна, что в ее убийстве он оказался бесчестным и что честью своею ему нечего больше дорожить; что отныне люди вправе называть его в лицо негодяем, бестолковым и грязным глупцом, он заслужил ужаснейших мук ада, «все, все погибло» для него,—он, Отелло, все еще достаточно силен духом, чтобы продолжать жить, и требует от окружающих, чтоб ему не мешали свободно удалиться. Однако все разом изменяется, все рушится, когда слышит Отелло о том, что республика лишает его чести, что он пленник и лишен власти. Вот на это Отелло впервые дает свой трагический ответ: жить больше невозможно. Отелло, только что выстрадавший готовность в вихре ада перенести какие угодно муки, не смог перенести бесчестья, которым общество-государство казнило его.

Умирает Отелло не как убийца своей жены—ведь говорит же он, что, убивая, он не из ненависти, но из чести исходил!—но как человек в защите личной чести потерявший честь государственного мужа. Закон чести этих двух миров Отелло в себе не смог соблюсти.

Вовсе не случайно то, что у Шекспира Отелло—варвар. Но мавр Отелло одновременно и государственный муж, облеченный высоким доверием цивилизованного мира[1]. Таким образом, в двух сферах жизни, в двух планах этических норм, в двух системах чести пребывает несчастный Отелло, и коллизия, возникшая именно в этих связях, составила источник и силу трагического в судьбе Отелло[2].

[1] Полон глубокого содержания заключительный монолог Отелло: перед смертью он желает, чтобы сенат правильно о нем судил, и тут он выставляет два момента: он—человек и он—государственный муж. Как человек, он в чувстве ревности не знал пределов, как человек, он «глупец-индиец»; как государственный муж—он всегда был верен обществу-государству. И точно так, как тогда он убил «злого турка», «собаку» за то, что тот посягнул на честь сената, нынче на глазах представителей этого же сената он закалывает себя.

[2] В советской литературе изложенная точка зрения находит

Обратимся к Шафтсбери. Выше мы заметили, что космическое у него выступает в плане иносказательности, замещая собою другое понятие. Сказанное одинаково относится как к эстетическим его воззрениям, так и моральным[1]. Приведенные примеры, как нам кажется, убеждают в том, что принцип замещения мира человеческого миром космическим, известный более чем хорошо из критической истории религии, имеет традиции также и в художественной практике и в истории теоретической мысли об искусстве. Очевидно, такой принцип должен оживать тем легче, чем ярче ощущается современниками власть общественного начала над началом личным[2], с другой стороны, чем меньше осознается сущность этой власти и вообще природа общественных связей и отношений.

Так именно обстояло дело в те исторические периоды, откуда мы привели наши примеры. Так обстояло дело, в частности, в эпоху Шафтсбери. Что такое общество для Шафтсбери? Это сумма людей, живущих вместе и обладающих каждый в отдельности замкнутым кругом личных интересов, людей, подчиненных каждый личным мотивам жизни и носящих каждый в своей душе всю полноту природного **«морального чувства»**. (Термин Шафтсбери). Это именно чувство влечет людей друг к другу и создает предпосылки для создания общества.

некоторое подтверждение в статьях Берковского и Смирнова, трактующих проблему Шекспира. См. сборник «Ранний буржуазный реализм».

[1] Изложение моральной философии в «Истории философии»,— т. II, нам не кажется верным. В нем автор анализирует моральные воззрения Шафтсбери без учета того реального смысла, который заложен у Шафтсбери в понятии космического. Мы считаем такой анализ ошибочным.

[2] Само собой разумеется, что власть общественного начала слабее всего ощущается в периоды истории, когда в практике людских связей сама общественность не является единственной либо господствующей сферой этих связей и где, собственно, еще не вычленяется либо вычленяется пока слабо значение (удельный вес) личных сил, личного богатства, личных интересов, личного в жизни отдельных членов общества. Конечно, всегда индивиды образуют общество, и только в развитии общества возникает впервые индивидуальность.

Из недр именно космоса, но не общества, по воззрениям Шафтсбери, получает человек в дар это чувство. Тем самым жизнь отдельных людей, протекающая по закону «морального чувства», т. е. по закону космоса, образует в обществе жизнь, также согласную с законом космоса. Но мы уже знаем, что именно означает этот закон: он означает гармонию. Иначе говоря, сам космос требует от общества того, чтобы оно жило в гармонии. Мы уже знаем, что этот закон как нельзя более совпадал с общественным идеалом Шафтсбери и его единомышленников. И именно в этом обстоятельстве—разгадка смысла космического у Шафтсбери. Космос, живущий по закону гармонии, внушил человеку не только «моральное чувство», т. е. чувство гармонии, но и самую мысль о гармонии.

«Ничто,—утверждает Шафтсбери,—не внедрено в наше сознание, не вплетено в наше мышление в такой степени, как мысль или чувства порядка и пропорциональности!» А так как современное ему, Шафтсбери, общество и есть то, к которому стремилось человечество на протяжении всей своей истории, то и соблюдение закона космоса—закона гармонии—есть одновременно и соблюдение закона идеального общества. Тем самым закон жизни общества находит в космосе не просто аналогию, но и свою верховную санкцию, опору и оправдание.

Сказано: «В энтузиазме дух наш в расцвете сил сливается с космосом». Это, следовательно, надо понять так, что в энтузиазме, высоком своем порыве, он сливается с обществом. Сказано: «В красоте человек ищет и находит подобие космоса». Это надо понять так, что в красоте он ищет и находит отблеск того закона, которым живет общество. Сказано: «Искусство призвано дать человеку пережить в себе космическое». Это также надо понять так, что оно призвано дать индивиду пережить в себе общественное. Наконец сказано, что художник Virtuoso—человек, который наиболее совершенно способен в себе самом воплощать закон космоса. Очевидно, и это надо понять так, что художник есть тот человек, который способен в себе самом наиболее совершенно воплотить закон жизни общества.

Говоря все это, мы истолковываем воззрения Шафтсбери; однако, истолковывая Шафтсбери, не навязываем ли ему наших собственных воззрений, тех, которых он не имел и иметь не мог? Попробуем отдать себе в этом отчет.

Платон, как мы хорошо знаем, вопросы искусства разрешал в масштабах космических, причем выше мы указывали на то значение, которое присуще космическим масштабам в его эстетике. Шафтсбери хорошо знал Платона и находился под несомненным его литературным влиянием. Однако можем ли мы о самом Шафтсбери сказать, что он по примеру Платона в «космическом» искал выхода из реального человеческого мира? Никоим образом. Он дорожил этим миром, при этом дорожил в нем тем самым, что приписывал космосу, либо—и это также будет верно—в космосе наиболее дорожил тем, что он приписывал своему обществу.

Не забудем при этом, что его «общество» добилось политической и экономической победы в исторической борьбе; но эта победа носила как бы физический характер, ибо против него как живая угроза стояла огромная сила аристократических традиций, сила, которая обильно питалась влиянием французской культуры. Последняя опиралась на авторитет абсолютизма и королевской власти. Единомышленникам Шафтсбери не могло не импонировать то, что принцип жизни их, английского, общества, находит неизмеримо более мощный авторитет, и авторитет этот—сам бог или, что одно и то же, законы самого космоса.

Если для Платона мир человеческий находился в непреодолимом и принципиальном противоречии с космическим миром, то для Шафтсбери дело обстояло совершенно иначе: между этими мирами царило согласие тождества, или по крайней мере, так ему казалось, в отношении одного лишь английского общества. А если все это так, то мы вправе думать, идея космической гармонии в воззрениях Шафтсбери носила содержание социальной идеи. Его эстетика гармонии на деле означает эстетику социальной гармонии, в частности, в красоте, как и в моральном совершенстве, у него по существу совершается слияние человека с обществом.

И все же в этих наших выводах таится опасность: в своих словах, формулировках мы можем выказать

больше того, что мы сами хотим сказать и в результате этого — приписать Шафтсбери то, что не только не осознавалось им, но и что ему не могло не быть чуждым. А это легко может случиться, так как в одни и те же слова мы у Шафтсбери вкладывали различное содержание; в частности, Шафтсбери не могло бы не быть чуждым наше понимание общества, как, соответственно, и наше понимание общественных функций красоты и искусства. Не трудно заметить, с нашей точки зрения, что «космос» Шафтсбери—это бессодержательная идея не меньше чем хотя бы «идея» Платона. Хуже: идея космоса отражает явно неверный взгляд, будто гармония есть верховный закон бытия и будто признание космической гармонии означает и признание космической закономерности.

Более чем далек Шафтсбери от очевидной для нас истины, что космическая закономерность есть закон противоречий, вечной борьбы и изменений. Точно таким же бессодержательным и неверным является взгляд Шафтсбери на природу общества; опять-таки более чем далек Шафтсбери от истины, что всякое общество, а тем более—его излюбленное английское общество не только не являет царство гармонии, но представляет мир противоположного порядка, мир непримиримых противоречий. Точно так же, как его «космос» неподвижен и абсолютен, и его «гармония», приложенная к жизни общества, выступает как абсолют, одинаково мыслимый и одинаково значимый для всех времен и всех народов вне истории и развития. Когда он, Шафтсбери, приглашает художника—Virtuoso ориентироваться на космос—общество, он по сути дела закрывает перед ним подлинную картину мира, ориентируя его на неверную мысль, на абстрактную категорию, т. е. иллюзию.

Тем самым хотя Шафтсбери и зовет художников к активности, «энтузиазму», однако этим он вовсе призывает не к борьбе, не к социальной активности, но к тому, чтобы дискредитировать идею борьбы за социальные преобразования, внушить человеку сознание того, что источник морального совершенства таится в человеке самом, утвердить в нем чувства высокомерного самодовольства, чувства полноценности личного, субъективного мира, якобы способного и призванного в себе одном воплотить моральный смысл целого мира, словом,

утвердить моральный принцип индивидуализма. Шафтсбери несомненный индивидуалист и как таковой стоит на основах этики Возрождения.

Высокомерный индивидуализм Лоренцо Валлй строил теорию, по которой «отечество» есть совокупность изолированных, морально самодовлеющих субъективов. Эту именно теорию, как мы видели, разделял и Шафтсбери. Однако Шафтсбери все же не Лоренцо Валли. Шафтсбери ценит жизнь в обществе в том смысле, что он знает цену общественной организованности. Шафтсбери прекрасно понимает, что для излюбленной «гармонии» требуется общественная, или, точнее, государственная власть, но он понимает и то, что сила этой власти должна быть направлена против тех в обществе, кто нарушает во вне закон «гармонии», и она, эта власть, есть дружеская среда для тех, кто в себе самом находит силы и мотивы для подчинения реальному, установленному порядку вещей.

В этом добровольном, радостно и с энтузиазмом принятом подчинении установленным порядкам, в подчинении, укрепляющем устойчивость общественного мира, и заложен принцип морального совершенства. Между человеком и средой, по Шафтсбери, нет противоречия, если человек соблюдает свой моральный закон. Заботится ли человек о самом себе, он действует на благо общества; заботится ли он об обществе, он действует на благо себе,—и это при непременном условии, если он в своих заботах не преступает законов морального совершенства.

Для Шафтсбери истинная природа человека такова, что он работает для общества, заботясь о себе самом. Лоренцо Валли так не мог бы думать. Шафтсбери снимал всякое противоречие между принципами альтруизма и эгоизма, Л. Валлй удерживал это противоречие во всей его остроте. На позиции Шафтсбери в этом вопросе после него стояли просветители и в Англии, и в других европейских странах. Противоречия между альтруизмом и эгоизмом вновь с обостренной силой ощутили мыслители и художники более поздней буржуазной культуры—романтики. Укажем здесь еще на одно: Л. Валли был великий оптимист, полагая, что у каждого человека моральных и всяких иных жизненных сил достаточно для того, чтобы обеспечить себе на этом свете полноту сча-

стья. По-иному, но также оптимистом был Шафтсбери, полагая, что в разумно, согласно законам природы, гармонически организованном обществе всякому человеку обеспечен его минимум счастья. Романтики этого оптимистического взгляда не разделили. Впрочем, о романтиках как и о просветителях речь у нас впереди.

Обратимся к другой исторической параллели и сопоставим эстетику Шафтсбери с поэтикой Шекспира. Здесь много общего: творя свое личное, человек творит и мировое. Однако это общее между Шекспиром и Шафтсбери носит более внешний, формальный характер, чем по существу. Шекспир, правда, никогда не согласился бы с Л. Валли, будто человек обязан или правомочен довольствоваться личными интересами и поклоняться личному благу жизни, ибо он ясно видел нерасторжимость двух сфер жизни—личной и общественно-государственной. В этом к Шекспиру был близок Шафтсбери. Но Шекспир, далекий от идеи «гармонии», видел и практический разлад между личным и общественно-государственным принципами жизни; больше того, этот разлад доводили до крайнего предела, за которым прекращалась возможность жизни и для одного и для другого—и для личности, и для общества. Это делали именно те люди, кто умел отстаивать личные мотивы жизни и одновременно был признан воплощать в себе начало государственной жизни. Личные интересы и мотивы сами по себе не всегда должны быть противны законам морали, и люди, погибающие в борьбе личного и общественно-государственного, не обязательно должны быть злодеями: они могут быть и нравственно прекрасными. Однако фатально то, что разрубить внутреннюю связь между двумя сферами жизни им и никому вообще не дано, и в этой борьбе гибель неизбежна.

С этой именно точкой зрения не мог бы согласиться Шафтсбери, полагая, что всякий конфликт между двумя сферами жизни знаменует что-либо одно: либо то, что общество не совершенно в самом себе—таким, по Шафтсбери, и было до сих пор всякое человеческое общество; либо то, что несовершенен человек в самом себе, а таков и «сейчас» тот, кто в «порыве души» не способен сливаться с обществом.

РАМО
(1683—1764)

В учебнике, посвященном истории эстетических учений, появление специальной главы о Рамо, быть может, требует объяснения. Рамо—композитор и музыкальный мыслитель. Вопросами, выходящими за рамки истории и эстетики музыки, как и общими проблемами искусства, как, наконец, анализом отдельных категорий эстетики он не занимался. Все это хорошо известно. При всем том наш специальный интерес к этому теоретику-музыканту вполне обоснован и вытекает вот из чего. Рамо принадлежал к числу художников философски мыслящих, которым искусство больше помогло постичь высоты философии, чем философия могла бы помочь постичь глубины искусства.

Вытекая непосредственно из художественных запросов и практики, философская мысль у этих художников приобретала значение нормы этой практики, ведущего ее критерия. Правда, все это носит характер субъективный и поэтому вовсе не обязывает питать к такому художнику больше теоретического доверия, чем ко всякому иному мыслителю, или хотя бы полагать, что такому художнику обязательно должно удасться глубже, чем кому-либо другому, проникнуть в сокровенное художественной практики. Хороший художник может ошибиться в философских основах своего искусства не меньше, чем хороший наездник в вопросах аналитического строения лошади. Больше того. Можно указать случаи, когда философские воззрения художника не совпадают либо

даже противоречат идейной направленности собственного творчества.

При всем том свидетельство художника в пользу теории придает последней если и не силу субъективной достоверности, то—силу внутренней обоснованности. Этого уже было бы, быть может, достаточно, чтобы включить в цепь нашего исследования такого художника-мыслителя, как Рамо. Однако имеется еще одно и, пожалуй, решающее соображение в пользу последнего.

Рамо был активным участником одной из интереснейших, богатой перипетиями эпох, воплощая в собственной музыке—теории и творческой практике противоречивый облик этой эпохи, создавая эти перипетии и двигая вперед противоречия. Вспомним, что умер Рамо в 1764 г., в разгар борьбы за реалистическую эстетику, за демократическое искусство, в разгар полемики, которую не переставали вести просветители: Гримм, Дидро, Д'Аламбер, Руссо и др.—против картезианской эстетики, против классицизма и его традиций, причем во всей этой борьбе (справедливо или нет, вопрос другой) мишенью являлся нередко сам Рамо.

Основные сведения о биографии Рамо могут быть даны в коротких словах. Родился он в 80-х годах XVII столетия; отец его был органистом, а сам он—органистом и скрипачом. Как композитор, Рамо (впоследствии придворный композитор при Людовике XV)—завершитель клавесинного стиля и в то же время автор некоторого количества клавесинных пьес крупной формы, ставящих новые задачи и в смысле содержания, и в смысле исполнительства, наконец—автор ряда опер. Одновременно Рамо—крупнейший теоретик времени. И вот что очень важно: раньше чем выйти на арену в качестве композитора, Рамо приобрел популярность и большое имя как теоретик. Еще до переезда на постоянную жизнь в Париж, в середине 20-х годов,—следовательно, задолго до того, как начало складываться просветительство,—Рамо написал свой знаменитый трактат о гармонии. Ему же принадлежит ряд других музыкально-теоретических трудов. Известно, что его трактат о гармонии в истории этой науки является этапным моментом.

Итак, Рамо как теоретик выступил на историческую арену гораздо раньше, чем как композитор, и именно

тогда, когда просветительство еще не оформилось, не выявилось как широкое общественное течение; как мы увидим дальше, он выступил как последователь рационалистического мировоззрения, крепко связанный с философией Декарта. То не всегда дружелюбное отношение, которое впоследствии установилось во французском обществе к нему, композитору, объяснялось в какой-то мере, быть может, именно его общемировоззренческими позициями, поскольку просветители могли ощущать в них отталкивающий холод картезианского классицизма.

В картезианстве, его эстетике можно искать основание той оппозиции, которую встретил Рамо со стороны просветителей. Но это не единственное и не самое главное основание. Едва ли не большую роль играло в указанном к нему отношении то преувеличенно подчеркнутое значение, которое, в отличие от просветителя, он во всякой музыкальной речи придавал гармонии. Во всяком случае факт разрыва между ним и просветителями был налицо. Пожалуй, можно думать, что в том сказалась судьба развития самой французской музыки. В этом свете не лишне вспомнить некоторые этапы.

Известно, что для французской музыки XVII в. была характерна ее роль развлекающего искусства, не предъявляющего больших требований ни к слушателям, ни к исполнителям, первым—со стороны восприятия содержания, вторым—со стороны техники исполнения. В этом отношении музыка, несомненно, отставала от других видов искусства, обладавших большой технической зрелостью и более высоким идейным уровнем. Этим, несомненно, объясняется и та острота, не всегда, быть может, понятная для нас, которую могла принять в свое время так называемая борьба буффонов. С этого именно времени намечается перелом и значительный рост (идейный и технический) французской музыки. С эпохой такого роста и совпадает просветительная работа критика Рамо.

Музыкальная теория в лице Рамо ставила проблемы, прогрессивные по своему времени, однако позже, в момент наибольшего обострения эстетических интересов, в среде просветителей они должны были казаться частью недостаточными, частью неверными.

Какие новые проблемы ставил Рамо? Во-первых, рациональное овладение творческим процессом: взамен

вековой традиции—научная дисциплина; взамен творческой интуиции—холодный рассудок; взамен индивидуальных вкусов—общеобязательные теоретические нормы; взамен эмпирических навыков—сила рациональных, претендующих на абсолютное значение истин.

Во-вторых, то новое, что знаменует выступление на музыкально-теоретическую арену Рамо, означает включение в состав выразительных средств музыкального искусства невиданного могучего средства—гармонии. Из былой функции простого сопровождения, простой поддержки для мелодии гармонии обращается в средство, равноценное, равноправное и даже превосходящее по выразительности. Такова была вторая теоретическая проблема, поставленная Рамо.

И одно и другое—и попытка рационализировать творческий процесс, и стремление по-новому осмыслить гармоническую сферу—означали прогресс; это несомненно, если вспомнить пассивное значение, которое отводилось гармонии в логике музыкальной речи, и если представить ту ограниченность, замкнутость, камерную импровизационность мышления, которая царила в области клавесинного творчества. Повторяем, все это, знаменовавшее наступление нового, более высокого гармонического типа мышления, означало значительный прогресс.

И все же Рамо со стороны просветителей, как уже было сказано, встретил жесточайшую оппозицию. Одни сильнее, другие мягче, но все наиболее видные представители просветительства одинаково ополчились против него. Известно, что самым упорным, если не сильным из противников Рамо, был Жан-Жак Руссо. Но даже и Дидро, и Д'Аламбер готовы были соглашаться с Рамо только наполовину. Что касается Дидро, то в его работе о племяннике Рамо по адресу Рамо Жана-Филиппа имеется немало чрезвычайно резких, едких и обидных высказываний, причем эти высказывания касаются одинаково и моральной стороны личности последнего, и характера его творчества, и его теоретических суждений.

Просветительство по-новому ставило проблему подражания или, по существу говоря, реализма в искусстве. Антитеза: гармония или мелодия, получавшая значение мировоззренческой проблемы, означала для просвети-

телей борьбу не двух формальных сфер музыкального выражения, не двух систем изобразительных средств, а совсем иное: борьбу за «подражательное», за содержательное, за идейное, за реалистическое искусство—и противника него. Истинное искусство есть искусство подражательное; моделью для такого искусства является человек, сфера его чувствований; прообразом—сама человеческая речь, музыка этой речи. Создать такое музыкальное искусство можно средствами мелодии и только иногда—гармонии.

Такой именно взгляд на гармонию определил отношение просветителей к Рамо. Наиболее ярким выразителем этого отношения был Руссо, с точки зрения которого выразить в музыке что-либо способна только мелодия, ибо она то же, что рисунок в живописи, тогда как гармония может быть уподоблена одним лишь краскам. Воздействие гармонии на психику, уверяет Руссо, всегда мимолетно; характер этого воздействия отнюдь не моральный, а только физический[1].

Хорошо известно то пренебрежительное, если не сказать—враждебное отношение, которое питал Ж. Руссо в теории к чисто инструментальной, так называемой абсолютной музыке: он ее назвал пустячной и ничего не стоящей. Естественный человек и естественная форма проявлений его души—вот единственная и исключительная основа всякого значительного искусства.

Приведем несколько цитат, характеризующих степень его неприязни к Рамо. В письме к Гримму Руссо упрекает Рамо за нагромождение аккордов, которые на-

[1] Тут невольно приходят на память соображения, которые совершенно в духе Руссо много позже высказывал и Спенсер. Вот его слова: «Гармонию нельзя признавать за естественное выражение эмоций... Гармония находится в зависимости от отношений воздушных волн, так что основание гармонии чисто механическое... Как второстепенную причину гармонии можно рассматривать сложные колебательные движения, вызванные в нашем слуховом аппарате известными комбинациями механических звуковых колебаний».

Удивительное совпадение взглядов людей, отдаленных друг от друга почти столетием и глубоким различием культурно-политических условий! И нужно признать, конечно, что такое совпадение взглядов, не умаляя исторических заслуг Руссо, не делает чести Спенсеру.

рушают цельность напева. Вслед за тем он говорит: «Его (т. е. Рамо—А. А.) различные сочинения ничего не содержат ни нового, ни полезного, кроме принципа фундаментального баса». В другом письме Руссо пишет: «У Рамо больше искусства, чем творчества, больше знания, чем таланта, или же если и есть у него талант, то он задушен его ученостью».

У Дидро в его «Племяннике Рамо» можно вычитать такие строки: Жан Филипп Рамо «написал столько невразумительных бредней и апокалипсических истин о теории музыки, в которых ни он сам, ни другие никогда не могли разобраться». Про оперы Рамо Дидро высказывается не менее резко: «Рамо оставил несколько опер, где есть гармония, обрывки мелодий, бессвязные идеи, трескотня, парение, триумфы, метеоры, нимбы, топот, победные звуки, от которых захватывает дух...».

Дидро не может не противопоставлять Рамо мастерам по чисто выразительной мелодии—итальянцам—и не унизить его по сравнению с последними: «Похоронив флорентийца (Люлли—А. А.),—читаем мы у него,—он сам (Рамо) будет погребен итальянскими виртуозами. Это он предчувствовал, и это делало его угрюмым, печальным, сварливым, ибо ни у кого, даже у хорошенькой женщины, вставшей утром с прыщиком на носу, не бывает такого отвратительного настроения, как у автора, которому грозит опасность пережить свою славу».

Это, несомненно, сказано едко. Но несомненно и то, что Дидро в борьбе со старым классицистическим искусством (а в Рамо он видел представителя именно этого искусства) не мог оставаться достаточно беспристрастным. Любопытно здесь отметить, что эту сторону дела понял в свое время Гете, который в примечаниях к «Племяннику Рамо» писал, что Дидро, всегда ратовавший за значительный характер искусства, противоречил себе, когда музыке (операм) Рамо предпочитал приятную и ласкающую музыку итальянцев; но ему, Дидро, казалось, что именно итальянская музыка способна разрушить старое ненавистное искусство и очистить свободное поле для новых исканий.

Мы приведем также еще один отзыв, отзыв человека, который пережил эту острую пору борьбы и мог к музыке Рамо подходить уже с иных позиций. Мы имеем в

ыду Гретри. Гретри разделяет мысль, которую, между прочим, не отрицал и Рамо—мысль о том, что музыка достигает своего совершенства лишь посредством соединения мелодии и гармонии. Но именно за силу гармонии он особенно ценит произведения этого композитора. Он говорит, что почитает Рамо как одного из величайших мастеров гармонии его века; Рамо, утверждает Гретри, сочинил величественные хоры, где гармония не только результат учености, но и сама по себе весьма выразительна.

Но вернемся к самому Рамо. Мы уже сказали: Рамо—рационалист. Постичь музыку, думает он, лучше и глубже всего может наука, разум. В предисловии к упомянутому гармоническому трактату он пишет:

«Каковы бы ни были успехи музыки до наших дней, можно сказать, что к глубокому постижению принципов музыки наш разум не проявлял достаточно любопытства, между тем как наше ухо приобретало все большую чуткость к чудесному воздействию этого искусства. Тем самым можно утверждать, что наш разум утратил свои права, вместе с тем как практический наш опыт приобрел большое значение и авторитет. Сочинения, которые от древности дошли до нас, позволяют нам понять, что единственно разум дал этим людям возможность вскрыть большую часть основных свойств музыки. И хотя большая часть этих открытых древними правил для нас несомненна, мы все же готовы пренебрегать разумом в пользу чистой практики. Если практика и может обнаружить различные свойства музыки, то она не в силах вскрыть принципы, на которых эти свойства покоятся, открыть с той исчерпывающей точностью, которая доступна одному разуму. Из нашей практики мы черпаем результаты, которые часто оказываются либо ложными, либо сомнительными. Рассеять все это... способен только разум».

Совсем как в «Поэтическом искусстве» Буало, и здесь в каждой строчке «разум». «Если бы современные композиторы,—говорит Рамо немного дальше,—от Царлино начиная, старались по примеру древних руководствоваться в своей практике разумом, то они освободились бы давно от предрассудков, которые им не делают чести, которых у них очень много и от которых избавить-

ся им очень трудно. Их вполне удовлетворяют практические навыки, которые они имеют и которые служат соблазном к тому, чтобы не углубляться в понимание красот, открываемых каждодневно их же практикой. Их знания остаются при них, у них нет умения сообщать эти знания другим. Не замечая этого, они часто удивляются тому, что их не понимают».

Конец его предисловия звучит так: «В своих исследованиях я стараюсь достичь той простоты, которая свойственна природе самого предмета и которая необходима для того, чтобы свойства музыки разум воспринял с той легкостью, с какой их чувствует наше ухо. Музыка является наукой, построенной на точных правилах; правила эти должны быть выведены из какого-либо очевидного принципа, а принцип этот не может быть установлен и познан без помощи математики. Даже у меня, много работающего в музыке, только знание математики рассеяло тот мрак, о котором я раньше даже не подозревал».

И, наконец, заключительное слово: «Воспринимать значение (воздействия) наук и искусства только чувствами недостаточно; надо, чтобы это воздействие было воспринято также разумом». Здесь все четко и определенно в смысле методологической установки—музыка постигается через разум, разум ее крепкая опора. У Рамо мы встречаем образное определение сущности музыки. Музыка, говорит он, есть не что иное, как арифметика[1].

А вот еще несколько его высказываний. В этих высказываниях речь идет о разных типах художественного творчества, которым он дает свою оценку. Вопрос ставится так: чему надо отдать предпочтение в творчестве—рассудку или вдохновению? Рамо излагает свой ответ так: «Человек, у которого вкус выработался только при помощи сравнений, доступных непосредственному ощущению, может, и это в лучшем случае, преуспеть только в некоторых жанрах музыки, именно тех, которые соответствуют его природному темпераменту. Но едва только вы выведете его из сферы, свойственной его природе, вы его не узнаете, да и вообще поскольку он, претворяя свои образы в жизнь, черпает все решительно из собственного

[1] Это, несомненно, напоминает «звучащее число» Царлино.

воображения, не прибегая к помощи техники, он крайне быстро выдыхается. В первых вспышках своего вдохновения он может быть очень ярок, но пламя падает по мере того, как он старается его раздуть, и в конце концов все у него сводится к повторению и пошлостям».

На ту же тему Рамо высказывается позже, говоря о собственных мотивах творчества. Что преследует он, когда пишет оперы? Он пишет оперы, оказывается, чтобы «не только выразить свою мысль, но еще больше, чтобы глазами философа наблюдать действие, игру сил или феноменов, принципы которых перестали быть ему непонятными, а также для того, чтобы показать бесконечные эффекты, причины которых он смог познать».

Читателю ясно, что проблема творческого процесса разрешается у Рамо в том же плане рационализма. С этих именно позиций он проводит различие между основными (тремя) типами композиторов. Композитор с безупречным, но ограниченным ремесленным знанием одного лишь контрапункта—это низший тип композитора, который не может создать подлинного искусства. Второй тип—композитор, который обладает, помимо формальных знаний контрапункта, также и прирожденным чувством красоты, т. е. хорошим вкусом; но, обладая вдобавок страстями, он твердо пребывает в их сфере и не может иначе творить и иначе судить, как под углом этих знакомых ему страстей: каковы его личные страсти, такова и его музыка. Наконец, третий тип художественного творчества—когда композитор опирается на науку, на изучение и знание природы и силой такого знания может изобразить такие страсти, которые лично ему, композитору, вовсе неведомы.

Такова классификация Рамо творческих типов. В чем рационалистический характер этой классификации?

Композитор не должен замыкаться в ограниченную сферу, ему как человеку всегда присущих страстей. Композитор должен опираться не только на свой личный опыт, но и на знание природы.

Можно задать вопрос: разве все это не правда? Разве мы не должны были бы и сегодня сказать то же самое? В таком случае в чем рационализм Рамо? Рационализм Рамо—в его понимании того, что он называет природой. Его «природа»—это метафизическая абстракция, свой-

ственная всем идеалистам такого рода, всем классицистам и рационалистам; «природа» Рамо—абстрактная математика, это система правил, выведенных из априорных, самоочевидных истин; природа Рамо—это основа всей его дедукции.

Отталкиваясь от этих методологических принципов, Рамо переходит к вопросу, сыгравшему, как уже сказано, большую роль в определении к нему позиции просветителей: вопрос этот касается антитезы «гармония или мелодия». Какова точка зрения самого Рамо в этом споре? Говоря о Гретри, мы уже упоминали, что Рамо вовсе не стоит за диктатуру гармонии, он вовсе не утверждает, будто гармония—единственное начало в музыкальном искусстве; он прекрасно отдает себе отчет в том, что без мелодии нет в сущности и никакой музыки. Он говорит совершенно недвусмысленно, что только вместе с мелодией гармония может достичь своего музыкального эффекта.

Но тогда в чем же дело? Где его пристрастие к гармонии? Оно выражается в том, что самое мелодия выводится из гармонии и генетически, и в смысле способности ее оказывать воздействие. Основная движущая сила мелодического выражения есть гармония. А как в тех случаях, когда перед нами одна мелодия без всякой гармонии—слушаем ли мы тогда просто звуки, только набор звуков и никакой музыки? Нет, отвечает Рамо. Голая мелодия также есть музыка, но это так потому, что даже в такой музыке слушатель фактически воспринимает все ту же гармонию; мы слышим гармонию, ибо мы слышим обертоны. Проникнуть в законы обертонов или, что одно и то же, в законы гармонии—уже означает понять сущность музыкально прекрасного.

Если это последнее искание в мелодии, то ведь мелодия сама есть производное от гармонии. В конце концов это не трудно обнаружить в самом процессе образования мелодии. Как происходит этот процесс? Слушатель как бы предчувствует основной бас, который определяет весь ряд гармонических звуков; мы свободны в выборе этих звуков: дело вкуса обеспечить хороший отбор их и создание самой приятной мелодии.

Руссо возражал на это. Он говорил, что музыка существует и у народов, у которых никакого чувства гар-

монии нет; здесь люди ничего, что содержится в чувстве гармонии, привносить от себя не могли и тем не менее музыка, которая сводилась к одной только мелодии, была неплоха, ею охотно пользовались, как например, народы Востока. На это возражал Рамо: да, такие народы и такая музыка существуют, но это не настоящее искусство, и вкус у этих народов недостаточно развит, чтобы они могли добраться до подлинного искусства.

Наконец, в пользу гармонии, с точки зрения Рамо, говорило и то, что она может быть осмыслена как система правил. Гармония имеет закономерности и может явиться предметом науки. А какая наука возможна в отношении мелодии? Какие правила могут быть в отношении ее строения и сложения? Рамо их не знал. Исходя из этих сугубо рационалистических позиций, он не мог допустить равноправного значения мелодии.

К этому в общих чертах сводился тот спор, который с такой страстью вели между собой о гармонии и мелодии два выдающихся представителя эстетической мысли XVIII столетия. В чем для нас интерес этого спора? Будем ли мы его продолжать сегодня и спрашивать себя: подлинна ли та музыка, где нет и не мыслится никакой гармонии? Или—является ли прогрессивным тот факт, что данная национальная музыкальная культура в ходе исторического развития овладевает началами гармонического мышления? Мы, конечно, не будем ставить эти вопросы, так как для нас они давно решены.

На наших глазах в нашей стране огромные массы, в том числе принадлежащие к так называемым народностям Востока, чрезвычайно активно и с большим успехом овладевают этими для истории их музыки—во всех прочих отношениях богатейшей музыки—новыми началами.

Совершая этот переход, не всегда очень легкий и зачастую весьма сбивчивый, слушатели и их композиторы прекрасно сознают, что мир гармонии не только царство красок, лишенных значения рисунка, как выражался Руссо, а тот же реальный мир идей и эмоций, схваченный с иных позиций по сравнению с мелодией. В знаменитом споре прошлого был прав, конечно, не Руссо, а Рамо. Но прав был по-своему и Руссо, когда уверял, что вне мелодики нет полноценной музыки, при-

чем не только с исторической, с генетической точки зрения. Правота его гораздо глубже, и в этом нам следует до конца отдать себе отчет.

Ведь в чем заключается та трудность в усвоении гармонического начала, о которой только что говорилось? В том, что музыкальные принципы, окристаллизовавшиеся на основе западноевропейской культуры как абстрактные эстетические нормы, могут быть некритически перенесены в условия совершенно иной культуры и здесь механически навязаны. И беда в том, что поступать так гораздо легче, чем искать и формулировать самобытные гармонические принципы. Из чего выводить эти принципы? На это Рамо ответил бы, не сомневаясь ни одной минуты: законы гармонии надо выводить из естественных, для всех времен, всех народов единых и обязательных физических, т. е. акустических законов. Вот его собственные слова: «Гармония дана в резонансе звучащего тела».

Можно ли утверждать, что советская музыкальная теория преодолела эту ошибочную мысль? Не приходилось разве нам слышать утверждение, что семантика мажора и минора в конечном счете упирается в законы акустики. С такими воззрениями советской науке давно пора покончить. Во всяком случае, возражая Рамо, мы будем помнить, что не абстрактные нормы и не абсолютные законы акустики, а живая логика народного мелоса, законы ладового мышления—вот основа, на которой вырастает вся сложная система гармонического мышления.

В такой постановке вопроса к нам, несомненно, присоединился бы именно Руссо, а не Рамо. Но историческая заслуга Руссо, думается, не только в этом. Пусть в споре с Рамо Руссо исходил из неправильного теоретического взгляда на сущность мелодии как на развитую ритмоинтонацию естественного человека. Эту ошибку мы ему охотно простим, тем более, что ее делали многие значительно позже него. Но вот что мы поставим ему перед Рамо в величайшую заслугу, это попытку строить не только музыкальную теорию, но и музыкальную политику на живой практике, на демократической основе, на чувственном опыте людей из народных масс.

Именно в этой сугубо демократической ориентации одного и традиционно классицистической другого и нужно, в первую очередь, искать причины той страстности и

непримиримости, которая могла загореться между Руссо и Рамо вокруг теоретического спора о мелодии и гармонии, как и в более широком плане—вокруг битвы буффонов. Если просветители аплодировали Перголези, то в этом была демонстрация политической симпатии к искусству, дышащему непосредственностью, доходчивостью, человечностью, демократичностью. В плане именно общественно-политических воззрений, а не каких-либо абстрактных эстетических норм и можно понять позицию, которую и Дидро, и Руссо, и другие просветители заняли в отношении Рамо.

Но мы еще не кончили разговора о самой эстетической концепции Рамо. Как рационалист, Рамо не мог не склоняться к нормативизму. Он пытался создать нечто вроде нормативно-музыкальной эстетики, опираясь на средства гармонической выразительности. Он перечислял те случаи и те конкретные средства, какие с успехом могут быть употреблены композитором. Вот некоторые из этих правил.

«Консонансы встречаются повсюду, но их особенная сила сказывается в музыке, где выражается радость и блеск. Диссонансы возможны и неизбежны и в такой музыке, но они должны вытекать и быть подготовленными и при том—только в средних голосах. В музыке сладостной и нежной хороши диссонансы в миноре. В тихой скорби требуется иногда септима, нона и альтерированные септаккорды с преимущественно хроматически проведенными голосами. Здесь диссонансы должны быть подготовлены. Отчаяние, сильный гнев или резкая неожиданность—диссонансы здесь должны быть не подготовленными, следовать один за другими, быстро переводить из одного диссонанса в другой, но все это в меру и со смыслом. Диссонансы без смысла—это не искусство».

Наконец последний вопрос: в чем источник воздействия музыки? Рамо не сторонник теории подражательного искусства. Смысл и значение музыки не в подражании и тем самым сила воздействия не в этом, хотя, как мы видели раньше, Рамо стоит за изучение природы. Больше того, он требует от музыки искренности, правдивости выражения, жизненности картины. Но все это вовсе не означает для Рамо какой бы то ни было эмоциональной определенности либо значимости. Напротив: именно неясность, непосредственность, неуловимость

чувств в музыке и составляет чарующую прелесть ее. В частности, в этой стороне французской музыки состоит, в глазах Рамо, ее преимущество перед музыкой итальянской. Таким образом, сила воздействия музыки, по Рамо, это—красота самого звучания. В опере происходит сочетание смысла слова с красотой звука.

Но тут возникает немаловажный вопрос: как распознаем мы красоту? Казалось бы, коль скоро, по Рамо, в основе мелодии лежит гармония, гармония же есть совокупность отношений, а эти отношения имеют математические выражения, то именно рассчитывающий, вычисляющий разум и должен быть признан органом, постигающим прекрасное в музыке. Так именно думал Эйлер, современник Рамо, который утверждал, что удовольствие от консонанса должно быть выведено из знания физической природы отдельно взятых звуков. Принцип консонанса—это принцип звуковысотных соотношений, или, точнее—числовых соотношений колебаний. Вот что говорит сам Эйлер:

«Два или более звука нам нравятся в том случае, когда мы можем усмотреть, уловить числовые соотношения присущих этим звукам колебательных движений: там, где мы не можем, напротив, уловить порядка в этих соотношениях, или же, где найденный порядок вдруг исчезает, там наступает неудовольствие». Исходя из этого принципа удовольствия или красоты, что для Эйлера одно и то же, он устанавливает следующий критериум музыкально-прекрасного: простота, легкая восприимчивость звуковых соотношений[1].

Рамо не был согласен с Эйлером и выступал против него, утверждая, что красоту постигает вовсе не рассудок, а инстинкт, совершенно особый инстинкт. В труде «О музыкальном инстинкте», появившемся в 1754 году, он эту мысль и излагает. Вот относящаяся сюда цитата:

«Какой философ, какой человек хоть с каплей здравого смысла не сознает, что он обязан природе, голому инстинкту тем, что испытывает удовольствие, слушая различные комбинации (соотношения) звуков?» Постижение этих соотношений есть акт непроизвольный. Эту

[1] Чем отличается от эйлеровского критериума простоты всякого рода попытка вывести семантику мажорного трезвучия непосредственно из акустики, из порядкового принципа обертонов?

непроизвольность в музыке можно наблюдать, продолжает Рамо, в пении какого-нибудь музыкально необразованного человека или же в момент импровизации за клавиром: здесь свободно выбранными, найденными звуками управляет инстинкт, опирающийся на отношения, лежащие в основе гармонии. И вообще, чтобы чувствовать музыку, надо полностью от самого себя отрешиться.

Дальше речь у Рамо идет о той, составляющей прелесть всякой музыки, неопределенности чувств, с которой мы только что познакомились. Было бы естественно задать вопрос: а нет ли в приведенных соображениях Рамо о музыкальном инстинкте противоречия с его картезианским рационализмом? Разве ему, рационалисту, не было бы последовательнее стать на точку зрения Эйлера и именно в разуме искать опоры для восприятия музыкально прекрасного? Может быть. Но возможно и другое: из того, что музыка «арифметика звучаний», еще не вытекает, что эта «арифметика» обращена к разуму; она может быть обращена и к чувствам. В этом случае эффект ее, сила и прелесть останутся вне контроля разума.

Но может оказаться и третье, а именно: примерно за тридцать лет, отделяющих трактат о гармонии от последней работы Рамо, изменились, чтобы не сказать—притупились прежние рационалистические взгляды автора. Последнее, относящееся к эстетике Рамо, это—вопрос о функции музыки. Вопрос этот разрешается просто и в духе гедонистическом—музыка порождает чувства и доставляет удовольствие, и в этом ее назначение. Вот относящаяся сюда цитата, которая кратко, но исчерпывающе содержит взгляд Рамо на музыку: «Музыка—это физико-математическая наука; в ней звук есть предмет физики, отношение между различными звуками—предмет математики, ее цель—доставить удовольствие и создать в нас различные страсти».

II

Вопросы эстетической теории

О КРАСОТЕ

Трудно уверенно сказать, не занялась ли философски обобщающая мысль проблемой красоты намного раньше, чем проблемой искусства; возможно, и в искусстве именно красота, понятая как совершенство и тайна формы, привлекала некогда внимание обобщающей мысли больше, чем какая-либо его другая сторона. Можно было бы сослаться на народную философию, на древнейшие мифы и сказки: если в них иной раз обнаруживается интерес к красоте, к ее чудесной либо коварной силе в жизни, то труднее сделать аналогичное в отношении искусства. Искусство уже есть отражение жизни. Мысль об искусстве—двойное отражение.

Как бы то ни было, в античном обществе мы уже встречаемся с острым философским интересом к красоте. Если язык этого общества, как кажется, еще не выработал слова для понятия искусства, отличного от ремесла, то для красоты это слово найдено давно. Любопытно отметить, что во взглядах на красоту античная мысль также содержит в зародыше почти все позднейшие типы мировосприятия. Как известно, Энгельс указал на такое богатство, присущее греческой философии в целом. В частности, в области проблемы красоты материалистическое мировоззрение в этом обществе вступало в борьбу с идеалистическим. Последнее не скупилось на то, чтобы прославить красоту, но оно боялось—и боялось тем больше, чем больше возносило красоту—признать ее земное, естественное начало; тем более красота не должна была мыслиться как обнаружение и

отражение в ней запросов и отголосков практической человеческой жизни. С острым чутьем партийности идеалистическая философия, возвеличивая красоту, силилась отнести ее к потусторонним источникам, к идеальному царству божественного духа. Вещи и человек—внушала эта философия—сами по себе, по собственной природе не обладают красотой, а человек вдобавок и не творит ее. Красота—порождение бога, первосущность, субстанция, пребывающая извечно в мире абсолютных идей. Все чувственно красивое в вещах и в людях есть отблеск некоей потусторонней красоты—идеи. Разновидностью этого учения оказалась концепция, по которой красота понималась как сама душа человека, умеющая в экстазе очищения (катарзиса) освободиться от пут страстей и желаний, от всяких связей с земными интересами и вознестись к блаженному и трепетному слиянию с самим божественным первоначалом.

Мистические воззрения, развитые в античности Платоном и Плотином, с той или другой модификацией и модернизацией сохранились на протяжении десятков веков вплоть до буржуазных теорий современности. Суть этих воззрений, как бы они ни формулировались, заключается в следующем. Природа, в которой творится подневольный труд, не есть продукт и достояние миллионов людей, обреченных кем-то на этот труд, не есть колыбель их силы, источник их земного счастья. Смысл идеалистической эстетики сводился к вере, якобы освещаемой красотой: будто природа и в ней жизнь людей зиждятся на воле божьей, красота чувственная никчемна и обманчива, а имеется другая, подлинная красота, чуждая реальному миру, интересам практической жизни. Объяснение чувства красоты, радости от нее сводилось к отрешенности от мира, от всех условий места и времени.

Узник—разглагольствовал философ-идеалист XIX века—может любоваться красотой солнечного заката через железную решетку тюрьмы, и тогда он отрешен от собственного вчера и завтра, он—чистый дух и как дух свободен, подобно самому владетельному князю, бросившему его в тюрьму. Вся эта высокопарная глупость была призвана не столько возвеличить природу, сколько подавить в человеке ощущение живых связей с миром, волю к свободной жизни, внушить ему мораль аскетизма.

Иные взгляды на сущность красоты высказывал в древности Демокрит и после него Аристотель. У них наиболее важным, опровергающим идеалистический обман, было признание того, что красота пребывает не в потустороннем мире, а на самой земле, причем именно красота составляет объективное качество самих вещей в природе. Это качество имеет одни и те же признаки: стройность, симметрию, гармонию частей и т. д. Так, красота стихов обязана их ритму и симметрии, правильному чередованию долгих и кратких звуков, порядку чередования повышения и понижения голоса, синтетическому построению размера.

Следовательно, так же, как природа существует сама по себе, независимо от человека и его сознания, и красота бытует сама по себе—в вещах и в человеке. Люди видят красоту потому, что она реально и объективно существует, видят ее там, где она существует, и видят так, как она существует. Когда люди сознательно делают красивое, они лишь воспроизводят законы красоты. Таков был в противоположность идеализму взгляд древних материалистов. В связи с этим нужно отметить, что при несомненном различии с идеалистическим взглядом он разделяет общий порок: красота есть что-то вне человека, независимое от его сознания, вечное и предчеловеческое.

Мы не станем здесь шаг за шагом разбирать и опровергать идеалистический взгляд, уверяющий, будто красота не то исходит от бога, не то восходит к богу. Этот взгляд полон отвратительного пессимизма: без милости бога мир—внушают идеалисты—пуст и холоден, и в нем человеку нечему радоваться и нечем любоваться. С другой стороны, этот взгляд зло клевещет и на природу, и на человека, и на его красоту, и на его творчество в красоте; ведь в красоте, как ни в чем другом в такой мере, возлюбил человек окружающую его природу и в природе самого себя: свой труд, людей в общем труде и совместные с ними идеалы. Даже строить идеалы, творить ради них с наибольшей силой он научился в красоте—мы покажем ниже, что в красоте человек в образном мышлении воссоздает свою жизнь.

Совсем иначе мы должны отнестись ко второму взгляду, отбросившему в сторону бога и признавшему красоту неотъемлемым качеством объективной природы.

Такой взгляд выглядит материалистически и потому кажется убедительным. В действительности, как мы попытаемся показать, этот взгляд не менее ошибочен, чем первый, так как и он обрекает красоту на худшее для всякой теории—на бессодержательность, лишая ее как познавательного значения, так и этической ценности, следовательно—и всякой общественной роли. Наконец, эта точка зрения лишает теорию возможности объяснить, почему происходит и даже бывает необходима среди людей борьба вкусов и почему красота имеет свою историю.

Мы сказали, что для теории красоты худшее—отсутствие указания в красоте ее содержания. Это худшее есть удел всякой идеалистической теории, ибо такая теория имеет дело с бессодержательной красотой. Правда, не всякая теория может признать это.

Платон, относивший красоту к миру идей, мог искренне верить в возвышенную содержательность красоты. Но такая вера означала бы сущую иллюзию, ибо сама идея у него, как известно, не отражала ничего объективно сущего, т. е. была абстрактно бессодержательна. Соответственно его красота, поистине неземная, ничего не отражала в объективной действительности и потому была абсолютно бессодержательна. Однако, спустя больше двух тысяч лет после Платона, появилась красота еще более бессодержательная. В этом была «заслуга» Канта, обеспечившая последнему в буржуазной науке неувядаемую славу. Новая теория, порвав с иллюзией содержательности, именно бессодержательность торжественно объявила душою красоты. Она не признала в красоте ни следа, ни отблеска человеческой души, его интересов, идеалов и понятий; она не указала и внешних, предметных или любых других признаков красоты; она сказала много о том, что не есть красота, и ничего о том, что же она есть.

Бессодержательность—это сущность красоты во всякой идеалистической теории, восходит ли последняя к Платону, Плотину, Канту, Гегелю или любому из последующих буржуазных эстетиков. В частности, такова красота у Гегеля, хотя именно за это самое он критиковал Платона, говоря, что бессодержательность как бы прилипла к идеям последнего.

По Гегелю, красота есть чувственная видимость идеи. Это было бы неплохо сказано, если бы подразумевалась здесь реальная идея—та, которую выводит общественный человек из практики жизни и вновь ее туда привносит, но не та, которая самого человека с его природой и со всей вселенной вместе выводит из себя скромно, не считая это даже фокусом. Такая идея, якобы видимая в красоте, конечно, есть миф; поэтому Платон мог бы вернуть гегелевской красоте то, что тот адресовал платоновской красоте: бессодержательность,—и мы не решились бы сказать, кто же из них был больше прав.

Однако справедливость требует признать, что ни Демокрит, ни Аристотель также не обнаружили в красоте никакого содержания. Этим содержанием они не могли бы считать формальные признаки красоты: упорядоченность, симметрию и т. п. Очевидно, если нет красоты без них, то—пока не привлечь какую-то особую силу—нет красоты и с ними: в симметрии есть только симметрия, а в упорядоченности—упорядоченность; в чем же тогда видеть красоту? Это «в чем» и составило бы содержание красоты. Кроме того, говоря по существу, разве верно, что только красивые вещи обладают признаками симметрии, упорядоченности и т. п.? Трудно ли представить с этими же признаками вещи, вовсе не красивые?[1]

Разберем и другое положение этой теории, звучащее наиболее материалистически и потому кажущееся верным: красота есть качество вещей вне человека и его сознания. В пользу этой теории можно представить и соображение, что если вещь существует объективно, то надо полагать, что и красота как ее качество существует объективно. В самом деле, можно ли утверждать, что луна существует вне человека и независимо от его сознания, а ее красота существует в каком-то смысле в человеке и зависит от его сознания? Если обратиться к этому последнему, то окажется, что оно, напротив, утверждая, что луна красива, говорит именно о луне, а не о себе самом—именно о лунном сиянии, а не о своем настроении при этом сиянии,—что столь разные вещи, как лунное сияние и свое собственное состояние, эстетическое сознание никогда не смешивает.

[1] Это справедливое возражение восходит к Плотину.

Этот якобы материалистический тезис: красота есть физическое качество физического мира—разделяется, однако, и некоторыми последовательными идеалистами. Так, по Ганслику, прекрасное остается таковым и тогда, когда оно не возбуждает никаких чувств, даже если его не видят, или; прекрасному предмету нет никакого дела до того, что мы им наслаждаемся, оно прекрасно для наслаждения им, но не в силу этого наслаждения.

Разбираемый тезис об объективности, независимости от человека красоты имеет огромное теоретическое значение, так как относится к самой сущности красоты; этот тезис разрешает коренной вопрос: является ли красота продуктом природно-материальной среды или общественной среды.

Наш ответ на этот вопрос сводится к тому, что красота является продуктом именно общественной жизни и сама служит формой проявлений этой жизни. При этом мы также утверждаем, что красота есть объективное качество,—но только чего? не внешней от человечества независимой природы, но общественной жизни, протекающей в этой природе; красота возникает и существует независимо от сознания,—но только какого? Любого частного, индивидуального сознания, но она возникает и существует в условиях, в зависимости и в интересах той же общественной жизни.

Несомненно, что красота принадлежит вещам и зависит от их свойств и качеств, но несомненно и то, что она вовсе не сводится к ним.

Так, например, красота луны зависит от ее положения в небе, от физической природы ее сияния, от физической обстановки на земле при этом и т. д., и все же красота луны не есть ни одно из этих физических качеств и свойств—ни в отдельности, ни в совокупности.

Итак, одинаково неверно как то, что красота есть само физическое качество внешней природы, так и то, что она само состояние внутреннего мира человека, следовательно, как то, например, что и без человеческого мира луна оставалась бы красивым спутником солнца, так и то, что и без луны человек пережил бы ее красоту, восторг лунного сияния: будь лишь другой подходящий повод для этого, а может быть, и без всякого повода.

Верно следующее: красота всегда конкретна, она всегда есть <предикат>; всегда красиво что-либо; не су-

ществует, если не считать воображение идеалистов, красивой красоты, подобно тому, как не бывает справедливой справедливости, мудрой мудрости и т. д. (Платон). Любоваться красотой означает любоваться красивым предметом, к нему установить отношение, к нему испытывать влечение.

Любить красоту—значит любить ее всегда в чем-нибудь. И при всем том любить красоту означает всегда именно красоту любить в предмете, а не самый предмет, то есть относиться к красоте эстетически, а не по чувственному влечению, не потребительски, не житейски-утилитарно. Надо правильно понять сказанное: «не самый предмет любить» нисколько не означает не любить самый предмет, такая любовь не исключает эстетической любви; но она и не сливается с ней. Мать своего красивого ребенка любит по-матерински, и, быть может, тем больше, чем ярче красота ребенка; но эта материнская любовь как чувственное влечение не есть любование старшего—наблюдателя и ценителя красоты ребенка. Так муж любит свою жену, радуясь тому, что красотой ее способны любоваться другие и с ними вместе он сам. Садовник любуется цветами, которые распустились в его саду, гордый тем, что ими залюбуетесь вы, кто посещает его сад; пастух любит и любуется своей овчаркой, но не так, как любуются ею случайные люди, проходящие через то же поле.

Известно, что это различие между потребительским и эстетическим любованием в красоте идеалистическая эстетика обратила в момент мистической спекуляции; это было тем легче сделать, что эта эстетика в равной мере не могла и не хотела понять сущность указанного различия: отсутствия в явлении красоты утилитарно-потребительского интереса она захотела понять как отсутствие в красоте какого бы то ни было интереса, т. е. жизненного смысла и значения для людей. Лишив красоту этого, идеалисты тем самым опять лишили красоту всякого содержания.

Теоретически идеалистическая эстетика достигала своего тем, что подменяла исторический анализ красоты ее психологическим анализом, объективное объяснение красоты ее субъективным объяснением, научный подход к задаче простой ссылкой на непосредственность индивидуального переживания. Идеалистическая эстетика в

факте незаинтересованности красотой не поняла основного—того, что индивидуальная незаинтересованность в ней лишь форма обнаружения общественной заинтересованности, подобно тому, как в любви чистота целомудрия является лишь формой обнаружения и преображения великого начала—инстинкта продолжения рода; или как жертвенная сила патриотизма в душе отдельных людей есть форма обнаружения силы общественных связей; или как чувство гордости в человеке есть форма обнаружения великой зависимости друг от друга людей в обществе и т. д. и т. п.

Впервые общественно опосредствованный анализ красоты ставит вопрос: к чему же, если не исключительно к самому предмету испытывает человек влечение, созерцая красоту? Этот вопрос и есть вопрос о содержании красоты, как в вышеприведенных примерах указание на продолжение рода, на конкретные признаки человеческих связей и т. д. было бы указанием на содержание целомудренности любви, патриотизма, человеческой гордости и т. д. В отношении красоты ответ может быть такой: здесь влечение направлено на освоение в эмоциях того, что лежит в основе такого влечения—чего-либо жизненно для нас важного.

Остается добавить, что само это важное относится к практическим—материальным и духовным связям человека с людьми и с природой. Что другое, впрочем, кроме этих связей, может быть самым важным в жизни человека, и возможен ли сам человек вне этих связей? Отсюда ясно, что красота, по нашему, есть не что иное, чем сам по себе красивый предмет или его неотъемлемое качество: она есть процесс, в котором каждый из нас переживает свои связи с внешним миром. Красота есть специфическая форма обнаружения и утверждения указанных связей.

В чем ее специфичность? В том, что в красоте предмет отражается (познается) не сам по себе (не объективно, не адекватно), но как относящийся ко мне, соотнесенный с нами, обращенный к нам, с моими интересами связанный, короче: для меня ставший дорогим предмет, способный породить мое любование.

Приведенными определениями мы в большой мере предвосхищаем наши конечные выводы. Но уже здесь мы ответим на вопрос, который нам могут задать: если

в последнем счете красота есть отражение в эмоциях жизненных связей, то как участвует в таком процессе предметный мир с его физическими свойствами? Как происходит, что мы находим этот мир прекрасным, а не нечто совсем другое и более важное, а именно—наши жизненные связи? Как получается, что, любуясь одним (связями с жизнью), мы переносим любование на другое (красивый предмет).

Эти вопросы, конечно, относятся к проблеме красоты, к нашей науке, и посильный ответ мы представим тут же, как и несколько позже, когда речь пойдет о красоте как образе. Отметим одновременно, что те же вопросы относятся к проблеме психологии красоты, внутренних закономерностей ее протекания.

Если наука психологии слабо откликается на эти вопросы, то в этом повинна и эстетика, которая сама не подводит психологию к их постановке. Между тем для теории красоты было бы полезно возможно яснее представить, как возникает эстетическое чувство, какова его функция в общей системе нашего сознания. Именно эту сторону явления красоты призвана осветить научная психология, которая до сих пор, кажется, ограничивает понятие эстетического тем, что относится к специфике удовольствия. Как бы ни решала психология природу эстетического чувства, останется несомненным, что определенным предметам могут быть присущи эстетические свойства, например, вероятно, что для всех эпох, культур и возрастов эстетическими свойствами обладают цвета и их сочетания. Мы можем вспомнить слова Маркса о том, что «ощущение цветов является наиболее популярной формой эстетического чувства вообще»[1].

Мы можем допустить, что экспериментальная эстетика обнаружила и еще способна обнаружить немало эстетических закономерностей, указывающих, в каких условиях, какие впечатления предпочтительнее перед остальными: горизонтальное перед вертикальным, круглое перед четырехугольным и т. п. В такого рода наблюдениях можно встретить много любопытного и полезного, если только не допустить ошибки—англичане ее допускали в XVIII веке, немцы в XIX—приняв эстетические ощущения за эстетику красоты.

[1] К. Маркс, К критике политической экономии, стр. 156 (изд. 1923 г.).

Эстетические ощущения (чувства) есть низшая ступень восприятия красоты наподобие того, как ощущения организма составляют низшую стадию в процессе абстрактного мышления. Без эстетического чувства невозможно образование чувства красоты, но в красоте это чувство всего лишь его внутренняя, эмоциональная (элементарная) сторона.

Например, без того, чтобы цвета привлекали взор и доставляли эстетическое удовольствие, они не могут служить делу украшения, т. е. быть красивыми; но для того, чтобы быть не просто эстетически приятными, но красивыми, цвета должны быть **предметно** оформлены. Таким предметным оформлением цветов является хотя бы радуга, но и в радуге красота не сводится к цветам, хотя роль цветов в ней несомненна.

Красота всегда предметна, красиво всегда что-нибудь; никакой другой красоты, **красивой красоты,** не существует, кроме как в праздной фантазии идеалистов. Это означает, что красота всегда и всякий раз есть индивидуальное явление: всегда красива данная радуга, данная тучка на небе, вот этот восход солнца, вот эти глаза именно на этом лице. Форма, без чего нет в мире ничего индивидуального, входит в душу красоты; вот почему невозможно говорить о цветах как о красоте и можно говорить о них как о низшей, элементарной форме эстетического ощущения; красивые цвета—предвосхищение реальной, предметной красоты.

Так, золото и серебро обладают эстетическими свойствами: они светят особенно, приятно для глаза. «Они,—говорит Маркс,—до известной степени являются как бы самородным светилом, добытым из подземного мира. так как серебро отражает все световые лучи в их первоначальном соединении, золото же отражает наивысшее напряжение цвета, именно, красный цвет»[1]. Поэтому золото и серебро очень содействуют красоте изделий. Это было обнаружено уже в древнейшие времена. Этим свойством умели дорожить различнейшие в истории человечества общества. И все же люди искали красоту не в самих эстетических свойствах золота и серебра, не в свете и цвете этих металлов, но в том, что именно по-золотому, по-серебряному светит данный красивый пред-

[1] К. Маркс, К критике политической экономии, стр. 156 (изд. 1923 г.).

мет: кубок, ожерелье и т. п., ставший от этого еще более красивым. Эту мысль мы можем вычитать и в словах Маркса о том, что «их (золота и серебра) эстетические свойства делают их естественным материалом всякого рода украшений, праздничных потребностей, короче говоря, положительной формой излишка и богатства»[1].

Психология эстетического ощущения и удовольствия—такова еще неразработанная тема, ожидающая активного участия научной психологии. Во всяком случае, как бы ни было условно размежевание исследовательских проблем между науками эстетики и психологии, такое размежевание (сотрудничество) не может не возникать. В частности, чем скорее и глубже займется со своих позиций психология проблемой красоты, тем шире раскроются горизонты в этой же проблеме для эстетики. С другой стороны, тем меньше окажется оснований для путаницы, для легкого смешения в трактовке нашей проблемы двух непримиримых точек зрения: объективистской и субъективно социальной. Мы отстаиваем вторую из этих точек зрения; мы утверждаем, что красота есть явление (продукт) общественной жизни, и поэтому исключение из красоты, из процесса ее образования общественного человека представляет ошибку. Именно такая ошибка переводит теорию красоты на позиции объективизма.

Объективизм в понимании красоты ошибочен уже потому, что в ней отрицает коренное—человечность, т. е. то, что она есть любование. Что бы еще другое ни значила красота, она в первую голову означает любование. Поэтому Чернышевский поступил правильно, начав анализ красоты с того, что красота есть любование. Вот первые строки этого знаменитого анализа:

«Ощущение, приводимое в человеке прекрасным—светлая радость, похожая на ту, какою наполняет нас присутствие милого для нас существа». И дальше:

«Мы бескорыстно любим прекрасное, мы любуемся, радуемся на него, как радуемся на милого нам человека. Из этого следует,—умозаключает Чернышевский,—что в прекрасном есть что-то милое, дорогое нашему сердцу»[2].

[1] К. Маркс, К критике политической экономии, стр. 155, (изд. 1923 г.).

[2] Н. Г. Чернышевский. Избранные философские сочинения, стр. 286 (изд. 1938 г.).

Совершенно очевидно, что, по Чернышевскому, любование входит в сущность красоты как основополагающий ее момент, подобно тому, как определяющим искусство моментом является также то, что оно доставляет художественное наслаждение. Какая цена была бы теории искусства, которая в последнем не предвидела бы этого высокого чувства? Соответственно, какая цена теории красоты, которая не видит в ней этого основного?

Важно отметить, что любование составляет не предварение и не результат эстетического восприятия, а сущность этого восприятия. Какого бы характера ни были корни любования, оно есть форма связи человека с чем-то внешним. В любовании, т. е. в красоте, мы имеем налицо форму такой связи. Любование—красота—связь с миром—вот стороны единого процесса. Чтобы понять сущность красоты, надо помнить, что она любование; чтобы понять сущность любования, надо помнить, что оно есть обнаружение связей человека с миром.

Взаимная связь красоты и чувства любования в истории теории—вопрос старый. Еще в раннее христианское средневековье этот вопрос был формулирован так: потому ли нечто нравится, что оно прекрасно, или оно прекрасно потому, что нравится.

Казалось очевидным, что правильным может быть только один какой-нибудь ответ. В действительности же, вопреки автору альтернативы (Августину), любой однозначный ответ будет одновременно верным и неверным, так как сама альтернатива ложна. В ней ошибочно предполагается, что в красоте и в любовании его одно первично, а другое вторично, что между тем и другим существует причинно следственная связь, тогда как в действительности красота и любование суть разные стороны (внешняя и внутренняя) одного и того же процесса. Быть красивым уже означает чем-то быть в процессе любования, любоваться же означает вкушать (воспринимать) что-то как красоту. Иначе говоря, в суждении о красоте нет места для оспаривания значения первичного и вторичного между красотой и ее любованием, между объективным и субъективным.

Теперь—о сущности субъективного в красоте.

Можно признать без всякого преувеличения, что вопрос о субъективности в красоте является в материалистической теории красоты не только коренным, но и

наиболее сложным. Сложным этот вопрос является потому, что субъективное сводится к любованию, а в этом чувстве привычно различать его психологическую сущность, т. е. рассматривать его как специфический акт психического действия. Между тем в любовании имеется и другая сторона, может быть, и та же, но взятая в другом аспекте: здесь упор ставится не на то, как протекает чувство, но на то, как возникает оно и какую функцию несет в социальном поведении человека.

С этой точки зрения надо указать, что в чувстве любования основным, ведущим и определяющим служит заложенный в нем принцип **отношения**, определенная этическая установка и реакция. Любование есть форма обнаружения такой установки, того или иного положительного отношения, как, добавим, отвращение есть форма обнаружения того или другого отрицательного отношения.

Выше мы упомянули, что античный материализм не заметил ее человечности (человеческого)—здесь это одно и то же—и попал в объективизм. Человечность в красоте составляет именно отношение, о котором только что шла речь, т. е. определение всякий раз через непосредственную реакцию того, что́ хорошо или чем дорожит и что́ ценит в своей жизни общественный человек. Любование и означает проявленное отношение; любоваться значит соотноситься. Вне и независимо от отношения существует предмет сам по себе, но не существует красивого предмета. Таким образом, красота есть качество предмета, когда он отражает отношение человека к миру. В этом последнем нас убеждает то, что красота есть любование.

Так, в борьбе с объективизмом в красоте мы последовательно пришли к тому, что в любовании признали сущность красоты. Не скатываемся ли мы в другую крайность? Несомненно, любование есть начало субъективное. Не получается ли, что объективизм мы отрицаем в пользу субъективизма?

Нисколько, ибо в отношении красоты мы чувствуем, что она возникает и исчезает независимо от того, что каждый из нас о ней думает, и думает ли о ней.

Так, например, я не стану тешить себя мыслью, что луна пережила вместе со мной мою личную драму и с

того времени, как я перестал искать очарование лунного сияния, она потеряла вкус к собственной красоте и светит уже кое-как, и т. д. Думать что-нибудь подобное значило бы то же, что допустить будто роза перестала пахнуть после того, как я заболел насморком; короче, это значило бы страдать самомнением в космических масштабах. Следовательно, элементарная скромность подсказывает, что и в луне, и в розе, и во всем прочем красота, если она имеется, остается неизменной и от сознания любого из нас независимой. С одинаковым основанием каждый признает, что художественное произведение великих творений остается неизменным независимо от того, помнит кто-либо, видит, слышит, читает их или нет.

Как же быть с субъективизмом? Как решить основной вопрос: зависит от нашего сознания красота или нет?

Ответ может быть и положительный и отрицательный. Красота и зависима и не зависима. Она не зависима от любого индивидуального сознания и признания. Когда я не вижу красоты или не знаю о ее существовании, другие **за меня** это видят и знают. Аналогичное происходит, когда я не понимаю художественного совершенства или не подозреваю о нем. С моей стороны будет благоразумным, если я в этих случаях не буду спорить.

Красота (художественное совершенство) и зависима и не зависима, если иметь в виду следующее: она зависит от жизни (логики жизни) общества, будучи ее продуктом; она независима от жизни (особенностей жизни) индивида, сама возникнув прежде этой жизни. Связь или независимость от жизни (сознания) общества составляют объективное основание красоты. Это основание содержит отношение народных масс, отдельных общественных классов к условиям своей жизни, отношение, которое обнаруживается в конкретных признаках красоты.

В силах ли на сегодня теория красоты указать механизм образования этих признаков, может ли она, не игнорируя при этом важного значения национальных традиций, указать путь их образования? Мы этого не думаем. Но мы, и не ожидая ответа, можем уверенно признать, что красота имеет содержание, что в ней отражается отношение общества к условиям своей жизни,

что это отношение служит красоте ее объективным основанием.

Психологически объективность красоты обнаруживается в том, что в любом индивидуальном восприятии красивое не терпит ни колебаний, ни сомнений. То, что красиво, очевидно красиво, а то, что некрасиво, очевидно некрасиво. Такая определенность в суждении эстетическом (как и этическом) возможна только благодаря объективности (социальной объективности) красоты и любования ею.

В любовании всякой красотой сказывается сила и значение этой объективности. Это так же, как в любом акте познания содержится действительность, нашедшая в нем отражение. Но в акте познания лежат и общие законы мышления, в частности те, которые связывают индивида через познание с историей своего времени; а в любом акте любования сказываются общие законы красоты, в том числе те, которые приобщают индивида к истории своего времени (народа, нации, класса).

Наиболее последовательное признание в красоте ее социально-исторической объективности возможно только в марксистско-ленинской эстетике.

Эстетика Демокрита—Аристотеля была материалистической в тенденции, и это выражалось в том, что—как мы уже говорили—она отказалась искать красоту где-нибудь вне реальной действительности. Но эта эстетика как наука об идеологии не была и не могла быть до конца материалистической; не понимая исторической сущности общества, она не могла объяснить красоту как общественное явление. Приписав красоте характер объективного качества природы, она по-своему отрицала идеализм, не отдавая себе отчета в том, что таким его отрицанием она лишает человека активной роли в его собственной жизни, а красоту—ее высокой человечности. Самой истории красоты для непоследовательного материалиста не существует, за исключением в лучшем случае той, которую воображал Дидро и которая связана с психофизической организацией человека. Известно, что непоследовательный материализм всегда стоит перед угрозой скатиться в идеализм. Так произошло и в данном случае. Признав красоту объективным качеством внешней природы, историю красоты—коль скоро

сама природа здесь истории не имеет—эта теория должна неминуемо отнести к истории человеческого духа: к развитию «вкусов», «культуры», «воззрений» и т. д. Такой материализм далек от понимания того, что красота—это форма общественной идеологии и, как всякая ее форма, имеет свою историю.

Подытоживая, мы можем сказать так.

Хотя несомненно, что красота объективна, однако не из этого надо исходить, чтобы понять сущность красоты, а надо исходить из этой сущности, чтобы понять характер ее объективности. Сущность же красоты, а следовательно, и ее объективности, заложена в том, что она есть не естественное (природное, физическое), но общественное явление.

Далее. Ошибка древних материалистов и тех, кто еще сегодня их повторяет, сводится к тому, что они неверно понимают свою задачу: они пытаются узнать, какие вещи красивы (в природе—золото, в человеке—гармонически сложенное тело и т. п.), вместо того, чтобы поставить вопрос так: что в красивом предмете привлекает и восхищает, всегда поражая как дорогая находка?

Только при такой постановке вопроса теория красоты может рассчитывать найти наиболее общее, что охватывает в красоте бесконечное многообразие ее внешних и изменчивых признаков.

Теоретическая мысль впервые подошла правильно к проблеме красоты в материалистической философии Дидро и Чернышевского. Впервые эти великие мыслители—один меньше, другой больше—разгадали в красоте если не сущность в полной мере, то общую ее природу, остававшуюся органически чуждой пониманию всей предшествовавшей и буржуазной эстетике.

В красоте эти мыслители распознали наиболее существенное: то, что она имеет содержание и этим содержанием является реальная человеческая жизнь, то есть тем самым отвергли вековые и не вековые иллюзии, сводящие красоту то к внешним признакам, к видимости предмета, то к врожденному чувству, то к игре познавательных способностей, то вообще к игре, то к мистике абсолютных идей, то к роли ассоциаций, то к режиму расходования организмом свободной энергии с положительным аффекционалом и т. д. и т. п. Вопреки вековым иллюзиям и тем, которые могли бы после них возник-

нуть, указанные мыслители нашли значение красоты не в том, что она подменяет реальный «низкий» мир нереальным «высоким», но в том, что она есть язык требований человека к реальному своему миру.

Учение Дидро о красоте незаслуженно мало известно у нас. Оно изложено в «Энциклопедии» 1751 г. в статье под названием «Beau». В специальной литературе справедливо указывалось на недостатки этой статьи, из которых самым большим надо считать то, что приходится с трудом проникать в основную, здоровую ее идею: последняя исчезает в массе подобных, абстрактных и часто неверных мыслей. Можно догадаться, что Дидро писал статью о красоте в момент, когда он только-только нащупывал свою идею, когда он скорее терялся в блестящих догадках, чем уверенно владел знанием вопроса. Но даже и в такой форме идея Дидро о красоте, если ее правильно понять, представляет огромный исторический и познавательный интерес.

Кратко идея Дидро о прекрасном сводится к следующему[1].

Теория красоты, утверждает Дидро, должна дать такое решение проблемы, которое может объяснить всякую красоту—где бы, когда бы и у кого бы она ни возникла. Поэтому было бы неверно описывать конкретные признаки каких бы то ни было красивых вещей. Ведь слишком хорошо известно, что эти вещи всегда красивы только где-нибудь, когда-нибудь и в какой-нибудь среде, в другом же месте, в другое время или у других племен, народов, для других возрастов красивы совсем другие вещи: парижанину нравится Лувр, а индейцу—бусы. Что же во всех красивых вещах при всем различии их черт и свойств всегда неизменно налицо? В красивых вещах, отвечает Дидро, общее заключается в одной и той же идее, которую они обязательно внушают сознанию; это идея внутренних или внешних отношений, какие присущи красивой вещи. Вообще говоря, отношения—внутренние и внешние—присущи всякому предмету в мире, и человек всю практику своей жизни строит на том, что проникает в эти конкретные отношения. Однако вовсе не всегда и не все вещи человек воспри-

[1] Подробно об этом см. нашу статью: «Учение Дидро о прекрасном». Изв. Акад. наук Арм. ССР.

нимает именно так—под углом присущих им отношений. Например, и пирамида, и любая гора наваленных камней обладают и внутри и во вне какими-то отношениями, но только пирамиду человек воспринимает через присущие ей отношения, а гору камней он так не воспринимает. Иначе говоря, когда вещь воспринимается через отношения—rapports—она сама кажется красивой.

Мы напрасно стали бы допытываться у автора: отчего зависит то, что только некоторые вещи человек воспринимает под углом **отношений**, почему при этом эти же вещи другой человек так не воспринимает, как, наконец, почему вещи, так воспринятые, кажутся прекрасными. Мы, конечно, прошли бы мимо теории Дидро как явно несостоятельной, если бы не одно очень важное соображение, высказанное им даже не прямо, а косвенно через все примеры, которые и в этой статье, и в последующих высказываниях Дидро настойчиво проводит, а именно: в красивых предметах воспринимаются жизненно важные отношения, близкие и дорогие сердцу человека, как и в безобразных вещах воспринимаются отношения морально отрицательные. Следовательно,—можно было бы умозаключить—красота есть восприятие в вещах жизненно важных отношений. Красота, говорит сам Дидро, это то, что способно породить идею отношений.

Перейдем к примерам. Если какая-нибудь литературная фраза звучит художественно красиво, значит, она воплощает морально очень значительное начало. Вот фраза такого характера из трагедии Корнеля «Гораций»: «Чтобы он умер».

Это замечательная по выразительности и красоте фраза, уверен Дидро, как, впрочем, вовсе не он один в тогдашней Франции. Эта фраза, рассуждает Дидро, ровно ничего не говорит тому, кто не знает контекста; но стоит этот контекст узнать, а именно, что это фраза отца, негодующего на сына за то, что тот спасся в момент, когда честь воина требовала отдать жизнь, как одновременно там же отдал жизнь другой его сын,—фраза отца приобретает свой подлинный смысл, в этих словах воскреснут отношения, и фраза окажется красивой.

А вот пример (он приводится в одном из писем к С. Воллан), который и ярче и убедительнее показом

восприятия, основанного на различении в вещах морального качества жизни. Мы читаем:

«Эта женщина красива, у нее брови обрисовывают надбровные дуги. Приподнимите их чуть-чуть посредине,— получится характерное выражение надменности, а надменность оскорбительна. Оставьте брови на прежнем месте, но сделайте их очень густыми, чтобы они нависали над глазами,—получится жестокое выражение, а жестокость отталкивает. Оставьте брови; выдвиньте немного губы—вот вам ворчливое и злое выражение жеманства или презрения. Опущенные веки придают грустное выражение. Припухлость некоторых мускулов щек делает лицо сердитым, неподвижность зрачка—глупым. Огонек в этом неподвижном зрачке дает лицу выражение нескромное. Вот на чем основывается наш вкус».

Дидро, приводя этот и в других случаях аналогичные примеры, не формулирует нигде: на чем же именно основывается наш вкус. Но мы можем умозаключить сами: обосновывается на различении и восприятии в вещах морального качества жизни. Во всяком безобразном надо подозревать морально отталкивающее, а во всяком красивом морально привлекательное начало. В красоте и в безобразии заложена способность выражать начало жизненных отношений. В этой способности—сущность красоты и безобразия.

Таковы воззрения Дидро. Их в сущности нельзя назвать теорией, так как автор не сделал из них неизбежных выводов, не обобщил и не свел их в единую систему. Тем не менее основная идея Дидро ясна, и мы воздаем ей должное. В истории эстетической мысли (ее не надо рассматривать как историю философского обобщения современной художественной практики[1]—по-преимуществу идеализм разрабатывал проблему красоты). Дидро был первым, кто попытался поднять красоту как зеркало земных, людских отношений. Правда, до него английские эстетики—и Шафтсбери, и Гетчесон—прочно связывали красоту с моралью; однако связь эта носила мистически религиозный характер и была тем самым

[1] Эту ходячую ошибку повторяет М. Розенталь в докладе «О задачах советской эстетики в свете постановлений ЦК ВКП(б) по вопросам литературы и искусства»—«Вопросы философии». 1948. № 1, стр. 278.

лишена реального содержания. Впервые, повторяем, Дидро высказывал намек на то, что в красоте звучит залог высоких человеческих интересов.

То, что как намек было у Дидро, независимо от него во всей полноте высказал в России Чернышевский. Заслуга его не только в том, что материалистические идеи о красоте он высказал как идеи общественно-революционного значения, подняв теоретическую мысль о красоте на небывалую высоту, но заслуга его также в том, что это он сделал в эпоху полнейшего разгула идеалистической философии, питавшей к тому же особое пристрастие к проблеме красоты.

Учение Чернышевского о красоте всем хорошо известно. В основу своей теории красоты Чернышевский положил ту идею, что из чувства жизни возникает в человеке чувство красоты: в последней человек любит отблеск жизни. Какая жизнь ему мила, такой и отблеск ее мил. Разные жизни у людей; отсюда и разные вкусы.

Что же такое красота? Она жизнь—так определяет это понятие Чернышевский и продолжает: «Прекрасно то существо, в котором видим мы жизнь такою, какова должна быть она по нашим понятиям; прекрасен тот предмет, который высказывает в себе жизнь или напоминает сам о жизни»[1].

В этих кратких словах заложена сущность теории Чернышевского.

Отметим: эта теория исходит из анализа не формальных, внешних, всегда случайных признаков красивых предметов, но—по словам самого Чернышевского—из того «чрезвычайно общего», которое «способно принимать самые разнообразные формы», обнаруживаясь в предметах, совершенно не похожих друг на друга.

Далее. Прекрасное, утверждает Чернышевский, любим мы потому, что любим жизнь, а в жизни стремимся к лучшему в меру нашего понимания. Красивый предмет—тот, который говорит нам именно о такой жизни.

Все это означает, что красота не есть ни порождение бесплатного воображения, уносящего нас в красоте в заоблачные миры, ни игра свойств физической природы на наших нервах, на разных струнах нашей души; кра-

[1] **Н. Г. Чернышевский.** Избр. философск. соч., стр. 286 и сл. (изд. 1938 г.).

сота есть воплощение сокровенного: исканий в жизни, требований к жизни, о том, что в ней **должно быть.** Именно об этом говорят описания разных типов красавиц-девушек: в среде народа и в высших классах общества. Там—девушка цветущего здоровья и полная сил, хорошо, плотно сложенная, со свежим цветом лица, с румянцем во всю щеку; здесь—полувоздушная красавица с маленькими ручками и тонкими ножками, вся тонкая, вся созданная для роскошно-бездейственного образа жизни. Ведь и болезнь,—иронизирует Чернышевский,—интересна, чуть не завидна, когда она следствие того образа жизни, который нам нравится[1]. Наконец, «между образованными людьми» признаками красоты служат лицо и особенно глаза, выказывающие высокий ум и хорошее сердце»[2].

Итак, жизнь находится в основе красоты и жизнь служит ее критерием. Отсюда должно быть очевидным, по Чернышевскому, что высшая красота есть красота самой жизни; эта красота всегда совершеннее той, которую человек может фантазировать и творить в своем искусстве. Вообще если исполнение в искусстве уступает идеалу (воображению) самого художника, то самый идеал (воображение) не может превосходить действительности: силы фантазии не могут дать больше того, что дает природа.

«... Истинная, высочайшая красота есть именно красота, встречаемая человеком в мире действительности, а не красота, создаваемая искусством». «Предлагаемое нами определение (красоты) возводит в основную мысль эстетики достоинство и красоту действительности»[3].

[1] Чернышевский высмеивает, а Берк, английский эстетик XVIII века, искренно принимает, что «красота женщин в своем наивысшем проявлении почти всегда связана с представлением о слабости и о несовершенстве. Хорошо понимая это, продолжает Берк, женщины научились лепетать (картавить), ходить неуверенной походкой, симулировать слабость и даже болезненность. Вообще, умозаключает Берк. красота женщины в значительной мере объясняется ее слабостью, нежностью телосложения и ее робостью». A philosopical inquiy into the origin of our ideas of sublime— стр. 204,218, изд. 1793 г. «Философское исследование наших представлений о возвышенном и прекрасном» появилось в 1756 г.

[2] **Н. Г. Чернышевский,** назв. соч., стр. 287.

[3] **Н. Г. Чернышевский,** назв. соч., стр. 291; см. также стр. 339—340.

Та же действительность дает образцы безобразного, и эти же образцы лишний раз подтверждают, что именно жизнь составляет основу красоты. Во всяком безобразном так или иначе отрицается (искажается) жизнь, ее нормальный рост, развитие. Так, уродливый человек тот, у кого первое развитие совершалось в неблагоприятных условиях. Очень естественно, утверждает Чернышевский, что если жизнь и ее проявления составляют красоту, то болезнь и ее следствия составляют безобразие. «Этот принцип можно проследить и в царстве животных: формы крокодила, ящерицы, черепахи напоминают млекопитающих животных, но в уродливом, искаженном, нелепом виде. В лягушке к неприятности форм присоединяется еще то, что это животное покрыто холодною слизью, какою бывает покрыт труп; от этого лягушка делается еще отвратительнее». «В мире растительном увядающее растение нехорошо; растение, в котором мало жизненных соков, нехорошо»[1].

Известно, с каким энтузиазмом была принята диссертация Чернышевского в прогрессивных кругах России. Учение о красоте прозвучало вызовом идеалистической эстетике современности, эстетике, чьей основной мыслью являлось признание превосходства искусства над жизнью, его красоты над реальной красотой, признание «красоты» высшей целью искусства, короче: призыв к искусству пренебречь реальной жизнью и уходить прочь от ее реальных законов и запросов.

Признание того, что ничто не может быть прекраснее природы, а в природе прекраснее человека, требование к искусству служить не абстрактной «красоте», а жизни, т. е. человеку, который смотрит на природу как ее владелец, просвещать и быть судьей над его, человека, условиями жизни—это было идейно выше всего, что когда-либо знала мировая эстетика, и звучало как революционный призыв.

На сегодня учение Чернышевского о красоте полно для нас не только исторического, но и познавательного значения; оно остается наиболее близким для нас из всех тех, которые когда-либо высказывались эстетической мыслью.

В самом деле. Из всех теорий красоты теория Черны-

[1] **Н. Г. Чернышевский**, назв. соч., стр. 289, 290.

шевского единственная в такой мере проникнутая духом демократизма и гуманизма: в ней рядовой человек воплощает истинную красоту и служит ее критерием. В самой красоте источником совершенства и обаяния служит здоровая, разумная жизнь, ее естественная, притягательная сила.

Эта теория в тенденции была наиболее материалистична, так как правильно понимала красоту как явление вторичное, производное от реальных условий жизни. Теория Чернышевского была одновременно реалистичной, утверждая мысль, что красота (искусство) призвана правдиво отражать жизнь. Наконец, эта теория была полна оптимизма: красиво то, что влечет к жизни, и все, что влечет к жизни, красиво.

Все же при всех несомненных достоинствах теории красоты, предложенной Чернышевским, сегодня принять ее целиком, без существенной критики и пересмотра мы, конечно, не можем.

Основное, в чем сходимся мы с Чернышевским в понимании красоты, это то, что в основе ее образования мы также видим человека; мы признаем, что в красоте человек обнаруживает себя, свой мир, свои идеалы; в ней он любуется на то, чего ищет в жизни.

Но как раз здесь, в этом основном, начинаются и наши расхождения с Чернышевским, т. к. мы не можем не ставить вопроса: о каком человеке в теории красоты идет речь?

По Чернышевскому, речь идет о человеке **вообще**, о здоровом и нормально развитом человеке. Такой взгляд находится в полном согласии со взглядами, которые Чернышевский предлагал в статье «Антропологический принцип в философии». Известно, что в этой статье Чернышевский говорит **о мотивах человеческой деятельности**, исходя из твердо усвоенного им у Фейербаха абстрактного понятия о **человеческой природе**. В основу статьи положен тезис о **человеке как отдельной** личности, об истине, которая составляет **натуру человека**, о пользе для человека вообще и т. д.

Такой-то **человек вообще** выступает в теории Чернышевского как основание красоты; именно этот человек любит жизнь, образует о ней понятия, любуется жизнью, совпадающей с этими понятиями, и строит свой критерий красоты.

Если—могли бы мы на все это возразить—реально мог существовать такой «человек», **человек вообще**, то, как это ни кажется неожиданным, наверное, не существовало бы на земле красоты, как не было бы у такого «человека» и способности его чем бы то ни было другим любоваться. Для этого чувства неизбежна как его предпосылка, чтобы существовал активный отбор со стороны человека между различными и противоположными условиями жизни,—необходима способность желать и предположить, т. е. должно быть налицо хотя бы смутное ощущение в жизни хорошего, лучшего, совершенного. Для существа «человек вообще» все различия в жизни—как это происходит у животных—должны составлять только механическую смену, чередование положений, состояний, требующих приспособления к себе, но не порождающих активного желания и борьбы за желаемое. В нашем же понимании человек—его мотивы поведения, сила страстей, характер интересов,—словом, вся психика в целом формируется в узле конкретных людских связей, и сам же он своей жизнью их посильно формирует.

Таков для нас всякий человек, вообще человек, который всегда есть действенный созидатель людских связей, связей в обществе; человек, даже когда он действует в общении с другими людьми, все же действует **общественным образом**[1]; он использует энергию, накопленную в обществе и благодаря обществу и этим собственным использованием сам же накопляет, наращивает ее. Никакой другой формы жизни и деятельности для человека не существует.

Такой, т. е. общественный человек, находится и в основе красоты. Красота—мы упорно это подчеркиваем—не составляет качество объективной, вне и независимо от человека существующей природы: она есть человеческая сущность природы, а «человеческая» сущность природы,—писал Маркс,—существует только для **общественного** человека: только в обществе природа является для него **связью** с человеком... только в обществе природа является **основой** его собственного **человеческого** бытия»[2].

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. III, стр. 624.

[2] Там же, стр. 623.

В словах Маркса природа мыслится как материальная основа человеческого труда. Всякий трудовой акт человека, всякое проявление его отношения к природе является одновременно формой взаимной связи людей. На основе этой связи возникает всеобщее отношение человека к природе. Поэтому в обществе, где природа стала прекрасной (мы уже знаем, что это происходит не во всяком обществе, а только в развитом обществе), такая природа сделалась также формой связи человека с человеком, т. е. связи индивида с обществом и общества со своими членами. Это значит, что когда человек любуется красотой природы, он действует общественным образом: в процессе любования он использует, расходует огромную энергию, силу взаимных связей людей и сам же в тот момент утверждается в этих связях—укрепляет и наращивает их.

Мысль о том, что эстетическое любование есть общественный акт, лежит в основе всего нашего понимания проблемы красоты. Из этой мысли исходим мы и тогда, когда различия во вкусах—кому румянец, кому бледная истома—относим к явлениям общественного значения. Но об этом более подробно после. А сейчас отметим лишь, что различия вкусов возможны только в обществе, только для общественных людей, т. е. только там, где вкус имеет общественную значимость, а это может быть там, где красота имеет общественную значимость.

Из различного понимания **человека** как основания красоты следует различие в понимании ряда существенных вопросов и в первую голову такого фундаментального, как вопрос об **общественно-историческом значении красоты.**

С этого вопроса надо начать, чтобы понять и то, как могла возникнуть красота, и то, какое она имеет содержание, и наконец, то, откуда происходит общезначимость ее языка. Если первые вопросы говорят больше о субъекте в красоте, то вопрос последней говорит больше о ее объекте, о самом красивом предмете.

Можно ли получить на перечисленные вопросы удовлетворительные ответы, следуя теории Чернышевского? Надо признать, что вывести из нее ответы возможно по двум вопросам: о содержании и об общезначимости красоты, на другие же вопросы никаких ответов эта теория

не подскажет; да и на указанные вопросы ее ответы сегодня нас не могли бы удовлетворить.

В самом деле. Коль скоро понятие **человека** как основы красоты неверно, так же неверно должно быть и понятие **жизни**, которая, по Чернышевскому, и есть содержание красоты. В отношении общезначимости красоты (ее языка) теория Чернышевского могла бы подсказать нам только одно решение: красота всем людям одинаково понятна потому же, почему одинаково понятны им и многие другие чувства: жажды, голода либо гнева, страха и т. д.—по одинаковости природы у всех здоровых и нормальных людей. Очевидно, такое объяснение также было бы неверно и противоречило бы факту исторической изменчивости красоты.

На вопрос же: как могло возникнуть в истории чувство красоты и что лежит в основании исторической изменчивости (развития) красоты, теория Чернышевского не содержит ни ответа, ни намека.

Понять общественно-историческое значение красоты—значит в первую голову представить ее зарождение: как, в какой форме она могла возникнуть и действовать.

Как мы сказали, красота есть чувство чисто человеческое, и это чувство некогда возникло впервые. Что могло бы противоречить этому, кроме мысли о врожденности этого чувства либо того вздорного взгляда, по которому чувство красоты есть чувство наследственное (от животного мира). Красота—именно человеческое явление; она имеет историю зарождения и развития. В отношении этой истории легко подумать, что красота в обиходе появилась как «естественное» следствие общего духовного роста человека. Эта мысль, не лишенная некоторого основания, в целом же бессодержательная, пользуется, как кажется, немалой популярностью.

В основе этой мысли лежат два допущения, одинаково ложные. Первое: красота сама по себе не связана с человеком, с его жизнью и сознанием: она существовала до него и будет существовать после него, от природы неотрывно и потому извечно. В связи с этим второе: в истории человечества чувство красоты возникло так же, как возникает любое чувство, любая психическая способность **в жизни любого человека:** постепенно, в зако-

номерной последовательности. Индивид в своей истории (начиная с утробной) воспроизводит законы истории (развития) человеческого рода. Известно, что младенец исподволь **научается** видеть и понимать красоту.

Отсюда, кажется, легко умозаключить, что человечеству понадобились долгие тысячелетия для того, чтобы добиться такого же успеха. Непрерывное общение с природой при постоянном общем его духовном росте привело человека к тому, что среди других качеств этой природы он наконец начал разбирать и это ее качество — красоту. Разбирать вначале, может быть, невпопад, очень грубо, но чем дальше по пути общего духовного развития человечества, тем лучше и лучше.

Как бы ни была подобная мысль элементарна, доходчива и популярна, она неверна уже потому, что покоится на указанных неверных посылках. О неверности первой посылки—красота есть неотъемлемое качество природы, независимое от человека, человеческой истории—мы уже говорили. Неверность второго допущения должна быть не менее очевидна: в истории образования психики жизнь особи не составляет сжатой истории человечества. В основе развития человеческой психики лежит не биологическая история рода—тогда человек был бы на положении животного,—но история производственных отношений (классовой борьбы).

Что побудило человека в его истории видеть мир по-новому, по-красивому? Если красивое он увидел впервые **на вещах** привычных—а как же иначе могло быть?—значит, он **начал относиться** к ним **неправильным образом.** Спрашивается, почему изменилось его отношение к этим вещам? Если он стал сам творить красивое (именно это вначале и имело место), то **как** мог и **ради чего** он должен был прийти к этому?

Аналогией сказанному мог бы явиться тот случай, если бы мы захотели объяснить происхождение в человеке морального чувства. И здесь было бы неверно сослаться на прогресс сознания, на постепенный рост в человеке духовной зрелости, рассуждая примерно так: тысячелетия совершались среди людей акты несправедливости, низости, геройства, благородства, но люди все время их не замечали, не подозревали и не догадывались о них, пока они не дошли до необходимой духовной зре-

лости и т. д. И в отношении морального чувства сказали бы мы, что никак не отрицаем для зарождения его значения духовного развития, но лишь, утверждаем, само понятие духовного развития не должно быть бессодержательно абстрактным. Понять зарождение морального чувства—означает указать, что́ **нового** произошло **в условиях жизни общественного человека,** которое **побудило** его иначе, по-новому, по-моральному реагировать на определенные поступки членов коллектива.

Легко уяснить, что упор на **общественного** человека в наших вопросах имеет решающее значение. Вслед за вопросом: «что нового?» должен следовать вопрос: «где и в чем это новое?» Ибо ведь «новое» можно искать и в саморазвивающейся психике, якобы доходящей на определенном уровне «развития» до чувства красоты, и тогда мы возвращаемся к указанному уже ложному взгляду. «Новое» надо искать в условиях жизни общественного человека. Здесь—единственный источник образования всех человеческих чувств, в частности красоты. В этом должна быть методологическая основа всего нашего анализа проблемы красоты. Задержимся на этом коренном вопросе. Вспомним имеющие прямое отношение и к нашей теме соображения Маркса в «Подготовительных работах для «Святого семейства» об исторических законах идеологии.

«... История **промышленности** и возникшее **предметное** бытие промышленности есть **раскрытая книга человеческих сущностных** сил, чувственно предлежащая перед нами человеческая **психология...**». Иначе говоря, история производственных отношений и материальная база этих отношений есть одновременно история духовной жизни человека. Вместо того, чтобы как раз здесь, в этих отношениях, искать объяснения этой жизни, наука до сих пор,—продолжает Маркс,—искала такого объяснения «во всеобщем бытии человека, в религии или истории в ее абстрактно-всеобщей сущности, как политика, искусство, литература и т. д.».

«В обыкновенной материальной промышленности мы имеем... **определенные существенные силы** человека». И вслед идет фраза: «**Психология,** для которой эта книга, т. е. именно чувственно реальнейшая, доступнейшая часть истории, закрыта, не может стать действительно содержательной и **реальной наукой**».

Приведем оттуда же еще одну выдержку, хотя и часто цитируемую, но в аспекте нашей темы, кажется, еще недостаточно оцененную.

«... **Чувства** общественного человека **иные,** чем у необщественного; только благодаря (предметно) объективно развернутому богатству человеческой сущности получается богатство субъективной **человеческой** чувственности, получается музыкальное ухо, глаз, умеющий понимать красоту формы,—словом, отчасти впервые порождаются, отчасти развиваются человеческие, способные наслаждаться чувства, чувства, которые утверждаются как человеческие существенные силы. Не только обычные пять чувств, но и так называемые духовные чувства, практические чувства (воля, любовь и т. д.), одним словом, **человеческое** чувство, человечность органов чувств, возникают только благодаря бытию их предмета, благодаря очеловеченной природе. **Образование** пяти чувств—это продукт всей всемирной истории».

В этих предложениях Маркса мы имеем исчерпывающий ответ на то, что нас интересует: в чем надо искать новое, что определяет зарождение эстетического взгляда на действительность. Его надо искать в условиях общественного бытия людей. Только с обогащением общественно-материальной базы общества обогащается богатство индивидуальной психики, «отчасти впервые порождаются, отчасти развиваются человеческие, способные наслаждаться чувства». Только человек обладает способностью наслаждаться и способность эту в нем впервые порождает наступившее новое в указанной материальной базе, и новое именно здесь порождает способность видеть красоту: создается глаз, умеющий понимать красоту формы.

Но нам могут напомнить, что там же, откуда мы привели выше цитаты, имеется фраза Карла Маркса о том, что «только музыка пробуждает музыкальное чувство». Какой вывод из этих слов можно было бы сделать против нас? Не тот ли, что по аналогии, только красота **наличная,** уже существующая может породить способность понимать красоту? Что, значит, раньше была красота, и только после чувство красоты? Посмотрим.

В отношении музыкального чувства несомненно, что его не может пробудить никакое другое воздействие,

кроме музыкального. Очевидно, в обществе, в обиходе которого нет вовсе музыки, музыкальное чувство не может быть пробуждено. Но, с другой стороны, там, где отсутствует музыкальное чувство, что может породить самую музыку? Также ничто. Не получается ли заколдованный круг? Нисколько.

Музыка доставляет музыкальное наслаждение, но возникла музыка не ради музыкального наслаждения, но ради исполнения ею других, общественно-практических идей. И не известно, сколько тысячелетий существовала такая музыка, непосредственно вплетенная в ткань общественной практики, в состав ее трудовых процессов, в состав сопутствующих им ритуалов (лицедействий—плясок)—магических, военных, бытовых и мало ли каких еще, где традиции веков окостенели в незыблемых канонах исполнительства, в силе творимых в сознании образов и представлений,—сколько, говорим мы, существовала эта музыка, которую никто за тысячи лет как музыку не ощущал, пока она при благоприятных условиях окончательно преобразилась и обрела формы и содержание целостного, хоть убогого, музыкального искусства, пока и старые образы и представления испарились, сменились и вылились в новое, хоть элементарное, музыкальное чувство, включая сюда и чувство эстетического наслаждения.

Мы говорим о развитии первобытного синтетического искусства. Мысль о первоначальной, синкретической стадии искусства является единственно научно обоснованной мыслью. Последняя не может не породить мысль и о синкретической стадии развития человеческих чувств. Естественно поэтому думать, что на основе или во взаимодействии с синкретизмом в искусстве складывается синкретический (диффузный) тип чувствования; как искусстве, и в чувствах происходит вызревание целостных мотивов и, в частности, музыкального чувства.

Аналогичное—нельзя сомневаться—происходит и в процессе образования красоты. Конечно, когда в обиходе бытуют красивые предметы, они развивают эстетическое чувство; но речь идет о другом: как могли появиться красивые предметы там (в обиходе), где их не было, как не было и чувства красоты?

Мы много говорили о том, что красота и любование внутренне и неразрывно связаны. И теперь, когда речь идет о зарождении красоты, мы думаем о том, что она есть как бы поэтическая улыбка природы, есть своеобразная форма оптимизма, хотения и любования жизнью. Зарождение красоты есть и зарождение любования как особой способности человеческой психики.

Мы не могли бы, впрочем, сказать обратное, будто первоначальное чувство любования, если бы его можно было запечатлеть, оказалось бы первоначальным признанием красоты. Но все же без любования никогда не было красоты. Вот почему, когда возникает вопрос о происхождении красоты, возникает и другой вопрос: как могло родиться чувство любования.

Как всякое другое впервые сложившееся чувство, и это для своего времени явилось историческим достижением. Тем более, что любование есть чувство сложного обобщения. В нем налицо, по крайней мере, способность различать существенные для жизни качества вещей и явлений, т. е. оценивать их, как и способность хотеть лучшего качества и стремиться к нему. Появление этой способности—любования знаменовало, надо полагать, исторический сдвиг в психике и во взаимных отношениях людей. Этот сдвиг был отражением больших событий и также сдвига, происшедших в материальных условиях жизни раннего общества: некогда эти условия не содержали внутри себя никаких качественных различий, как жизнь в стаде животных из поколения в поколение не содержит качественных различий для отдельных экземпляров, входящих в его состав. Конечно, отдельные экземпляры в стаде в тех или иных свойствах различаются между собою—из них кто сильнее, кто слабее, кто прожорливее, кто плодоноснее, кто нет,—но жизнь стада в целом от этих индивидуальных особенностей не зависит, и для стада в целом эти индивидуальные особенности являются случайностью. Так жило и человеческое общество: однокачественно, т. е. бескачественно.

Новое в человеческом мире явилось в том, что общество в целом оказалось заинтересовано в качествах отдельных его членов; само общество определяло характер этих качеств, как и порождало в своих членах различие качеств, и отдельным индивидуальным свойствам людей, общественно безразличным до того времени—

физической силе, храбрости, силе ума, возрасту и т. п.— придавало значение общественных качеств.

Вместе с тем стала распадаться былая стадность—доисторический принцип тысячелетий; распадаясь, она отходила все больше в малоприметные стороны жизни, замирая здесь и лишь изредка, случайно вспыхивая, чтобы снова бросать людей в поток слепых мотивов и страстей.

Любование—это высокое, подлинно человеческое чувство—впервые образуется, когда возникает дилемма жизненного отбора, точнее—когда разные качества суть и разные достоинства, когда налицо оказывается нечто, что превосходит все остальное в этом же роде. Хотение, влечение, любование направлено к лучшему, превосходному, и оно потому так направлено, что само превосходное есть общественно значимое качество.

Все это в исторической перспективе человеческого развития кажется неизбежным и потому естественным. Но одно нужно особо отметить. Понятие качества превосходства возникло не как абстракция мысли; это было бы для еще неразвитого ума человека непосильной операцией. Качество превосходства—это сам человек—живой, конкретный носитель того и другого. Конечно, и такое чувственно-конкретное восприятие превосходства есть обобщение, как всякое наблюдение и вывод, но это обобщение, которое возникает в практике живого созерцания и совершается непосредственно в чувствах[1].

Вождь племени—это качество: достоинство, превосходство; глава рода—то же; жрец—то же; удачливый охотник—то же и т. д. Общественная полезность и необходимость, т. е. значимость породили всякое и каждое качество. С этим связано очень важное последствие: по той именно причине, что достойное, превосходное общественно значимы, они отражаются и закрепляются в чувствах, в устойчивых мотивах поведения всего коллектива. В чувствах они закрепляются в форме новых, неведомых до того переживаний: почитания, подчинения,

[1] Способность обобщать в чувствах не может удивлять, т. к. уже в инстинктах она имеется. История человеческой культуры эту способность в чувствах непомерно обогащает. В частности, сила воздействия искусства в значительной мере зиждется на этой способности обобщения в чувствах.

признания авторитета, уважения, влечения, любования. И это, как было сказано,—всегда к реальному носителю всякого достоинства и превосходства.

Так могло сложиться новое чувство любования. Впрочем, для дальнейшего его развития решающую роль должно было сыграть то, что все превосходное отмечалось наглядными знаками, такими, которые способны были еще более возвеличить превосходное; из такой практики могло сложиться искусство украшательства, создавшее свои каноны и свои традиции, кроме наглядного, выразительного оформления превосходного с целью общественного его признания и любования. Надо полагать, что уже на ранних ступенях это искусство достигало своей цели тем, что находило в украшательстве выразительный язык обобщения. Тем самым то, чем украшалось, обращалось в образ: в нем превосходное качество находило адекватный свой язык.

Практика украшательства развивала способность любования, и обратно: развитие этой способности двигало вперед искусство украшательства. И именно на этом пути создания образа любования могло сложиться новое качество украшения—красота. Украшенный человек стал первым образцом красоты. Можно добавить: и сегодня, как и всегда в будущем, когда превосходство уже не будет или меньше станет нуждаться в украшении, человек останется высшим образцом красоты.

Можно было бы даже признать, что украшательство есть выражение общественной полезности, как и красота есть ее критерий, как, с другой стороны, представление чего-либо безобразным было бы выражением общественной вредности, а безобразие—ее критерием. Если бы необходимость бороться с общественно вредным могла или должна была создать соответствующее искусство, тогда чувство безобразия как особое эстетическое чувство возникло бы вместе или даже раньше, чем чувство красоты, но так не случилось и случиться не могло.

Итак, исторически первым украшался человек, и это даже тогда, собственно, когда не тело его непосредственно украшалось, но лишь предметы, которыми он пользовался: орудия труда, борьбы и охоты. В действительности украшался всегда человек, потому что украшенный предмет выделял, красил того, кто им владел, как если бы предмет замещал человека или служил продолже-

нием его тела, т. е. был чем-то, что относилось к индивидуальности, отличимой от других индивидуальностей. Характерно—напрасно на это этнографы не обращали достаточного внимания,—что та или другая оригинальность имелась и в самих украшениях, и это составляло природу украшения, хотя сама эта неповторимость в украшениях означала всегда воспроизведение типического стандартного в них.

В этом, способности быть отличием превосходства, а не в абстрактно предметной красоте, была заложена сила украшательского обаяния. Мы не должны допускать ошибку, приписывая подлинным историческим хозяевам—ценителям украшенных вещей наш собственный, чисто музейный интерес.

В действительности превосходство фиксировалось и освящалось любованием, направленным на его (превосходства) внешнее выражение—красоту. Словом, из возникшего превосходства в жизни могло появиться чувство любования, а из этого чувства—чувство красоты.

Нам, может быть, возразят, что, связывая в красоте «хорошее» с социальным превосходством, мы игнорируем многочисленные факты: предметные украшения из древнейших времен, для которых понятие социального превосходства кажется еще преждевременным.

Действительно, даже от каменного века уцелевшее разнообразие орудий, покрытых мастерски сделанными линейными украшениями, свидетельствует о наличии в то время эстетического чувства. Если это и так, все же нам не кажется, что о природе украшений надо думать иначе, чем мы уже указали. Допустим, возможно, что на этих предметах, предназначенных, видимо, для охоты, мы видим подлинные украшения; в этом случае нам было бы легче подумать, что эти украшения обладали общественным значением, чем то, что они не обладали таким значением и всего лишь служили «высокому запросу» эстетического, субъективного любования. В чем могло быть общественное значение украшений на определенного характера предметах? Хотя бы в том, что их обладатель имел либо внушал, что имеет в чем-либо достоинство и превосходство перед другими.

Однако в сущности у нас вовсе нет уверенности, что украшения эти были на самом деле украшениями—на взгляд их исторических владельцев, что они некогда вы-

зывали чувство любования и не служили целям, о которых сегодня мы могли бы всего лишь строить смутные предположения; последними, к сожалению, полна история праисторического искусства.

Следовательно, неверно было бы упрекнуть нас в том, будто в анализе красоты, путей ее исторического зарождения мы не замечаем фактов предметной (не человеческой красоты). Мы не только замечаем эти факты, но также и в этих фактах, вернее в предметной красоте, обнаруживаем то же **человеческое** начало, тот же принцип, сформулированный Чернышевским и нами развитый

Вслед за предметной, творческой, человеком сделанной красотой мы должны включить в свой анализ также красоту природную, и это с тем большим основанием, что неоднократное подчеркивание того, что природе, независимой от человека, от его практики и сознания не присуща красота, способно породить ложную мысль, будто мы отрицаем объективную красоту природы. Мы должны показать, что в действительности отрицаем не объективную красоту природы, но красоту объективной, ст человека, его исторической жизни независимой природы. А это не одно и то же.

Природа стала красивой для человека очень поздно. Тысячелетия жили люди, умея любоваться красотой— человеческой и предметной, творческой, вовсе не замечая, что природа также красива. Во всяком случае, имеется множество свидетельств о самых ранних формах красоты и среди них нет ее природной формы.

Так происходило не только на заре исторического развития человеческого общества, но сравнительно на более поздних и высоких ступенях этого развития. В специальной литературе правильно указывалось на то, что еще у Гомера чувство природной красоты развито слабо[1] и много слабее, чем чувство красоты человеческой. Характерно также, что цветы более красивыми казались древнему греку, когда они были в венке, украшавшем голову человека, чем на родном кусте[2]. Можно

---

[1] См. А. Гумбольдт, Космос, II, стр. 7 и 8. а также 13 и 28.

[2] Г. Лотце, Микрокозм, ч. III, стр. 347, М., 1867. Интересный материал и наблюдения по этой теме читатель найдет у Альфреда Бизе в его «Истории развития чувства природы». С.—П., 1890.

ли было бы желать лучшего подтверждения того, что даже для эстетически чуткого глаза природа долго не имела красоты?

Природная красота не волновала, не замечалась. Впрочем, не нужно понимать это абсолютно. В античной литературе, как сказано, отражается и природная красота; в частности, в эпосе Гомера картины природы нередко всплывают в качестве художественных метафор; однако и художественно выразительная природа, дающая пищу для уподоблений и метафор, еще не воспринимается как красивая природа[1]. Что касается западноевропейского средневековья, то здесь природа как предмет чувственного любования вовсе изгоняется—если не из житейского, то из литературного обихода; а если и появляется природа, то разве только случайно—в интимных излияниях монашествующих отшельников, в письмах к родственным, таким же одиноким душам (в обстановке длительного уединения, болезненно обострившейся тоски по живому общению с людьми, природа сама оживает, и тогда она становится прекрасной). Но если это и происходит когда-либо, если кто-нибудь успевает подсмотреть в природе мотив человеческой жизни и любит природой любоваться—все же это не имеет общественного веса и значения. Красота природы остается индивидуальным достоянием, личным откровением утонченного духа; соответственно и способность любоваться природой общественно не культивируется.

Впервые все это меняется в эпоху Возрождения: всеобщий интерес к природе становится жизненным интересом общества. Этот интерес как результат новых экономических условий жизни производит крутой поворот и в теоретическом мышлении эпохи: принцип материализма в науке и философии начинает уверенно завоевывать новые позиции: схоластика все больше теряет кредит под напором крепнущего рационализма; подходит время господства опытного начала в науке, время Ф. Бэкона. «Естествознание,—говорит о Бэконе Маркс,—является

[1] О гомеровском эпосе Бизе, автор книги «История развития чувства природы», замечает, что он еще не знает симпатического воззрения на природу, которое заставляет и грустить, и радоваться вместе с нами, «хотя в этом эпосе много верных наблюдений, обнимающих небо, землю и море...», св. 73.

в его глазах истинной наукой, а физика, опирающаяся на свидетельство внешних чувств,—важнейшей частью естествознания... По его учению, чувства непогрешимы и составляют источник всякого знания...' Материя улыбается своим поэтическим чувственным блеском всему человеку»[1]. Последние слова Маркса могут быть отнесены ко всей эпохе в целом.

И в искусстве природа, реальность чувственного восприятия занимает место схоластических канонов и традиций. В музыке практика и теория выдвигают начало чувственного удовольствия, выразительное начало речевой интонации, начало психологического раскрытия текста. В живописи требование живой модели, точного, как бы инженерного воспроизведения человеческого тела становится решающим условием мастерства.

Наряду со всем этим любование природой приобретает, в свою очередь, характер злободневности; красота природы становится достоянием мира, во всяком случае—просвещенного ума и вкуса. Мы говорим об этом, чтобы с еще большей силой напомнить о другом, хорошо известном: и в основе любования природой также находился мир, чаяния общественного человека. В этом нетрудно убедиться, т. к. вряд ли найдется хоть какое-нибудь художественное описание природы, т. е. ее красоты, в которой человек, читатель не искал бы своего душевного подобия, отголоска своих переживаний. Там, где этого нет, нет и восприятия красоты. В самом деле, красивая природа разве бывает иная, чем нежная или суровая: величественная, гневная, грозная, плачущая, ласкающая и т. д. и т. п., как и красивые животные бывают изящные, нежные, статные, величественные, гордые и мало ли еще какие, с чертами красоты, которые первоначальное значение приобретали в характере людских отношений, в оценке людских достоинств.

Всегда ли именно так была красива природа? Всегда ли в этой красоте человек находил себя, теплоту и холод человеческой жизни? Несомненно, всегда. Вот как описывается красота утра в лесу у величайшего мастера эпохи Возрождения—Сервантеса.

«... А тем временем на ветвях деревьев уже начали щебетать тысячи всевозможных пестрых птичек, и каза-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. III, стр. 157.

лось, что они своими разнообразными песенками приветствуют и встречают прохладную зарю, а она уже появилась во вратах и в окнах востока, открывая красоту своего лица и стряхивая со своих волос бесконечное множество влажных перлов, причем на траве, орошенной сладостной влагой, казалось, вырастал и распускался тончайший, сверкающий жемчуг; ивы источали сладкую манну; источники смеялись, ручьи журчали, леса ликовали, а поля еще богаче зеленели, встречая зарю»[1].

Читая эти строки, трудно сказать, когда они могли быть написаны; а если это так, значит есть неизменная закономерность в восприятии красоты природы. Разумеется, мы говорим не о том, будто конкретные признаки красоты во все времена остаются неизменными, но говорим о процессе, о законах восприятия природной красоты: этот процесс имеет свои неизменные законы. Можно добавить, что именно в силу неизменности законов восприятия природной красоты ее конкретные признаки должны быть исторически изменчивы, что естественно, например, если Буало предпочитал искать в красоте природы поэзию нежной идиллии, а Дидро—поэзию исполинских страстей! Различие вкусов потому и неизбежно, что в основе красоты природы, как и всякой красоты, лежит один и тот же закон: жизнь общественного человека, через красоту отраженная в его собственном сознании.

Приведем образец описания природы из современной литературы, очень далекой при этом от интереса к художественному описательству.

«Когда стоишь среди мраморных руин и глядишь, как солнце садится в залив, окутанный голубыми тенями, тебя охватывает чувство бесконечной печали; кажется, что вот и ты умираешь и скоро будешь предан забвению...». Автор (Синклер, «Крушение мира») не говорит определенно о том, что мраморные руины на берегу залива при закате солнца представляют красоту, но он не сомневается, что именно это скажет читатель за него. «Кажется, что вот и ты умираешь...»—зачем эти слова в описании клочка природы, если не для того, чтобы этот клочок предстал перед читателем в своей красоте, чтобы связать одно с другим и дать читателю ощутить в природе отзвук собственной души? Природа красива всегда по-

[1] «Дон-Кихот», ч. II, стр. 137.

человечески, и это составляет особенность не ее, но красоты.

Служить образцом человеческой жизни—сущность и назначение всякой красоты, следовательно той, которую может ставить своей задачей и искусство.

Мы говорим условно, желая этим различить в искусстве красоту в двух различных смыслах: ту, которая присуща ему как художественному творению и источник которой лежит в силе воздействия художественной формы, и ту, что изображает такое творение искусства; красивое или нечто отвратительное само не отражается на художественном качестве, на красоте искусства, если последнее на должном идейном и исполнительском уровне. Такое искусство служит само образцом красоты. Но в отдельных случаях искусство ставит своей задачей сделать самое красоту предметом художественного показа, а именно эту красоту имел в виду Чернышевский, говоря: может ли она быть выше той, которую творит природа[1]. К этому вопросу вернемся и мы немного ниже.

Относительно того, что красивым является само искусство (произведение искусства), об этом удобнее повести речь не здесь, но в специальном анализе проблемы искусства, где и нужно показать, что под **красотой искусства понимается** нечто специфическое, а именно совершенство художественной формы. Анализ этого последнего понятия должен убедить, что художественная форма в искусстве призвана раскрыть заложенное в нем содержание и что как раз в меру того, как достигает она этого, сама приобретает силу выразительности. Анализ художественной формы должен также показать, что, как носитель содержания, она есть и форма обобщения действительности, т. е. ее чувственного познания. Наконец, этот анализ должен показать и то, что в художественной форме человек творит то самое, что он находит, когда любуется красотой: чувственное, предметное воплощение содержания или смысла жизни. Такое воплощение назы-

[1] Напомним, что Чернышевский говорит о трех различных формах, в которых существует прекрасное: в природе, в фантазии и в искусстве. Он не указывает, что «прекрасно нарисовать лицо и нарисовать прекрасное лицо—две совершенно различные вещи», назв. соч., стр. 286, 311. Добавим, что это различение дано впервые Аристотелем.

вается образом. В красоте как в искусстве действительность познается через образ.

Продолжая непосредственный анализ красоты, в частности, красоты, связанной с искусством, мы коснемся здесь лишь одного искусства, т. к. оно по связи его с красотой имеет своеобразие. Это архитектурное искусство. Мы хотим показать, что в основе и этой красоты лежит то же начало—отражение человеческой жизни.

Художественная архитектура—полноценное искусство, ибо художественная форма играет в нем огромную роль. Архитектурное произведение обращается к зрителю также на языке красоты, всегда выразительном и содержательном, т. к. не может быть не содержательным язык, на котором люди изъясняются друг с другом и постигают самих себя в мире. В основании архитектурной выразительности лежит то же самое начало: обобщенное отражение человеческой жизни.

Обратимся к фактам. Известно, что в истории архитектурного искусства имеется множество стилей. Спрашивается: возможно ли в этом множестве указать хоть один, подлинное, т. е. художественное восприятие которого не различало бы в нем никакого намека на человека—его эпоху и среду, на характер и масштабы жизни, на вкусы и потребности людей, на их нравы и воззрения, словом—на подлинного творца стиля, общественного человека, запечатлевшего на данной архитектуре историческое свое лицо?

Если возможно любоваться художественной архитектурой так, чтобы не видеть, не ощущать в ней дыхания и смысла человеческой жизни, тогда красота художественной ее формы для нас необъяснима, как было бы необъяснимо любование музыкой, если бы слух в нем не искал того же, т. е. человека: интонации, ритма, динамики и других не всегда уловимых компонентов речи.

Точно так невозможно любование архитектурой, если за стенами и арками домов, за дверьми и окнами взгляд человека не ищет, не подозревает живых людей, которые были и могут здесь быть, если уж не непременно и себя самого среди них. Добавим, что все человеческое, дающее пищу и смысл любованию, архитектура и музыка, и всякое другое искусство, раскрывается через художественную форму. Это значит, что в **непосредственном** и для **непосредственного** чувственного созерцания

предметом любования выступает сама художественная форма, данная в ее конкретной видимости.

Мы говорим о художественной архитектуре, не относя к искусству всякую другую архитектуру. Чернышевский, по-видимому, не проводя этого различия, не относит к искусству архитектуру вообще. В чем, по нашему мнению, различие между художественной и всякой другой архитектурой? В том, что всякая другая архитектура, преследуя житейски практические цели, не ставит себе никакой особой цели. С точки зрения Чернышевского, художественная архитектура тем и выделяется, что она задумана «под преобладающим стремлением произвести не столько что-нибудь действительно нужное или полезное, сколько произвести что-нибудь прекрасное»[1].

Вот это-то «уклонение» архитектуры от прямого своего назначения в сторону красоты и отвращало Чернышевского от этой деятельности, заставляя уподобить ее праздным занятиям, продукцию же ее—праздной роскоши. Поэтому, видимо, он не заметил в архитектуре, что она форма чувственного обобщения жизни, как и всякое другое искусство, и в силу того она внедряет в сознание общества определенный уклад или принцип жизни, освящая его через любование.

Праздное ли это явление (художественная архитектура) в жизни общества?

Для людей, полных жизненных забот, лишенных элементарных прав и возможностей на сносную жизнь, не предъявляющих к жизни никаких особых, индивидуализированных запросов и требований и лишь в том нуждающихся, чтобы быть защищенными от холода и сырости и вдобавок находиться в условиях возможно меньшей тесноты,—всякие иные заботы, как и заботы художественного обобщения, отсутствующих индивидуальных запросов и вкусов жизни, это, конечно, праздная затея. Следовательно, и труд, затраченный на это, есть труд, брошенный на ветер. Так, несомненно, и для изголодавшегося человека, способного и даже жаждущего удовлетворять потребность в пище хотя бы по-животному, забота о какой-либо особой форме еды—о ножах и вилках, изящной посуде и пр.—есть идея праздная и напрасный труд.

[1] Н. Г. Чернышевский, назв. соч., стр. 337.

Но, очевидно, об этих же предметах иначе судит человек, находящийся на высоком уровне достатка и сознания своего человеческого достоинства, он дорожит ими, как своим культурным покоем. Он лишь с сожалением поймет, почему этот покой или комфорт роскошью считает и как роскошь отвергает человек, чувства которого, по выражению Маркса, находятся в плену грубой практической потребности и обладают ограниченным смыслом. Человек же, успевший подняться над этим полуживотным уровнем, не ограничивается жизнью в ее элементарном значении, в ее примитивно-абстрактной форме, он не считает роскошью многое, что способно служить украшением его быта, так как в самом украшении быта он находит отражение своих повышенных требований к собственной жизни. В частности, во времена Чернышевского очень дорогая кашмирская шаль, очень дорогие часы и прочее являлись достоянием узкого круга людей, живших за счет рабского труда эксплуатируемых масс, и потому носили печать недостойной и пошлой роскоши. Но сейчас, в условиях советской действительности, отношение к самой идее роскоши совершенно другое.

Художественная архитектура отличается не важностью, дороговизной, массивностью и не тем, что больше остального бросается в глаза, но отличается она тем, что, подобно всякому другому искусству, обобщает более значительные, более глубокие понятия о том, какова должна быть жизнь у людей, и достигает этого через художественный образ. Художественная архитектура служит делу познания и утверждения жизни, ее определенных начал и тенденций так же, как всякое другое искусство; в своей форме она отражает человека и человеческое, как и всякая другая красота.

Чернышевский был не прав также в отношении музыки, когда ошибочно утверждал, будто искусство пения возникло из того, что человеку в грусти и радости некому рассказывать или он не хочет рассказывать.

При этом причина того, почему Чернышевский мог оказаться не правым в отношении архитектуры и музыки, одна и та же. Она сводится к тому, что теорию красоты Чернышевский выводил из человека вообще, из «природного» человека. Для последнего художественная архитектура действительно может оказаться роскошью,

как и песня может казаться вытекающей из потребности самого же поющего человека?

Теория красоты Чернышевского есть теория «природной» внеисторической красоты. Эта теория могла бы объяснить историчность красоты только одним: изменчивостью «природы» человека, и в этом она повторила бы ссылку Дидро на изменчивость психофизической организации человека. Что порочного в такой ссылке? Во-первых, то, что такая ссылка в конечном счете означает тавтологию. Во-вторых, в изменчивости, в историчности красоты она видит чередование вкусов, но не их развитие; эта теория не замечает в красоте того, что не только изменяются внешние признаки красивого, не только происходит то, что красивое некогда перестает быть красивым впоследствии, но и в пределах тех же формальных признаков красоты изменяется ее внутреннее содержание.

Иначе говоря, дело происходит не только так, что дикарь находит красоту в бусах и не находит их в Лувре, а парижанин видит в вещах другое и противоположное (пример Дидро), или что светский человек находит красоту в болезненной томности и не находит ее в полноте здоровья, деревенский же парень видит вещи совершенно иначе (пример Чернышевского),—в пределах подобных примеров еще можно было бы довольствоваться как-нибудь ссылкой на действие «природы»; но дело происходит еще и так, что одному и тому же человеку могут и бусы нравиться и Лувр, может и то нравиться, что любят современники, и то, что любили люди за три тысячи лет до него. Осложняется дело и таким очень существенным обстоятельством: люди за три тысячи лет назад находили в **своей** красоте одно, а люди современные находят в **их** красоте уже нечто другое.

В объяснение этого мы выскажем следующее соображение. История человеческого общества есть процесс, в котором принцип развития совмещается с принципом единства: всякий народ, всякое историческое общество в своем историческом развитии и изменяется, и остается тем же. Поэтому, если верно, что древний мир для нас есть наше **детство**[1], то верно и то, что он есть **наше** детство.

[1] Напомним, что Маркс называет античный мир детством человеческого общества—«Введение к критике полит. экономии», стр. 34 (изд. 1923 г.).

В проблеме историчности красоты это означает, что мы переживаем красоту прошлого, воскрешая в себе мир этого прошлого, мир, заложенный в истоках нашего собственного мира. Приведем пример из истории архитектурного искусства, и это—с дополнительным умыслом, чтобы убедиться лишний раз, что и в этом искусстве, как указывалось, красота возникает на мотивах человеческой жизни.

Перенесемся мысленно в древний Египет, в страну фараонов, за пятнадцать веков до нашей эры. В это время началась постройка большого храма Амона в Карнаке.

На территории храма—огромный открытый двор, окруженный колоннадой; в этот двор стекаются массы народа на священнодействие: совершается торжество жертвоприношения. Двор—предел доступного для народа. Дальше, во внутренние покои, он не проникает никогда: это может или призван делать только царь, его свита, его фамилия. Сознание извечной и непереходимой дистанции между ними: теми, для кого храм есть только его двор, и теми, кого ждут к себе покои храма,—сообщает обстановке все огромное значение совершаемого ритуала. Здесь все дышит святостью священнодействия. Неизрекаемое величие и непререкаемая святость творимого нашли адекватную форму во вне: в масштабах и во всем архитектурном обличии храма, и сам храм во всех своих частях дышит не по-земному торжественной красотой, олицетворяя собой вселенную, как ее понимали египтяне.

Испытывая величественно подавляющую силу таинственного (имеющего свой религиозно-социальный смысл), мы ощутили в древней архитектуре полноту и силу ее художественной формы, т. е. красоту.

А теперь спросим: верно ли, что египетский храм строился под преобладающим стремлением произвести что-нибудь прекрасное? Несомненно, да. Значит ли это, что он не строился ради практических целей? Нисколько не значит, т. к. задача возлюбить в храме красоту содержит в себе и другую цель: возлюбить в красоте жизнь, как она должна быть по понятиям египтян, ибо кто из них не знает того, что фараон есть бог на земле. Архитектура, которая ставит себе такую задачу, разрешает, несомненно, важнейшую практическую задачу.

Напрасно Г. Просперо, знаток египетского искусства, уверяет, что все области искусства—архитектура, скульптура, живопись—имели в своей основе не бескорыстное служение красоте, а удовлетворение утилитарных целей[1]. Бескорыстное служение не надо было бы противопоставлять утилитарным целям, как, скажем, и красоту бога самому богу. «Бескорыстие» в красоте есть всего лишь форма обнаружения и разрешения чрезвычайно утилитарных, общественно важных целей. Соответственно, напрасно Чернышевский ссылался на то, что и Парфенон и Альгамбра имели практическое назначение, т. е. отвечали житейским целям, но не подчинялись исключительно требованиям эстетического чувства[2].

Возражая в этих словах противникам из идеалистической эстетики, Чернышевский сам же незаметно для себя усваивал их взгляд на красоту вместо того, чтобы, отвергая этот взгляд, сказать своим противникам так: конечно, архитектура Парфенона и Альгамбры гораздо более, нежели другие отрасли практической деятельности, подчиняется исключительно требованиям эстетического чувства, но это еще вовсе не значит, что тем самым она вовсе уклоняется от житейских целей. Ведь это только по идеалистической эстетике красота уклоняется от практической жизни и якобы сама возникает тогда, когда ставится на выбор: либо жизнь практическая, либо красота. На самом же деле красота и чувство красоты возникают не откуда-нибудь, но именно из практики жизни. Это чувство в красоте как в образе обобщает положительные черты жизни и этим помогает дальше строить в ней, еще больше утверждая определенные стороны и, следовательно, подавляя и разрушая в ней другие противоположные черты. Красота в процессе чувственного познания есть аналог абстракции в логическом познании и разделяет с ней общий диалектический путь познания объективной реальности[3].

---

[1] **Г. Просперо,** Назв. соч., стр. 21.

[2] **Н. Г. Чернышевский,** Назв. соч., стр. 337.

[3] Напоминаем хорошо известное указание Ленина: «От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике—таков диалектический путь познания истины, познания объективной реальности»—«Фил. тетр.», стр. 166, изд. 1936 г. Заметим от себя, что

Следовательно, эстетическое чувство есть чувство, в котором условия и задачи жизни, т. е. практическая цель находит одну из форм своего разрешения.

Факт даже такого материалистически непоследовательного и потому неверного понимания красоты как своеобразного отражения жизни составляет научную заслугу Чернышевского. В частности, такой заслугой является утверждение его о том, что идеалом красоты, следовательно и ее критерием, служит человек. Чернышевский писал: «Проводить в подробности по различным царствам природы мысль, что прекрасное есть жизнь и, ближайшим образом, жизнь, напоминающая о человеке и о человеческой жизни, я считаю излишним». В другом месте, указав, что прекрасное в природе, по Гегелю, есть намек на человека и в этом значение прекрасного, он продолжал: «Великая мысль, глубокая!»[1] И о царстве животных человек судит, исходя из собственных, человеческих понятий о красоте. Само человеческое тело, по Чернышевскому, есть лучшая красота на земле[2], как для Герцена красота человеческого тела есть великий, единственный идеал искусства[3].

И Герцен, и Чернышевский правы, т. к. не было и никогда не возникнет искусство, которое могло бы представить красоту более совершенную, более волнующую, чем человеческая красота. Для теории красоты—это истина. Для истории красоты—это доказанный факт. Вся огромная патетика искусства Возрождения питалась страстным поклонением силе духа и красоты человека. Когда гуманизм этой эпохи ставил богу в заслугу то, что бог создал человека и создал именно таким, он скрытно был готов упразднить бога и ставить на его место человека с его красотой. Когда художники этой эпохи лепили с земных существ образы мадонны, ангелов и самого бога, они были уверены, что на что-либо большее никто из них и мечтать бы не мог. Когда раньше

этот же путь совершает мышление в искусстве: связи и отношения эмпирической действительности или общественной практики обобщаются в художественные образы, которые вновь возвращаются в практику жизни, чтобы вести дальше ее развитие на новом уровне.

[1] **Н. Г. Чернышевский,** Назв. соч, стр. 290.

[2] Там же, стр. 328.

[3] **А. И. Герцен,** Соч., изд. 1905 г., т. VI, стр. 336.

того христианская церковь ополчилась против красоты, объявив ее греховной, она выдавала этим классовый свой страх перед объективной реальностью, перед жаждой жизни миллионов простых людей. Тогда же, чтобы душить эту жажду и чтобы, вопреки закону естества, дать возлюбить подвижнический идеал смерти, христианская церковь отнимала у жизни ее обаяние—красоту, внушая чудовищную мысль, будто не жизнь, но именно смерть обликом своим прекрасна, пророчествуя, что в судный день перед богом засияет красотой воскресший аскет, жалкий, обиженный и убогий в земной жизни, с неизгладимыми чертами мученичества на своем лице.

Такова была христианская эстетика. Ее красота — печать смерти. Но и эта эстетика, отрицая в красоте жизнь, искала в красоте все же человека, хотя бы только **своего** человека, из всех человеческих желаний сохранившего лишь одного: стремление не иметь никаких желаний. И церковь достигала своего: людям, теряющим волю к борьбе и к сопротивлению, все, что звало к смерти и обещало покой, начинало казаться лучшим уделом в жизни человека.

Мы не знаем в литературе более яркого противопоставления двух идеалов красоты—жизни и смерти, как то, которое в коротких словах дал Фавст Бюзанд, армянский историк V века. Описывая, как любимый воин-придворный царя Аршака, Нерсес, насильно постригается по воле царя и войска в монахи, как при этом стригают Нерсесу его пышные волосы, которые придавали ему особую красоту, историк рассказывает:

«А когда стригли ему волосы, то многие плакали, жалея его красоту, видя, как изменилось его лицо и исчезла красота. Когда же увидели его (уже в монашеском обличии) осиянным христовой красотой, то многие обрадовались, что именно он был призван пещись о христовом доме». Рассказ древнего историка богат содержанием. Перед нами вырастает былая сила жестокой власти царя и армии, быть может, и правильно рассудивших для своего времени государственную задачу. Перед нами встает прекрасный воин-царедворец, ставший по чьей-то прихоти страдальцем, насильно постригаемым в монахи. Перед нами встает и народ: жестокий акт насилия совершается в его присутствии; в сильном, прекрасном, любимом всеми человеке, полном

жизни, на его глазах душат и сокрушают все живое, волю к борьбе и сопротивлению, и это делают с той целью, чтобы, надев на голову человека венец смирения, возглавить этим обезглавленным существом храм, где люди будут безропотно отрекаться от самих себя, своих интересов, от всего близкого и любимого на земле. Как же к этому жестокому акту отнеслись люди в толпе народа? Разно: одни из них плакали, другие ликовали, но в художественном воображении историка люди плакали и ликовали, наблюдая за тем, как исчезает одна красота и создается другая. В этом рассказе весь огромный, гнетущий смысл творимого: люди постигают через отражение красоты, через ее исчезновение и новое ее появление—в этом значительный интерес приведенного исторического отрывка для нас: красота оказалась зеркалом, дающим проникнуть в душу, в мир понятий этих древних людей.

Историк понял такое значение красоты, если захотел именно так, в отражении показать, как люди в народе относились к большому событию.

Красота есть двойное зеркало: оно направлено на предмет, которым любуешься, но одновременно ты любуешься и на тебя самого. Смысл красоты раскрывается в единстве предмета (на котором она видна) и того, кто им любуется. Но и для того, кому доступно любование, красота служит также обратным свидетельством. Так, если многие в описанном эпизоде плакали, а многие радовались, то всего вероятнее, что это были не одни и те же лица, если не допустить, что в тисках церкви народ умел таить в груди две души.

Быть зеркалом двойного смысла—такова сложная природа красоты; две стороны этого смысла связаны между собой органически, т. е. функционально. Красота одинаково индивидуализирует и предмет, который красив, и человека, кто эту красоту видит, кто ее понимает и ценит.

Об этой связи между двумя сторонами красоты нужно сказать и то, что одна определяет другую, а именно, общественное сознание определяет самое красоту. Это значит, что если бы не было общества, умеющего понять и любоваться жизнью через красоту, не было бы и красивых людей и красивых предметов. При желании это могла бы подтвердить любая в мире красавица; не ради

себя, но ради тех, кто может или должен ее оценить, она перед зеркалом так взыскательна к себе. И любуется она собою чужим, сторонним любованием, как певец своим голосом любуется чужим, сторонним слухом, как скульптор своим произведением любуется сторонним и взыскательным взглядом. И сколько таких любований, рассчитанных на стороннего ценителя, можно встретить на каждом шагу и где угодно![1] Сколько завершенных образов, требующих именно нашего понимания, на нас смотрят с витрины у любого фотографа в городе и в любом селе! Сколько в этих портретах-образах тщательной режиссуры, а в этой режиссуре трафарета, а в этом трафарете наивного тщеславия! Сколько такого тщеславия в позе, во взглядах, в пластике всего тела, сколько, словом, простодушной игры и старания, рассчитанных на то, чтобы люди не прошли равнодушно мимо вот этого человека, дабы этот человек был замечен с любовью, был оценен по достоинству, и это все—через его красоту.

А теперь вернемся к Чернышевскому, чтобы с этих позиций по-новому и критически отнестись к хорошо знакомым словам из знаменитой диссертации:

Вот эти слова:

«... В прекрасном есть что-то милое, дорогое нашему сердцу... Самое общее из того, что мило человеку, и самое милое ему на свете—**жизнь**, ближайшим образом такая жизнь, какую хотелось бы ему вести, какую любит он: потом и всякая жизнь, потому что все-таки лучше жить, чем не жить...»[2].

Мысль, которая выражена в этих словах, мы положили в основу нашего понимания красоты. Но в ходе изложения мы существенно перестроили эту мысль, расходясь с основной линией Чернышевского, поскольку в поле своего зрения мы поставили не человека вообще, но общественного человека; соответственно и понятие жизни мы переосмыслили, приняв за основание красоты не жизнь вообще, но жизнь общественного человека. Эту вторую оговорку здесь мы должны особо подчеркнуть.

[1] Вспомните эпизод из «Анны Карениной»: когда Китти узнает от влюбленного в нее Левина, что тот видел ее год назад утром рано где-то в поле проезжавшей карете, то первой мыслью Китти явилось—«не была ли она растрепана?».

[2] **Н. Г. Чернышевский**, Назв. сочинен., стр. 286 и 287.

Если бы в красоте была дорога жизнь вообще, жизнь органическая, то в наибольшей, если не исключительной мере это относилось бы к собственной жизни человека. Если бы красота происходила из «самого милого», из жизни, какую человек хотел бы иметь в себе, вкушать, т. е. из субъективного основания, то источником любования могла бы стать также именно своя, субъективная жизнь, но не жизнь чужая; соответственно и красота, возникши, была бы красота **своя**, любимая, в своих собственных глазах, но не на ком-либо другом, **не чужим**. Миф о несчастном Нарциссе не был бы мифом, но стал бы походить на правдивую историю одной нежной, поэтической и лишь по глупой неосторожности безвременно погибшей души. Но Нарцисс—миф и миф сатирический, потому что трагедия красоты, не порождающая ни страха, ни сострадания, невозможна для нормального, здорового, хотя как угодно любящего свою жизнь человека.

Самое милое и дорогое сердцу человека—не жизнь вообще, о которой можно было бы сказать: все-таки лучше жить, чем не жить, но быть **в жизни своего общества**, быть как раз в ней значимым, быть кем-то в этой жизни. Невозможно сомневаться, т. к. нет худшего и более тяжкого, доводящего до смерти нравственного страдания для человека, чем чувство отверженности, чем сознание того, что человек выкинут за борт общества, жизни, что он больше не значим и есть ничто. Самый милый для человека источник высшего его наслаждения это ощущение в себе, в своем сознании, в мотивах своей жизни и поведении родового—классового, народного—начала, ощущение царящего в нем единства с этим началом.

Точно так же самое высокое достижение теоретической мысли человека о самом себе есть признание именно этого единства, знание того, что **объяснить что-либо в жизни индивида возможно только в единстве его с его исторической средой.** Но такое признание обязывает понять, что в таком единстве есть и другая сторона: обратная связь, обратное отношение общества к своим членам. Вне связей этого рода нет и общества как исторической реальности. Существование и развитие самого общества требует, чтобы отдельные, обладающие личными интересами индивиды были преданы и привязаны к его, общества, интересам. Через мораль, этику, право,

религию, через всю идеологию общества класс, народ достигает этого, т. к. все формы идеологии служат средствами и формами связи индивидов с историческими путями развития общества.

Из этого должна исходить всякая общественная наука и, в частности, эстетика. Она должна признать, что такое искусство и красота служат той же жизненной цели.

В красоте индивид любуется жизнью, но жизнью, которую ему внушает или от него требует его общество; самое любование, радость красоты знаменует именно то, что сила, смысл жизни в обществе непосредственно ощущаются человеком как достояние личного обладания. В большей мере, чем Фейербах говорил о религии, что в ней народ поклоняется сущности, можем мы говорить о красоте, что в ней человек поклоняется своей общественной сущности.

Только общественный человек, т. е. человек, живущий жизнью данного общества, может впитать красоту, в нем признанную; и только тем он может любоваться как красотой, на чем лежит печать общественного происхождения и <санкции>. Отсюда решающие качества красоты—ее действенность, общезначимость ее языка и сила обаяния.

О действенности красоты нельзя сказать лучше того, как сказал Чернышевский: «Ощущение, производимое в человеке прекрасным,— светлая радость, похожая на ту, какою наполняет нас присутствие милого для нас существа»[1].

Чем объяснить то, что с древнейших времен красота ассоциируется с любовью? Возможно, тем, что наиболее интенсивное переживание красоты происходит в сфере полового влечения, что эта форма красоты культивировалась в истории народов в наибольшей мере. Но даже и независимо от всего этого и вне эротического компонента, характер воздействия красоты подходит ближе всего к чувству любви: не случайно, что как раз самим словом «любование» мы ближе всего пытаемся определить состав эстетического чувства.

Впрочем, мы хотели бы особенно подчеркнуть другое, а именно, что красота действенна и что она социаль-

[1] Н. Г. Чернышевский. Назв. соч., стр. 286.

на по происхождению, по содержанию и по назначению, как в человеческом обществе действенна любовь по тем же трем ее основаниям. Вне человеческого, при этом развитого общества не существует любви, не существует и красоты.

Мы не станем повторять сказанное о том, что красота содержательна, что она отражает чаяния общественного человека. Когда мы обращаемся к вопросу о действенности красоты, мы находим, что она есть форма отражения и образного внушения этих чаяний. Тем самым мы признаем, что красота в обществе есть средство воспитания, форма чувственной пропаганды определенных принципов жизни.

История общественной культуры всех народов может подтвердить, что в классовом обществе противоположные классы, а в классах и отдельные изолированные группы и слои отгораживались взаимно также через различия в исповедуемой красоте, как и обратно—стремились к преодолению социальных различий и перегородок через усвоение норм классово чужой красоты. В том, например, что Петр I насильственно внедрял в обиход новое житейское обличие и тем самым новые нормы красоты, содержался и этот мотив: через новую красоту, новое приличие привязать служилый народ к требованию жить по-новому.

Мы упомянули о новом приличии: приличие идет часто в ногу с эстетикой. Нормы прекрасного находят санкцию и в чувстве приличия. Во всяком обществе существует на данное время минимум требований прекрасного, нарушать который невозможно под страхом неприличия[1].

Социальная действенность красоты внутренне связана с общезначимостью ее языка. Если что-либо кажется красивым, оно так кажется многим, а в принципе—всем в данном обществе. Этому нисколько не противоречит, что в данном обществе, в данном классе или народе у людей могут быть самые разнообразные вкусы. «Люди не сходные; те любят одно, а другие—другое»[2]. Этот стих приводит Маркс в «Капитале» как иллюстра-

[1] Обиходное словоупотребление выдает эту связь, смешивая понятия «неприличного» и «некрасивого».

[2] Одиссея, кн. XIV, песнь 228.

цию того, что «вследствие разделения общественных отраслей производства... различные склонности и таланты людей получают возможность найти себе надлежащую сферу проявления...»[1].

О чем свидетельствует многообразие индивидуальных склонностей, талантов, многообразие того, что отдельные люди могут любить и не любить? Это свидетельствует о том, что интересы и формы общественной жизни и деятельности перестали быть однородными, что в этой жизни образовалось очень много граней, возникающих и изменчивых и лишь во взаимодействии составляющих единую историю общества, ведущие тенденции в его существовании и развитии.

О вкусах не спорят, потому что все вкусы общественно значимы, как сами отдельные люди в обществе, как сами отдельные стороны в общественной жизни. В этой связи мы вновь напомним слова Маркса о том, что склонности и таланты могут проявляться, т. е. приобретать общественное значение там, где имеется разделение общественных отраслей производства. Соответственно нужно заметить и о вкусах, что они возможны, общественно значимых там, где могут отражать жизненное многообразие общественного человека.

Но вот что надо подчеркнуть очень решительно: о вкусах не спорят, если они не идут вразрез с ведущими тенденциями жизни общества, если они не содержат враждебного обществу отношения к жизни, если они не означают измены кровным интересам общества. В противном случае о вкусах спорят—вредные вкусы осуждаются как скверные вкусы и против скверных, враждебных вкусов ведется борьба—и острым оружием осмеяния, и обострением чувства неприязни. Словом, при всех условиях вкус, как и моральный облик всякого человека, общественно значим. Это неизбежно: ведь если в красоте отражается объективный мир и отношение к нему людей, то во вкусах открывается для этих людей возможность взаимного общения на этой основе. Именно через вкусы обнаруживается социальная сила красоты. Именно во вкусе общество находит форму, в которой, как уже было замечено, человек поклоняется своей общественной сущности.

[1] «Капитал», т. I, стр. 344 (изд. 1923 г.).

Конечно, индивидуальный вкус, о котором якобы нельзя спорить, есть вкус случайного—для жизни, для истории общества—индивида; следовательно, он есть случайный вкус, и как все случайное в мире, его нужно игнорировать, но не оспаривать. Но как нельзя смешивать субъективность индивидуального мышления с объективностью законов мышления и познаваемой истины, нельзя и в красоте смешивать субъективность индивидуального любования, индивидуального восприятия или невосприятия красоты с объективностью законов отражения в красоте реальной действительности, реальных чаяний общественного человека.

Словом, красота отражает объективное в мире, объективное в отношениях общественного человека к жизни; через красоту, через любование общество эти отношения направляет, укрепляет, доводя их до чувственного сознания отдельных индивидов; оно стремится к этому, подчиняя эти отношения своим интересам. Красота тем самым есть, как мы сказали, двойное зеркало: индивидуальной психики и того, что в этой последней ценит общество. Вот почему по красоте можно судить об обществе и о его членах. В частности, можно судить о прогрессивности и об отсталости и самого общества и его отдельных членов.

Достаточно подумать о современном буржуазном обществе, о «красоте», которая в нем культивируется, о господстве в этой «красоте» типичных черт общественного разложения: эксцентризма, эротической распущенности, крикливой манерности, подавляющей воображение пестроты при полном в ней (красоте) отсутствии высокого интеллектуального и вообще духовного начала,—чтобы оценить по достоинству и мир буржуазный, и людей—носителей, защитников, проповедников и поклонников его культуры. Достаточно сколько-нибудь подышать атмосферой «красоты» этого мира, даже иной раз поглядеть ее показ в заграничных журналах или кинокартинах, чтобы еще острее испытать чувство презрения и отвращения ко всему этому миру.

Вместе с тем, когда речь идет о том, что красота есть своеобразный барометр общественного развития, надо помнить, что уровень эстетического сознания, как и всякого другого, часто отстает от исторического развития общества. Здесь может возникать неприятно поражающий разрыв.

ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ

Научная эстетика социалистического общества возводится на базе марксизма-ленинизма. Эта эстетика черпает руководящие методологические указания в философских трудах и критических высказываниях об искусстве классиков марксизма-ленинизма. При относительной молодости своей наша эстетика успела накопить значительный аналитический опыт, создать богатую литературу—исторического, общетеоретического и критического характера. В частности, она сделала многое в деле критического освоения богатым наследием русской эстетики.

Передовая русская эстетика находилась идейно и политически на высшей ступени мировой эстетической философии. Критическая переработка этой эстетики безмерно обогащает перспективу роста марксистско-ленинской эстетики. Все это не подлежит спору. Но спору не подлежит и другое. До настоящего времени мы не встречаем попыток сложить в целостную систему марксистско-ленинскую эстетику, попыток научно осмыслить в общетеоретическом плане отдельные стороны и их связи в обширном мире художественных явлений; в этом мире многое еще остается неисследованным, и еще много трудностей предстоит преодолеть.

Известно, что советское искусство в истории мирового искусства составляет новый и высший этап. Теория должна объяснить и показать сущность этого явления.

Она должна разработать как проблему историко-философскую вопрос партийности искусства. Перед ней стоят и другие проблемы, связанные с вопросами творческого метода в искусстве (социалистического реализма), художественного мышления, художественного содержания и формы и т. д. Проблема красоты составляет особую проблему советской эстетики.

Вряд ли можно рассчитывать в одной какой-нибудь работе встретить и в ближайшее время постановку и разрешение всего указанного круга проблем. Что касается настоящей работы, то предметом ее является проблема художественного мышления и проблема красоты. Центральным вопросом первой проблемы, как это и естественно, является проблема художественного образа.

Определение искусства

Художественное мышление может означать чисто психологическую проблему так называемого художественного сознания, проблему механизма или протекания этого мышления.

В сущности, буржуазная эстетика проблему эту только так и мыслит, и это естественно, ибо самая область искусства и красоты для этой эстетики есть область интимного мира субъекта. Хорошо известно, что наш взгляд на искусство и красоту иной, и если мы не собираемся игнорировать мир субъекта в искусстве, то это в том смысле, что субъект реализует в своем мышлении, в чувствах и мотивах поведения, в сознании в целом исторические законы общественного бытия; но сознание субъекта есть производное от этого бытия, а не наоборот. Поэтому мы не можем проблему художественного мышления свести к психологической проблеме его протекания или его механизма.

Проблема художественного мышления может означать проблему познания, т. е. соотношения художественного образа с действительностью, которая в нем отражается. Эту гносеологическую проблему также нельзя игнорировать, но мы не вправе к ней свести содержание нашей проблемы, поскольку художественное мышление, как всякое мышление, составляет акт общественной деятельности, корни которой лежат в исторической

практике общественного человека. Следовательно, проблема художественного мышления как гносеологическая проблема есть и проблема его исторических корней, его социального происхождения.

Наконец, проблема художественного мышления может означать не только проблему особой формы отражения общественной практики в сознании общественного человека, но и обратного воздействия этого мышления на судьбы общественной практики, т. е. проблему общественного исторического содержания и назначения искусства.

Эта последняя точка зрения единственная, которая, возвышаясь над предыдущими, не снимает их, но, подчиняя себе, обещает с наибольшей полнотой и последовательностью осветить проблему, указать принципы, на которых зиждется художественное мышление. Этой именно точке зрения мы будем следовать в нашем изложении.

Одно в этом изложении можно выставить наперед. Проблема художественного мышления строится на признании того, что такое мышление реально существует, что существует своеобразие, отличающее мышление в образах от мышления в понятиях. Речь, следовательно, идет не о том, чтобы обосновать реальность мышления в образах, но о том, чтобы понять особенности такого мышления.

Начнем с того, что поскольку в искусстве (и в красоте) мы что-либо познаем, мы познаем действительность. Решительно то же мы должны признать и в отношении науки: в ней также познается действительность. Означает ли это, что по сравнению с наукой нет никакого своеобразия в том, что познается в искусстве и в красоте? Традиция научно-эстетической мысли дает на этот вопрос вполне определенный ответ.

Чернышевский, как до него Белинский, как до них и Гегель, и Дидро, и Аристотель верили в то, что наука и искусство познают одну и ту же действительность, лишь познают ее по-разному. В частности, Белинский, как известно, утверждал, что искусство обращается к помощи образов, а наука—к помощи понятий, но что и наука, и искусство имеют дело с одной и той же действительностью: методы у них разные, но предмет—один.

Положение это не вызывает, кажется, никакого сомнения. В самом деле, какой предмет ни изучала бы наука, она изучает действительность, какой предмет ни познавало бы искусство, оно познает действительность. А несомненно, что действительность одна, если под ней разуметь всеобщность объективного бытия. Не только мир реальный, но и мир фантастики или сновидений как предмет познания остается всегда тот же, пытается ли его познать наука или искусство. Поэтому представляется бесспорным, что если и можно было бы мыслить между наукой и искусством различие в предмете познания, то уже разве в том смысле, что, быть может, не все стороны действительности одинаково доступны познанию того и другого и не всеми ее сторонами одинаково интересуются одно и другое, что в бесконечности своего многообразия объективная единая действительность как бы поделена между этими сферами познания. Но ведь этого мы никогда не утверждали. Поэтому не очевидно ли, что наука и искусство на самом деле различаются между собой только в методах, но не в предмете познания?

Рассмотрим это положение. Пусть наука и искусство пытаются познать какое-либо явление природы. Наука познает это явление всегда определенным способом. В чем сущность этого способа? В том, что изучаемое явление ею заведомо упрощается: оно вырывается из той реальной, объективной системы связей, в которых оно протекает в своем, так сказать, натуральном состоянии; иначе говоря, абстрагируется. Напомним относящееся сюда известное указание Энгельса, цитируемое Лениным в «Материализме и эмпириокритицизме»: «Чтобы познавать отдельные стороны (или «частности общей картины мировых явлений»,—поясняет попутно Ленин), мы вынуждены вырывать их из естественной или исторической связи и исследовать каждую в отдельности по ее свойствам, по ее особым причинам и соединениям[1]. Вспомним также указание Ленина о том, что «... человеческое понятие причины и следствия всегда несколько упрощает объективную связь явлений природы, лишь приблизительно отражая ее, искусственно изолируя те или иные стороны единого мирового процесса»[2].

[1] **В. И. Ленин,** Материализм и эмпириокритицизм, 1936 г., стр. 114.

[2] **В. И. Ленин,** там же.

Но можно спросить: разве не делает того же и искусство? Несомненно, да, если иметь в виду, что жизнь всякого явления полна неисчислимых частностей, которых искусство и не пытается, и не в состоянии охватить; а ведь каждая такая частность, каждое звено в системе жизни, каждый шаг, вздох в этой жизни означает связь—взаимодействие ее с окружающим миром; следовательно, не меньше науки также и искусство вырывает предмет из живых объективных его связей, изолирует его и так пытается его показать—познать.

В чем же в таком случае различие между этими двумя формами или методами познания? В том—можно предвидеть ответ—что, вырывая явление из одних его связей, искусство взамен создает от себя новые связи, чего не делает наука. Искусство сочиняет, и то, что сочиняет, оно предлагает принять за правду; науке это не присуще.

Достаточен ли, однако, такой ответ? Не только не достаточен, но и не вполне верен. Во-первых, в ряде случаев, где проблема носит экспериментальный характер, наука также умеет сочинять связи, которых не знает объективная действительность. Во-вторых, и это самое важное,—искать различие надо не в том, что искусство сочиняет связи от себя взамен реальных, а в том, что оно поступает так с целью познать явление, и этого не делает наука как раз с той же целью познать явление; следовательно, искать различия надо в том именно, что стремятся познать искусство и наука. Из этого-то различия придется вывести различие в самом методе познания: искусство от себя сочиняет связи, а наука этого не делает.

Такое различие коренится в самой задаче познания, и сводится оно к следующему: наука стремится познать явления так, как они происходят вне самого познающего субъекта, следовательно, и вне того, как познающий субъект относится к изучаемым явлениям; совершенно иначе поступает искусство: оно стремится так познать явления, как, может быть, в жизни с ними связан познающий субъект, т. е. в свете того, как общественный человек к этим явлениям способен относиться. Соответственно в изучаемом предмете наука—по специфике своей—исключает всегда определенные связи, как раз те, которые искусство—по специфике своей—всегда, напротив,

имеет перед собою, ими дорожит и их воссоздает. Это связи познающего субъекта с познаваемыми явлениями. Наука познает объективно, искусство—субъективно, и это естественно, так как такова ее задача: познавать то, что существует независимо от самой науки, от мыслящего человека, от его сознания. Искусство познает субъективно, и это также естественно, так как такова его задача: познать живую человеческую практику, то, что из нее возникает, что ее крепит и разрушает.

Общественная практика, как ее познает искусство, это человек в его связях с другими людьми, это возникшие в этих связях, в общем труде, отношения человека к природе, это мотивы поведения, интересы, воззрения и страсти человека. Общественная практика есть историческими законами творимые единство и противоречия между индивидом и социальной средой.

Вот действительность, которую познает мышление в искусстве. Этого мало. Решающую роль в своеобразии художественного мышления играет то, что оно есть внутренний противоречивый процесс, сочетающий то самое, что в науке существует раздельно: отражение объективной действительности и свое же собственное отражение в ней. Иными словами, мышление в искусстве (добавим: и в красоте) не только отражает реальные отношения людей, но и само же их творит, ибо вовлекает в круг этих отношений самого познающего человека, его интересы и страсти; тем самым оно творит новую цепь отношений: нового человека, новое единство индивида и среды. Искусство познает действительность тогда, когда оно включает в ее круг личные мотивы и интересы, формируя и преобразуя их,—субъективные отношения, этические запросы и представления. Словом, если искусство, как и наука, познает действительность, чтобы ее освоить, то форма, в которой оно достигает этого, носит субъективный характер: освоить действительность через искусство означает выявить через воображение ее ведущее и типическое и к этому этически отнестись—испытать чувства влечения либо отказа и отвращения.

Какая общественно-историческая потребность породила способность художественного мышления и в чем своеобразие этого мышления—об этом обстоятельная речь у нас впереди. Здесь же мы ограничимся соображениями общего характера.

Когда в нашем изложении мы сопоставляем искусство с наукой, мы имеем в виду и то и другое как орудие прогрессивного общества, способного им пользоваться, этим орудием, чтобы строить исторический мир, и готового этот мир познать объективно. В такой науке личное отношение способно помочь легче найти истину, однако наука доказывает истину не личным отношением к ней. Можно и нужно уметь доказать истину со страстью, но невозможно подменить одно другим: за истину выдать страсть; иначе говоря, хотя и неверно, будто науке не дано ни плакать, ни смеяться, но только понимать— неверно, ибо там, где не было бы ни слез, ни смеха, ни страдания, ни желаний, то есть борьбы, там и науке было бы нечего делать, но верно другое: прежде чем суметь ответить на смех и слезу, наука должна понять. А понять мир—значит признать, что он именно такой независимо от того, нравится он мне или нет и как я к нему отношусь.

Ученый, конечно, не обязан скрыть то, как он относится к познаваемому миру; это было бы и ненужно, и невозможно (мир, который познает в науке человек, есть человеческий мир, и этого достаточно, чтобы знание мира означало и отношение к нему)[1]. И все же познание мира остается объективным, т. е. верным независимо от того, как к нему относится человек и относится ли он к нему как-нибудь. Объективность знания есть отражение объективности мира, отражение того, что во всей полноте и качественной определенности мир существует реально, вне и независимо от моего познания, следовательно—и моего к нему отношения. Так, Маркс в «Капитале» нисколько не скрывал своего отношения к капиталистическому обществу также и все же предметом и задачей научного познания в гениальном его произведении служат объективные законы капиталистического общества, но не личное отношение к ним самого Маркса. Это означает, что мне, читателю, не надо предварительно усвоить отношение Маркса к законам капиталистического общества, чтобы уже после понять эти законы, но как раз наоборот: надо понять предвари-

[1] «Без человеческих эмоций никогда не бывало, нет и не может быть человеческого искания истины». (В. И. Ленин, т. XVII, стр. 33).

тельно эти законы, чтобы уже после уяснить, оценить и усвоить отношение к ним Маркса.

Мир вне моего личного к нему отношения есть единственная для науки верная картина мира. Если даже предметом своего познания наука сделает наши отношения к миру, то и в этом случае верной картиной останутся мои (наши) отношения к нему независимо от моего (нашего) отношения к собственным отношениям. Такова природа и задача познания науки, и таков по необходимости ее предмет.

Для искусства познаваемый мир есть мир соотнесенный с субъектом через его чувства и отношения. Искусство, которое пытается познать мир и не порождает в читателе, зрителе и слушателе никакого отношения к этому миру—ни влечения, ни отвращения, ни радости, ни грусти —ничего не способно познать. Да и познать в искусстве—значит возлюбить или отвергнуть, оплакать или осмеять то, что в нем обобщено. Словом, познать в искусстве означает действительность соотнести с собою.

Что ближе человеку, чем человек? Но,изучая человека и в нем самое человеческое —внутренний мир, наука выносит этот последний за черту субъективного отношения к нему того, кто его познает. Картину внутреннего мира она представляет как картину абстрактной действительности; между тем в реальной жизни внутренний мир есть не просто к человеку относящийся, но и к нему обращенный или отнесенный мир. В практике жизни внутренний мир существует всегда как отнесенный к личности мир, в противном же случае он для нас—если не говорить о наших абстрактных понятиях—не существует вовсе. И сама личность моя впервые осознается мною не раньше, чем когда что-либо воспринимается как относимое к ней либо с ней соотнесенное; внутренний мир становится миром моей личности, когда я могу его наблюдать как бы со стороны в себе, воспроизводить в своей памяти, вновь его оживить, словом, опять-таки, когда я могу что-либо соотносить с собою.

Уже зеркало открывает человеку его самого, но это—достоинство именно человека, а не свойство зеркала. В зеркале (как и в своей фотографии) человек видит себя, но себе он всегда приписывает немного больше того, что могут видеть в нем другие люди. Здесь он субъективен. В том, что он в себе в зеркале различает, уча-

ствует пытливый взгляд на себя как на постороннего, или—что то же самое—взгляд на самого себя со стороны, все равно под каким углом: здоровья или красоты, или еще каким-нибудь другим. Видеть себя в зеркале в какой-то мере означает и ощутить себя в глазах других людей. И, пожалуй, ради этого интереса возникла впервые потребность ловить свое отражение, став перед зеркалом. Зеркало—знаменательное явление тем в большей мере, чем оно обиходно; на его примере можно показать, что к личности своей человек обращается, проходя через связи с людьми, находясь в общении с ними, подчиняясь обществу и себе его подчиняя. Только в обществе человек может стать индивидом, как и только из индивидов может образоваться общество; только в обществе человек испытывает свою субъективность. «Лишь относясь к человеку Павлу как к себе подобному, человек Петр начинает относиться к самому себе как к человеку». К этим словам Маркса мы позволим себе добавить, что и знать себя как Петра человек может, зная другого человека как Павла. Видеть, ощутить в ком-либо человека, значит обнаружить в себе человека, стать самому субъектом.

Так же как во внешнем мире сопоставление вещей и явлений означает первое условие их познания, соотнесение с собою других людей означает тоже условие собственного познания.

Вспомним из литературы описание подобного переживания. У Куприна в «Одиночестве» жена только что выслушала исповедь мужа о какой-то прошлой его любовной истории и впала в смятение чувств. Она впервые ощутила, что у каждого человека есть свое сокровенное и что такое же сокровенное имеет она сама, что вникнуть одному человеку в мир другого невозможно; из острого ощущения разлада с другими людьми она впервые остро ощутила себя, свой мир. А из того, что почувствовала себя в разладе с другими, даже с любимым человеком, она поняла свое одиночество и сделала чудовищный вывод: свое внутреннее надо скрывать и с людьми уметь лгать.

Итак, быть субъектом: уметь желать, радоваться, страдать, короче—жить, означает относиться к человеческому миру и испытывать его к себе отношение. Это чисто человеческое умение. Вспомним указание Маркса.

«Там,—писал Маркс в «Немецкой идеологии»,—где существует какое-нибудь отношение, оно существует для меня; животное не «относится» ни к чему и вообще не «относится»; для животного его отношение к другим не существует как отношение (т. е. субъективно—А. А.). Таким образом, сознание с самого начала есть общественный продукт и остается им, пока вообще существуют люди. Сознание, конечно, есть, прежде всего, сознание сграниченной связи с другими людьми и вещами, находящимися вне начинающего сознавать себя индивида...»[1].

Глубокая идея заложена в этих словах Маркса. Уяснив ее, мы можем заметить, что уже элементарная форма познания есть осознание чего-либо во времени или в пространстве, т. е. в конечном счете через соотнесение с собою: вещь существует, явление возникает, движение происходит, событие совершается—всегда где-нибудь и когда-нибудь; но каждое «где» и «когда», всякое расстояние и время в живом ощущении исходит из личного центра познающего—от этого места, от этой минуты. Уже здесь, в этом физическом соотнесении с собою, кроется человеческое в связях с природой.

Животное также видит вещи в природе, но о самой природе оно не способно мыслить как о далеком и близком. «К нашему глазу присоединяются не только другие чувства, но и деятельность нашего мышления»[2]. И животное имеет память, но в своей памяти оно не может различать более раннего и более позднего—от исходного данного времени. Следовательно, уже в пространстве и времени человек умеет относиться, уже в сознании (восприятии) пространства и времени включается также отношение.

Всякие другие связи с людьми и вещами (взаимные связи поведения и значения), неизмеримо более сложные, еще с большей очевидностью являются переживанием человеческих отношений. Поэтому можно решительно утверждать, что жить для человека означает творить отношения: даже отказ от любых конкретных форм отношений есть всегда по существу также отношение.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения. т. IV, стр. 21.

[2] Ф. Энгельс, Диалектика природы, стр. 100 (изд. 1936 г.).

Однако не слишком ли мы задерживаемся на вопросе, для нас, марксистов, совершенно простом и очевидном? Что нового приобретаем мы от того, что так настойчиво подчеркиваем момент отношений как определяющий момент всякого индивидуального сознания?

Таким подчеркиванием мы достигаем лучшего уразумения того различия, которое существует между наукой и искусством с точки зрения и психологии, и предмета познания того и другого. Вместе с тем таким подчеркиванием мы решительно отмежевываемся от установок буржуазной эстетики, ищущей не в системе отношений, но в недрах мнимо автономного, изолированного сознания и индивидуальной психики специфики явлений, связанных с искусством и красотой.

Возьмите любую буржуазную эстетическую концепцию, и в конечном счете вы обнаружите только что указанную тенденцию. Непонимание человека как общественного человека, несомненно, присуще и всей буржуазной социологии. В частности, социология, ищущая объяснения человеческого общества в уподоблении последнего организму, не способна разрешить диалектики отношений общества и индивида. Недаром Вормс в своем «Общественном организме» находит возможным утверждать, что в обществе имеются два предмета: отдельные люди и соединяющие их узы, и что эти соединяющие узы управляют совместной жизнью людей и все это мыслится так, будто такой «предмет» общества, как люди, сам по себе что-нибудь значит вне указанных связей, будто, как и утверждает Вормс, изучение людей, составляющих общество, есть задача не социологии, но биологии. Да и для Вундта, утверждающего, что индивидуальное сознание получает свое содержание из языка, мифов, обычаев и т. п., общество в целом выступает как сосуд, как некое хранилище духовных ценностей, снабжающее из накопленных богатств каждого члена общества. При этом дух истории и этически одаренные гении—вот силы, наполняющие этот сосуд его содержанием.

Буржуазное общество, вступая в зрелый возраст, создало образ Робинзона, и робинзонада стала принципом мышления этого общества на всех его исторических ступенях. Говоря это, мы имеем в виду хорошо известное указание Маркса в самом начале его «Введения к кри-

тике политической экономии». Здесь именно встречается указание о том, что в буржуазном представлении индивид является не историческим результатом, но исходным пунктом истории.

Вернемся к вопросу о различении познаваемой действительности—в науке и в искусстве. Первая действительность познает в абстракции: в понятиях, законах, категориях и т. д. В этих формах абстракции действительность есть реальность для науки, и это вопреки тому, что в самой реальности объективная действительность всегда конкретна, как конкретны люди, которые ее творят. Впервые в искусстве действительность так и познается—в ее конкретной реальности.

В науке познаваемое явление не только отрывается от каких-то его реальных связей с окружающим миром, попадая под микроскоп научного анализа, но и от всяких мыслимых его связей с познающим субъектом; в этом—основание и абстрактности, и объективности познаваемого явления. В искусстве все, что познается, вовлекает человека с его субъективностью в круг своих связей с миром, соотнося с ним этот мир, обнаруживая и формируя его душевные способности, вкусы и нормы жизни, и это даже тогда, когда искусство погружает человека в мир безудержной фантастики. В науке, как указывалось, наше отношение к миру есть производное от нашего познания мира; в искусстве же это отношение есть составная часть или сторона самого процесса познания и познаваемого мира.

Мы часто говорим, что в искусстве мы переживаем действительность, чего нет в науке, где переживание есть момент привходящий. Но что означает переживание в искусстве? Всего ли только реакцию на художественную форму или на содержание, на то, что в искусстве открывается взору, чувству и мысли? или переживание есть психическое состояние—удовольствия или неудовольствия, и ничего сверх того? есть своеобразный психический процесс, который сопровождает мышление в искусстве и который сам может составить предмет изучения психологии, но не эстетики?

Переживание в искусстве, конечно, есть любое из того, что мы перечислили. Однако оно и большее: в нем человек находит связи с миром и определяет свое место в нем. Искусство познает (отражает) объективную дей-

ствительность, но последняя есть действительность общественного человека, сотканная из субъективных связей и отношений людей—к обществу, к природе и к себе самим.

Такую именно действительность познает человек, воспроизводя ее в воображении; он познает человеческие отношения, включаясь в эти отношения. Последние носят, таким образом, этический характер; мир, познаваемый в искусстве, есть этически значимый мир; это носитель борьбы и противоречий, радостный или печальный мир, богатый или нищий, возвышенный или ничтожный, полный жизни или обреченный; он прекрасен для одних и отвратителен для других и т. д., и т. д.; каков бы он ни был, он всегда человечески значим. Познать эту значимость—значит ее воссоздать в собственном сознании, значит ее в себе пережить. Вот почему познать в искусстве действительность—значит стать ее живым участником, определить в ней свое личное место.

Таков подлинный смысл художественного переживания, и вот основание того, почему нельзя рассматривать это переживание лишь под углом внутреннего, психологического процесса.

Заодно мы затронем здесь, в порядке постановки проблемы, несколько дополнительных вопросов.

В небольшой, но очень содержательной книге, посвященной психологии, принадлежащей перу советского психолога Б. Г. Ананьева, мы читаем следующие строки:

«... Психические процессы являются не только **переживанием**, отнесенным лишь к самой личности, но и **знанием** личности о внешнем мире. Однако и переживания, и знания, составляющие психические процессы, по характеру своего протекания, по форме существования субъективны»[1].

Можно ли безоговорочно согласиться с таким утверждением? О психических процессах—о характере их протекания, о форме существования—возможно судить двояко: с точки зрения человека, который их переживает, и—со стороны. С первой точки зрения эти процессы носят, несомненно, субъективный характер—и по протеканию, и по форме. В сущности, сказанное истинно, как может быть истинна всякая тавтология: для

[1] **Б. Г. Ананьев**, Очерки психологии, Л., 1946, стр. 17.

субъекта субъективно то, что протекает в нем самом, в его чувствах и мыслях. Но единственно ли эта точка зрения возможна в суждении о характере протекания и о форме существования психических процессов? Исключает ли субъективная сторона этих процессов их объективную сторону? И какая из этих двух точек зрения познавательно значительнее?

Автор приведенной цитаты правильно указывает на то, что психические процессы являются также знанием личности о внешнем мире, а не только переживанием, отнесенным лишь к самой личности; что, следовательно, все психические процессы соотнесены и к общественной действительности, им познаваемой.

С точки зрения стороннего наблюдения процесс означает отражение внешнего предмета в психике человека, а с точки зрения самого субъекта процесс есть исключительно его внутреннее достояние или переживание. В чем суть этого различия? Она в том, что знание (или процесс отражения как психическое явление) есть процесс, который протекает между двумя предметами или реальностями—познаваемым объектом и познающим субъектом. И даже не два, а три момента надо различать в этом процессе переживания познания. О них говорит Ленин следующее:

«Тут **действительно** объективны три члена: 1) природа, 2) познание человека—**мозг** человека (как высший продукт той же природы) и 3) форма отражения природы в познании человека, эта форма и есть понятия, законы, категории»[1].

В приведенных словах указан процесс познания—характер его протекания и форма существования—с объективной точки зрения; в этом процессе различены в порядке абстракции три его стороны, одной из которых является мозг, совершающий самый акт познания, т. е. переработки внешнего мира в понятия, законы и т. д. Тем самым с объективной точки зрения процесс познания есть процесс взаимодействия субъекта и объекта, процесс испытания и переработки этого воздействия.

Одной из указанных сторон единого процесса является мозг, и точка зрения одной только этой стороны

[1] **Ленин**, Философские тетради, стр. 176 (изд. 1936 г.).

способна свести весь процесс познания—характер его и форму существования—всего к одной лишь субъективности.

Как только что мы заметили, объективная точка зрения не снимает ни закономерности субъективной точки зрения, ни того, что процесс познания (отражения) есть психический процесс. Единственное, что она отрицает—это мысль, будто психический процесс—сам по себе—способен протекать замкнуто в человеке, вне реальных связей его с внешним миром.

Однако наиболее характерным в процессе познания является то, что в нем не отождествляется предмет, который познается, с формой познания, как и с ними сам познающий субъект,—что понятия, законы, категории и т. д., в которых познание отражает внешний мир, оно противопоставляет этому же миру—его явлениям, многообразию его частностей, как противопоставляет и самого себя тому и другому: объективному миру и собственным понятиям о нем. Именно в этом мы усматриваем коренное своеобразие научного мышления по сравнению с художественным. В последнем, в непосредственности его протекания, субъект не способен противопоставить ни образ самой действительности, ни себя, свое отношение тому и другому. Вместо понятия, закона и т. д. в художественном мышлении творится образ, но образ вне его переживания не существует или существует как абстракция, как формальное понятие—в истории и в теории данного искусства.

Так, заключительная ария Лизы в «Пиковой даме» в мышлении аудитории завершает страдальческий образ девушки, которая до того уже определилась как индивидуальность в типических обстоятельствах, в живой сети людских, в том числе и наших к ней отношений; девушки—тому мы живые свидетели—обманутой и оскорбленной в чувстве любви, девушки, вот здесь, в полумраке ночи, под свинцовым, зимним петербургским небом, со смятенной и тоскующей душой идущей неминуемо навстречу своей гибели,—образ мечтательной, хрупкой жизни, безжалостно смятой как тепличное растение, раздавленной как игрушка в руках фанатически алчного и духом нищего гвардейского бездельника, зараженного, как все вокруг него, жаждой богатства,—образ девушки, пробуждающей в нас больше, чем жалость

к ней, гнев к ее палачам,—образ, который мы, аудитория, всегда воскрешаем в памяти с чувством нежности и тревожной тоски.

С другой стороны, ария Лизы—это музыка Чайковского из оперы «Пиковая дама», исполняемая сопарно в таком-то акте и изображающая по либретто то-то. Эта ария есть заключительная характеристика действующего в опере персонажа—Лизы, и это, пожалуй, все, когда об образе мы складываем понятие. В первом случае мы воскрешаем в памяти девушку, воплотившую живые наши связи с миром, во втором—мы воскрешаем в памяти известный факт музыкальной драматургии, пребывающей как объективное явление вне нашей личности и нашего сознания. В первом случае мы вместе с Лизой переживаем ее любовь к Герману, досадуя за Лизу и осуждая ее за это, страдая вместе с ней и за нее негодуя; во втором воскрешаем в памяти событие несчастной любви в ее бесстрастной абстракции. Предметы моего субъективного познания в обоих случаях также различны, как могут быть различны объективная действительность и ее мысленная абстракция, как живой человек и его биография на бумаге[1].

Приведем литературный пример для иллюстрации того, как один и тот же источник может быть разным объектом познания в науке и искусстве. Для последнего, как сказано, объект будет реален в его связях с познающим субъектом. Пример наш тем интересен, что он имеет солидную давность в эстетической литературе. Мы имеем в виду знаменитое описание щита Ахилла у Гомера. Оно очень пространно. Приведем всего один обзац:

> Дальше два города сделал красивых, людьми населенных.
> В первом пирует народ и веселые празднуют свадьбы.
> Юных выводят невест из чертогов при факелах ярких
> И провожают чрез город. Там свадебный пир раздается.
> Юноши в пляске кружатся, и нежно среди хоровода
> Флейты и цитры звучат. И женщины перед домами,
> Стоя в дверях у порога, взирают и пляске дивятся.

[1] Иной раз само искусство смешивает одно с другим. Так, малоопытные драматурги создают абстрактные ситуации вне всякого живого образа, заставляя, например, пережить смерть на сцене как внешнее явление, не дав пережить самого человека, который умирает.

Известно, что Лессинг в свое время находил в примере из того же описания щита подтверждение той своей мысли, что поэзия показывает в последовательности то, что живопись дает в одновременности. Гомер, говорил Лессинг, изобразил нам самого божественного мастера, который выковал свой чудесный щит.

Хотя мы не склонны ни преуменьшить ощущение времени в изобразительном искусстве, ни преувеличить его в искусстве поэтическом, все же не с этой стороны привлекает наш интерес приведенный пример. Слишком очевидно, что то, что поэт должен был изобразить во времени, живописец изобразил бы в пространстве. Мы не вникаем здесь и в спор, для Лессинга злободневный, вокруг созерцательной, живописующей и описательной поэзии. В примере из Гомера нас интересует другая сторона.

Так же, как поэзия изобразила предмет во времени, могла бы изобразить его и та или другая наука, будь это археология или этнография. Больше того, эти науки могли бы для своих целей также обратиться к Гомеру, как к нему обращается любитель поэзии или историк литературы. Спрашивается: одно ли и то же будут видеть в описании Гомера ученый и поэт? Нет: в описании Гомера ученый увидит изображение условий жизни людей далекого прошлого, свидетельство их быта, образец их художественного ремесла, а поэт увидит самих людей в этих условиях, их страсти и интересы, больше того: ощутит свою связь с этими людьми, следовательно—себя самого среди этих людей.

Это не просто разные точки зрения на один и тот же предмет: это разные сферы познания, разные стороны в формально одном и том же предмете. В самом деле. В руках археолога описание Гомера служит свидетельством того, что в такой-то стране и в такое-то время могли существовать два города, из которых один, описываемый в отрывке, мог считаться красивым; в этом городе мог пировать народ, как могли в нем происходить и другие радостные события. Много или мало поучительного во всем этом для археолога, это другой вопрос; во всяком случае последний почерпнул бы у Гомера в его описании щита определенные исторические сведения.

В том же гомеровском тексте его художественный читатель воспроизводит самое красоту воображаемого

города, в последнем—то, как пирует народ, какое веселье царит среди людей, как шумно сопровождают толпы молодых людей радостных девушек—невест, освещенных в ночное время пылающими факелами, как пляшут при этом свете разгулявшиеся юноши, как издалека слышны приближающиеся вместе с шествием пронзительные звуки флейты... Воображение воссоздало свет и тьму, шум и музыку, множество людей, вышедших к порогу своих домов, чтобы отсюда вместе с соседями умиленно поглазеть на блестящий праздник. Это—описание реальной жизни, ее шумного обаяния... В нем познается уже не некий город, не то, что люди в этом городе могли пировать, а другое: отсвет и отклик былого в глазах, в ушах, в душе читателя, живое созерцание последним живых людей, любование их веселым празднеством и т. д. Полноту живых страстей, их этическое—в данном случае привлекательное—значение,—вот что находит в описании Гомера его поэтический читатель.

В таком случае было бы правильно сказать: в одном и том же предмете наука и искусство обратили свое внимание на разные стороны, соответственно с чем один мыслил в понятиях, а другой—в образах. Это как раз то, что мы утверждали выше.

Но мы утверждали выше и другое, а именно, что в искусстве зритель, читатель или слушатель познает свои связи с миром, и в этом усмотрели коренное своеобразие искусства. Мы должны спросить себя здесь: о чем свидетельствует это?

Можно было бы найти ответ в том, что это обстоятельство возникает по замыслу художника, который всегда стремится породить личные мотивы людей к тому, что он показывает. Но такой ответ не продвинул бы нас вперед, ибо мы как раз и хотим знать, почему художник стремится к этому и как он этого достигает. Можно было бы дополнительно ответить, что художник этим справедливо рассчитывает доставить удовольствие себе и нам и достигает этого, исходя из личного опыта. Но и в таком ответе нам еще не все ясно: безразлично ли для искусства (для людей), из какого именно личного опыта исходит художник, и не должен ли художник для вовлечения в свой мир и нас исходить из более высокого опыта, чем может оказаться опыт его личный? Именно так

обстоит на деле: исходя из этого другого, более высокого опыта, воображение художника способно волновать интересы людей и воплотиться в художественный образ.

Этот более высокий опыт, определяющий и воображение художника и волнение его зрителей или слушателей, обусловливающий возникновение самого художественного мышления в образах, есть обратное отражение искусства в практике общественной жизни. Искусство отражает действительность, практику людских отношений, и такая практика—отраженная в воображении, обобщенная, осмысленная, пережитая—снова вступает в практику людских отношений, по-новому и с новой силой внедряясь в них. Во всем, что показывает искусство, в мотивах, которые порождает оно в людях, общество должно суметь найти опору в дальнейшей своей деятельности. Только тот творческий показ, который станет таким источником для общества, станет и искусством для него, а в искусстве то чувственно-конкретное, которое воплотит смысл или идею указанных отношений, станет художественным образом.

Такова общественно-историческая природа искусства; в этом—объяснение его происхождения, его специфики как мышления в образах. В этом объяснение и того, что искусство служит—призвано к этому и не может иначе—всегда определенному обществу и с определенной тенденцией: искусство всегда партийно.

Такова сущность и задача искусства. Таково и его содержание. Последнее есть действительность общественного человека, обобщенная в воображении и способная снова стать элементом этой действительности. Такой двусторонней связью определяется содержание искусства; это содержание, его неотрывность от общественно-практических функций, определяет и то, что язык искусства есть язык образа: последний составляет звено между реальной действительностью и ее воображением, ячейку в мышлении, в себе заключающей—в диалектическом единстве—оба начала: познание общего и необходимого через обобщение тенденций общественной жизни и мотивы реальной индивидуальной жизни.

После изложенного мы вправе заметить, что классическое определение искусства, по которому оно есть мышление в образах, должно быть уточнено. Искусство

как мышление должно быть определено так, чтобы не возникало сомнения, будто только в методе, но не в предмете также, заключается его своеобразие.

Чтобы отразить в определении искусства и предметную его сторону, можно было бы сказать примерно так: искусство есть этическое освоение и дальнейшее направление жизни людей в обществе через мышление в образах. Свою мысль мы могли бы выразить иначе: искусство есть деятельность воображения, в которой общественный человек формирует свое этическое отношение к действительности и через это отношение ее познает. Или же: искусство есть творческая деятельность, направленная на то, чтобы в определенных общественных (классовых) интересах познать действительность в образах, этически к ней отнестись и реально, практически ее строить.

Произведение искусства как основание художественного мышления

Любое из приведенных выше определений дает лишь приблизительный ответ на вопрос, что такое искусство. Но в каждом из них подчеркивается то, что основу художественного мышления составляет **отношение,** т. е. этическое начало. Кроме того, в этих определениях заложена следующая идея: в искусстве процесс познания совершается на основе единства субъекта и объекта. Таковы черты и особенности, которые нам предстоит раскрыть и обосновать.

Поскольку речь идет о своеобразии художественного мышления, мы, очевидно, должны сопоставить его с мышлением обыденным, эмпирическим—с одной стороны, и научно-философским—с другой.

Между художественным и эмпирическим типами мышления существует то общее, что эмпирическое мышление также возникает на принципе отношения, ибо элементарное сознание человека есть осознание его ближайшей среды[1], есть отношение, следовательно—совершается в единстве субъекта и объекта, а также, что обыденное мышление питается чувственной средой, от-

[1] «Сознание, конечно, есть прежде всего осознание ближайшей чувственной среды...» К. Маркс и Ф. Энгельс. соч., т. IV, стр. 21.

ражает и познает единичные предметы и явления. Эти общие признаки указывают пути, по которым должен пойти наш параллельный анализ художественного мышления.

Начнем с первого признака, по которому познание в искусстве опирается на чувственно-единичный предмет как на художественное произведение.

Художественное произведение—картина, статуя, поэтическое воображение, танец, музыка—в такой же мере составляет чувственный предмет или явление, как все, что угодно в нашей физической среде или в представлениях обыденной жизни. Создание (творение) чувственно-конкретного произведения есть основа художественной деятельности. Как бы ни была глубока или же возвышенна идея, которую желает выразить искусство, оно внедряет ее в чувственный образ, в то, что можно видеть зрением, слышать слухом и представить в воображении. Можно также сказать, что то, что человек непосредственно видит, слышит и представляет в произведении искусства, есть сама идея, которая в нем заложена. Больше того, идея, которая служит содержанием искусства, которая, следовательно, отражает действительность, таит в себе отношение к действительности, оценку ее, приговор о ней, и такое отношение также составляет внутреннее содержание произведения искусства, этого единичного чувственного предмета—содержание созерцания такого предмета.

Возьмем пример. Уже художественно изображенная на полотне собака для человека, который ее созерцает, есть не просто какая-то собака, но такая, которая ему нравится, воскрешает в памяти ясные или смутные желания либо ожидания, укрепляя и подогревая, быть может, по-новому осмысляя близкие или далекие связи этого человека с природой и с людьми, с собственным прошлым или настоящим; словом, собака в картине есть больше чем эта собака; она есть **такая** собака, она есть обобщение. И сама картина есть тот или другой предмет, есть эта определенная картина вследствие того, что именно на ней человек может созерцать обобщение, она позволяет видеть и понять действительность, когда последняя стала в картине образом.

Но что отличает художественный образ от естественной природы, обобщение от необобщения, произведение

искусства от любого другого произведения, что отличает нарисованную собаку от реальной собаки или ее чучела? Мы ответим на это немного позже. Теперь же обратим внимание на то, что в художественном мышлении обобщение совершается в самом процессе художественного восприятия или созерцания, что человек, который видит или слышит художественное произведение, им любуется, уже в этот момент чувственным актом проникает в его содержание, т. е. в обобщение.

Так происходит лишь в искусстве. Вне искусства, в реальной природе чувственно-единичное явление способно стать неким исходным впечатлением, способно навести человека на размышление, явиться основанием для тех или других обобщений либо откровений, но такое единичное явление в ощущении, в созерцании и в познании всегда сохранит свой смысл как чувственное, единичное, свое значение в качестве частного и конкретного. И только в искусстве дело происходит иначе. Здесь созерцание единичного становится особым, обобщающим созерцанием: видение делается обобщающим, слышание—обобщающим, как и внутреннее представление и воображение обобщающим [обобщающим зрением, таким же слухом, таким же представлением]. Такое созерцание тем и отличается, что хотя оно пребывает в кругу отдельных впечатлений, конкретных, единичных явлений, все же, не покидая этого круга, постигает широкие горизонты, глубокие связи мира.

Конечно, и из такого непосредственного художественного обобщения можно войти в круг еще более широких обобщений, можно мысленно связать идею искусства с еще более широким кругом идей, можно включить мир, раскрытый в произведении искусства, в еще более широкий мир явлений и закономерностей, словом, можно философски думать о том, что открывает в искусстве его непосредственное созерцание. Философская мысль с давних пор это и делает, и если она делает это хорошо, она чрезвычайно обогащает не только идею, заложенную в искусстве, но даже последующее повторное его непосредственное восприятие [зрение и слух]—остроту и глубину его художественного созерцания и связанного с ним художественного удовольствия. К этому и сводится задача философского анализа искусства. Прекрасными примерами такого анализа являются критические труды

Белинского, Чернышевского, Добролюбова и Плеханова. Непревзойденными образцами философского анализа искусства являются статьи Ленина о творчестве Льва Толстого.

Все это бесспорно. И все же невозможно смешивать два этих метода обобщения—непосредственного в искусстве и опосредствованного в философской мысли об искусстве. Философское обобщение не только следует во времени за художественным созерцанием, но и возникает на его основе, само же художественное созерцание, как было сказано, в своей непосредственности уже таит обобщение, и чувственным выражением этого служит художественное удовольствие. Иначе говоря, в искусстве практически не разложимы моменты созерцания, удовольствия и обобщающего сознания[1]. Этот-то процесс мышления нас здесь должен интересовать.

Что в искусстве обобщение заложено в самом акте чувственного созерцания, это в той или иной мере было ясно уже Дидро, говорившему, что художник, постигая истину в чувственном образе, совершает полный акт познания. Больше того: только так, только обращаясь к помощи образа, художник, утверждал Дидро, впервые до конца открывает ту или иную идею. Поэтому, говорил он, чувственное (образное) представление для художника есть последний предел и успокоение разума»[2].

Так же Белинский разделял взгляд, по которому в искусстве обобщающее познание дается в самом акте созерцания. «Искусство,—писал он,—есть непосредственное созерцание истины или мышление в образах[3].

Таким образом, вопрос, который предстоит нам разрешить, сводится не к тому, познаем мы или нет в искусстве общее в единичном, но к тому, чтобы показать, как это происходит, как практически снимается противоречие между общим и единичным, как изображенный пред-

[1] Историческая справедливость требует указать, что мысль о неразложимости перечисленных моментов не была чужда еще Аристотелю. Последний учил, что в искусстве совершается познание общего (того, что «могло бы быть через воспроизведение (подражание)—того, что есть, и что такое познание порождает удовольствие».

[2] Д. Дидро, Собр. соч., т. V, стр. 370.

[3] В. Белинский, Избр. соч., 1947, стр. 196.

мет становится образом, как чувственное удовольствие возникает как акт обобщенного сознания.

Может быть, не лишне было бы вспомнить, что поставленный вопрос философы-идеалисты не только также ставили, но и давали на него по-своему исчерпывающий ответ. Но какой? Они объявляли, будто в процессе художественного созерцания творится чудо.

О чуде говорит Шеллинг, и говорит он об этом после того, как предварительно весь творческий процесс раскалывает на непримиримые противоположности: сознательное и бессознательное. В искусстве, т. е. в художественном мышлении эти противоположности совпадают в едином творческом акте.

«Искусство есть чудо, которое, даже однажды совершившись, должно было уверить нас в абсолютной реальности высшего бытия («Система трансцендентального идеализма», стр. 380). В чем здесь содержание чуда, которое знаменует реальность бога? А в том, что художник, воплощая в себе единичное, индивидуальное, выражает то, что ему, этому единичному, не может быть присуще—общее. О чуде вспоминает и Гегель. Он утверждает, что в единичных вещах (т. е. в произведениях искусства) человек ищет всеобщее и благодаря чуду его находит, ибо чудо есть то, что «дух (т. е. всеобщее) внедряет свой образ во вполне материальное» (т. е. единичное) (т. XIII, стр. 250).

Слово найдено! Ибо чудо есть то, что мысль хотя и признает как несомненную данность, но познать, объяснить это отказывается наперед[1]. И когда мысль признает что-либо чудом, она признает вместе с тем, что отказ от объяснения сам по себе уже служит для него достаточным объяснением. Тогда чудо и не чудо меняются ролями. Не чудом оказывается, когда законы, отвлеченные из действительного мира—как на это указывает Энгельс—отрываются от этого мира и противопоставляются ему так же, как извне явившиеся законы, по которым

[1] Плеханов говорил о мистиках: «Мистицизм—тоже идея, но только темная, бесформенная как туман, находящаяся в смертельной вражде с разумом. Мистик не прочь не только рассказывать, но даже и доказывать. Только рассказывает он нечто «несодеянное», а в своих доказательствах берет за точку исхода отрицание здравого смысла». (Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, стр. 147).

должен направляться мир («Анти-Дюринг», стр. 31), и это кажется «естественным», ибо это является необъяснимым. Что же чудо? Это когда общество в отдельных своих членах порождает мотивы, интересы, мысли, чувства, которыми живет оно само, когда в единичном жесте, в мимике единичного человека-образа, во внутреннем мире такого человека, в единичном выразительном акте общество запечатлевает свой мир, свою борьбу, свою историю. Почему это «чудо»? Потому что мысль [идеалиста] предпочитает отказаться от его объяснения, чтобы не быть вынужденной отказаться от себя самой; она должна признать это чудом, чтобы **скрыть** от себя его **реальное основание.**

Однако как бы ни казалась смешной и нелепой эстетика «чуда» и вся вообще идеалистическая эстетика, ее цель очень серьезна: она стремится овладеть самим искусством в интересах эксплуататорских классов, т. е. овладеть ими как оружием (как общественным оружием), подчинить последнее исторической задаче подавления народной борьбы. Мысль о том, каким должно быть искусство, сама уже есть общественное оружие. Этим оружием хотела бы стать и «мысль» об искусстве как о «чуде». И в появлении такой «мысли» нет никакого чуда, так как известно, что на «чудо» уповают именно тогда, когда хотят в борьбе притупить волю и сознание своих врагов. Так всегда и действовала идеалистическая эстетика, когда пыталась по-своему «объяснить», что такое искусство и красота. В самом деле.

Еще Платон пытался погрузить творчество—искусство и красоту—в мистику и делал это отнюдь не из мистических, а вполне из практических целей. Он ненавидел афинский народ и его жизнь, между тем как народ находил в искусстве жизнь, какой она была реально и становилась, иначе говоря, находил в нем самого себя. Платон ненавидел это искусство, как и боялся его. Но страсть классовой ненависти, страсть философского красноречия были бессильны перед объективной логикой общественной жизни, перед обаянием этой жизни, а следовательно, перед силой художественного воздействия искусства и красоты.

После Платона к чудесному в искусстве не раз обращались те, кто в классовой борьбе, в мистике пытались обрести опору. Это были всегда исторически обреченные

классы. Так, христианская эстетика требовала от искусства и красоты воздеть очи к небесам и там искать «правду»[1] земной жизни, и делала это, чтобы на земле оскопить и опустошить живую душу человека, его искусство и его чувственную красоту.

По тому же «возвышенному» пути шла и высокопароубогая[2] немецкая идеалистическая философия. Чем больше она углублялась в жизнь искусства, тем больше она его опустошала, освобождала от живых интересов борьбы, т. е. жизни; чем больше утверждала она в искусстве его познавательный принцип, тем больше лишала реального смысла самое познание в искусстве; чем возвышеннее, потусторонне она представляла красоту, тем больше перед ней унижала реальную жизнь, проводя непроходимую пропасть между красотой и жизнью и лишая тем самым красоту всякого смысла.

Идеалистическая эстетика враждебна жизни, следовательно истине, по своей сокровенной природе. С наибольшей силой эта враждебность обнаруживается там, где идеалистическая эстетика говорит о важном как о предмете художественного познания, ибо она говорит об этом, отрывая его от своей основы—общественного бытия.

Конечно, не говорить вовсе об обществе, говоря об искусстве, не могла бы даже идеалистическая эстетика, так как ей было бы тогда вовсе <невозможно>придавать значение. Но она говорит всегда не о том обществе, которое реально существует. Для идеалистической эстетики безразлично, на каком этапе ее развития—от Винкельмана через классическую немецкую философию до каких-нибудь <...>, Липпса или <...>, как и новых «популярных» буржуазных эстетиков вроде Спенсера. Так или иначе для всей буржуазной эстетики «общество» «влияет» на искусство, живущее своей жизнью, но никогда не совершает самого важного: не отстаивает и не направляет его как оружие в своей классовой борьбе, не находит в нем собственных исторических тенденций, не различает в нем ни исторических путей, ни исторической критики и приговора.

---

[1] Еще Тертуллиан—на грани II и III веков—уверял, что бог не терпит лжи.

[2] Выражение Энгельса.

Буржуазная эстетика никогда не понимала основы искусства; и вследствие этого не понимала самой сущности искусства. По тому же самому она не понимала природы художественного наслаждения, не различая в нем его подлинной общественной природы. Она ни о чем не говорит так охотно, как о бессознательности в художественном творчестве, оторвав ее от своей противоположности, как если бы бессознательность не была формой деятельности и обнаружения самого сознания. С другой стороны, она охотно говорит о незаинтересованности в эстетическом созерцании, оторвав ее от реальной, т. е. от общественной заинтересованности, как если бы первая не была формой обнаружения второй.

Но оставим в покое ученых чудотворцев. Вернемся к тому основному положению, по которому в искусстве мы познаем идею, созерцая художественное произведение. В связи с этим мы говорим о непосредственности художественного мышления и художественного наслаждения.

Надо воздать должное Плеханову: он сделал многое для того, чтобы осветить этот вопрос, как и для того, к сожалению, чтобы его затемнить и даже исказить.

Плеханов правильно различал двоякую точку зрения на полезное в красоте: точку зрения единичного человека, наслаждающегося красотой, и точку зрения общества (рода, класса). В то время как с последней точки зрения в основе красоты лежит полезность, с точки зрения отдельного субъекта в процессе созерцания красоты не возникает и речи о полезности. Такое различение, повторяем, правильно: красота возникла в обществе и ради общества, она несет полезную функцию[1], но во всем этом не обязательно должен отдать себе отчет тот, кто непосредственно любуется красотой.

Но напрасно Плеханов свел к одной только идее полезности то обстоятельство, что красота воспринимается непосредственно: красота есть воплощение идеи, более или менее сложного обобщения отношений людей в обществе; в красоте воплощаются связи индивида со своей средой и, далее, с природой. Здесь, в вопросе непосредственности в деле живого созерцания искусства и кра-

[1] Мы расходимся с Плехановым в понимании самой полезности в красоте, однако это особый вопрос.

соты, приходится говорить не о мотивах пользы, будто являющихся руководящим мотивом, но о реальном содержании этого созерцания; об исторических корнях самой способности такого созерцания, о затрагиваемой веками и народами в искусстве и красоте силе человеческой энергии и о неизбежном неосознанном ее возмещении. И как раз здесь приходится думать об историческом происхождении самого чувства любования, о <...> для общества в целом—значении этого чувства, о его общественно-исторической обусловленности. Именно в процессе всякого частного, конкретного акта художественного наслаждения и совершается акт общественно-исторического смысла: акт усвоения индивидом общественной природы и назначения красоты и искусства, жизненное значение художественного наслаждения индивида как для члена общества.

Между тем хуже всего то, что Плеханов явно ошибочно признал, будто кантовская непосредственность при известных оговорках также может занять место в марксистской эстетике[1]. Плеханов не имел права на такое «гостеприимство»: слишком очевидно, что в непосредственности или незаинтересованности—что одно и то же у Канта,—последний находит основу основ красоты и искусства: отрешенность от интересов и мотивов реальной жизни людей. Такая отрешенность—это уже не точка зрения (пусть—иллюзорная) индивида, переживающего наслаждение от красоты, но сама сущность красоты—по Канту; как можно было не заметить этого? Как можно было усмотреть в эстетике Канта мнимую неполноту анализа—дескать, только с точки зрения индивида!—и отвести этой эстетике место в эстетике марксистской?

Непосредственность художественного восприятия не имеет ничего общего с тем, что в искусстве мы умеем думать. Мы здесь думаем в единстве с тем, что художественно переживаем. Непосредственность художест-

[1] «Но именно потому, что мы имеем в виду не отдельное лицо, а общество (племя, народ, класс), у нас остается место и для кантовского взгляда на этот вопрос: суждение вкуса, несомненно, предполагает отсутствие всяких утилитарных соображений у индивидуума, его высказывающего». Г. Плеханов, Искусство и литература, стр. 187.

венного переживания не исключает в последнем ни опыта мысли[1], ни опыта жизни, как не исключает этого любая этическая реакция человека. Напротив, только из этого опыта она и возникает. Это нетрудно проверить.

Чувство гордости или оскорбления есть пример этической реакции; последняя возникает со всей силой непосредственности, но несет в основе опыт общественных связей с людьми, опыт борьбы за место в своем обществе, опыт мышления и огромную культуру чувств. Чем больше этот опыт и эта культура, тем острее и содержательнее любая такая реакция. И дело не просто в общественном опыте, который служит предпосылкой к этической реакции, но и в самом содержании этой реакции: в последней всегда действует индивид, когда он отстаивает определенные связи со своим обществом.

Слишком очевидно, что это общество породило эти связи, насытило их конкретным содержанием и только общество будет их поддерживать—в своих же собственных целях. Следовательно, эти реакции, непосредственные по форме, чрезвычайно опосредствованы по природе своей—по происхождению, по содержанию и по назначению: этические реакции составляют общественное явление. И тем не менее—повторим еще раз—этическая реакция есть реакция непосредственного действия.

Этическая реакция—это переживание, и, как только что мы указывали, переживание, в котором индивид познает и отстаивает свои определенные связи с обществом. Попутно отметим, что человек бывает этически связан также с природой, но связь эта отличается тем, что она всегда опосредствована историей общества—вечного <...> индивида в обществе. Именно связи индивида с людьми в обществе, трудности и идеалы, возникшие в этических живых связях, определяют этические отношения его к природе, как и, кроме того, этические отношения человека к самому себе.

Мы приведем пример этического переживания, чтобы показать, что непосредственность в реакциях вовсе не может означать мнимую бездумность, если только, разумеется, не закрыть себе дорогу к истине тем, что во-

[1] Грубейшей, хотя и неизбежной ошибкой Плеханова явилось также отнесение художественного наслаждения к инстинкту. (См. «Искусство и литература», стр. 187).

образить, будто думать—познать общее в явлениях—означает оперировать обязательно логическими категориями. Речь идет как раз о том, что для постижения общего в явлениях существует не одна только форма понятий, но и форма этического и образного (художественного) мышления.

Более того, постижение общего в явлениях в более элементарных границах совершается во всей сфере нашей эмоциональной жизни. Вообще, что-либо переживать—значит выявлять себя, свое отношение к миру: эмоциональность всегда имеет две стороны и служит связью между индивидуумом и его средой. Вспомним, что еще молодым Марксом было замечено, что «человек утверждается в предметном мире не только через посредство мышления, а и через посредство чувств...».

Мы ссылаемся на природу этических переживаний (к сожалению, более чем недостаточно освещаемую в советской психологии), впрочем, не только как на пример, но и как на собственный предмет нашего анализа. Художественное переживание есть в своей основе этическое переживание, непосредственность в этическом есть непосредственность и в художественном переживании—мышлении. Источником последнего, сказали мы, служит произведение искусства.

В историческом плане нужно [заметить], что появление произведения искусства относится гораздо к более поздним временам, чем возникновение самого искусства; начальная стадия последнего—стадия так называемого синкретического искусства—не нуждалась в особом произведении искусства, как не нуждалась она и в том, чтобы прибегать к чему-либо индивидуальному для показа в нем общего. Это последнее должно и могло возникнуть не раньше, чем сколько-нибудь успел отделиться индивид в самом обществе, следовательно, не ранее приблизительно появления родового общества.

Появление художественного произведения как специального звена в системе мышления знаменовало появление в этой системе и новой общественно-художественной категории: художественной аудитории.

Источником жизни народа, его порождающей и определяющей силой по-прежнему остается народ. По-прежнему народ, живущий историей вечного, творит искусство, но в своем отношении к последнему он уже разли-

чает три отдельных момента: произведение (исполнение) искусства, реальную действительность в самом произведении творческом (быть может, сказочно и фантастически) переданную [отраженную], и аудиторию, к которой произведение искусства [содержание его] обращается.

Значение появления аудитории в истории общества трудно переоценить. Наличие аудитории, как одна из решающих предпосылок художественной мысли, составляет в большей мере своеобразие этой формы мышления. В то время как [философская] мысль обращается в сравнительно узком кругу <...>; стремясь овладеть сознанием широких масс чрезвычайно опосредствованными путями, мысль в художественном образе овладевает этими массами непосредственно—во всей полноте своего сознания и со всей доступной ему силой воздействия. В этом не только преимущество в появлении народа как художественной аудитории, но также источник ист[орической] силы самого общества.

Аудитория представляет некое подобие лаборатории, в которой протекает исторический <...>; из потока художественной фантазии, возникающей в головах общественных людей, аудитория удерживает в своей памяти немногое, в чем народ находит свои собственные пути. Можно не обинуясь признать, что в памяти истории сохраняется лишь то искусство, которое сколько-нибудь широко и правдиво отражает бытие народа, единство сторон его исторической борьбы, его жизненного пути. Народ обладал более решительным средством борьбы с ложным искусством, чем с ложной философией: он его предает забвению. Но искусство, которое не имеет и особого творца-исполнителя, не имеет аудитории; несомненно, что эти понятия: аудитория и произведение искусства—являются взаимно определяющими или соотносимыми, образуя прямую корреляцию.

Народ-общество мы [узнаем] в искусстве и как творца-исполнителя и как художественно творимый мир, и как собственная же единственная аудитория. Такова сущность искусства в первобытном, бесклассовом обществе с его еще нео[формившейся] идеологией и производственной практикой. Вычисление из единой производственной практики особой художественной деятельности совершается в меру и в силу того, как вычленяет-

вычленение

ся, обособляется в этом коллективе индивид. Именно к такому индивиду обращается отныне как к своей аудитории художественная деятельность. Только и впервые такой индивид становится художественным; его отношение к этой деятельности становится эстетическим отношением.

Разумеется, ни в малейшей мере не перестает такое искусство и такой его зритель представлять по-прежнему общественное явление; искусство не перестает попрежнему отражать общественное бытие, а зритель—носить в себе через искусство общественное сознание. Но историческое появление индивида, способного и вынужденного себя противопоставить (не по инстинкту одному отождествлять) коллективу, означает изменение самого бытия общества, знаменующее более высокую степень разделения труда коллектива. Это-то изменение общественного бытия влечет за собою изменение форм и (начал) мышления—в частности, художественного мышления: влечет за собою разложение всей художественной деятельности на три ее составляющих звена—произведение искусства, отраженной в нем реальной общественной деятельности и познающей последнюю через искусство аудитории.

Намеченный здесь процесс показался бы односторонним, если бы мы не упомянули, что из подобных же трех сторон образуется процесс логического мышления: и здесь мы имеем соотнесенными в едином [процессе] и взаимодействии—объективную действительность, понятия и абстракции, ее отражающие, и общественного человека, который в них постигает действительность, с их помощью преображая ее.

Понятия и абстракции составляют орудия мышления и потому образуют среднее звено в его процессе. Внешне они могут быть уподоблены зеркалу, которое ставит человек между собою и наблюдаемым миром. Генетически они уподобляются орудиям труда, которые «рабочий помещает между собою и предметом труда и который служит для него в качестве проводника его воздействия на этот предмет»[1].

О трех моментах в процессе мышления говорит Ленин, когда указывает на абстракцию как на звено (сред-

[1] **Маркс.** Капитал, т. I, стр. 130 (изд. 1936 г.).

нее) между живым или непосредственным созерцанием явлений природы и общественной практикой человека.

Мы задерживаемся на этом по той естественной причине, что находим полный аналог изложенному в процессе художественного мышления с тем, однако, неизбежным и существенным отличием, что здесь объективная действительность есть и действительность субъективная для художественно познающего ее человека; что здесь познание есть и этическая связь этого человека с его обществом; и наконец, что здесь абстракция (обобщение) есть и чувственность художественного образа.

Через художественный образ познает общественный человек мир, познает его, чтобы строить.

Типическое обобщение

Искусство есть мышление в образах—в этом его своеобразие. Поэтому анализ искусства как мышления должен быть начат с анализа образа. Выше мы говорили об этом своеобразии, указав, что единично чувственный предмет как художественный предмет служит непосредственным источником мышления; в таком предмете в процессе его созерцания или представления и любования им совершается познание действительности. Следовательно, художественный образ, в котором действительность познается, есть то, что можно созерцать: видеть, слышать, представлять. Образ есть предмет чувственного восприятия. Но такой предмет это вместе с тем получившая плоть, чувственно выраженная идея, и только вследствие этого и в меру этого он есть художественный образ. Вот почему мы ставили выше вопрос о своеобразии художественного предмета, об отличии его от природного или ремесленного предмета или явления. Несомненно, в таком своеобразии лежит разгадка того, как возникает идея в чувственном созерцании или общее в чувственном единичном.

Мы ищем своеобразия, которое относится к искусству вообще, к искусству всех видов и всех народов и эпох. Известно, что видов и принципов искусства много,

настолько, что можно хорошо понимать какое-нибудь одно искусство и скверно, вовсе не понимать другое; между принципами искусства—творческими и моральными—никогда не прекращалась борьба, как не прекращалась она между условиями жизни людей в обществе и между требованиями этих людей к своей жизни. А поскольку человеческое общество имеет историю, ее имеет и искусство. Но так же, как в одной истории, и в другой есть свое нечто, что остается неизменным; это то, что искусство является оружием, с помощью которого люди сплачиваются либо расходятся в обществе для совместной или взаимной борьбы; искусство отражает мир, за который или против которого они должны вести борьбу; то же, в чем такой мир познается, есть художественный образ. Словом, искусство всех народов, всякое и всегда есть мышление в образах. Соответственно всякое мышление, которое совершается в образах, относится к искусству. Что же такое образ?

Каким-либо одним признаком исчерпать художественный образ невозможно, т. к. в образе, как в речи, и совершается и выражается мышление, а исчерпать мышление каким-либо одним признаком невозможно: оно есть сложный процесс. Самая трудность понимания образа сводится к пониманию того, что образ представляет собой процесс, в котором совершается творческое обобщение действительности и чувственное (этическое) к ней отношение. Образ есть познавательный процесс этического значения. В этом процессе абстрактный анализ может различить самый процесс творческого обобщения и процесс этического переживания последнего. Соответственно мы будем говорить о процессе типизации действительности, о ее индивидуализации и о художественном наслаждении. О последнем, впрочем, мы скажем несколько позже, после того, как проследим этическое начало в искусстве.

В искусстве творческий процесс характеризует то, что в нем явления действительности типизируются. Типизировать явления—значит отбирать в них черты сходства, т. е. постоянства. Этого мало: типизировать—значит отбирать такое постоянство в природе, которое существенно для общественного человека. Этот процесс служит основным на пути к тому, чтобы творчески представить, ощутить и познать действительность. Даже натуралисти-

ческое искусство, глядящее на мир невидящими глазами, беспомощное в деле познания, убогое по содержанию, даже такое искусство ищет в явлениях постоянства, и оно неминуемо терпит художественный крах, ибо ищет его не там, где явление становится значительным для человека, не в тех чертах, в которых заложена для человека сущность или сила явления, не в тех свойствах, которые составляют практическую, живую связь человека с типическим явлением.

Конечно, мы и думать не можем о том, будто натурализм представляет некую художественную неудачу либо некую ошибку творческого метода: натурализм есть тот определенный взгляд на человеческий мир, который за постоянство последнего принимает свою собственную оторванность от него, изолированно от живой практики человека, иначе говоря, постоянство собственной слепоты. Это не неудача и не ошибка, т. к. к этому ведет не неумение, а нежелание видеть мир, вернее—желание скрыть его полноту, глубину и многообразие, исказить подлинный смысл происходящей в нем борьбы. О натурализме можно сказать, что он есть принцип страха перед объективной истиной, перенесенной в искусство.

Тем интереснее, однако, что и такое искусство есть искусство, потому что оно по-своему типизирует явления действительности, по-своему пользуется типизирующими средствами художественного выражения, воссоздает видимость природы, ее зримые черты (создает на полотне видимость)—объема, света, горизонта, глубины пространства; в музыке создает выразительные, т. е. значимые и осмысленные интонации, ритм, гармонию и т. д. и в этих типических средствах выражения представляет как типическое то самое, что в реальной действительности вовсе не типично с точки зрения общественного человека.

(Разве не аналогично поступает реакционная философия, прибегая к слепой, абстрактной силе формального мышления)? Практика общественного человека обличает ложь такого мышления.

В связи с этим мы должны поставить вопрос: где и в чем критерий типического в искусстве? Проистекает ли—если вернуться к натуралистическому искусству—низкое художественное качество последнего от того, что

его мир есть мир случайностей, что в мире действительности оно предстает как необходимость в ней, то, что на самом деле всегда преходящее? Но ведь и преходящее может быть обыденным, а следовательно и постоянным. Так, любая деталь на предмете и в психике может быть обыденной, т. е. повторяющейся, оставаясь мимолетной и преходящей. Разве искусство, даже реалистическое, не воспроизводит и мимолетных, и преходящих черт мира? Следовательно, о художественной типизации нужно сказать, что ее критерий есть не формальное постоянство, исключающее черты случайности, но постоянство определенное, именно то, которое в интересах своей практики пытается познать через искусство общественный человек.

Так на самом деле и поступает искусство, когда оно типизирует явления жизни. Типизируя, искусство отбирает в действительности ее определенные черты; отбирая определенные черты действительности, оно проявляет к ней свое отношение. Типизируя, искусство так и поступает: показывает то, что в действительности не только является постоянным, но и служит в ней ведущим и определяющим началом.

Искусство типизирует; с этого оно начинает свою деятельность как деятельность познания, и это естественно: искусство обобщает явления мира, а в мире всякое единичное явление носит в себе свое общее, родовое, представляя единство индивидуального и общего.

В мире существует данный человек—единичный и в своей индивидуальности неповторимый, а человек этот принадлежит такому-то общественному классу, народу, такой-то стране, эпохе, и со всеми этими признаками вместе он живое существо; всякая яблоня есть данная яблоня и в данный момент ее существования; эта яблоня есть кем-то (моим отцом) здесь посаженная яблоня, яблоня такого-то вида, яблоня вообще, дерево вообще, живой организм вообще и т. д. и т. п. Во всяком предмете его общее бесконечно в том смысле, что оно связано бесконечными нитями через бесконечные звенья с бесконечной цепью мировой и космических причин и следствий.

Словом, действительность, каждый элемент в ней представляет единство противоположностей: отдельного

и общего. Эти противоположности диалектически связаны между собой, они тождественны,—говорит Ленин, объясняя, что «отдельное не существует иначе, как в той связи, которая ведет к общему. Общее существует лишь в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть (так или иначе) общее. Всякое общее есть (частичка или сторона, или сущность) отдельного. Всякое общее лишь приблизительно охватывает все отдельные предметы. Всякое отдельное неполно входит в общее и т. д. и т. п. Всякое отдельное тысячами переходов связано с другого рода отдельными (вещами, явлениями, процессами) и т. д. Уже здесь есть элементы, зачатки, понятия необходимости, объективной связи природы е. t. с. Случайное и необходимое, явление и сущность имеются уже здесь, ибо говоря: Иван есть человек, Жучка есть собака, это есть лист дерева и т. д., мы отбрасываем ряд признаков как случайные, мы определяем существенное от являющегося и противополагаем одно другому»[1].

Совершенно очевидно, что в бесконечных переходах от отдельного к общему бесконечны и конкретные признаки случайного и необходимого, явления и сущности в зависимости от того общего, с которым отдельное связано. Так, у данной яблони эти признаки будут одни, когда ее познает биолог-мичуринец, и— другие, когда о ней думает плановик консервного завода, и совсем иные, когда перед ней стоит художник, живописец. Существенные признаки в оценке данной природы будут разные с точки зрения ученого геолога и военного стратега: из них каждый по-своему обобщает и типизирует явления действительности.

Словом, когда требуется понять, осмыслить единичные предметы или явления, последние вырываются из реальной бесконечности связей и отношений и включаются в какую-нибудь определенную их сеть или систему. Этот процесс и составляет процесс обобщения; его совершает искусство, когда оно типизирует мир. В акте такой типизации обнаруживается не только сущность предмета, но и отношение к предмету, особый интерес к нему, познавательная направленность или тенденция.

Искусство отражает действительность с подобной же направленностью, и оно выражает эту направленность в том, что́ и как именно оно в ней типизирует.

[1] **В. И. Ленин**, «Фил.[ософские] тетради», стр. 327. (Изд. 1936).

Выше мы говорили об искусстве натуралистическом, художественно низком, познавательно беспомощном. Почему такое искусство страдает этими пороками? Потому ли, что оно вовсе не типизирует явления действительности? Мы уже сказали, что это не так: оно их типизирует, но при этом в явлениях действительности отбирает определенные признаки, которые для общественного человека, для его жизненной практики не нужны или второстепенны, и поступая так, это искусство прикрепляет интерес и влечение человека также к ненужному.

Итак, типизировать означает показать в вещах и явлениях то постоянное в них, которое для общественного человека таит интересующая его сущность явления. Типизировать—значит мыслить с позиций человека данного общества. А теперь вспомним определение типа у Белинского:

«Что такое тип в творчестве?—спрашивает Белинский и отвечает:—Человек—люди, лицо—лица, т. е. такое изображение человека, которое замыкает в себе множество, целый отдел людей...»[1]. Мы обрываем фразу Белинского, чтобы проверить, достаточен ли был бы такой ответ.

Человек в искусстве должен быть изображен так, чтобы он замыкал в себе множество, целый отдел людей, чтобы в этом одном человеке можно было узнать черты, присущие этому множеству людей.

Несомненно, в творческом типе именно это и происходит. Но—только ли это? Ради ли одного этого множество людей силой воображения замыкается в одном человеке?

Нет. Множество людей находит в творческом типе не безразлично какие угодно свои исхожие черты, но только определенные, которые для этого множества, для собственного его определения существенны. Творческий тип тем самым выражает определенную идею. Это и утверждали мы выше; это и говорит Белинский в прерванной нами фразе в следующих словах: тип в творчестве есть «такое изображение человека, которое замыкает в себе множество, целый отдел людей, **выражающих эту же самую идею».** (Курсив наш).

Искусство типизирует явления действительности, так

[1] В. Белинский, Собр. соч., т. IV. стр. 73.

как оно познает действительность в образах. Но тип еще не образ, хотя только типическое может стать образом. Поэтому во всяком искусстве умение показа, изображения типа есть его основное условие. Это же относится к восприятию искусства. Без того, чтобы в любом изображении ощутить его типическую определенность, нельзя по достоинству постичь и оценить образ.

Это, на первый взгляд, совершенно элементарное условие представляет иной раз значительные трудности в художественной практике. Ограничимся одним примером, тем более разительным, что он касается мирового и классического произведения.

Возможно ли правильно и полно передать идею «Отелло», если в самом Отелло будет неправильно, неполно или даже превратно понято его мавританское как его типическое? Может ли актер хорошо исполнить эту роль, если он ошибочно будет верить, будто он играет цивилизованного зверя, которого якобы не до конца укротила высокая венецианская культура? Кто такой Отелло как мавр, в какой мере и почему существенно то, что у Шекспира он мавр, когда и в чем он мавр—вот то, без уразумения чего актер не может хорошо исполнить эту роль и разрешение чего относится к проблеме типического в образе Отелло.

Итак, типом в искусстве является то единичное, которое наделено существенными для общественного человека чертами однородных явлений. Иначе говоря, во всяком единичном случайно то, что не составляет существенную сторону воплощенных в нем однородных явлений; и наоборот, в нем утверждается то, что для общественного человека существенно постоянно в этих явлениях. Там, где типическое—а в искусстве, напомним, все без исключения неизбежно воспринимается как типическое—нарушает это условие, оно искажает действительность.

Как пример только что сказанного можно привести отдельные неудачи в «Молодой гвардии» А. Фадеева, вскрытые центральным органом «Правда» в номере от 3 декабря 1947 года[1].

Возможно, что в описываемое в романе время в Краснодоне имелись незадачливые большевики-подпольщики, с которых автор лепил своих Валько и Шульгу, однако

[1] Речь идет о первом варианте романа. (Ред.).

это обстоятельство не снимает ошибки автора, поскольку, несомненно, подобные подпольщики вовсе не были явлением, определяющим ход жизни, исторически необходимым, решающим и господствующим ни в Краснодоне, ни где-либо в другом месте. Следовательно, Фадеев создал в лице своих большевиков-подпольщиков типы ложные и тем исказил действительность. Задача искусства—как о том напоминает та же статья—«показывать важнейшее, типичное, основное в полном соответствии с действительностью». В этом указании значение типичного поднято до уровня важнейшего и основного в объективной действительности.

Индивидуальное в типическом обобщении

Мы описали типическое в искусстве. Нам надлежит добавить, что типическое в искусстве не только воплощает ведущие черты однородного множества, но обладает чертами прямо противоположными: чертами своеобразия, своей неповторимости и индивидуальности. Чтобы понять, в чем сущность и значение этого противоречия, нужно прежде всего не смешивать индивидуальность с чувственной конкретностью произведения искусства, с тем, что искусство есть источник живого созерцания[1]. Индивидуальность есть прежде всего неповторимость. Всякое искусство, все, что в нем переживается и познается, всегда неповторимо либо выглядит таким, и это происходит всегда неизменно в одном и том же произведении всякий раз, как оно снова и снова переживается и как снова в нем познается один и тот же мир.

Это неизбежно уже по тому одному, что искусство воспроизводит не просто действительность, но и наше отношение к ней, а ведь то, к чему мы относимся, для нас всегда индивидуально и неповторимо.

В каждом отдельном нашем чувстве, каким бы ни было оно, в каждом смехе или плаче, в каждом акте любования или страха, или неприязни—мы для самих себя, в собственном сознании—неповторимы, как неповторим в нас каждый акт живого ощущения мира, неповторимо чувство (то изумление или, назовите его как угодно иначе), с каким мы всякий раз останавливаемся перед красотой и величием природы.

[1] О смешении этих понятий у нас речь будет ниже.

Это и имеем мы в виду, говоря, что типическое в искусстве должно стать индивидуальным, если к нему мы можем субъективно относиться. Мы вправе думать, что чем в меньшей мере проступает особенное, неповторимое в типическом, чем меньше в интонации и облике человека на сцене, в его походке, смехе и плаче неповторимого и индивидуального, тем все это нам безразличнее, тем меньше мы верим, вникаем и сочувствуем.

Это прекрасно понимал Белинский. Вот почему он требовал, чтобы типическое было одно лицо, целое, индивидуальное. Только при этом условии, писал дальше Белинский, только через примирение этих противоположностей и может оно являться типическим лицом. Говоря это, Белинский мог опираться на практику великих художников своего времени—Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Грибоедова, герои которых в такой же мере типы, как и неповторимые индивидуальности.

Указанное двойное требование к искусству предъявлял, как известно, и Энгельс: «Каждое лицо—тип, но вместе с тем и вполне определенная личность,—«это», как сказал бы старик Гегель; так оно и должно быть». (из письма к М. Каутской).

Как мы видим, Белинский был прав в своем требовании к искусству; впрочем, за исключением одного: напрасно он искал примирения между типическим и индивидуальным. В действительности здесь речь должна идти о другом: о диалектическом переходе типического в индивидуальное, о возникновении их диалектического единства. Проще: задача художника сводится к тому, чтобы развить типическое до уровня индивидуального. Этот процесс для всякого искусства является основным и неизбежным. Типическое обретает черты индивидуального, и это происходит по мере того, как типическое лицо приходит в соприкосновение с разными и отдельными людьми и обстоятельствами, вступая с ними в связи и отношения. В свете того, как типическое лицо ведет себя в различных обстоятельствах, обнаруживается его индивидуальность. Вспомним слова Энгельса из письма к Лассалю: «... Личность характеризуется не только тем, что она делает, но и тем, как она это делает».

Теряет ли типическое лицо при всем указанном характер типического? Нисколько. Больше того. Вне типи-

ческого, вне связи с ним невозможно практически, а потому и логически ничего индивидуального. Характер индивидуального лицо получает как раз на основе того, что́ в нем есть типического. Но типическое становится индивидуальным в силу того, что вступает в живые связи с окружающим миром, действует в нем и занимает свое место в живой ткани отношений, играя активную роль в цепи возникающих событий.

Здесь мы должны сослаться на известное указание Энгельса в письме его к М. Гаркнесс, указание о необходимости в искусстве «верности передачи типических характеров в типических обстоятельствах». Этот момент в нашем вопросе имеет решающее значение, ибо в коротких словах: показ типического в типических обстоятельствах—кроется сущность художественного метода, все своеобразие художественного мышления как мышления в образах.

Мы ведем речь о принципах художественного мышления, а художественное мышление едино в такой же мере—не больше и не меньше—в какой может быть едино человеческое искусство всех народов, эпох и направлений, или в какой можно говорить о едином процессе человеческого мышления. Под художественным методом мы разумеем тот определенный принцип мышления, принцип отражения действительности в нашем сознании, которым отличается искусство от науки, от его принципа мышления.

Известно, что на протяжении тысячелетий, в различных условиях общественной жизни искусство, художественное мышление не раз меняло свои творческие принципы и формы, и это вместе с тем, как оно меняло свои практические, общественно-исторические задачи, свои культурные и технические ресурсы.

Но разве не аналогичное же нужно сказать о науке? Ведь точно так же, как о науке всех направлений, всех времен и народов мы говорим, что она есть мышление в понятиях, а о самом мышлении мы говорим, что оно есть процесс отражения объективного бытия в сознании [в мозгу] человека, так об искусстве—всяком—мы говорим, что оно есть мышление в образах.

О том, что всякое мышление в любой науке есть мышление в понятиях, судить легко по тому, что сегодня,

мысля в понятиях, мы можем проникнуть в мышление любой эпохи и любого народа, племени. Этого не могло бы быть, если бы этот процесс когда-либо значил нечто иное, чем мышление в понятиях. Рассуждения о каком-то особом, пралогическом, недоступном сегодня нам принципе мышления должны быть решительно отвергнуты. Та же научная практика давно их отвергла: через исторически развитые понятия мы проникаем в понятия не развитые, как через истинное суждение в суждение ложное и т. д.

Аналогичное происходит в искусстве. И здесь мы только потому способны понять и пережить искусство прошлого всех народов, что оно было мышлением в образах, доступным такому же мышлению у нас сегодня.

Только потому, что Эсхил доставлял художественное наслаждение, как доставлял его Шекспир, что искусство Эсхила творило образы, как делало это искусство Шекспира—Маркс мог вознести обоих гениев на вершину мирового человеческого искусства. Только потому, что «Илиада» и «Орестея» одинаково на языке образов постигали свой век, мог Энгельс обращаться к ним как к культурно-историческим памятникам. Наконец, только потому, что искусство всегда было искусством образов, народы с древней культурой могут в уцелевших танцах и песнях, в эпосе и мифологии воссоздать в сознании и переживании свое историческое единство. Вспомним, что писала «Правда» в разгар гитлеровского разбоя на нашей земле:

«Нам дорого прошлое нашего народа, его историческое художественное творчество. В нем гений народа. С величайшей заботой советская власть охраняла в самые трудные годы исторические дворцы, музеи, храмы, памятуя, что это—собственность народа, его драгоценное достояние, что это создано лучшими сынами народа, на этом учится народ, узнает самого себя в произведениях мастеров, своих предков»[1].

На памятниках искусства может учиться народ и узнавать в нем себя только потому, что он понимает язык этого искусства, а язык этот и есть образ. Следовательно, мы не грешим против нашей науки, если говорим об

[1] «Правда», 17. XI. 1942 г.

образе как о специфике всякого искусства, о принципе всякого художественного мышления.

Что же такое образ? Как в образе познает и творит общество свою действительность? Как образ или мышление в образах служит делу общественной борьбы, направленной на то, чтобы крепить одни начала жизни и разрушать другие?

Приходится слышать, что образ есть конкретно чувственный предмет (явление), в котором воплощается идея. Важно в этих словах то, что образ есть чувственный предмет, чувственное явление или представление; словом, то, что можно видеть, слышать, представить—вообразить или в себе пережить. Также верно, что в образе идея или общее понятие о действительности.

В этих словах, однако, не говорится о том, каков этот чувственный предмет, в чем его своеобразие, в чем значение того, что он есть продукт творческого труда; что касается идеи, не сказано, что в искусстве она есть и отношение к действительности, что идея в образе познается впервые тогда, когда образ начинает волновать—радовать или печалить, когда к нему или, точнее, к действительности, в нем отраженной, пробуждается личное отношение, чувство влечения или отвращения, когда само созерцание искусства становится источником особого, художественного наслаждения.

Если образ есть чувственный предмет, то перенести его на пластинку фотографии, быть может, в отдельных случаях и возможно, но такую фотографию неизбежно дорисует воображение и творчески оживит заложенные в образе связи и отношения, сообщит самому образу на фотографии теплоту человеческого интереса. Так творит воображение во всяком искусстве, проникая в его идею, в общий смысл отраженной в нем действительности.

Искусство есть мышление в образах, как наука есть мышление в понятиях. Как всякое мышление, искусство активно отражает действительность. Отражая, искусство ее воспроизводит; воспроизводя, оно ее преображает. В этом процессе искусство, как всякое мышление, находит в явлениях действительности черты сходства и различия и фиксирует их синтез в единичных предметах и явлениях; но если мышление обыденное и научное обобщает (связывает схожее) в абстрактных понятиях, носящих

характер объективной достоверности, искусство совершает аналогичный процесс в чувственных образах, носящих характер субъективной достоверности.

Однако образ есть не только субъективная достоверность того, что в нем переживается и познается, но есть также форма, в которой такая достоверность становится общим достоянием, достоверностью для всех людей или объективной достоверностью. В образе мышление совершается и в нем выражается; образ есть язык и речь мышления.

С указанной точки зрения не составляет исключения и словесное искусство. Более обстоятельно об этом мы скажем ниже, когда рассмотрим критически некоторые ложные мнения о художественном образе. Здесь ограничимся тем, что в словесном искусстве именно воображение создает субъективную связь индивида с обобщенной действительностью, связь, которая осуществляется в образе и вне которой нет никакого искусства. Прибавим к этому следующее.

То, что значит слово или понятие в литературе, значат интонация в музыке, перспектива в живописи, пластика тела в танце, но и через интонацию, через перспективу, через пластику воссоздается обобщенно объективная действительность—будь она внутренний мир человека, отношения между людьми или внешняя природа, и к этой действительности через воображение порождается субъективное отношение познающего ее человека.

Словом, образ как форма мышления есть творческое преображение действительности и утверждение к ней живого отношения. Содержание же художественного мышления не просто определенное обобщение действительности—как это происходит во всяком мышлении, но и определенное отношение к этой действительности. Все, что познается в образах, протекает во взаимных—объективных и субъективных связях, т. е. как в связях, в которых сама действительность пребывает, так и в связях, которые существуют между действительностью и познающим ее субъектом. Надо сказать точнее: образ есть действительность и отношение к ней в смысле единства обоего рода связей, соотнесенность этих связей, и поэтому образ сам по себе реальная целостность. Такой целостностью является, в частности, любой литературный

портрет той или другой эпохи, например, образ Онегина и Татьяны, Пьера и Наташи, матери в романе Горького; такой целостностью является любой лирический образ, как и образ во всяком другом искусстве.

Прежде чем идти дальше, мы должны рассеять одно возможное сомнение. Когда мы читаем у Энгельса, что в искусстве типическое лицо должно быть и определенной личностью, то вправе ли мы думать, что это относится ко всякому искусству, к искусству всех времен, даже к первобытному искусству, начиная последнее хотя бы с Шекспира? Смущает и понятие «личность», мало пригодное для ранних эпох, и еще то, что если бы слова Энгельса означали некую общеэстетическую норму, неизбежную для всех искусств всех времен, то ее выставлять как требование, может быть, не имело бы смысла.

В самом деле, разве имеет смысл требовать очевидного: например, того, чтобы искусство представляло непременно что-нибудь такое, что нормальный человек способен понять и пережить; или же, чтобы оно было способно доставить удовольствие нормальному человеку; или же, наконец, чтобы оно такому человеку, по крайней мере, не было во вред. Ведь это бы значило требовать от искусства, чтобы оно было именно искусством.

Но разве этого на самом деле не надо требовать? Разве мало и было, и еще остается на свете искусства, которого нормальные люди не способны понять и пережить, от которого такой человек получает не удовольствие, но отвращение, и которое способно не обогатить, но развратить и калечить человеческую душу? Разве не такое именно искусство культивирует хищный мир империализма? Следовательно, в отдельных случаях и элементарную истину, и общеэстетическую норму бывает необходимо выставить перед искусством как категорическое к нему требование, как неизменный критерий его оценки.

Эти именно соображения относятся к высказанному нами сомнению. Конечно, требование Энгельса: показывать типическое в типических обстоятельствах—и представляет такую общеэстетическую норму, которая находит подтверждение во всей истории мирового искусства. Об искусстве, которое мог бы иметь в виду Ф. Энгельс в своей критике, можно было бы сказать, что не всякое его

произведение умело показывать индивидуальное в типическом, если даже—и это бывает не всегда—оно умеет показывать самое типическое; а ведь такое неумение составляет порок, лишающий искусство силы долголетия и действенности для общества.

То, что мы изложим ниже—в настоящей и следующих главах—подтвердит, что в словах Энгельса содержится указание, которое объясняет существенные стороны всякого искусства. Мы попытаемся показать, что всякое искусство стремится в исторически изменчивых формах индивидуализировать свой показ, как то, что в этом показе рука об руку идут типическое и индивидуальное—одно из них без другого никогда невозможно.

Но, конечно, одно дело говорить о тех или других общих признаках всякого искусства, другое—понять реальное и определенное историческое искусство; одно дело говорить о типическом и индивидуальном вообще, иное—обнаружить то и другое в определенном искусстве. В частности, если мы и не должны отказываться от таких общих понятий, как понятия типического и индивидуального—это полезные абстракции, т. к. содержат общее и избавляют от повторений[1], то мы должны знать, что искусство каждой эпохи, каждого стиля и направления наполняет своим особым содержанием и один и другой из этих признаков.

История искусств призвана показать на реальном художественном материале, в чем состоит типическое и индивидуальное в данном искусстве. В качестве иллюстрации мы здесь сошлемся на одно только египетское портретное искусство, имеющее весьма длительную историю, на протяжении которой оно по-разному типизировало и индивидуализировало человека, переходя от ритуальной идеализации до высоких ступеней реализма. Самый принцип типизации или индивидуализации зависел от конкретных задач портретного искусства: ритуально магической или прославления и обожествления, или точной копировки, или смысловой выразительности и т. д.

[1] Мы вспоминаем соответствующее указание Маркса об абстракции—производство вообще—во «Введении к критике политической экономии».

Одно соображение было бы наиболее важно высказать здесь же: реальное содержание типического и индивидуального зависит в конечном счете от реального положения человека в обществе и от борьбы, которая ведется в обществе за это положение, иначе говоря, зависит от общественной формы, породившей данное искусство. Это положение мы попытаемся подтвердить на некоторых исторических примерах.

Известно, что греческая литература умела показывать и индивидуально очерченных людей, и их типическую среду и обстановку. Однако, какое различие на отдельных этапах развития этой литературы в самом принципе показа людей и среды, в самом понимании индивидуальности человека! До какой степени любое различие отражало реальные условия жизни людей в этом обществе!

Так, общество эпохи Гомера уже знает большое многообразие индивидуальных признаков, различий характеров, темпераментов, вкусов и т. д., многообразие, о котором не могло бы помышлять это же общество на более ранних стадиях своего развития, т. е. на низших ступенях варварства. Эпоху высшей ступени варварства отобразило искусство Гомера, и в этом искусстве должна была найти отражение реальная дифференциация людей в обществе. Так оно и произошло. Приведем свидетельство И. Тронского из его «Истории античной литературы»:

«... Гомеровские характеры, несмотря на многочисленность выведенных фигур, не повторяют друг друга. Надменный Агамемнон, прямодушный и смелый Аякс, несколько нерешительный Менелай, пылкий Диомед, умудренный опытом Нестор, хитроумный Одиссей, глубоко и остро чувствующий и осененный трагизмом своей «кратковечности» Ахилл, легкомысленный красавец Парис, стойкий защитник родного города и нежный семьянин Гектор, отягощенный летами и невзгодами добрый старец Приам—каждый из этих героев «Илиады» имеет свой выпукло очерченный облик. Такое же разнообразие наблюдается и в «Одиссее», где даже буйные «женихи» получают индивидуализированные характеристики. Индивидуализация распространяется и на женские фигуры: образ жены представлен в «Илиаде» Гекубой, Андрома-

хой и Еленой, в «Одиссее»—Пенелопой, Еленой и Аретой,—и все эти образы совершенно различны».

Но вот что крайне любопытно: как бы ни были указанные образы различны и как бы их ни было много, их содержание достаточно ограничено, а самое их различие достаточно относительно. Послушаем по этому поводу того же автора. Он вслед за приведенной цитатой замечает, что «при всем разнообразии индивидуальных характеров персонажи греческого эпоса не противопоставляют себя обществу, остаются в рамках коллективной этики. Воинская доблесть, доставляющая славу и богатство, стойкость и самообладание, мудрость в советах и искусство в речах, воспитанность в отношениях с людьми и почтение к богам—все эти идеалы родовой знати стоят незыблемо для гомеровских героев, вызывая между ними постоянное соревнование—«тщиться других превзойти, непрерывно пылать отличиться». («Илиада», кн. 6, стр. 208).

Индивид уже выделился внутри родового коллектива, но еще не оторвался от него, и это пробуждение индивида получило у Гомера свежее, реалистическое изображение»[1].

Если, как мы отметили, более раннее греческое искусство не могло бы помышлять о таком многообразии и характере индивидуальных особенностей человека, то, в свою очередь, и гомеровский эпос не мог помышлять о том уровне индивидуализации, которого, спустя столетия, достигло искусство Софокла—на лоне уже рабовладельческого общества и в пору расцвета греческого полиса. В этом искусстве торжествует и гибнет новый человек, воплотитель исполинской воли и духа, здесь силы непреодолимые становятся поперек его пути, сам Олимп ввязывается в борьбу на стороне отдельных людей; сами боги враждуют и строят козни друг против друга, в этой своей борьбе знаменуя историческую смену общественных формаций, этических устоев людей. С расцветом греческого полиса в центр художественного интереса выходит героизированный человек. И. Тронский, на которого мы уже ссылались, говорит об этой эпохе следующее:

«В скульптуре основной темой является изображение мифологических фигур богов и героев, но они имеют ха-

[1] И. Тронский, Назв. соч., стр. 52 и 53.

рактер идеальных человеческих образов. Нормализованный человеческий образ господствует и в живописи».

Памятником огромного значения, выражающим царящую в ту пору идею человеческого достоинства (именно человеческого, а не индивидуального), может служить следующее место из «Антигоны».

(335) ХОР

В мире много сил великих,
Но сильнее человека
Нет в природе ничего.
Мчится он, непобедимый,
По волнам седого моря,
Сквозь ревущий ураган.
Плугом взрывает он борозды,
Вместе с работницей-лошадью,
Вечно терзая Праматери
Лоно богини Земли,

Зверя хищного в дубраве,
Быстрых птиц и рыб свободных,
Силой мысли побеждая,
Уловляет он, раскинув
Им невидимую сеть...
И на быка непокорного
Он возлагает ярмо.
Создал речь и волной мыслью
Овладел, подобной ветру,
И законы начертал... и т. д.

В этих словах хора, выразителя мудрости народа, звучит гимн духу человека. Но и софокловский человек выражает собой низшую историческую стадию в развитии индивидуального сознания перед еврипидовским человеком, полным личных страстей и эгоистической веры в истинность, в авторитет, в правомочие субъективного начала.

Подытоживая эти примеры, можно сказать, что типизировать и индивидуализировать для всякого искусства значит представить в человеке его изменчивое общественно-историческое лицо. Тем самым принцип показа типического и индивидуального означает в такой же мере общий, как и конкретный исторический принцип.

В этой связи любопытно отметить, что в языке нашем также сохраняется общее и конкретно-историческое значение понятия индивидуальность и личность. Известно, что еще сегодня психологи умеют обсуждать личность как внеисторическую категорию, определяя ее как человека, который способен выделить себя из природы и питать к ней и к людям отношение[1].

Вправе ли психология трактовать понятие личности под этим внеисторическим углом зрения? Возможно, да, если учесть, что всем общественным явлениям свойственны некоторые общие признаки, например, что человек есть общественное существо, что сознание его определяется его общественным бытием и т. д.

Вопрос в другом: как в научной практике пользоваться этими абстракциями, каким реальным содержанием должны быть они наполнены в конкретном анализе исторических явлений? Нашей задачей как раз и является показать, что понятие индивидуализации в абстракции однозначное, в реальных исторических условиях становится далеко не однозначным.

Вот почему, если понятие индивидуальности или личности и может быть раскрыто так, как только что мы видели в науке психологии, то в жизни, а поэтому в искусстве оно в высшей мере исторически относительно.

Напомним, что Маркс, исследуя формы, предшествующие капиталистическому производству[2], на каждом шагу отмечает различия в положении индивида как члена общества. В другом месте Маркс указывает на то, что только в буржуазном обществе образуется личность, для которой сами формы общественных связей оказываются [мыслятся] средствами для ее частных целей[3]. Наконец, известно, что Ленин указал на то, что в пореформенной России происходил подъем чувства личности[4].

Ясно, что в исторических анализах, имеющих дело с конкретной человеческой деятельностью и жизнью, понятие психологов о личности мало что способно объяснить. Если искусство в типическом человеке показывает

[1] См. «Основы психологии» Л. Рубинштейна, стр. 676 (изд. 1946 г.).

[2] См. «Вестник древней истории» № 1, 1940.

[3] К. Маркс, Введение к критике политической экономии.

[4] В. И. Ленин, Экономическое содержание народничества, Собр. соч., т. I, стр. 287 (изд. 1929 г.).

его индивидуальное, оно тем самым обнаруживает реальное его общественно историческое содержание. Это—задача, которую надо уметь разрешить.

Великим мастером в показе индивидуальности был Шекспир, в глазах которого как сына своей эпохи адекватным выражением человеческой личности был индивидуализм. Одной из совершенных форм воплощений этого начала служит Шейлок, вся трагедия которого в том и заключается, что он тщетно стремится стать личностью. Если называть пафосом личности—не психологической, но исторической—чувство гордости, то Шейлоку именно в этом чувстве было отказано как еврею в условиях средневековья. Самолюбие Шейлока было не чем иным, как тоской его по недоступной ему гордости, либо формой ее отстаивания[1].

Искусство отражает действительность общественного человека, и уже поэтому оно не может не обнаруживать индивидуальное в типическом. Но именно по той же причине оно не может не делать этого по-разному. Больше того, оно нередко перекрывает одно начало другим[2]. При всем этом оно не в силах вовсе отвергнуть единство этих двух начал.

---

[1] Мы имели случай коснуться вопроса чести и гордости, говоря на VI Всесоюзной Шекспировской конференции о трагедии Шейлока. Позволим себе привести оттуда следующую выдержку.

«... Можно ли местью назвать жажду, которая терзает душу Шейлока? Право чувствовать себя человеком, равным всем другим людям,—вот та жажда. Не чувство мести, но чувство чести делает Шейлока фанатиком. Шейлок—гордец и великий идеалист, презирающий материальные блага там, где идет речь о человеческом достоинстве. Но этот благородный идеалист наивен, и здесь источник всей трагедии. Он вообразил, будто честь, достоинство, чувство личности и право быть личностью составляют его личное достояние, частную и интимную сферу субъективного сознания: он не понял, что эти великие блага на самом деле составляют сложный узел, в котором скрещиваются людские отношения, узел, в котором впервые они возникают и обретают свою реальность. Жаждать человеческого достоинства, быть может, возможно всюду, но им обладать возможно только среди равных, а Шейлок—не равный...». Изв. АН Арм. ССР, № 6—7, 1944.

[2] Вопрос о соотношении типического и индивидуального в истории искусства мог бы явиться темой специального исследования.

Мы уже указали на то, что типическое переходит в индивидуальное в процессе того, как оно включается в систему связей, обретает тот или другой жизненный контекст. Мысль, что индивидуальное может возникнуть вне таких связей, лишена всякого смысла[1]. Но о всякой связи человека[2] надо помнить, что она протекает между двумя лицами, что каждое из этих лиц несет на себе отпечаток—тот или другой—одних и тех же связей. О всяком явлении можно судить по человеку, который его видит, как и о самом человеке можно судить по тому, как и что он видит в данном явлении. При этом во взаимных связях, в их взаимодействии и единстве не только открывается каждый человек, но он в них и образуется; больше того, потому что происходит последнее, происходит и первое.

А теперь перейдем к живой художественной практике.

Синкретическое искусство, танцы

Искусство отражает действительность, которую строит общество, строит, опираясь и на само искусство; поэтому искусство отражает действительность так, как ее создает общество. Вот почему с чередованием формаций меняются и принципы творческого процесса.

Творческий процесс можно назвать процессом делания или созидания нового; следовательно, процессом мышления; формой последнего в искусстве служит образ. Вот почему так же, как имеет историю общество, ее имеет и искусство, в искусстве—принцип мышления, а в последнем—его образная форма.

---

[1] Можно мыслить образ отшельника в лесу, если это человек, который ведет борьбу с самим собой, т. е. скрыто с людьми или со своим богом. Так, фанатик-аскет из «Таис» А. Франса есть индивидуальность в процессе того, как он обманывает себя, изменяя собственной религии и безумствуя в исступленном самобичевании в горячке пожирающей любви.

[2] В искусстве мы говорим о человеке, потому что человек диктует искусству его законы: искусство возникло для того, чтобы воспроизводить человека, и природу оно воспроизводит для человека и по-человечески.

Если история человеческого общества породила историю человеческого искусства, то в последней, если начать ее с колыбели, правомерно наметить те же три основных этапа, из которых каждый последующий означал в ней революцию.

Первым этапом является самый длительный период, исчисляемый тысячелетиями,—период человеческой дикости, время образования человеческого общества, человеческой идеологии, в частности—художественной практики. Если существовала в этот период художественная практика, следовательно, существовало художественное мышление, мышление в образах. Художественный образ в этом искусстве должен был обладать своеобразием, присущим всей культуре этого этапа, культуре синкретической—по содержанию и форме.

Вторым этапом было искусство классового общества—многоликое, многонациональное, многоступенчатое в своем развитии, многообразное в направлениях, в частности, в принципах и формах. Животворящей силой этого искусства являлась породившая его борьба классов, принципом же, ведущим его вперед,—борьба за реализм. В этой именно борьбе и за пору расцвета последовательно рабовладельческой, феодальной и буржуазной культур на земном шаре, а больше всего за пору революционно-демократической борьбы в России, за прогрессивные идеалы человечества это искусство сложило лучшие свои творческие традиции и создало лучшие свои творения. Художественный образ всего этого периода имеет некоторые общие черты, которые также могут быть намечены.

Наконец, третьим периодом, самым молодым по возрасту и самым длительным в перспективе, является искусство социалистического—коммунистического общества, искусство освобожденного человечества, его возвышенных идеалов революционного гуманизма, искусство самое богатое и совершенное. В основе своего мышления искусство это имеет принцип социалистического реализма. Художественный образ этого искусства также несет черты своеобразия, которые должны быть здесь отмечены.

Эти три этапа не в одинаковой мере привлекают наш интерес в настоящем труде. И это естественно, так как

всякая история привлекательна, когда она способна помочь современности. Но ради этого последнего мы не можем миновать прошлое, и до того, как сказать о современном, советском искусстве, бегло оглянемся назад. Мы начнем с периода, когда общественный человек впервые стал творить художественные образы, пытаясь через них овладеть своим реальным миром.

Известно, что в первобытном обществе разные искусства—пляс, пение и музыка—сливались в одно, почему искусство это считается синкретическим. Мы не собираемся возражать против того, что это было так. Но, мы полагаем, понятие синкретизма или слитности стирает в первобытном обществе одно очень существенное обстоятельство: не все искусства, исполняемые вместе и нераздельно, обладали одинаковым значением и были вследствие этого одинаково развиты.

Ведущим искусством являлось искусство танца. Из других наибольшее значение имели не пение и не музыка, а изобразительное искусство. Что касается музыки, куда, конечно, входило пение, то о значении этого искусства сегодня можно было бы судить по тому жалкому уровню развития, на котором оно—если исходить из музыкально-этнографического материала—тогда могло находиться. Может быть, в этом нет ничего неожиданного, если согласиться, что это искусство предполагает более высокую дифференцированность сознания и как предпосылку более высокую речевую культуру (культуру речевой интонации).

Как бы ни было, говоря о первобытном искусстве, мы считаем себя вправе ограничиться двумя названными искусствами: танцами и изобразительным искусством.

И одно и другое искусство могут быть названы синкретическим, но несколько в другом смысле: они были непосредственнейшим образом связаны с производственной практикой общества, в ней зарождаясь и в ней исчерпывая свое содержание и свое значение. Невычленен-ность искусства из непосредственных трудовых связей, диффузность обеих этих сфер деятельности и сознания—вот признаки, по которым первобытное искусство может быть названо синкретическим. О синкретизме такого рода можно было бы сказать словами Маркса:

«Производство идей, представлений, сознания первоначально непосредственно вплетено в материальную

деятельность и в материальное общение людей—язык реальной жизни. Представление, мышление, духовное общение людей еще является здесь непосредственно вытекающим из материального соотношения людей»[1].

Непосредственная вплетенность в материальную деятельность—такова исторически ранняя и решающая тенденция всей духовной деятельности первобытного общества; такова неизбежно эта тенденция и в художественном мышлении.

В этой тенденции мы отметим, прежде чем перейти к ее анализу в первобытном искусстве, то обстоятельство, что духовная деятельность непосредственно вплетается в деятельность материальную, что обе эти формы деятельности **раздельно существовать не могут.**

Материальная деятельность порождает духовную, т. к. без последней она сама протекать не может[2]. Но это же означает, что сама духовная деятельность без деятельности материальной или вне ее теряет почву и свою силу. В трудовых связях образуется общество, следовательно—человеческие отношения и в них духовная деятельность. По мере удаления от трудового характера связей и обнажения в этих связях их естественной или кровной природы, слабеет деятельность и роль сознания, вступает в силу сфера стадного инстинкта.

Относительно искусства сказанное имеет тот смысл, что искусство также вплетается в непосредственную производственную ткань жизни и вне этой ткани теряет основу и ничем не питается. В дальнейшем, когда мы специально займемся проблемой красоты, мы убедимся, что в этой области в первобытном обществе царил тот же принцип непосредственности.

В этом принципе надо различать еще одну сторону, которая также подчеркивает синкретический характер первобытной культуры, а именно: «**субъектом мышления** в первобытном обществе является не столько индивид,

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. IV, стр. 16.

[2] Достаточно напомнить хорошо известное место из «Капитала» (1 т.), где проводится параллель между ткачом и архитектором—с одной стороны, и пауком и пчелой—с другой. Известно также, какое значение придавали Маркс и Энгельс целесообразному характеру человеческого труда как его отличительному признаку.

сколько само общество. О сколько-нибудь субъективно мыслящем индивиде—имея в виду содержание, а не форму мышления—возможно говорить не раньше того, как индивид достаточно обособляется в обществе, т. е. когда в последнее проникают имущественные различия между отдельными семьями и индивидами, когда разделяется труд и люди различаются по исполняемому труду и соответственно, когда частные интересы и мотивы поведения их начинают приобретать общественную значимость[1].

Итак, мыслящим субъектом в первобытном обществе выступает само общество, и это в меру того, как общество является источником или субъектом в нераздельной трудовой жизни. В этом процессе—и мышления, и труда—индивид не субъект, но орган или принадлежность коллектива. Конечно, он орган, умеющий мыслить, но мыслит он по мере того, как осуществляет трудовые связи с людьми, ощущая себя производственной частицей коллектива. Этому соответствуемо то, что первобытное состояние человечества в своем развитии не восходит от индивида к коллективу, от семьи к роду, а, наоборот, нисходит, как бы дробится от рода к семье; понятие общего—«мы»—должно предшествовать понятию частного и индивидуального «я».

Анализ первобытного искусства, который мы ниже приводим, подтвердит справедливость только что сказанного. Тот же анализ подтвердит и следующее (что также явится стороной в синкретическом характере этого искусства): единственным содержанием, единственным интересом духовной деятельности первобытного общества служило само же общество, его трудовой процесс и все, что с этим процессом внутренне связано.

Так же как само общество, содержание его искусства было монолитным. Искусство это не знало того, что в искусстве классового общества—на всех исторических этапах—служило его стержнем: мотива борьбы, борьбы внутри общества, между имущими и неимущими, между торжествующими и страдающими, между удачниками и неудачниками, покровительствуемыми богами и пресле-

[1] Этот процесс разложения древней родовой организации описан Энгельсом в «Происхождении семьи, частной собственности и государства»

дуемыми, между самими богами, богами и дьяволами, между добропорядочными и злыми людьми, умными и дураками, любящими и нелюбящими и т. д., и т. п. Никакого противопоставления человека человеку или обществу, или богу первобытное искусство не ведало. Единственную борьбу, которую оно знало, была борьба с животными и с враждебными племенами; но и тем существенным отличалась от последующего искусства эпоса, что эпос повествовал о ходе и исходе борьбы, о доблестях и страданиях в ней народа, о его героях и изменниках. Между тем здесь, в искусстве первобытного общества, воспроизводится сама борьба как процесс, который ничем не отличается по характеру своему от борьбы с животными, от борьбы-охоты; да и по содержанию и значению своему обе эти формы борьбы выполняли одинаковую производственную функцию.

Вот эта-то монолитность содержания служит, быть может, наиболее отличительной чертой первобытного искусства[1].

Уже на первобытной религии мы могли бы проверить значение указанной основной тенденции первобытного мышления. Мы имеем в виду то несомненное обстоятельство, что религия (фетишизм) сохраняла непосредственную связь с производственной жизнью общества и в своей фантастике не утрачивала своей материальной почвы. Достаточно сослаться на практическое начало, господствовавшее в религии фетишизма.

Непосредственный практический интерес к религии, думается, в большей мере определял и его прозаически наглядный характер. Красное перо попугая или гвоздь, обмотанный пряжью как отдельные фетиши, были полезными участниками в практике жизни, с которыми, однако, семья, племя всегда готовы были расстаться, чтобы заменить другими, коль скоро у нее было основание не быть ими довольной.

Как ни кажется парадоксальным, но о дикаре можно было бы сказать, что он был свободен от суеверия: в чудо он не верил, его не видел, т. к. то, что он видел, было полно для него реального и обыденного смысла. Дикарь

[1] Мимо этой стороны первобытного искусства в свое время прошел Плеханов. К этому вопросу мы еще вернемся.

несомненный прозаик, стихийный материалист и никогда не мистик: для последнего он слишком «наивен».

Мы напомнили о первобытной религии, чтобы еще с одной стороны приглядеться к мышлению, которое в первобытном обществе получило свое полное развитие в искусстве.

Прежде всего об искусстве танца, которое было тесно связано с материальными условиями жизни первобытных людей. Об этом красноречиво говорит уже само содержание их. Для иллюстрации сошлемся на материалы, приводимые в многочисленных работах Плеханова. Вот, например перечень первобытных танцев—мужских и женских[1].

Мужские танцы. Танец гребцов, танец охотников на кенгуру, танец, изображающий кражу скота у белых, танец, празднующий наступление сбора плодов дикорастущих растений, танец, прославляющий удачную охоту. Есть танцы-подражания различным зверям.

Женские танцы. Женщина изображает, как она лезет на дерево для ловли опоссума[2], как она собирает раковины, как она отрывает корни некоторых питательных растений, как кормит ребенка, как объясняется в любви, как ссорится с мужем.

Легко заметить, что общей чертой для этих танцев служит то, что они все относятся к трудовому быту общества и способны поэтому активно участвовать в этом быту. Не надо ли, однако, сделать исключение для таких женских танцев, как кормление ребенка или объяснение в любви, или ссора с мужем? Не естественнее ли их отнести к тому домашнему быту женщины, где она—мать, или любящая женщина, или жена, терпящая обиды от мужа?

Можно не сомневаться, что сам Плеханов так и полагал. Мы думаем иначе; что эти танцы во всяком случае носили характер, связанный с положением женщины в

[1] Разумеется, Плеханов приводит материалы из буржуазной этнографической литературы, относящейся к племенам, наиболее низко стоявшим на культурной лестнице. Однако этим материалом Плеханов пользовался для достаточно широких умозаключений о первобытном искусстве. Он был принципиально прав. В этом мы следуем за Плехановым.

[2] Опоссум—древесная сумчатая крыса (Сев. Америка).

трудовой жизни общества: сам по себе «домашний быт» первобытной женщины мог быть только производственно значимым бытом. Не забудем, что признак пола значил и производственный признак, поскольку первичной формой разделения труда в первобытном обществе было разделение его по половому признаку.

Конечно, танец кормления ребенка мог быть только женским танцем; но важно то, что в этом танце обобщался, чтобы не сказать—поэтизировался, не столько мотив материнской любви, сколько процесс кормления маленького существа—будущего члена общества. С трудом могли бы мы представить в первобытном обществе общественное признание (значимость) материнства как личного переживания женщины. Мы не допускаем, чтобы могли существовать в этом обществе танцы, изображающие (поэтизирующие или идеализирующие) «объяснение в любви» или осмеивающие «ссору с мужем». Уж разве в танцах этого рода нашла бы отражение борьба, соперничество в семье-племени между женщиной и мужчиной. Словом, мы не можем утверждать, что именно означают эти танцы, но мы не допускаем, чтобы они значили то, что сегодня **наш быт** мог бы нам подсказать.

Если оставить в стороне указанные женские танцы, неясные в своем содержании, то обо всех остальных танцах можно уверенно сказать, что всякий из них не только воспроизводил важное дело в смысле того, что изображал его, подражал ему—по этому признаку и различались танцы[1], но танец в то же время реально совершал дело, перенося его в воображение: люди в танце совершали плавание, охотились на кенгуру, готовились к сбору плодов, возвращались после удачной охоты—словом, либо предваряли, либо завершали реальный трудовой процесс.

Тем самым, что бы ни значил танец: подготовку, радость или магию, т. е. деловую связь с духами—он служил важному делу и сам был таким делом. От содержания танца, иначе—от дела зависела и его форма: мужчины ли его исполняют или женщины; от дела зависело и то, все ли общество танцует его или имеются в отдельности танцоры и зрители,—все это определялось

[1] Плеханов преимущественно по этому признаку судил о связи экономики общества с искусством.

назначением танца, совершаемого как общественный акт или праздничный ритуал. Наконец, еще одно: так как танец был важное и общее дело, то во время его исполнения само общество (племя) сплачивалось и становилось одним целым[1].

Можно верить Плеханову, что танцы в этом обществе самое важное дело. К сожалению, мы не находим у него удовлетворительного объяснения, почему это так, и вряд ли могли бы найти, т. к. и в танцах, и в других искусствах Плеханов не замечал их реального значения и сущности—их действенной роли в общественной жизни. Плеханов всегда исходил из того, что искусство отражает жизнь общества, но он, как правило, не исходил из того, что искусство и творит жизнь, поскольку отражает ее. То, что танец оказался самым важным первобытным искусством, Плеханов был склонен связать с тем, что в этом искусстве «выражается **решительно все**, все самые важные для общества свойства как мужчины, так и женщины». «Все эти танцы,—читаем мы у Плеханова там же,—развивают такие свойства дикаря, без которых он не мог бы существовать»[2].

Можно ли все это принять всерьез, принять, будто танец, изображающий охоту, развивает мускулатуру тела, ловкость, храбрость, наблюдательность, выносливость и мало ли какие еще свойства и качества хорошего охотника? А если бы оказалось, что в развитии этих полезных качеств участвует также танец, можно ли утверждать, будто искусство танца возникло ради этого назначения? Во-первых, если бы таково было назначение танца, то это назначение нашло бы лучшие формы разрешения, чем массовый пляс, где участнику не приходится затрачивать и малой доли подлинного охотничьего мастерства, ловкости и усилий. Во-вторых, то же самое назначение—развитие полезных качеств—надо было бы предположить во всех прочих танцах, напр., в таком, где изображаются кормление детей или повадки зверей. И, наконец, как бы ни было заинтересовано общество в полезных качествах своих членов, интерес гимнастики не носил бы характера праздника, не собрал бы племя для общего действия и само племя не становилось бы тем единством, каким оно на самом деле в танцах становилось.

[1] См. у Плеханова назв. соч., стр. 162.

[2] **Плеханов**, Назв. соч., стр. 351.

Словом, правильно отмечая, что в первобытном обществе танец является наиболее важным искусством, Плеханов не мог дать этому достаточного объяснения, не мог, так как неверно понимал сущность танца как искусства.

В то время как для нас танец есть явление общественное—по происхождению, содержанию и назначению (по происхождению, ибо танец присущ только человеческому обществу и никоим образом ни животному миру; по содержанию, ибо в специфической форме он обобщает чувства и воззрения людей в обществе; по назначению, ибо содержанием и формой своей он воздействует на взаимные людские отношения), для Плеханова танец как искусство носит двойственный характер: биологический и общественный. Танец оказывается биологическим явлением по происхождению, ибо—полагает Плеханов—он возник из эстетической потребности, а эстетическая потребность свойственна не одному только человеку. Последнему присуща лишь реальная форма, в которой эта животная, или биологическая, потребность может существовать.

Только что изложенное связано с одним из основных тезисов в эстетике Плеханова; этому тезису он посвящает значительное место уже в первом своем «Письме без адреса». Приведем соответствующее место.

«Людям, равно как и многим животным, свойственно чувство прекрасного, т. е. у них есть способность испытывать особого рода («эстетическое») удовольствие под влиянием известных вещей или явлений. Но какие именно вещи и явления доставляют им такое удовольствие, это зависит от условий, под влиянием которых они воспитываются, живут и действуют. **Природа человека** делает то, что у него **могут быть** эстетические вкусы и понятия. **Окружающие его условия** определяют собой переход этой **возможности в действительность;** ими объясняется то, что данный общественный человек (т. е. данное общество, данный народ, данный класс) имеет **именно эти** эстетические вкусы и понятия, а **не другие».** (Курсив наш.—А. А.).

Так, следуя за Дарвином, Плеханов отождествил эстетическое у человека и у животного, уверовав, будто «факты, приводимые Дарвином, свидетельствуют о том,

что низшие животные, подобно человеку, способны испытывать эстетические наслаждения»[1]. В отличие же от Дарвина, Плеханов в общественных условиях искал объяснения того, как в человеке может проявиться это эстетическое природное чувство. Вот это—то свое положение Плеханов считал непоколебимым. «... Этого вывода,—утверждал он,—разумеется, не станет оспаривать ни один из сторонников материалистического взгляда на историю. Совершенно напротив, каждый из них увидит в нем новое подтверждение этого взгляда[2].

Плеханов жестоко ошибался. Он не замечал вопиющего противоречия своей концепции материалистическому взгляду на историю. Того, во-первых, что переход животного состояния в человеческое, или—биологии в социологию, не означает всего лишь перехода возможности в действительность, ибо сама возможность для человека открывается впервые в человеческом же. Так, впервые человеческий голос (певческий) в обществе становится основанием художественного звука; человеческая интонация, человеческий ритм и тембр—основанием музыкального переживания; и в чувстве красоты человека от животного отличают—вопреки Плеханову—не «именно эти вкусы», а вкус сам по себе, ибо явление вкуса есть производное от общественных отношений людей. Самая способность знать, переживать красоту возникает впервые у человека среди людей, также как впервые в обществе глаз человека, конечно, схожий с животным глазом, становится человеческим глазом, глазом, умеющим понимать красоту формы[3]. Плеханов упустил, что «чувства общественного человека иные, чем у необщественного»[4], иные именно качественно, а не только в том, как они проявляются.

Во-вторых, Плеханов не замечал—на это мы указали выше—что искусство не только отражает действительность, но и строит ее, и для того и отражает, чтобы строить. Не замечая этого,—самого важного и решающего в искусстве,—Плеханов мог утверждать нечто вопиющее, а именно, что низшие животные подобно людям испыты-

[1] **Плеханов**, Назв. соч., стр. 46.

[2] Там же, стр. 51.

[3] **К. Маркс** и **Ф. Энгельс**, Соч., т. III. стр. 627.

[4] Там же.

вают эстетическое наслаждение и что «иногда наши эстетические вкусы совпадают со вкусами низших животных»[1].

Таков взгляд на искусство, на сущность художественного наслаждения, взгляд порочный, позволивший Плеханову, в частности, согласиться с Э. Гроссе, будто «отличительным признаком пляски является ритмический порядок движений». Плеханов не замечал безнадежной пустоты такого утверждения, хотя бы, несомненно, возражал, выскажи кто-нибудь «мысль», будто, например, в музыке отличительным признаком служит чередование тонов, или в поэзии—чередование ударных слогов, или в науке—некий порядок в высказываемых мыслях.

Но Плеханов не только не отбросил бессодержательную фразу Гроссе, но поставил ее в связь с собственным пониманием происхождения, т. е. сущности танца. Вслед за фразой Гроссе Плеханов пишет: «Мы уже знаем из первого письма («Письмо без адреса»—А. А.), что способность замечать музыкальность ритма и наслаждаться ею коренится в свойствах человеческой (и не только человеческой) природы. Но как проявляется эта способность в пляске? Что **означают** ритмические движения пляшущих? В каком отношении стоят они к их образу жизни, способу производства?»[2].

Смысл этих вопросов понятен: происхождение танца животное; проявление его человеческое. Нам не нужно здесь особо оговорить наше несогласие в таком понимании танца. Но что можно возразить против пресловутой способности человека (и не только человека) замечать музыкальность ритма и наслаждаться ею? Только одно: мы считаем невероятным, чтобы существовала такая способность, и это по той простой причине, что никакого музыкального ритма в природе вообще не существует. Музыкальный ритм существует впервые в музыке, но не до и не вне нее, как и танцевальность ритма существует впервые в танце, наподобие того, как красота существует в том, что красиво, а истина—в том, что соответствует объективному и в той мере, в какой ему соответствует.

Вместе с тем, если бы оказался прав Плеханов и в основе танца оказались бы музыкальность ритма и при-

[1] **Плеханов**, Назв. соч., стр. 46.

[2] Там же, стр. 113.

родное наслаждение ею, то танец в одном отношении преобразился бы: он перестал бы быть общественным явлением, так как, очевидно, явление таким может быть только для общественного человека. Как существо природное, действующее по природной своей способности, человек не обнаружил бы в танце ни общественной действительности, ни себя самого в ней.

Между тем художественное наслаждение в танце, чисто человеческое наслаждение, связано с тем, что в художественной форме выполняется определенная социальная функция[1]. В процессе того и в меру того, как творится эта функция, ритм становится музыкальным ритмом, танец—искусством, а раскрываемый в нем смысл—художественным образом.

О том, какую функцию выполнял первобытный танец, мы уже говорили; сделаем здесь несколько дополнительных замечаний.

Первобытный танец не только нес на себе отпечаток жизни, но и сам активно в ней участвовал. Больше того: именно потому, что танец участвовал в жизни активно, он ее отражал, он на себе нес ее отпечаток[2]. Танец воссоздавал трудовой процесс—с одной стороны, изображал этот процесс, ему уподоблялся и подражал; в этом смысле всякий танец был определенным танцем, вроде указанных выше. Но танец воссоздавал трудовой процесс и в прямом, практическом смысле. Конечно, танец был порождением производственной жизни общества; именно это позволило ему войти в материальную ткань этой жизни: он был ее особой формой, предваряющей либо замыкающей ее реальный процесс.

Однако и вплетаясь в производственную ткань, танец не переставал оставаться искусством, так как он возвышал практику труда через воображение до большого обобщения. Естественно, что наглядной формой такого обобщения служил сам производственный процесс (охота, грабеж, борьба, собирание плодов и т. д.).

Люди первобытного общества творили искусство, сле-

---

[1] О сущности художественной формы и художественного наслаждения у нас речь впереди.

[2] В вопросе активной роли искусства, служащей определяющим его принципом, начинается наше основное расхождение со всей эстетикой Плеханова.

довательно, они обобщали свою жизнь. Мы не сомневаемся, что в этом они не могли отдавать себе отчет. Но мы, к сожалению, не знаем другого: проводили ли эти люди грань между реальным процессом труда и его обобщением в танце (искусстве) и какую именно грань могли они проводить? Являл ли танец (искусство) самостоятельный источник удовольствия, независимый от непосредственного интереса практики? Не существовало ли, наоборот, отношения к танцу (к искусству) как к органической принадлежности труда, как к практическому его предложению либо началу? Или же, быть может, оба эти взгляда уживались в еще дремлющих и очень мало развитых чувствах и представлениях, в смутном и недифференцированном сознании первых людей в условиях первых человеческих поколений? Мы полагаем, что было именно последнее.

Но как бы ни относились люди к своему искусству, несомненным является то, что смысловым узлом последнего и источником удовольствия в нем служил трудовой процесс, привычный, но по-новому совершаемый. Это несомненно потому, что искусство именно на мотивах труда и возникало, на мотивах, наиболее значительных и важных в жизни этого общества.

Далее. Что значит то, что трудовой процесс (или любой жизненный процесс) в искусстве по-новому совершался? Это значит, что он становился художественным процессом. Ответ наш, впрочем, предполагает нечто другое: художественный процесс есть познавательный процесс, в нем открывается то, что в практике жизни от людей ускользает, что между тем для них является очень важным: смысл, общее значение, общую необходимость того, что все они в этой практике делают,—необходимость, для всех людей равную и тождественную. Мало того: в художественном процессе все это не только открывается, ощущается, познается, но и переживается как привлекательное и волнующее. Художественный процесс, возникший на трудовом (жизненном) процессе, есть и новый процесс, и именно как новый процесс, трудовой танец становится обобщением, т. е. искусством. Вне этого в танце нет ни обобщения, ни искусства.

Вопрос, который мы излагаем, несомненно относится к самой сущности искусства и, в частности, искусства танца.

В самом деле, трудовой процесс приобретал в танце не только новый смысл, но приобретал свой истинный, т. е. объективный смысл для отдельных индивидов и для общества в целом. Если индивиды в трудовой эмпирике в отдельности были предоставлены каждый себе, своим силам и усилиям, своей судьбе, то в танце-труде тот же труд они ощущали по-новому. Совершали или просто созерцали танец люди, они ощущали то, что было самым важным в их жизни: практические связи свои друг с другом, силу свою в этих связях; через эти связи они постигали и смысл самого труда. Ощущать связи с людьми в труде значило ощущать каждому свой собственный смысл или значение в этом труде. Каков бы ни был окружающий мир, вступая в танец, индивид через него ощущал свое место в этом мире.

А что же приобретало общество? Общество—материальная реальность, существующая независимо от воли и сознания отдельных своих членов. Вступая в танец, общество приобретает силу субъективной реальности, ощущающей себя как единство, как целостность, как производящий организм. Как субъект коллективного труда, общество в танце питается единой волей и единым сознанием своих членов. В танце (искусстве) общество ощущало реальность своего единства; такое ощущение для него было жизненно необходимо, это было условие его дальнейшего материального существования.

Воображение—эта могучая познавательная способность, сыгравшая великую роль в историческом становлении человека—сделало свое дело, когда обобщило трудовые связи людей, когда в этих связях отобрало и типизировало схожее и ведущее. Воображение сделало свое дело в единственно доступной и самому обществу необходимой форме—чувственной наглядности и достоверности. В этой же форме воображение достигло того, что также было важно для общества и что также относилось к задаче искусства: чувство удовольствия. Танец доставлял удовольствие, быть может—восторг, ибо в нем индивид ощущал всю притягательную силу своего человеческого существования, полноту своего общественного бытия.

Таково было первобытное искусство танца. Его определяющим признаком было то, что он являлся деятельностью, непосредственно вплетенной в процесс производ-

ства. Но как такое искусство, он отличался дополнительными признаками, которые мы указали выше и которые здесь мы упомянем вскользь.

Искусство танца возникло на производственной базе общества. Подлинным и непосредственным творцом искусства танца было общество как единственный источник и как реальный субъект производственной жизни людей.

Общество утверждало свое существование тем, что внушало своим членам живое ощущение их трудового единства и порождало к этому единству чувства влечения. Достигало этого оно, силой воображения проникая в свой труд, в производственную свою практику, находя в последней черты общие и ведущие и обращая их в чувственное достояние своих членов.

Но чувственным достоянием становился сам производственный процесс, в котором воспроизводились именно черты общие и ведущие. Этот-то процесс в полноте его трудового содержания делался источником влечения и удовольствия.

Таким путем и с таким назначением преобразованный процесс труда становился художественным процессом или искусством.

Общество творило свое искусство, но делало оно это так, что себя самого непосредственно и без остатка в нем растворяло; себя самого оно переживало как предмет собственного воображения; себя, свой трудовой процесс обращало в произведение искусства; самим же собою любовалось как художественным произведением, следовательно, в себе же непосредственно находило свой художественный образ.

В совокупности этих признаков таилось историческое своеобразие первобытного искусства танца как носителя художественного образа.

То, что мы только что проследили на примере танца, мы обнаружим вслед на примере изобразительного искусства.

Синкретическое искусство. Первобытное изобразительное искусство

Художественное мышление уже в историческом своем зачине протекало по диалектическому пути: оно отража-

ло действительность общественного человека—в этом заключалось его содержание; и оно само в этой действительности находило свое отражение—в этом заключалось его назначение, объяснение его происхождения. Вот в чем нас убеждает предыдущий анализ первобытного танцевального образа, который подтверждает, в свою очередь, непререкаемость ленинского указания о диалектическом процессе мышления.

Согласно этому указанию, общественный человек впервые мыслит, сталкиваясь с предметным миром, наблюдая явления природы; эмпирическая практика дает материал и научает находить в мире явлений схожие и ведущие черты, необходимые, важные и случайные, научает обобщать действительность; вооружившись этим, человек по-новому продолжает наблюдать явления, сталкивается с миром, далее—опять по-новому обогащенный—обращается к живой практике, чтобы опять искать новых обобщений и т. д., непрерывно и неизменно. Так именно, в живой цепи диалектики, отражающей живую диалектику общественного бытия, совершает мышление свой вечный путь вперед—и ввысь и вглубь[1].

Нужно ли особо подчеркнуть, что цепь эта потому и живая, что она неразрывна, что в ней три этапа сами составляют предмет философской абстракции, что в реальности ни один вне общей цепи, вне живой связи с другими этапами не возникает и не протекает? Нужно ли здесь особо упомянуть также о том, что в этой цепи, хотя и неразрывной, ведущим звеном, питающей и направляющей силой служит практика, именно живое созерцание, начало общественного бытия?

Диалектика мышления есть одновременно диалектика общественной жизни, и, поскольку различны исторические формы этой жизни, исторические законы ее развития, различны и формы и исторические законы мышления общественного человека. Это, конечно, относится также к художественному мышлению. Со своеобразием этого мышления в первобытном обществе мы познакомились при анализе танцевального искусства.

[1] Напомним слова Ленина: «От живого созерцания... таков диалектический путь познания истины, познания объективной действительности». «Философские тетради» (изд. 1936 г., стр. 166).

Анализ искусства изобразительного внесет сюда некоторые дополнительные черты.

Возможно, что изобразительное искусство в своем общественном значении уступало искусству танцевальному; во всяком случае последнее было многообразнее в содержании, эмоционально действеннее, а по форме — наиболее массовое.

Все же не танцевальному, но изобразительному искусству принадлежит большее для нас культурно-историческое значение. Именно это искусство пронесло через века и тысячелетия память о ранних ступенях человеческой культуры. Уцелевшие на кости, на камне, на стенах пещер рисунки, включая графику, сегодня говорят нам о доисторических наших предках, о былых поколениях людей, еще не различавших в себе ясно человека от животного,—говорят об их интересах и живых страстях; эти памятники ныне, вдобавок, поражают художественными достоинствами, творческой изобретательностью и, главное, правдивостью и мастерством исполнения.

Еще в большей мере, чем этими достоинствами, первобытное искусство трогает нас сегодня кровной и чуткой связью своей с живыми интересами людей, явной направленностью на то, чтобы эти интересы осмыслить, обобщить и им на практике служить. Но больше чем это, памятники первобытного искусства поражают тем, что в них просвечивает сам человек, первый на земле человек, его созидательный темперамент, творческая воля, сила воображения, словом, богатство духа, с каким он выходит на историческую арену.

Это богатство обнаружил человек в материальном труде, опираясь на который он вырвал себя из животного мира и начал свою человеческую историю, создав общество, т. е. **в труде скрепив людей между собою.** Через общество он противопоставил себя мертвой и живой природе и вступил с ней в борьбу; в этой борьбе он переделывал, видоизменял природу и совершенствовал свой труд, в труде же совершенствовал свое тело, свой мозг, свои духовные возможности.

Весь этот путь—длительный, вероятно, очень тяжелый, требовавший бесконечных жертв—составлял историю образования и совершенствования человеческого общества, историю образования и совершенствования трудовых связей между людьми. Этот-то долгий путь можем мы

разглядеть сегодня на образцах первобытного искусства, уже на ранних образцах графического искусства.

Графическое искусство есть, может быть, первый во времени проблеск обобщающего мышления, пожалуй, более ранний, чем обобщающее сознание человеческой звуковой речи.

Чем бы ни была для людей, их развития графика: магией, отметиной, украшением или еще чем-нибудь—она была по существу формой общения между людьми (это—и в магии, ибо в конце концов духи были те же люди, с которыми надо было уметь найти общий язык). Графика была той самой формой речи—немой, но выразительной, тем более значительной, что в своем содержании она обобщала явления естественной природы.

Любопытнейшие сведения приводит Плеханов о графике туземцев с одного из притоков Амазонки. Мы узнаем из них, что «все рисунки, представляющиеся геометрическими фигурами, на самом деле оказываются сокращенными, отчасти даже прямо стилизованными изображениями известных, совершенно конкретных предметов. Так, волнообразная линия, сопровождаемая с обеих сторон точками, изображает змею...». Или «чисто геометрические орнаменты произошли из фигур, изображающих человека и животных»[1].

Но как бы ни была многообразна графика, мы не будем искать в ней больше того, что она способна дать. Графика—прикладное искусство, и в этом ее ограниченность. Так было и в интересующую нас эпоху. Она не воспроизводила самой действительности, но сообщала ей выразительный язык. Таким языком служили изображения человека и животных, обращенные в условные линейные схемы и перенесенные на человека: его тело, его орудия труда, утварь его домашнего обихода. Она придавала смысл и значение вещам, не имея сама самостоятельно ни того, ни другого.

Между тем, как прикладное искусство, графика, как сказано, знаменовала развитие обобщающего мышления. Это тем более важно, что она была искусством, доступным мастерству каждого человека во всяком племени. Полное торжество этого мастерства показало изобразительное искусство.

[1] **Г. В. Плеханов**, Искусство и литература, 1948, стр. 114—115.

Первые рисунки на стенах пещер знаменовали появление первых в истории человечества художников. Невозможно сомневаться, что художники эти были одаренные индивиды. Но где лежал источник их дарования? Если верить Кон-Винеру, автору «Истории стилей изобразительного искусства», человек каменного века обладал такой свежестью взгляда, что в рисунках непосредственно передавал впечатления от природы.

Однако трудно увязать непосредственность передачи впечатлений с тем, что это искусство стремится к правдивости изображения[1], к правдивости через обобщение. Каким бы нам ни казалось первобытное искусство, обобщающим в тенденции оно было несомненно. Разумеется, это—большое достоинство искусства и для такого достоинства свежесть взгляда, ясность восприятия явлений в природе есть достоинство художника, свидетельствующее о его одаренности.

Возражение вызывает не это, а попытки искать в самой одаренности объяснения исторических достоинств искусства. Такого рода объяснение всегда грешит тавтологией, как грешило бы ею, например, объяснение возникновения танца умением танцевать или объяснение возникновения речи даром речи. Здесь выражение одного явления через другое выступает как его объяснение.

То, что относительно первобытного искусства требуется объяснить, сводится к факту появления в этом обществе людей, стремящихся и умеющих правдиво и выразительно представить реальный мир. В таком объяснении нельзя не исходить из трудовых условий жизни, из того, что условия эти стали общественными, что в отличие от стада общество сделалось материальной базой жизни людей, став материальной силой, противопоставленной внешнему миру. Силу эту—общество—было необходимо в процессе труда воссоздавать, т. е. непрерывно крепить и отстаивать, однако в отличие от стада делать это надо было в самих трудовых связях, т. е. в сознании общества единства и общности этих связей, в живом ощущении их

[1] Техническую незрелость или беспомощность в показе природы не приходится смешивать с той предвзятой тенденцией, которая предпочитает видеть природу искаженной. Так, природа искажалась в руках прекрасных мастеров нередко в искусстве египетском и всегда в искусстве христианского средневековья.

смысла, в живом влечении к их притягательной силе.

В меру того, как зрела необходимость отстаивать существование и развитие общества (первобытного) усиливалась потребность подмечать в жизни общества, в людских связях и в самой природе, связанной с этой жизнью, типическое, важное, запечатлеть это в воображении—«свежий взгляд» на природу—и его пластически представить, словом, зрела способность художника: возникло изобразительное искусство. Присмотримся ближе к этому искусству.

На стене пещеры или на поверхности скалы, в местах, где стекается племя, изображен бизон со вскинутыми широко ногами: зверь бежит, и как раз в этом заключается художественный замысел изображения, это привлекает волнующий интерес зрителей. В основе этого интереса лежит смысл более глубокий, чем только то, что зверь бежит: здесь зверь бежит от людей, которые преследуют его. Это и есть идея искусства. Не воспринять этой идеи, не ощутить погони за бегущим зверем, значило бы лишить изображение его связей с практикой человека, не заметить в нем остроты события, обратить его в абстракцию, не способную волновать никого.

Спросим себя, однако: почему надо предположить в изображении бегущего зверя непременно погоню? Когда человек в своем воображении рисует зверя бегущим, это значит, что он сам бежит за зверем; когда зрителя волнует бегущий зверь, это значит, что его волнует событие, в котором он живой участник: он переживает охоту, где он травит зверя. Когда в качестве зрителей люди переживают себя на охоте, они переживают последнюю как общее дело, испытывают смысл и силу своего единства в этом деле.

Таково содержание пещерного изображения, такова сила его воздействия, таков смысл искусства, наконец, таково основание того, что искусство изображения должно было возникнуть. Только так можем мы понять некогда происходившие творческие процессы.

Пещерное изображение было искусством; это значит, что оно было живым словом, обращенным к людям, племени, словом, в котором мысль этих людей не только выражалась, но и совершалась. Это был язык живого действия, зовущий в единый круг, стягивающий человеческие чувства в единый узел, зовущий к новой борьбе,

к новым подвигам труда. Все равно, звало ли изображение зверя к охотничьему подвигу, внушало ли людям чувство любования таким подвигом или чувство уверенности в будущей борьбе—сила травли есть сила власти над зверем!—или же обращало камень скалы в летопись подвигов труда—это изображение всем людям открывало общее и важное в их жизни, единый смысл их борьбы, их трудовых отношений, утверждая в этом обаятельную силу их общественного бытия.

Поскольку происходило это, бегущий бизон на скале был художественный образ. Силу образа ему сообщало то, что в трудовом процессе он выражал высшее напряжение—погоню. Такой образ являл форму общественного сознания, так как общественное сознание есть не что иное, как осознание людьми того, что для жизни общества важно и существенно.

На одну подробность было бы уместно обратить внимание. Охота на зверя изображается без самих охотников. Это естественно, если иметь в виду, что значение и смысл охоты состоит в том, чтобы именно зверя убить или изловить. Мы встречаем, конечно, и такие изображения охоты, где показаны люди. Но вот что любопытно: здесь люди показаны как однообразные схемы человеческих фигур, схемы, подобные тем, которые и сегодня творит ребенок, когда он пытается нарисовать человека. Первобытный художник—хороший мастер, когда он изображает животного, и плохой в изображении человека. Но мастерство его в этом случае не играет роли: он и в изображении человека был бы хорош, если бы это требовалось художественным заданием, если бы не животное, а человек или вместе с первым и человек стал бы художественным образом. В этом несоответствии изобразительного мастерства, в отсутствии «свежего взгляда» на человека проступает лишний раз ведущая роль в картине охоты именно зверя.

Известно, что первобытное искусство показывало и не бегущих зверей. Мы предпочли наш пример, т. к. он ярче выражает то, что мы хотели сказать о первобытном искусстве. Что касается изображения не бегущего зверя, то и оно содержало важное событие: вольный и сильный зверь—иным он не может быть—стал здесь покорен племени. Это зрелище способно волновать, внушая людям племени бодрую веру. В таком изображении есть и маги-

ческий смысл. Но только из указанной веры могла возникнуть и магия. Изображенный зверь становился образом трудового покорения природы человеком. «Бизон» на скале превращался в непосредственный источник трудовых связей между людьми племени. И здесь, как и в созерцании сцены охоты, как и выше в искусстве танца созерцание (исполнение) искусства не выпадало из непосредственного производственного процесса, но включалось в него как практический момент, как его завершение или предварение, как реальное условие его дальнейшего непрерывного воспроизводства.

Чтобы представить яснее, как связывается человек через образ со своей средой и как в этом процессе такой образ оказывается звеном, перенесем мысленно пещерное изображение в неохотничью среду или же из неохотничьей среды в среду охотников. Можно не сомневаться, что «бизон» не станет художественно волновать земледельцев, а рисунок из растительного царства не будет волновать охотников[1]. Можно было бы продолжить мысленный наш опыт и перенестись нам самим в пещеру, чтобы здесь непосредственно созерцать образ первобытного искусства. Несомненно, «бизон» нас заинтересовал бы больше, чем людей из первобытного земледельческого племени. Но что это значит? То, что в этом изображении мы различили бы памятник прошлого, тем более яркий, чем оказалась бы богаче собственная наша эрудиция. В меру этой эрудиции пещерное искусство предстало бы перед нами раскрытой книгой, запечатлевшей интересы и страсти былого мира. Пещерное изображение, явив-

[1] Плеханов приводит любопытную цитату, посвященную первобытной орнаментике: «растительный же мир, как это ни странно,— говорится в цитате,—по-видимому доставил первобытным народам значительно меньше материала для стилизации». Назв. соч., стр. 145, примечание.

Нужно ли пояснить, что в приведенном обстоятельстве нет ничего странного, что объяснение его лежит ни в растительном мире, ни в психологии первобытных народов а в производственном значении этого мира для данного первобытного народа.

Сам Плеханов в случаях этого рода довольствуется указанием, что искусство отражает экономику, игнорируя то, что в самой экономике искусство принимает обратное участие. С ошибочными взглядами Плеханова этого порядка мы еще встретимся.

шись языком ушедшего мира, стало бы для нас живым его образом. Но это, конечно, был бы уже не тот образ, который некогда привлекал интерес первобытного общества.

Совсем иначе отнесется к изображению зверя и современный нам охотник-колхозник. В таком изображении он скорее всего оценит зверя, его достоинства и красоту и этим выкажет новое отношение к природе, впервые возможное в условиях материального господства над природой и духовного своего развития. Картина зверя, нарисованная советским художником, воплотит связи советского общества с природой, его интересы к ней, и как их выражение, она станет образом советского искусства.

Словом, мир общества и внутренняя связь с этим миром искусства определяют образ его искусства.

В первобытном обществе искусство отражало непосредственный производственный процесс. Этот процесс был организован так, что в нем индивид составлял всего только материальную частицу. Общественный труд означал не только труд людей в обществе и обществом определяемый, но и труд непосредственный самого общества; соответственно и общество само означало единый производственный коллектив, внутри не дифференцированный—ни по правам и обязанностям, ни по признаку имущественного достатка, ни по признаку выполняемой индивидом производственной функции.

В этом коллективе индивидуальный труд не был подобен ни подневольному рабскому труду, ни крепостническому крестьянскому труду, но был трудом производным от единого и общего труда коллектива, являлся материальной его частицей, соответственно тому, как сам трудящийся индивид в этом коллективе был его материальной принадлежностью, его продолжением в пространстве. Об этой форме человеческого существования можно было бы повторить слова Маркса о ранней исторической форме собственности: «... Коллектив—это субстанция, индивиды же всего-навсего лишь акциденции ее, или ее составные части, сложившиеся чисто естественным путем»[1].

[1] К. Маркс, Формы, предшествующие капиталистическому производству—«Вестник», 1940, № 1, стр. 11.

Таков был мир, в котором коллектив поглощал без остатка индивида и лишь тем отличался от стада, что поглощал силой не инстинкта, но трудовых связей. Впрочем, сила инстинкта в этом коллективе все еще была, конечно, безмерно велика.

Первобытное искусство, сказали мы, представляет типическое, и представляет его—в нашем примере—в изображении зверя. Но типическим был здесь не изображенный зверь как таковой: им было само общество в его трудовых связях. Если в охотничьем обществе зверь воплощал эти связи, то это потому, что именно звери служили материальной предпосылкой борьбы и существования общества.

На примере первобытного общества, как бы велико ни было его своеобразие, мы можем наблюдать великую закономерность всякого искусства. Между человеком и искусством, которое он художественно вкушает, в котором познает действительность, находится общество: последнее опосредствует их связь.

Это в такой же степени и по той же причине неизбежно, как неизбежна опосредствующая роль общества в любых отношениях людей между собою и в связях с природой. Это—коренное условие художественного созерцания-мышления, которое царило уже в пещерном искусстве.

Мы отмечали, что это условие не специфично для искусства. Добавим, что оно есть приложение того общественно-исторического закона, который впервые был дан Марксом и открытие которого составило революцию в науке об обществе и о человеческом духе: не сознание людей определяет их бытие, а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание.

Из этого указания Маркса с очевидностью вытекает, что между мышлением человека и объективной действительностью находится взаимно опосредствующее звено—общественное бытие. Еще в ранних своих работах Маркс писал о том, что «индивид есть **общественное существо.** Поэтому его проявление жизни... есть проявление и выражение общественной жизни»[1].

Так же как природа может что-нибудь значить для человека, поскольку между нею и человеком стоит об-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. III, стр. 624.

щество[1], так же как язык значит что-то для человека, потому что то же самое значит для других людей[2],—и искусство есть то, что значит, в силу того, что то же самое оно значит и для других людей.

В том, что искусство есть общественное явление[3], лежит объяснение и того, что оно есть историческое явление, и того, в частности, что историчным оказывается художественный образ. Образ историчен как в том смысле, что он воплощает исторически возникшую идею, так и в том, что такую идею всякий раз постигает человек, сам исторический продукт. Мы иллюстрировали это на гипотетических примерах того, как образ «бизона» может переосмысляться, став различным в различных общественных условиях.

Впрочем, пределы переосмысления «бизона» весьма ничтожны, как ничтожна в историческом наследии человечества вся культура первобытного общества, ничтожна, может быть, так же, как в жизни взрослого человека незначителен «опыт» первых лет его младенчества.

Мировое искусство знает вечные образы; это те, которые вместе с развитием общества продолжают отражать постоянство в этом обществе. Ведь если античное искусство прекрасно потому, что оно выражает наше **детство**, то и выражать оно его может потому, что это есть **наше** детство. Известно, что после античности эпоха Возрождения создала образы вечного значения. Известно, что в новое время образы вечного значения создала Россия в творчестве Пушкина и Чайковского. Эти образы будут, переосмысляясь, жить в мировом искусстве, пока в перекличке времен и народных культур будут звучать голос и жажда человечности.

---

[1] «Только в обществе природа является основой его (человека—А. А) собственного человеческого бытия». Там же, стр. 623.

[2] «Язык... есть практическое, существующее и для других людей и лишь тем самым существующее также и для меня самого действительное сознание...». К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. IV, стр. 20.

[3] В дальнейших главах, где речь пойдет о происхождении художественного мышления, мы полнее раскроем понятие искусства как общественного явления.

К АНАЛИЗУ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

(К синкретизму)

Может казаться, что на первичных, так называемых доисторических этапах искусства мы задерживаемся слишком долго. Допускаем, что это и так. Но в этом наше личное предрасположение, разумеется, не играет роли. Нам проще указать на то, что вопрос об исторических истоках искусства и художественного мышления в марксистско-ленинской эстетике до сих пор остается в тени, и это совершенно напрасно. Впрочем, у нас имеется и другое, более высокое объяснение, если согласиться с тем, что всякое явление познается лучше и полнее, когда оно рассматривается в плане историческом, а исторический план должен простираться до истоков явления.

Далее, если мы намерены показать не только историческое своеобразие, но и историческое содержание советского искусства, его художественного образа, то мы не должны ограничивать исторический масштаб этой нашей оценки. Мы говорим о достоинствах определенного этапа в истории общечеловеческого искусства; при этом мы отдаем себе отчет в том, что этапу нашему предшествовали другие, ему предшествовали и его подготовившие этапы. Именно вследствие того, что социалистическое искусство является венцом общечеловеческого искусства, это искусство воплотило живые силы мирового искусства. Для нашей теории небезразлична сама история того, как силы эти складывались. В частности, в самом художественном образе любопытно проследить исторический его рост, т. е. историческую силу его творческих принципов.

Исходя из этих соображений, мы и пытаемся воссоздать начальный этап этих принципов, порожденный условиями борьбы за жизнь в первобытном, бесклассовом обществе.

Наконец, если мы утверждаем, что советское искусство и художественный образ в нем представляют исторически новое качество—а это как раз и утверждаем мы как нельзя более решительно,—то нужно все же это новое вывести, т. е. представить из показа старого.

Таким «старым» для советского искусства является мировое искусство. Отражая и разрешая задачи социалистического общества, открывающего новый этап развития мировой истории, советское искусство творчески осваивает богатства мирового искусства, лучшие художественные традиции человечества. В истории мирового искусства его первым этапом является искусство первобытных народов—искусство, складывавшее ранние предпосылки художественного образа.

Первобытное искусство отличалось—указали мы—тремя решающими признаками: в его идее отсутствовал индивид, в его форме отсутствовало произведение особое, отличное от непосредственной производственной практики как и в процессе его исполнительства отсутствовала особая аудитория.

Индивид, художеств[енный] к нему интерес отсутствовал в искусстве, так же как он отсутствовал в жизни общества. Хотя эта жизнь представляла несомненный скачок от стадного существования, хотя в производственном процессе этого общества человек участвовал сознательно, не действуя лишь по голому инстинкту, все же в образовании самих мотивов поведения в коллективе индивид был пассивен, привязан в большей мере к коллективу биологически, как его принадлежность. Впервые нам Маркс указал на это: «Чем более мы углубляемся в историю, тем в большей мере индивид оказывается несамостоятельным и приближающимся к более обширному целому»[1].

Следовательно, исторически лишь исподволь становится человек [самостоятельным] в оценке своего коллектива, исподволь оказывается в социальном смысле

[1] Указания такого же характера мы встречаем в его же «формах, представляющих капит. отношения».

индивидом, как, следовательно, и само понятие индивидуальности впервые возникает на определенной ступени развития человеческих отношений в обществе.

На ступени первобытной культуры не могло быть речи об образовании индивидуальности сколько-нибудь общественно значимой. Вот почему искусство, отражая [практику] жизни общества, не отражало человека как индивидуальности. Общество в искусстве познавало себя—себя как [целое]; само искусство соответственно [проявляется] в обществе непосредственно, воспроизводя его житейскую практику; тем самым—на это мы указали—общество находило в искусстве либо искало <предварение>, либо <конечное> завершение этой практики. Искусство [познавало] жизнь после того, как практически в него [обращалось]. Естественно, что это искусство не могло иметь ни особого, отличного от практики производства худож[ественного] произведения, ни особых, отличных от непосредственных участников этой практики исполнителей, ни, наконец, особой, отличной от исполнителей аудитории.

Можно ли, однако, при всем сказанном, утверждать безоговорочно, что первобытное искусство не знало и другого—не синкретического искусства, что в этом обществе неминуемо и начисто отсутствовало чувство специального любования и художественного удовольствия у ряда его членов отдельными образцами искусства, например: любования танцами и их некоторыми исполнителями, рисунками на камне или дереве, орнаментальными украшениями на орудии и самими их искусными мастерами или хотя бы красивым «нарядом» на очаровательных молодце и молодице—любования любительского и ценительского, возникшего вне всякого процесса общественного действия и личного собственного участия в нем? Возможно ли все это отрицать? Разумеется, нет, как невозможно в этом обществе исключить вероятность вспышек отвлеченного мышления и логических обобщений или образования отвлеченных понятий. Обратное кажется более вероятным.

И все же основным и решающим для этой идеологии служило то, что она—как указывал на это Маркс—вплеталась в ткань общественной производственной практики, а это означает, что именно здесь она находила и свой зачин, и формы выражения, и предпосылки своего воз-

действия, и объем своего значения для людей данного коллектива.

Можно было против всего этого возразить, что и первобытное общество знает особо изготовленные предметы искусства, которые дошли до наших времен как произведения искусства—идолы, орнаменты или рисунки, украшения. Но не говоря о том, что общественное значение их как предметов искусства в огромной мере должно было уступать искусству массового действия, важно другое: художественное значение этих произведений неотрывно от их всеобщего практического значения; так, художественное обаяние идолов вытекало из практической их «службы», которую «честно» исполнял каждый из них в очерченных рамках; или значение орнаментов зависело от того, что они являлись отметкой, свидетельством индивидуальной ловкости и силы либо источником магического действия; или значение украшательства вытекало из того, что оно сообщало достойнейшим в племени или роду людям почитание и авторитет и т. д.

Все это подтверждает, что произведения указанного рода возникли не с тем, чтобы отразить действительность и породить к ней определенное отношение, но с тем, чтобы войти в самую ткань действительности как неотъемлемая ее часть.

Однако то, что для первобытного искусства могло явиться как частность или случайность—отношение к предмету как к специальному истоку удовольствия и появление специальной аудитории—для искусства исторически более развитого общества должно было уже стать основной и ведущей формой существования. На пути к этой форме художественная практика отпочковывается от непосредственной производственной практики.

Общественной предпосылкой здесь служит классовое расслоение общества, выражением этого является то, что сам индивид отъединяется от общественного целого, от недифференцированного племенного начала. Между индивидом и родовым целым, между личной практикой производителя и практикой общественного организма все больше прокладываются новые и новые связи власти и подчинения, различения в материальных возможностях и потому в правах и обязанностях, связи этических норм и культовых представлений, связи процента, долга и милости. И вот в системе этих все более осложняю-

шихся связей опосредствуются связи индивида с обществом; этому-то процессу соответствует появление между индивидом и обществом художественного опосредствующего звена—художественного произведения. Здесь на место синкретического художественного познания—практики вступает новая форма художественного мышления: художественный образ.

Этот процесс можно проследить в искусстве наиболее массовом, как и исторически раннем (в танце). В последнем нагляднее всего возможно увидеть глубокое различие между синкретическим искусством и искусством художественного образа—различие и по содержанию, и по форме, и по принципу исполнительства, и по началу общественного служения. Только в обществе развитом танцы (мы говорим о художественных танцах—сольных и ансамблевых, будь они народные[1], или танцы балетного искусства, или концертно-эстрадные) становятся языком высокого обобщения, отражая тот или другой мотив интимной жизни или массовых действий и, облекаясь в художественные образы, также противостоят реальным формам человеческих отношений, как зеркало предмету, который он отражает, или как в мышлении понятия или абстракции—действительности, которую они обобщают, образуя с ней всегда единство.

Видение—общ[ественное] зеркало или его познание через [понятия] и абстракции, подобно познанию действительности в образах—подобно с первым внешне, только по форме, а со вторым и генетически, т. е. по существу. Художественный образ и действительность, в нем отраженная, составляют диалектическое единство и никогда не [тождество].

Выше мы сказали: всегда единство, но мы не могли сказать: всегда то же единство, и это естественно. В этом последнем—степень полноты и объективности отражения реальной действительности, исторически изменчивой. Этого мало: историческая <изменчивость> означает и обусловленную классовой борьбой, непременную борьбу в мыслях двух основных и противоположных принципов:

[1] Известно, что особенно народы Советского Востока в прошлом создали танцы, и сегодня чарующие изяществом пластики и богатством ритмики.

того, который стремится раскрыть, и того, который стремится исказить принципы материализма и идеализма.

В этой борьбе историческая победа в тенденции сохраняется за принципом материалистическим, ибо этот именно принцип ведет к господству над силами природы, именно он по преимуществу служит прогрессивному классу общества, тем самым материалистический принцип есть единственный исторически прогрессивный.

Аналогичное происходит в истории художественного мышления: последнее вооружает общество интеллектуальной и этической силой—необходимой в его борьбе с природой и его классовой борьбе, <уравнивает> в ходе общественного развития его членов между собою тем полнее, чем в большем соответствии находится с историческим прогрессом, чем реалистичнее, объективнее оно отражает ведущие тенденции современности.

Так же, как материализм в философском мышлении прошел ряд качественных ступеней до того, как достиг исторически высшей ступени—марксистско-ленинского миропонимания, так и художественный реализм прошел ряд качественных ступеней до того, как <дойти> в советском обществе <ступени> социалистического реализма.

Словом, как мышление в понятиях, мышление в образах имеет историю. Начальным этапом этой истории является появление особого, творчески созданного предмета в качестве произведения искусства, как и образование в данном обществе особого интереса художеств <содержания>, т. е. аудитории.

Таков путь образования основных элементов искусства нового, искусства художественного образа, пришедшего на смену искусству синкретическому. Искусство синкретическое исчезло вместе с обществом, которое его породило. Тем не менее на всем протяжении последующего развития мирового искусства в отдельных случаях народ снова творит искусство, которое вплетается в непосредственную ткань жизни, в коем он сам творец, исполнитель и аудитория. Здесь и речи не может быть о мнимой исторической инерции, о какой-либо силе исторической традиции и т. п.; здесь речь идет о закономерном образовании особой формы подобного искусства в определенных исторических условиях. Мы имеем в виду ис-

кусство то, которое народ творит непосредственно сам, в акте своего массового художественного вдохновения,— то, в котором он познает и утверждает себя как историческое целое и которое он сам же исполняет.

Таковы, например, народные танцы, приуроченные к памятным датам в жизни народа, танцы по [внешности], быть может, сохранившиеся от языческих обрядов. Предполагается, что в этих танцах нет зрителей, которые не были бы и исполнителями. Но, что важнее всего, здесь тематика танца никогда не личная, и не (... овая)— как, например, боевые танцы, но по идее общенародная.

Таковы и отдельные хоровые песни, которые носят тот же характер и исполняются в той же форме.

(Массовое искусство)

Наконец, искусством такого же склада мы должны считать наши советские празднества, когда они выливаются в массовые шествия, всегда более или менее организованные, более или менее по-театральному зрелищные, празднества, разливающие вокруг—вдали и вблизи—звонкие песни, то затухающие, то новой волной нарастающие.

Народ, творящий свой праздник, в нем творит собственную жизнь. В самом деле, веселье, разлитое по рядам демонстрации, это энергия, которая растекается по клеткам народного организма, это ощущение каждой его клетки, величайшей в мире силы, силы сопричастности к своему народу, это переживание теплоты и сознание народного дыхания, это, наконец, само художественное наслаждение.

В монолитной поступи шеренги каждый участник испытывает мощь народа. В форме шествия сама эта воля обратилась в живую плоть, в реальный художественный образ, и его-то творит народ через каждого отдельного участника праздника. И те тысячи людей, которые с праздничным любованием со стороны наблюдают творимый образ-шествие, сами в него включаются и в собственных чувствах, наполненных ритмом шествия, познают, переживают историческую идею дня.

Однако как бы ни назвать форму массового народного творчества, как бы заслуженно ни возвеличить его

художественное и общественное значение, не в этой форме по преимуществу протекает художественная деятельность народа, отражающая борьбу его за насущные свои интересы. Огромная роль у нас так наз. самодеятельного искусства разрешается через исполнительскую специализацию, учебу и формальное ее отделение от своей аудитории.

Синкретизм как ведущий принцип искусства стал исчезать в глубоком прошлом по мере того, как ведущим принципом жизни общества все больше становился принцип внутренних противоречий и разлада. Уже в родовом обществе в период его разложения возникает искусство художественного образа. Такое искусство все больше отражает не самый производственный процесс в его непосредственной реальности, но в этом процессе людей в их взаимных отношениях (борьбы, власти и подчинения, преследования, победы и поражения, обмана и насилия, добродетельного страдания, упования и отчаяния; позже уже—отношения любви и безразличия, красоты и безобразия, жизни и смерти). Этими мотивами с их различным конкретным значением и содержанием полна вся история искусства всех народов.

В этой истории, однако, наступает момент решительного перелома, скачка, когда мотивы указанного рода теряют свое значение и отходят как мотивы жизни чужого общества, чужого искусства. С такого момента общество живет на иных принципах, и его искусство поэтому также зиждется на совершенно новых мотивах. Речь идет о социалистическом обществе и его искусстве.

Здесь принципом жизни и мотивом творчества уже становится борьба и успех стройки коммунистического мира с его новым человеком и новой моралью. И хотя движущей и направляющей силой продолжает оставаться противоречие, но это противоречие имеет другой источник и содержание, другую форму и значение. Здесь противоречие означает непрерывное отстаивание человеческой психики от материальных основ жизни, отстаивание личного сознания людей от все более высоких исторических задач общественной стройки, стремление людей полнее и глубже овладеть мотивами общественной жизни как своими личными мотивами, потребность обратить героику самой этой стройки в силу личной романтики.

Так возникает искусство социалистического реализма, а в искусстве этом—новая романтика как ведущая черта в сознании нового человека.

Об этом искусстве и его художественных образах мы скажем на своем месте, здесь же отметим одно: в зависимости от мотивов, которые искусство стремится обобщить, от аудитории, к которой это искусство обращается, от традиций художественной культуры, которыми оно продолжает оперировать, находится то, как это искусство строит свои образы.

Переходя от приведенных соображений непосредственно к анализу художественного образа, надо указать, прежде всего, на следующее: чем меньше исторически развито общество, чем исторически моложе искусство, тем в содержании последнего больше и одностороннее преобладает родовой мотив, интерес общий, родовой над индивидуальным. Так происходит в искусстве, потому что так происходит и в жизни общества. Поэтому искать подтверждения сказанному надо в истории искусства, а объяснения—в истории общества (в том, что роль, удельный вес индивидуального значения в экономике общества тем ниже, чем менее развито общество, как и обратно: чем исторически выше общество, тем в нем активнее роль индивидуального начала, тем сложнее связи индивидуального сознания с окружающей средой).

В отношении ранних обществ и их искусств надо говорить не о том, существуют ли реально в данном обществе интересы, мотивы отдельных людей, но о другом: привлекают ли частные жизни общественное внимание и интерес, многое ли они значат в жизни общества в целом и даже в жизни самих индивидов. В сущности это замечание носит всеобщий характер: искусство отражает не просто то, что реально бытует, но то, что в существующем реально важно и интересно для общественного человека. Известно, что в истории искусств меняются не только взгляд на мир, но и самый мир, то непосредственное, что находит в нем отражение, меняется художественная тематика. И, конечно, между этими сторонами—тем, что обществу интересно, и тем, что интересно искусству—существует внутренняя связь.

Мир, или тематика искусства, меняется не только потому, что исчезают в мире одни явления и возникают другие, что, например, умирают языческие боги и на

место их утверждается бог христианский или любой другой, что впоследствии наступает время, когда умирает и этот бог и утверждается на место его авторитет общества, его исторических путей и интересов. Предмет искусства меняется вместе с интересом к этому предмету общественного человека, т. е. в соответствии с логикой общественного развития.

В силу именно этой логики способен жить исторической жизнью художественный образ, жить как воплощение единства общего и единичного (индивидуального). Вместе с тем история художественного образа в большей мере есть история, завершением которой служит качественно новое разрешение антитезы индивидуального и общего.

Еще одно соображение должны мы высказать, прежде чем перейти к непосредственному анализу художественного образа.

(Идейные предпосылки художественного анализа)

Душой всякого художественного произведения является его идея, раскрытая в образе; понять, пережить произведение искусства—значит пережить в образе именно идею. Образ и идея не только спаяны в искусстве, но и взаимно определяют друг друга. Отсюда, если читателем неверно воспринят образ, если в образе или действующем персонаже не раскрыты или неверно отождествлены связи и отношения его с жизнью, то и идея произведения будет ложно понята. Вместе с тем очевидно и прямо противоположное: если идея—наиболее общий и глубокий смысл отраженных в искусстве связей—не ясна или ложно понята, то и сам образ пережит, прочувствован поверхностно или так же ложно.

Так, о былом в жизни русского народа, об отваге и ратных подвигах говорит яркая картина Репина «Запорожцы»—в ней колоритные, дышащие, красочные образы. Через этот мир мы проникаем в исторические будни народа, проникаем в сферу гордых защитников народной святыни и в этом последнем находим источник своего любования людьми—простыми и забавными, ставшими на полотне—в силу именно нашего любования—художественными образами.

Следовательно, необходимо нам созерцать образы на картине, чтобы проникнуть в ее идею. Но с другой стороны, можем ли мы в самом деле верно и вдоволь пережить, прочувствовать людей на этой картине, если нам еще неясно, какие связи крепят этих людей и тех, кто за ними в этих безмерных степях, если мы не знаем, сколько боевого упорства, сколько любви к своей земле уже ими вынашено в сердцах, сколько доблести в самой их отваге, доблести, ставшей в поколениях их природной чертой?

Не зная этого, не подозревая ничего об идее картины, мы не сможем и пережить художественно ее яркие образы. Следовательно, владение идеей искусства также необходимо для того, чтобы полно и ярко его пережить. Только что изложенным определяется требование, которым нужно руководствоваться в анализе образа на любом этапе развития искусства.

Душой самого художественного образа являются связи индивидуального, чувственного—единичного явления с его средой, единство одного и другого. Так, художественный портрет представляет собой образ, через который можно различить, почувствовать связи данного изображаемого человека с окружающим его миром, когда зритель проникает через портрет в ту среду, которая окружает его. Так, во всяком взоре портретируемого зритель пытается угадать, на что взор этот направлен и с чем он внутренне связан. Поэтому пережить портрет как образ значит пережить человека в единстве его со средой. Иначе, вне связей человека со средой никакой рисунок не станет портретом и никакой портрет не станет образом.

Словом, понять образ—означает пережить историческую действительность, которая могла его как идею породить.

Значение сказанного особенно ощутимо тогда, когда образ порожден временем и средой, исторически далекими от нас. Понять **такое** произведение нельзя иначе, как исходя из его же современности. Это слишком очевидно, чтобы нужно было приводить примеры. (Но в такой же мере очевидно и прямо противоположное: понять подлинное произведение искусства прошлого можно, не только исходя из самого прошлого, но из его сегодняшнего понимания, т. е. из знаний и мировоззрения нашей собственной современности).

Наша действительность не просто другая, но и более высокая действительность. Если в далеком прошлом человек острее переживал свое искусство, то сегодня мы должны уметь лучше понимать и происхождение его искусства, и источники его собственного переживания. Это свое преимущество мы должны уметь обнаружить в самом процессе художественного созерцания, выказав превосходство общей нашей культуры, нашей этики, нашего мировоззрения и наших художественных вкусов.

В отношении минувшего мы не только беспристрастные регистраторы, но страстные судьи. Мы знаем о минувшем не только то, что оно совершалось силой объективных законов, но и что оно творилось людьми, силой человеческих страстей—силой борьбы и жертв, подвигов и героизма, низости и алчности, подлой жестокости и отвратительного обмана. Искусство прошлого живет для нас этим богатством, живет отсветом былых страстей, способных еще сегодня нас волновать.

Следовательно, нет ничего ошибочнее, антинаучнее и противоестественнее, чем требование бесстрастия и объективизма перед лицом прошлого искусства,—требование, защитником которого в Западной Европе были Тэн, Вельфлин, Дворжак и другие, а у нас—Плеханов.

Этими краткими замечаниями мы исчерпаем то немногое, что хотели предпослать анализу художественного образа[1]...

Античность и средневековье. Обратимся к «Илиаде» Гомера. В этом монументальном творении описываются события, воспеваются подвиги и доблести, носящие всеобщий, общеродовой масштаб и значение. Здесь фигурирует множество героев, между которыми, как это было уже отмечено, существует немало различий. Однако не трудно убедиться, различия эти не выходят за пределы родового значения и даже возникают на общей, родовой основе: это—различия человеческих характеров, одинаково вскормленные родовым обществом.

Вместе с тем герои «Илиады», как члены одного и того же общества, в понимании своих сбязанностей в этом обществе, в признании его священных норм и тра-

[1] На этом текст рукописи обрывается. Далее следует непосредственный анализ на художественном материале.

диций ничем не разнятся между собою. Их друг от друга не отделяют отношения к вождям и богам, понимание ими того, что хорошо и что плохо на земле и на небе, никто из них не преследует частных задач, которые требовали бы борьбы с обществом или его богами и т. д.

Следовательно, никто в этом обществе не является индивидуальностью. Прометей как будто возвысился до высот борьбы с богами. Но в этой борьбе еще никак не разрешалась судьба индивида в обществе: восстав против Олимпа, Прометей заслонил весь тогдашний род человеческий. Художественный образ дерзкого титана возник поздно, но и возник он—как мы вскоре увидим—в рамках тех же родовых границ и понятий[1].

Мы вновь приводим слова Тронского, которые отвечают нашей мысли: «При всем разнообразии индивидуальных характеров персонажи греческого эпоса не противопоставляют себя обществу».

Имеются ли в «Илиаде» герои? Мы говорим об образах героев, а не о действующих в эпосе героических фигурах. Последних — немало, но мы спрашиваем об образах, которые воплощают идею эпоса—всю, или ту, или другую в этой идее ведущую линию; об образах, которые в облике единичного раскрывают противоречия большого мира, обнажают логику значительных событий и сложных человеческих отношений; об образах, которые

---

[1] а) Идея «Илиады». Современник проникал в нее в едином круге всех образов, и этот круг современности переживался как центральный образ.

б) Если бы «Илиада» имела среди героев центральный образ, по всей вероятности, он лишился бы мирового и внеисторического своего значения.

В «Илиаде» нет и не должно быть подобного образа. Центральный образ тот, который олицетворяет с большей или меньшей полнотой идея произведения. Интерес анализа «Илиады» как раз в том и состоит, чтобы показать, что над литературными образами может возвыситься тот, который творит читатель сам в своем сознании.

Вскользь указать, что подобное происходит во всяком сложном искусстве и не литературном: архитектуре, художественной живописи.

(Примечание автора. Видимо, автор хотел пересмотреть анализ «Илиады» именно в таком аспекте.—В. С.).

как бы подводят смысловой итог повествованию, всему художественному произведению.

На это мы должны ответить: «Илиада» как художественное произведение не имеет такого центрального образа, хотя и повествует о замечательных делах, о страстях и подвигах богов и героев. Нам известно, почему это происходит так: если идея образа в его обобщающем содержании, то сила его выражения, его художественного воздействия в его неповторимой человеческой индивидуальности, а общество Гомера еще не было знакомо с явлением человеческой индивидуальности в общественно-историческом понимании этого термина.

В результате этого «Илиада», не имеющая образов-героев, художественно познается в меру того, как память охватывает, сочетает и хранит в ней детали картин и событий. Над всем этим, над людьми, их подвигами и смертями, как и над самими богами, которым без людей было бы, пожалуй, и делать нечего на Олимпе, возвышается народ, идея вечного и неисчерпаемого народа—вечного в вечной памяти о себе, неисчерпаемого в жажде труда и творчества, в терпении, в ничем не колеблемой вере в свои силы, народа, величественного в своем простодушии, героичности и мудрости.

Идея этого народа торжествует над всеми идеями великого творения как всепоглощающее начало. Так понималась «Илиада» в античной Греции, так понимается она и сегодня, при другом значении каждого знака жизни. И потому, что народ сам—творящий красоту и смысл жизни—есть верховная идея и единственный образ, в его образе и идее растворяются индивидуальные черты всех частностей, которыми дышит «Илиада».

Подобно тому, как в архитектуре стираются, будто исчезают частности и даже совершенные по форме и мастерству, когда в ней взор восхищается целым.

Взор прикован к тому, что целое величественно в масштабах, благородно в утонченном стиле; в этом здании бы жить великим мужам, в нем бы твориться великим делам; и сами отдельные части в нем прекрасны, ибо в них во всех бьет пульс общей жизни.

Такой жизнью живет и «Илиада», а жизнь эта—культура маленького древнего народа, вскормленная грудью многих больших восточных народов.

«Илиада» есть эпос, что означает—подлинным ее творцом в большей мере мог быть сам народ; это обстоятельство, конечно, определяет многое в характере ее образов, в частности в том, что родовое начало здесь господствует под началом индивидуальным[1].

Но мы вскоре убедимся, что в большей мере указанный характер —независимо от жанра и авторства—определяется условиями жизни этого народа. Ко временам Эсхила—Софокла многое изменилось в этих условиях и следствием было то, что впервые стало возможным появление в жизни и в искусстве человеческой индивидуальности. Однако, все еще такая индивидуальность носила

[1] Хотя здесь действуют люди, развертываются разные события и хотя именно с людьми происходят эти события, все же не люди, а события привлекают художественный интерес, и люди, мотивы, их поведение, субъективные различия этих мотивов сами выступают и действуют как природные, стихийно возникающие, непреодолимые, сами по себе не требующие и не допускающие никакой нравственной <оценки>, никакой обществ. реакции.

«Ты предо мною невинна, единые боги виновны» (Илиада, кн. 3, стр. 164),—говорит Приам Елене, относясь к богам как источнику событий. Но кто требует от Приама ответных действий: боги или порожденные ими события? События: Приам защищается и от ахеян, и от покровительствующих им богов. И воля богов, и приход ахеян под стены Трои—одинаково события.

Можно было бы здесь напомнить, что в основе самого сюжета Илиады—похищение Елены, борьба за ее возвращение и бедствия людей в этой борьбе лежит мифологическая картина смерти и воскрешения Елены—богини плодородия: в этой картине, конечно, действуют события космические в человеческих обликах. Можно было бы пытаться из мифологического характера сюжета вывести характер событий, эпического его показа, если бы не то, что возможность такого показа выявить преображение мифологии в худ. поэму сама вытекает из общественных условий жизни людей, условий, в которых все индивидуальные мотивы и различия либо растворяются в едином, общем и ведущем общественном начале, не привлекая сами по себе интереса к себе, либо также воспринимаются как некое общественное начало. Характер последнего носят индивидуальные мотивы поведения самого Ахилла в «Илиаде». Хотя и все события возникают в поэме как следствие поведения Ахилла, хотя к Ахиллу с уговором обращается весь народ ахейский—речь идет в поэме не об Ахилле, а о гневе Ахилла.

аморфный характер, и все еще на ней была сильна печать преобладающего родового интереса.

К числу греческих трагедий, в которых образы в наибольшей мере полны начала индивидуализма, можно отнести «Прикованный Прометей» Эсхила и «Антигону» Софокла.

Прометей—один из самых ярких образов не только древней, но и мировой литературы. Недаром трагедия эта была в числе очень немногих, наиболее любимых Марксом.

В образе Прометея человек, по мысли Эсхила, обрел не только учителя-просветителя, великого друга и вождя на пути его совершенствования, ибо чему-чему не научился человек, вдохновленный богатырем-титаном, но в этом образе человек мог распознать и мужественного борца против самого бога.

Уже древний мир утверждал, что в этой борьбе Зевс не смог победить. Все же через тридцать тысяч лет вседержавец вынужден был искать примирения с бунтовщиком Прометеем, в сущности—с человеком. Ведь это именно человек бросает вызов устами Прометея мертвящим силам старины:

Не думаешь ли ты, что трепещу
Я перед богами новыми! Нисколько.

И с чувством ни с чем не мирящейся гордости Прометей обращается к Зевсу со словами:

Знай хорошо, что я бы не променял моих скорбей
на рабское служение.

Исполненный сознанием своей правоты и личного достоинства, он отвергает всякую мысль о покорности:

Пусть пламенный разит стрелою (Зевс),
Подземным громом пусть гремит, смешает
Все небо в белорылую метель,
И все до основания уничтожит—
Меня не сломит он...
. . . . . .
Я ненавижу всех богов!

Прометей—образ борца, гордо осознавшего правоту, ум и силу свои. Прометей—высокое обобщение, художественно представленное в индивидуальном обличии: он есть образ.

Но в Прометее-образе нет и помину о человеческой индивидуальности, о борьбе в обществе индивида за личную свою правоту, о попытке человека опереться в борьбе такой на личный ум и личную силу, отвоевать личную свободу и личное право.

Конечно, трагедия выражает мысль о человеке, но чтобы выразить такую мысль, надо было доверить действие титанам и богам[1].

Борьба в среде богов, несомненно, служит отражением и свидетельством того, что на земле в условиях жизни людей возникают конфликты или противоречия, что начали отступать и рушиться древние родовые устои жизни и, на погибель их, начали складываться и вызревать новые материальные условия жизни, а вслед—и новые формы сознания.

Прометей был порождением этого нового сознания. И все же борьба, растянувшаяся на века, шла не только стихийно—какая борьба социальных укладов в прошлом не протекала стихийно?—но она протекала именно как борьба между глубочайшими устоями мира: маленькая Греция, ставшая в силу новой экономики, новой техники и культуры могущественной страной—Эсхил был живым свидетелем греческого торжества!—знаменовала появление нового человечества как нового хозяина в мире и над миром.

Гордое сознание исторической правды, ума и силы—вот что таилось в молодой душе рабовладельческого общества, полного строительной отваги, восставшего против собственной истории, собственных богов, защитников родовых традиций. В трагедии Эсхила борьба не закончена; напротив, в ней всего лишь открывается перспектива грядущих боев нового общества, но старое в ней морально уже повержено в прах. В этой трагедии, говоря словами Маркса, боги Греции были трагически ранены на смерть.

В трагедии много действующих фигур, но в ней один художественный образ. Прометей—родовой образ есть средоточие всех связей и отношений, исходящих от него

[1] В том, что в трагедии борьба протекает над головами людей где-то под незримым небом Олимпа и неясным местом Кавказских гор, имеется свой большой исторический смысл.

и к нему идущих. В этих-то связях и отношениях содержание и идея образа Прометея.

В «Медее» Эврипида преступницей стала великая страдалица, но в чем источник ее страданий и каков мотив ее преступления? Ненависть? Любовь? Месть или честь? Когда влюбленная в юности в Ясона девушка Медея ради него и своей любви к нему убила близких и чужих ей людей, мотив был слишком очевиден, и тогда преступление не причинило страданий и не послужило основанием для трагедии. Что же так всколыхнуло совесть людей в этих позднейших ее преступлениях? И было ли это на самом деле преступлением? Вопрос этот надо ставить, ибо какое же это преступление, если даже боги могут встать в ее защиту? Однако не ясно также другое: могли и должны были бы боги оказаться защитниками Медеи? Кто же Медея, и в чем идея трагедии Софокла?

Эврипид

Медея как образ таит черты индивидуального человека: не одной, но многими сторонами она обращена к окружающей среде. Человек сложных страстей, она безжалостна к людям, способным стать помехой на ее пути; такой страстью стала для нее ее девичья любовь: любящая Медея—преданная жена и преданная мать; Медея (непримиримая) соперница и в соперничестве жестокий враг.

Медея очень развита интеллектуально, очень находчива, когда строит козни, она смелый судья над людьми, как и над собой, когда собирается совершить преступление. Медея и рассудочна и [безумна] в припадке гнева.

Такова Медея, попавшая в узел спутанных отношений, снедаемая в огне жгучих страстей.

Преступна или нет Медея?

Как во всякой греческой трагедии, и здесь две нормы жизни столкнулись в неразрешимом конфликте: старая, традицией освященная—ей следует Ясон; и новая, только становящаяся—ей следует Медея; и нет спасения для человека в этом конфликте, кроме его смерти.

Преступна ли Медея—человеку не рассудить этого, пусть рассудят боги. Так отвечал Эврипид и с ним вместе, вероятно, его аудитория[1].

[1] Но почему ответил так Эврипид? Не ошибся ли он?—Да, ошибся,—возразил на это Аристотель.

Известно, что окончание трагедии—вознесение на небо—не было одобрено Аристотелем. Может быть, и был прав Аристотель со своей точки зрения. Дело лишь в том, что окончание этой трагедии (естественное, а не сверхестественное, окончание, вытекающее с последовательностью из сущности Медеи и внутренней логики ее поведения, из того, что люди чистой совести могли бы ей пожелать,)—такое окончание, а не то, которое извне навязано событиями—внесло бы коренное переосмысление самих событий[1]: перенесло бы интерес и смысл событий в русло психологической драмы.

Так, видимо, подходил к трагедии Аристотель, между тем сам автор подходил к ней иначе. Трудно допустить, чтобы Эврипид, мыслитель-поэт, не нашел бы естественной развязки трагедии, если бы он того хотел, т. е. если и он, как Аристотель, искал в событиях «Медеи» психологической развязки. Легче допустить, что в отличие от Аристотеля, он не принимал такой развязки, к самим событиям питал интерес иной, чем психологический, и что вследствие этого развязка естественная, а не сверхестественная нарушила бы идею автора и тем самым исказила бы образ Медеи.

Несомненно, в общей идее трагедии лежит разгадка художественного образа Медеи. Ссылка на Аристотеля указывает на возможные в этой области трудности. Они тем значительнее, что еще сегодня возможен спор вокруг этой трагедии.

В самом деле. Тронский, на которого мы охотно ссылаемся, держится в отношении «Медеи» взгляда, который нам, однако, не кажется убедительным. По Тронскому, Эврипид «впервые в античной литературе ставит перед собою психологические проблемы, в особенности проблемы женской психологии, и значение Эврипида для мировой литературы основано по преимуществу на женских образах»[2].

Сказанное относится, в частности, к интересующей нас трагедии. Следовательно, движущей силой в поведении Медеи является мотив женской психологии.

---

[1] Если верно, что окончание определяется логикой событий, то верно и противоположное: логика событий сама определяется, вовне познается их окончанием.

[2] Тронский, Назв. соч., стр. 142.

Но что значит этот мотив?

Можно ли говорить, что в какие-то особые моменты искусство преимущественно [обращается] к изображению женской психологии как к психике специфического поведения? На первый взгляд кажется, что да, однако по существу это переживание само по себе не имеет жизненного значения ни для какого общества, вряд ли когда-либо могло оно представлять широкий общественный интерес.

Между тем вопросы (проблемы) женской психологии можно трактовать в ином смысле, представляющем несомненно огромный интерес, а именно: как женщина в данном обществе относится к окружающей среде и как она воспринимает отношение окружающей среды к ней, чего она в данном обществе хочет в отношении себя от людей, какое положение свое в обществе ей доставляет радость и какое—грусть, ради чего и на что способна женщина в обществе и т. д., и т. д. Во всем этом на первом месте находится уже не переживание само по себе, но отношение женщины к внешнему миру, силы, способности, которые женщина способна проявить, находясь в этих отношениях, борясь или отстаивая те или другие [тенденции].

Вообще, когда искусство начинает интересоваться психологией, оно имеет в виду человека в его среде, их взаимные связи с точки зрения отдельного человека и окружающей его среды. Это значит, прежде всего, что искусство изображает такого человека, которого общество замечает, начинает выделять—с симпатией или антипатией, все равно.

Показать, как **такой** человек относится к обществу, друзьям или врагам, как **такой** человек умеет любить и кого любить, что способно внушить ему удовольствие и что страх или отвращение—значит показать в обществе человека, а в человеке—его психологию. Этот показ интересен для общества и через такой показ общество узнает самого себя[1].

---

[1] В искусстве может быть и другой показ—показ человека, который выключает себя из связей со средой, не занимая в обществе никакого заметного, т. е. пригодного или вредного для общества места или положения, оставаясь неизвестно в обществе кем,—возможен показ такого человека в процессе его субъективных пережи-

Словом, искусство реалистичное, годное для общества, интересуется вопросами психологии не самой по себе, а в связи с положением человека в обществе. Всякое проявление внутреннего мира, говорящее о связях человека с внешним общественным миром, уже ценно для общества, собственно для искусства. Величайший психолог—Толстой. Когда в экспозиции «Войны и мира» у графини Шерер, Болконский, собираясь уходить < >, еще не зная, кто его схватил сзади за руку, обнаруживает свою психологию—и как тонко, как глубоко!—психологию человека в обществе, тем самым намечается первый штрих в художественной картине будущего образа, в том, что должно составить в романе в дальнейшем образ Болконского.

Все эти соображения имеют значение для любого реалистического искусства, направляющего интерес к психологии. Они имеют значение тогда, когда речь идет о понимании психологического процесса древнего искусства, в частности античного к вопросам психологии.

Когда об искусстве эллинистического общества ученые говорят, что оно начало интересоваться многообразием человеческих характеров и настроений—безудержным весельем, страхом, гордостью и т. д., и т. п.,—то здесь речь идет об интересе к психологии, но это интерес не к переживаниям как внутренним процессам, а к положению в обществе разных людей, вернее к разному положению людей в обществе.

О характере приходится судить по тому, как люди ведут себя в определенных для общества существенных случаях жизни; о «безудержном веселье» также прихо-

---

ваний. Интересен ли обществу такой показ? Думаю, что мало. Конечно, выразительный, яркий показ такой психологии сам по себе может воздействовать на всякую психологию и читатель может пережить чью-то душу, как свою. Но вот беда: во внешнем мире, в живой среде читатель не встретит, не узнает того, кого он в этом показе пережил, ибо в живой среде нет такого определенного человека.

Читатель внутреннего показа внутренне и изживет показанный мир, не обогатив себя познанием реальной действительности. Такой внутренний показ даст уйму психологического сырья, но не создаст основного, чем живет и должно жить искусство: художественного образа.

дится говорить тогда, когда этому веселью предаются в определенном кругу человеческих отношений: так, безудержное веселье в кругу свободных граждан Греции могло представить интерес для этих свободных граждан, а веселье в кругу рабов было бы для них картиной животного безобразия. Если искусство того общества рисует картину «безудержного веселья», то это не для того одного, чтобы доставить читателю-зрителю повод самому пережить такое веселье, но больше и в основном для того, чтобы через чувство такого веселья связать между собой людей определенного круга.

Сказанное относится и к разобранному выше вопросу о значении трагедии Эврипида. В этой трагедии женская психология находится в центре художественного интереса. И все же это не психологическая трагедия; она отражает не внутренний мир женщины, обладающий мнимой самодовлеющей ценностью, но реальные связи между людьми в этом обществе, а сама женская психология (Медея) есть оценка [обобщение и осмысление] этих связей; такая оценка составляет идею трагедии.

Так можем ответить мы на соображения о психологическом интересе в трагедии Эврипида. А теперь уместно поставить вопрос—каковы социально-исторические корни такого интереса? Более определенно: в «Медее» преступление совершает не жена и не мать, но оскорбленная в чувстве любви женщина.

«С точки зрения традиционного взгляда на семью,—читаем мы у Тронского,—было бы понятно, если бы Медея боролась с соперницей, чтобы вернуть мужа обратно. Но именно этот момент Эврипид решительно устранил. Его героиня свободно последовала за Ясоном[1], повинуясь чувству, и когда это чувство оказалось обманутым, ее любовь превратилась в ненависть».

Таким образом, Тронский, как некогда и Аристотель, видит в «Медее» искусство психологического содержания: Медея восстала во имя обманутого чувства; мотивом ее преступления является месть.

Остается мало понятным, как Тронский сочетает этот психологический мотив с мотивом иного порядка. Мы читаем у него:

[1] Читатель помнит, что ради Ясона Медея убила родного брата, а затем и дядю Ясона.

«И как носительница нового отношения к браку, Медея произносит перед хором корифянок речь о тяжелом положении женщины в семье, о неравной морали, требующей верности от женщины, но не распространяющей этого требования на мужчину». Что здесь звучит? Мотив семьи и брака?

Слишком очевидно, что во всем этом проступает иной мотив поведения Медеи; это уже не мотив оскорбленного чувства любви, но мотив высокого значения: мотив чести женщины-человека, оскорбленного человеческого достоинства. Нельзя спорить, что это два различных мотива поведения, а следовательно, в двух различных пониманиях два различных образа Медеи.

Очевидно, зритель или читатель трагедии при одном из этих пониманий проникает в определенные стороны жизни, находя в последней свое определенное место, проникаясь к событиям определенным отношением, а при другом понимании тот же зритель проникает в иную сферу человеческих отношений и здесь по-иному проявляет свое отношение. Соответственно и для исполнения роли Медеи решающее значение будет иметь то, ставится ли здесь задача любви или чести, задача психологическая или социально-историческая.

У Тронского, как ясно видно из приведенной цитаты, речь идет о новом отношении к браку. Можно ли, однако, считать, что именно такое отношение явилось мотивом поведения Медеи? Мы думаем, что нет.

Во-первых, какое это новое отношение? Сам Тронский перед этим рассказывает, что с разложением Полиса, т. е. при Эврипиде, брак казался уже бременем. Тронский ссылается при этом на Энгельса, приводя из «Происхождения семьи, частной собственности и государства» указание о том, что «для афинянина женщина была, помимо деторождения, не чем иным, как старшей служанкой».

В таком случае остается неясным, о каком новом отношении к браку может идти речь применительно к мотиву поведения Медеи. В самом деле. Разве Медея, восставшая против Ясона, протестует во имя брака-семьи? Если бы было так, Медея протестовала бы прежде всего как мать своих детей. Во-вторых, Ясон как раз во имя благополучия семьи-детей—понятого им по-своему—решается на измену Медее. Следовательно, не из семьи-брака возникает этот трагический конфликт.

Из какого же мотива он вытекает? Мы уже указали, что из нового в греческом мире мотива протеста и защиты униженного индивида в обществе. В этом протесте и защите роль женщины не специфична, но она выразительна. Когда женщина приносит в жертву свое материнское достоинство—как это делает Медея—она спасает нечто, что, очевидно, стало более высоким: свое человеческое достоинство. Это—новый мотив, возникший в Греции в пору распада Полиса, распада старых традиций веков, установленных устоев и связей мира в пору, когда активный гражданин Греции уже с отчаянием борется за место и положение свое в собственном обществе.

Трагедия Медеи есть выражение непримиримых и неразрешимых в обществе противоречий.

Изложенное в «Медее» можно было бы дополнить и подтвердить ссылкой на «Федру». В этой трагедии также столкнулись, как стихии, нормы, вскормленные историческими противоречиями общества: личное чувство, чувство любви—страсти и общественное чувство; чувство чести, достоинства среди людей своего общества, чувство, также ставшее страстью. Когда сталкиваются в конфликте эти чувства, одно должно быть попрано.

В сознании Федры это и произошло: пусть попирается любовь, лишь бы была спасена честь. Ведь Федра могла бы покончить расчеты с жизнью, не трогая Ипполита. Зачем же так не поступила она? Затем, что такой исход не спас бы ее чести: только клеветой на пасынка она рассчитывала отвести от себя худшее для человека в обществе: позор.

Страх позора—вот в греческом мире новый мотив поведения, определивший ход событий в трагедии Медеи и Федры. Появление этого мотива, как уже было замечено, свидетельствует о сдвигах в общественных отношениях античности. Гениальным выразителем этих сдвигов и оказался Эврипид.

У Тронского мы читаем: «... Через все творчество Эврипида проходит и другой момент, характерный для периода кризиса Полиса,—огромный интерес к отдельной личности и ее субъективным переживаниям».

В связи с приведенной цитатой уместно поставить более общий вопрос: что означает то, что иск[усство]

Эврипида ставит перед собой проблему или что искусство начинает питать большой интерес к субъективной оценке личности? Каковы социально-исторические корни такого интереса?

Они в резком и неизменном процессе разложения былых социальных связей рабовладельческого общества, процветавшего некогда на почве внешней военной своей эксплуатации. Утрата этой почвы обрекала массы «свободных» граждан если не всегда на обнищание, то всегда на страх неустойчивого положения в жизни.

Интерес к индивидуальности, к внутреннему миру человека, его страстям носил пассивный характер и выражал интерес широких масс на самозащиту.

Сохранить положение в жизни, где распадаются былые связи и центры, где и старые боги нуждаются в том, чтобы их подновили—а как раз это происходило в Греции в эпоху разложения Полиса,—такова была новая моральная идея общества. Новый гуманизм был языком обостренного страха людей в старом, разлагающемся мире, если не языком их отчаяния. Если при Эврипиде еще не получила торжества Тихе-богиня «случайностей судьбы», то она все же уже успела родиться.

Образы Эврипида, всегда говорящие языком страстей,—яркие памятники эпохи конца эллинской культуры и начала культуры эллинистической.

Вместе с тем любой из этих образов значил узел живых нитей, оплетавших людей, их противоречивые и многообразные мотивы поведения, в обществе. Таким художественным образом была и Медея: она составляла в трагедии высшее ее обобщение, она была ее центральным образом. Но Медея могла стать центральным образом в силу того, что этого требовала ее действительность: идею последней составлял протест разлагающегося в обществе индивида.

По аналогичному основанию выступают как центральный образ Федра или у Эсхила Прометей. С другой же стороны, действительность, которую воплощали многие персонажи Гомера, не предполагала ни необходимости, ни возможности однозначного своего выражения или средоточия ее живых связей в одном героеобразе. Пережить идею «Илиады» означало пережить интересы, всю культуру данного народа в какую-то пору его жизни. Содержание самой действительности соста-

вляло не некий узел царящих в ней противоречий, но судьба общая для целого народа в какой-то важный момент его жизни.

Судьба народа—кровавые события и их исход: здесь много героев, но среди них нет никого, кто стал бы над всеми как главный герой, как воплощение мудрости народной, как вождь, носитель власти. Их не создала история родового общества. Естественно, что их не создала и художественная память об этом обществе, потому в «Илиаде» и не существует центрального образа.

Однако если действительность уже процесс—длительный, сложный и противоречивый, процесс, в котором существуют этапы, и из них один порождает другой; если в изображаемой действительности одна сторона питает другую, одно качество переходит в другое,—искусство строит образы, не только связанные взаимно и взаимно обусловленные, но именно в такой связанности воплощающие идею действительности.

Примером такого искусства может служить армянский эпос «Давид Сасунский». В четырех ветвях—разделах эпоса проходят четыре поколения героев. Санасар, его сын Мгер, сын последнего Давид и, наконец, сын Давида Мгер Младший. Четыре эти героя—четыре законченных образа. Из героев Давид выступает как главный, однако было бы неверно считать образ Давида центральным: в эпосе нет такого образа.

Содержание эпоса—последовательные ступени в жизни сасунского народа, этапы от зарождения в народе богатырских сил и до их истощения, до потери народом опоры на земле. О том, что повествование эпоса, его четыре ветви восходят по ступеням некоей истории, красноречиво свидетельствует уже окончание первой ветви. Оно предвещает о наступающих со смертью первого героя новых днях в жизни народа. Вот слова этого окончания: «Времена Мгера пришли». Такая же концовка была бы уместна перед началом каждого следующего раздела—ветви: «Времена Давида пришли», «Времена Мгера Младшего пришли».

Образ Санасара воплощает идею исторического зачина, идею о том, что народ сам построил свой дом, построил его трудом и доблестью своей, тем, что «брат брату руку помощи дал». Этот зачин уходит в такую

даль времен; когда всплывают представления космические и масштабы героические. Санасар и его не в меру пылкий брат Багдасар олицетворяют собой историю героического и тяжкого труда народа. Результатом этого-то труда явилось то, что Сасун стал большим городом.

Так образ Санасара воплотил трудовые усилия и творческую волю народа, а воплотил он это потому, что Санасар-герой обрел свою силу в мечте народного труда, в глубочайшей его основе, быть может, большей, чем сама земля, сам воздух и само солнце: в стихии воды. Из этой стихии возник Санасар: мать его зачала после того, как хлебнула ключевой воды.

Герой Санасар возглавил народ, его волю и труд, и народ построил для себя свой дом. Возник сасунский род. Этим исчерпал народ первый этап своей жизни. Исчерпал и Санасар свое призвание. Все ушло. Смерть пришла к Санасару. Наступил новый этап, пора новых подвигов и испытаний. Кончилась первая ветвь—раздел эпоса, кончилась на словах: «Времена Мгера пришли». Началась вторая ветвь.

Для этих новых времен по-прежнему труд—основа жизни, а вода—основа труда, и сам народ по-прежнему есть доброе дитя. Наивная доверчивость и незлобивость, сочетаясь с великодушием сильного, украшают нравственный облик народа, крепнущего в подвигах труда и борьбы не по дням, а по часам.

Мгер не только появился после Санасара, но и облик свой получил из санасарова корня, и из числа подвигов того же наследия он вновь совершил многое. Все прошлое живет в нем, сам же он весь в прошлом: он призван пережить и совершить новое в жизни, чтобы в этом новом себя исчерпать. Это было то, что сасунский народ в собственном сознании и перед лицом других народов испытал себя, в испытаниях обретя свое нравственное и физическое лицо.

После рождения сасунского народа в образе Санасара, в образе Мгера он вступает на путь своей героической истории. В этом смысле с Мгера со второй ветви начинается линия эпоса, так как в эпосе всякий народ лелеет память о подвигах и страданиях своих в борьбе с другими народами. Мгер-герой яростно отбивается от коварных врагов, но коварства их не замечает и на коварство отвечает кротким добродушием.

Но доблесть Мгера в большей мере в другом: он—строитель справедливой жизни, его заботы простираются на всех людей и на «всякую божью тварь»; в монастыре, который он строит, находят приют «слепцы и старики, убогие и калеки и много немощных»; лишь окончив этот труд, Мгер возвращается домой.

И все же Мгер успел прегрешить против того, что в его собственных глазах составляет высшую добродетель и опору жизни: крепость и непорочность семейного очага.

На трех устоях—такова высшая мораль эпоса—зиждется благополучие народа: созидательный труд, защита родового дома и святость семьи. Все оказалось в силах Мгера-героя, только не одно: соблюсти крепость семьи; он—пусть жертва коварства—прегрешил против святыни семьи и за это отдал свою жизнь.

Наступил в жизни сасунского народа новый этап, пришли времена Давида. Что нового принес в жизнь своего народа Давид, чей образ наиболее значителен в эпосе и поэтому наиболее человечен, трогателен, по-земному прост и любовно ценим в художественном сознании народа?

Давид народен, так как в нем народ олицетворяет себя. Давид любит труд и тех, кто живет своим трудом. Он чтит свой род и потому восстанавливает разрушенный врагами храм отца, и поэтому в бою умирающего своего врага бережно кладет себе на колени: «Обычай у нас!»

Собственную силу богатырскую он черпает из глубочайших корней народного труда, из стихии воды: в самую опасную минуту угрозы, перед смертельным боем, он обретает новую мощь, хлебнув ключевой воды. Давид народен, поэтому он бескорыстен и—в твердом сознании правоты и силы своей—великодушен. Все это подобает Давиду-герою как предку героев.

Однако жизнь научает Давида и чему-то новому, чего прежде герои еще не подозревали—на земле царит зло: насилие, коварство, ложь. Образ Давида воплощает новое: народ во всех несчастьях должен быть собственным спасителем, рассчитывая только на свои силы. Так ведет себя Давид, герой народа, когда, попав в западню коварного Мсра-Мелика, взывает к высшим силам:

—Молю вас, прибавьте силы мне!
И вслед за тем—

Встряхнулся, рванулся в кольцах,—
Вместо ямы открылось поле перед ним.
Цепи и кольца до неба взвились,
Поднялись жернова в облака унеслись;
Давид из ямы вышел и сказал:
—Не вздумай больше ты со мной хитрить, Мелик!

Давид постиг и то, что оружие для защиты он должен сам добыть, что у народа есть опекуны, готовые для собственного благополучия пожертвовать и добром и его честью, готовые перед лицом врага обмануть, усыпить волю народа. Ведь это сам Ован усылает в страхе перед врагом Давида в горы:—Давид, сегодня страсть хочу дичины поесть!

Но, когда, немного позже, Ован говорит Давиду:—Ступай, здесь дело не твое!—Давид отвечает ему:—Нет, я не уйду!

Это опекуны народа могут лукавить, ибо они либо трусы, как Верго, либо крикуны, как Ован. Перед лицом врага они говорят:—Нам может помочь только бог! А Давид сам себя вооружает и, отправляясь на бой, говорит:—Братья и сестры! Не бойтесь врагов.

Давид-народ уже многое постиг: и то, что в мире существует коварство, что среди людей проходит грань—черта, и она отделяет тех, кому легко и кому тяжело живется. Давид научился ненавидеть знатных людей: победив войска Пан-Френка, он «знатных всех заколол».

Давиду же привелось узнать—ему старик этот открыл глаза —великую истину жизни народов: разбойных войн народы сами не ведут, их ведут всякие мелики-властители, папы разные, китайские да персидские цари и государи, всевозможные Оханы и Тоханы, которые алчут, жаждут и наживы ищут, а народы в этих войнах умирают. Когда Давид это понял, перед ним предстало не вражеское войско, а —обездоленный бедный люд». В этом войске—

Тот—опора матери старой своей,
Тот—женился недавно и пригнан сюда,
Тот—оплот и надежда бедной семьи,
Тот—родителей престарелых звезда.

И когда Давид понял все это, он нашел что именно сказать этим людям, победив их Мелика:

—Вам всем дарю волю я!
Идите все туда, откуда вы пришли,
Живите, как вы жили,
И дани с вас не нужно мне!
. . . . . .
Но коль подымете вы вновь оружие против нас,
То знайте,—
По чести встретит вас Давид.

Давид-народ прозрел. Впервые именно о нем говорит эпос: —Понял все Давид. Его не проведете!

Но из всех горестей Давиду пришлось вкусить и худшую: распалась семья—незыблемая твердыня рода,—распалась, когда сын поднял руку на отца. И пусть Мгер прозрел, признал свой грех и в знак покорности руку отцу поцеловал, непоправимое свершилось. Страдание тяжкое, какое только мыслимо, пережито; это—страдание стыда:—Через тебя познал я стыд!—говорит Давид сыну и, воззвав к богу, он проклинает его на худшую смерть—бессмертие и бездетность.

С таким проклятием вступил в жизнь Мгер Младший, чтобы убедиться вскоре, что против зла и лжи на земле у него, героя народа, нет сил вести борьбу. И солнце уже не милостиво к нему, и бог уже не защитник его, и на земле у него уже нет опоры:—Уж Мгеров конь на земле устоять не мог,—и могилы предков не в силах прийти ему на помощь.

Только один голос слышит он из этих могил:

—Довольно скитаться тебе, мой сын,
Довольно скитаться по свету.
Твое место на Ворон-утесе.
Когда разрушится мир
И воздвигнется вновь,
Когда перестанет земля гнуться под конем твоим,—
Тогда настанет твой день.

И вот Мгеру, герою народа, самому же народу сасунскому, некогда богатырю, а теперь проклятому, остается сложить оружие, уйти в себя, умолкнуть, чтобы захоронить от света душу, а в душе носить—лелеять крепкую надежду на будущее.

Это и совершает последний из четырех героев эпоса. Мгер Младший рассекает мечом скалу и на коне прадеда, в доспехах прошлого, исчезает в ее недрах, чтобы здесь ждать, когда же настанет его день.

Как не подумать всякий раз, возвращаясь к последнему образу, сколько же надежды таил в тысячелетней своей груди народ, творец эпоса, и сколько героической мудрости было в словах его о времени, которое еще придет, когда страдалец-народ снова обретет землю под ногами!

Итак, через четырех героев эпоса прошли четыре времени в истории народа. Из одного времени вытекало другое, из одного состояния народа рождалось другое, из одного образа—другой, замкнув под конец движение образом страдальческим, полным, однако, непоколебимой, как сама скала, надежды на будущее.

Какой из этих образов в наибольшей полноте вобрал в себя идею эпоса?

Конечно, Давида, так как и подвиги, и зло жизни, и великая народная надежда в нем нашли свое воплощение. И все же образ Давида **включает** в себя все ведущие образы—он **отражает** ведущие для рода или для дома сасунского связи и отношения, включая и те, которые выражены в обаятельных женских образах эпоса; или—образами и отношениями, богом—ими живет, ими определяет собственное содержание образ Давида, наподобие того, как исторически более высокая ступень уходит всеми корнями в прошлое.

Словом, анализ образов доказывает, что «Давид Сасунский» есть и возник как произведение органически целостное[1]. В нем четыре центральных образа порождают и питают один другой и, сохраняя свое значение, воплощают без остатка идею эпоса.

Следующий пример, к анализу которого мы переходим, относится к типу тех произведений, в которых ведущая идея полностью не конкретизируется в отдельных его

---

[1] В полном противоречии с изложенным находится взгляд, что образ Давида является первоначальным ядром, вокруг которого народное творчество дополнительно сложило образы родственного окружения.

образах, но переживается в ее рассеянном состоянии, возвышаясь над всеми отдельными образами. Мы имеем в виду поэму «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели.

В этой поэме четыре ведущих фигуры—Тариэль, Автандил, Нестан-Дареджан и Тинатин—живые образы, обрисованные рукой художника-мастера. Эти образы живые: их носители индивидуализированы. Можно не сомневаться, что в свое время читатели или слушатели поэмы легко могли искать и находить в реальной жизни прообраз излюбленного своего героя, будь этот последний Тариэль или Автандил, Нестан или Тинатин.

В сюжетном плане впереди всех, конечно, находится Тариэль; это он пребывает в центре событий и служит движущей силой их разворота. Можно ли, однако, сказать, что Тариэль является также центральным образом в поэме? Раскрывается ли идея поэмы именно в нем или в нем с наибольшей полнотой? Если в сюжетном плане именно Тариэль определяет поведение остальных персонажей поэмы, то можно ли утверждать это самое и в идейном плане, т. е. во всем, что касается внутреннего мира индивидуального своеобразия остальных персонажей, их места и значения в поэме?

Мы не можем признать этого. Напротив, мы должны признать, что идейный анализ поэмы зашел бы в тупик, если бы в этом анализе мы исходили из Тариэля как центрального образа, исходили только потому, что Тариэль есть главный герой поэмы.

Будучи главным героем поэмы, Тариэль всего лишь сторона в ее идее, в сфере большого и глубокого ее обобщения, и сторона вовсе не наиболее существенная. Можно ли сомневаться, что так именно и была задумана поэма автором?

Следовало бы подумать, чей облик из всех героев рисовал автор с наибольшей тщательностью и теплотой, кого он сам любил в наибольшей мере, в ком из них сам мог бы восчувствовать свой собственный мир? Но одно кажется бесспорным: идея, которую лелеял автор в своей поэме, много шире и глубже того, что способен вместить образ Тариэля, как, впрочем, и любой ее другой герой. Эта идея свою полноту и определенность получает не в самодовлеющем, замкнутом круге отдельных героев, но в том более широком, чем этом круг, целостном мире, в

котором пребывают эти образы, воздухом которого они сами дышат, силами которого они сами порождены.

Только пережив отдельные образы, их общий мир, общий принцип их отношений, пережив красоты окружающей их природы, красоты, которым поэма уделяет столько места, пережив цементирующую все элементы поэмы систему воззрений автора, его этику и эрудицию, только перенесясь мысленно в прошлое грузинского народа, перелистав мысленно блестящие страницы истории этого народа,—только так можно охватить целое в поэме, идею произведения.

В самом деле. Пережить указанное, значит в живых людях, в мотивах их поведения и в том, какая природа окружает их жизнь, наконец, в морали и в их мудрости ощутить некую общественно-историческую среду, живущую культурой возвышенных чувств и возвышенных идей.

В этой поэме увлекательны события, трогательны страсти, благородны поступки людей, красивых и героичных. Но в поэме разрешаются не только и не столько эти события и страсти, сколько те, что более значительно, чем все это: мир, вкусы и чаяния людей, к которым автор поэмы обращается как к читателям и слушателям своим.

Если события и страсти в книге увлекают людей, значит в них, в событиях, отражается не просто жизнь, но в жизни желанное, как и красота всегда увлекает потому, что в ней отражается желанное в жизни. Если природа в поэме безмерно раскинута, мощна и прекрасна, значит у читателей и слушателей поэмы зародилась жажда видеть и ощутить и ширь, и мощь, и красоту эту, залюбоваться ею и своей собственной ногой вступить на ее твердь. Если образы влюбленных дышат страстью и мудростью, и они поэтичны, значит именно страсть и мудрость отныне составляют идеал людей. Если герои поэмы ручьями слезы льют в экстазе любви, как некогда слезы проливались в экстазе молитвы, значит, в сознании читателей и слушателей поэмы возвысилась любовь человеческая до святости молитвы.

Всякая поэтизация в искусстве знаменует то, что в реальной жизни возникли противоречия, а в противоречиях возникла борьба, а в борьбе—воля к лучшему, к совершенному. Поэтизация в искусстве и есть язык этой воли.

«Витязь в тигровой шкуре» поэтизирует людей и их чувства, выражает их высокие идеалы жизни. Следовательно, эта поэма знаменует значительный этап в борьбе противоречий, переживаемых обществом своего времени.

Поэма вся, с первой строфы, проникнута приподнятым духом, и уже в этом обнаруживается ее истинное призвание: служить славословием. Поэма, исполненная пафоса, есть гимн пробуждающемуся человеку в условиях производственной и политической перестройки страны: расцвета ремесел и торговли, раздвинувших горизонты земли и неба—далекие, манящие, но и будящие тревожную мысль о себе:—О мир, в чем твоя суть?[1]—и породивших в самом космосе участие к человеку:

—Солнце, пожалей меня...
—Сатурн, приди на помощь...
—О Юпитер, сверши свой суд скорей...
—Марс, правдиво ей поведай...
—Помоги мне, Венера...
—О Меркурий, рядом сядь...
—Ты, Луна, поклонись и пожалей...

—породнивших этого человека с народами на всех концах мира:

И пришли пред ним склониться
Инды, греки и арабы, франки,
русские, иранцы и египтяне—
мисрейцы[2].

Поэма есть славословие новым условиям жизни, расцвету в ней светских элементов культуры—с ее просвещенными взглядами на вещи: на землю и небо и, быть может, временами, скрытно, очень робко на самого бога,—новым условиям жизни, зарождающимся в скорлупе старого мира, еще крепко живущего законами и нормами феодально-христианскими.

Поэма славословия,—недаром ее первая строфа обращена к богу: ниспошли поэту творческое благословение!

---

[1] Подстрочный перевод. См. комментарии к переводу Петренко под знаком 19.

[2] Перевод Нуцубидзе, стр. 970. Этой строфы в переводе Петренко нет.

Чувство новое и просвещенное славословит поэма и внушает своей аудитории любовь к человеку, который умеет страдать в любви, кто радует людей вокруг своей красотой, своей силой и мудростью.

Рядовой человек Возрождения до того, как в мыслях, в собственных чувствах противопоставляет себя старому миру, противопоставляет себя ему прежде всего в любви. Любовь становится печатью новой жизни, идеей эпохи. Так выглядела любовь в приведенной нами армянской новелле. Так выглядела любовь в определенные эпохи и у других народов. Так происходило дело и в Грузии: и здесь она некогда стала идеей эпохи; в силу этого она стала идеей рассматриваемой поэмы, чем в большей мере успевает читатель проникнуться этой идеей, тем больше способен он пережить, понять отдельные образы поэмы.

Так вообще происходит: из частей образуется органическое целое, и в целом сами части находят свой смысл и существование. Так и в искусстве: отдельные персонажи во взаимных связях приобретают черты индивидуальности, и возвышаясь таким путем до полноты образов. складывают исподволь идейные признаки произведения и сами же в его идее получают полноту собственного смысла и содержания. И в поэме нашей ее отдельные персонажи получают полноту смысла и содержания лишь в общей ее идее.

Присмотримся к отдельным образам в поэме—под этим углом зрения.

Тариэль—сказали мы—живой образ; следовательно, он—живая индивидуальность, а всякую индивидуальность определяет многообразие и многозначность связей индивида со средой. У Тариэля его связи носят именно такой характер[1].

Прежде всего, Тариэль безмерно красив. И находясь в печали, он с гордостью вспоминает о себе:

—Лет пяти имел я облик, что расцветшей розе дан—

Красота же в мире Тариэля,—да и в той или другой мере, во всяком мире—составляет в человеке его качество: она определяет форму связей человека со средой. В мире Тариэля—это высокое качество. Красота Тариэля выделяет его среди людей: кто бы ни был—индиец или

[1] Об исторической ограниченности понятия индивидуальности мы скажем ниже.

араб, знатный или раб,—все черпают в этой красоте для себя великую радость; этой красоте они подчиняются мгновенно и слепо, как культу—единому и общему для человеческого рода. Такая красота, не знающая границ между людьми и народами, составляет как бы божественный атрибут. Вот чем обладает Тариэль и что составляет его величайшую добродетель. Красота Тариэля—основная и крепчайшая связь его с миром.

Но с миром Тариэль связан и другой своей добродетелью, не менее значительной: он безмерно храбр и исполински силен, и в этом, может быть, кроется не меньший источник обаяния и великолепия Тариэля.

И при таких чертах—красоты и великолепия—Тариэль нежное существо, умеющее безмерно любить и в любви проливать слезы ручьями. Кто мог бы соперничать с Тариэлем и в этой его добродетели? Его любовь—великая добродетель, доступная не простому смертному, но исполину духа. И этой добродетелью Тариэль связан с миром.

Он связан с ним еще и тем, что обладает великим даром дружбы.

Красота, отвага, нежность любви, дружба—вот черты, которые украшают индивидуальный облик Тариэля.

Перейдем к образу Автандила. Автандил также многими сторонами жизни обращен к людям. Он также красив.—

Солнцу и луне подобен—

и это естественно, так как он сложен, как Тариэль, его также любит знатная девушка, сама олицетворение красоты. Наконец, Автандил также храбр.

Но больше, чем красота и храбрость, Автандила украшает его разум. Автандил—муж просвещенный; он выученик школы древних мудрецов, и потому он твердо знает, что человек—и в горе и в любви—должен прежде всего быть разумным. Сознание разумного есть для него и сознание должного; такое сознание есть основа его моральных подвигов. Как и Тариэль, Автандил умеет любить страстно и самоотверженно, но—здесь различие между друзьями—если измена сулит пользу в важном деле, Автандил себе ее позволит:

—Лучше, если ей поддамся: ближе к цели путь такой.

Разум—судья во всем; он основа всякой добродете-

ли, панацея от любви: слову мудрому и сердце покорно; разум и чувство ведет за собою[1].

Застав друга теряющим в тоске любви волю к жизни, Автандил обращается к нему с тяжким укором:

—Ты хоть мудр, преступаешь предписание мудрецов.

Предписание мудрецов—основание для доблестей Автандила. И друга своего, страдающего в любви, он жалеет и спешит ему на помощь, ибо именно так должен поступить мудрый человек:

—Разве мудрым будет брошен друг в огне
сердечных ран?[2]

Как ни трудно Автандилу ослушаться своего царя, он тайно уходит от него, чтобы только не допустить двоедушия и обмана, ибо ведь сказано Платоном, что

—Вслед за телом губят душу двоедушье и обман[3].

Высшей доблестью Автандила служит, однако, не столько преклонение его перед авторитетом разума, сколько сила его собственного разума. Сущим подвигом этой силы является то, как он возвращает обезумевшему Тариэлю разум и волю к жизни. Мы можем напомнить здесь эту изумительную по психологической тонкости сцену.

Тариэль упорствует: он больше не хочет жить. Автандил вынужден уступить:

—Если жизнь тебе противна, поступай, как знаешь сам.

Но у Автандила одна просьба к другу: пусть он еще один раз себя покажет в прежнем облике воина:

—Дай мне еще раз увидеть Тариэля на коне!

Одной этой просьбой Автандил выигрывает спор за жизнь и смерть своего друга.

—Приведи коня, я сяду!—

отвечает Тариэль, не подозревавший, что в эту минуту он уже вернулся к жизни.

Автандил умен и рассудочен. Таков он в поэме особенно в беседе с Шермадином перед тайным своим уходом, в послании—«Завете»—царю Ростэвану и даже в молитве, творимой по долгу и катехизису правоверного с неизбежным словом уговора:

---

[1] **См. у Петренко** стр. 151, у Нуцубидзе—строфу 850.

[2] **У Петренко**—стр. 130. У Нуцубидзе стих этот звучит так:—Друга, спаянный любовью, не продаст врагам мудрец—строфа 789.

[3] **Петренко**—стр. 130; У Нуцубидзе—строфа 789.

—Если выживу, то жертву принесу тебе с хвалой!

Словом, более высокой, чем красота и храбрость, добродетелью Автандила является его разум. Эта добродетель более высокая потому, что с внешним миром именно этим качеством Автандил связан в наибольшей мере.

Из женских фигур в поэме вперед выступает Нестан-Дареджан. Она также очень красива и способна горячо любить. Но высшей ее добродетелью служит другое: она умеет властвовать и одарена государственным умом. Она властна и над возлюбленным и над собственной любовью: все должно быть подчинено высоким государственным задачам. Любовь должна явиться источником силы, а не страдания.

—Я твоя,

обращается Нестан к Тариэлю,—

—К чему же гибнуть, враг я тщетный суеты.
Для чего вздыхать о смерти,—разве в том
миджнуров дело?
Ты мне подвиги героя покажи, как
воин смело[1].

Нестан-Дареджан рождена, чтобы подчинить себе людей и народы, быть правительницей. Тариэль уподобил ее тигрице: так он понял свою возлюбленную.

Совсем в другом черпает свою индивидуальность Тинатин: в обаянии своей нежности вся она—одухотворенная женственность; и в царственном обличии она и добра и скромна. Само собою разумеется, что Тинатин очень красива:

Тщетно солнце подражало Тинатин игрой лучей.

Так обрисован образ Тинатин—мягкими, чуть акварельными красками.

Таковы образы в поэме. А теперь спросим: какой образ среди них является ведущим—или центральным? Не Тариэля главного героя? Ответ наш зависит от нашего понимания идеи поэмы, т. е. и от понимания того, что в поэме наиболее должно было привлечь и волновать людей его современности. Заключалось ли все это в событиях и подвигах любви и отваги, в мотивах красоты и

[1] Перевод Нуцубидзе стр. 377. У Петренко:

—Обольщение и мление только вызовут мой гнев
Эти обмороки, слезы я за службу не сочла,
Соверши ты для любимой небывалые дела.
(стр. 73).

дружбы, в свободном полете сказочной фантазии, наконец, в совершенстве стиха и речи, или же, совсем этим вместе; но в большей мере привлекало и волновало в поэме ощущение и поэзия нового в жизни, новой человеческой красоты, обаяние этой красоты, как и человеческой воли, человеческого разума? Если дело происходило так—а так именно оно и могло происходить,—то в указанном переживании могла таиться и идея поэмы. Это станет очевидным, если обратить внимание на ту чрезмерно большую художественную функцию, которую выполняют богато рассеянные в поэме мысли, облеченные в краткие, блестящие, яркие сентенции. Конечно, мысли-сентенции в поэме всегда находятся во внутренней связи с мотивами поведения персонажей и никогда не выпадают из фактуры повествования. И все же, если сентенции вплетаются в смысл повествуемых событий, в мотивы поведения людей, то еще в большей мере происходит и обратное: повествуемые события сами сообщают абстрактно звучащим истинам—сентенциям полноту и убедительную непосредственность конкретных, очевидных истин. В этих истинах, быть может, с большей силой, чем в добродетелях героев: в любви, в подвигах, в красоте—звучала сама современность, ее логика, ее полный и великий смысл, сила ее обаяния.

Само собой разумеется, что, говоря это, мы ни в малейшей мере не снижаем художественного значения, силы воздействия самого сюжета поэмы, увлекательности ее событий и подвигов, как и совершенства языка и форм этого творения. Мы высказываем лишь соображение о том, что современности, ее прогрессивным запросам и вкусам, больше чем канва сюжета, отвечала философская мораль, пропитавшая собою поэму. Эта мораль—сама сущность поэмы, как сущность ее составляли и пышность ее языка и масштаб-монументальность ее формы. Проникая в эту сущность, как и в мир образов поэмы, читатель-слушатель проникал в ее сердцевину: в мораль гуманизма. Больше чем какая-либо другая, в поэме весома эта ее сторона.

Поэма—страстная проповедь раннего буржуазного гуманизма в Грузии. На двух опорах зиждется этот гуманизм в поэме: красоте—любви и разуме, и на двух этих опорах—крыльях возносится в мир фантазии читатель-слушатель поэмы.

Известно, что фантазия, которую питают жизнь, ее реальные запросы, сама же обратно их питает и поддерживает. Следствием этого должно было происходить то, что художественная фантазия вещала, что

—Сердце, удержу не зная, страсти отдано слепой,
И над ним ни смерть не властна, ни
сильнейший из царей,—

И—

—Кто из смертных не метался в вихре
страстей роковой?
Кто любви не поддавался, кто от
страсти не горел,
Сердце чье не трепетало от ее
крылатых стрел?[1]

просвещенный человек постигал и утверждал истину, как откровение, в самом себе.

Он же, подавляя любовное смятение в груди, мог повторять себе самому слова поэмы:

—Умудряйся мудрым словом и уйми сердечный стон.

В ком же из героев мог читатель в наибольшей мере черпать силу гуманизма, познать образ гуманизма? Несомненно, в Автандиле[2], в нем гуманизм мог импонировать людям просвещением в наибольшей степени.

Мы легко можем представить, как в кругу этих людей, ценителей поэмы, в часы досуга, с благоговением пере-

[1] Перевод Петренко, стр. 120 и 143.

[2] В литературе Ренессанса других народов мы не знаем образа, более ярко воплотившего это начало, в стадии его первого пробуждения.

Нам не кажется убедительным утверждение проф. Нуцубидзе в Предисловии его к собственному переводу поэмы, будто в Тариэле и Автандиле имеется параллельный показ храбрости и мудрости. Во-первых, определяющей стихией Тариэля, покоряющей людей, служит не столько храбрость, сколько красота: и храбрость и любовь служат атрибутами красоты, как высшей добродетели героя. Во-вторых, вовсе не равнозначен в поэме идейный вес этих двух образов: Тариэль больше находится в Автандиле, чем Автандил в Тариэле. Кроме того, и сама параллель Тариэля и Автандила с Ахиллом и Одиссеем (как, впрочем, и другие, приводимые здесь же, параллели, до которых проф. Нуцубидзе, видимо, охоч) и не неверна по существу и мало уместна.

читывались давно заученные наизусть строки из Завещания Автандила царю Ростэвану. Но что в этих строках волновало их больше? Событие ли тайного ухода Спаспета или же в четких афоризмах запечатленные откровения жизни, ее новой и высокой морали? И много ли в этом поэтическом отрывке строф, обращенных к царю непосредственно и относящиеся к самому событию тайного ухода? Даже в строфах—

—Раздари мои богатства,—пусть сойдутся все на зов:
Сделай бедных богатыми, отпусти моих рабов;
Обеспечь несчастных сирот, нищих,
немощных и вдов!
. . . . . .
Часть отдай на богадельни, часть на полые мосты...[1]

просвещенный читатель мог найти источник поучающей мудрости и благородного умиления, как всякий человек в его деле, для которого богатство есть добродетель и источник благодеяния. Кажется, что сама форма богатства: «сокровища» (у Нуцубидзе), «богатства в хранилищах» (у Петренко) также говорит о классовой черте его обладателя и тем самым об общественно-исторических корнях всей автандилевой морали.

Так привязывался к современности, к ее прогрессивным тенденциям читатель, проникая в образ Автандила. Он привязывался к ней, разумеется, также через другие образы, быть может, в наибольшей мере, после Автандила образ Нестан-Дареджан—современность (XII век) должна была значить и принцип государственности, в этом именно образе воплощенный наиболее ярко.

Как бы ни было, современность находила в поэме свое отражение, как и поэма в современности—свое признание и художественное воздействие.

Поэтизируя новое в жизни грузинского народа, поэма неизбежно вступала в противоречие в ней со старым. Это означало борьбу, а борьба требовала такта. Поэт нашел его. Воспевать, ни с чем не споря, ничего не опровергая—в поэме друзья получают, но не спорят и не опровергают—значило избрать в борьбе такт. Этим, думается нам, объясняется то, что в поэме о Грузии отсутствует Грузия: ее имена, ее история, ее природа. Разумеется, общественно-исторический смысл поэмы не

[1] Перевод Петренко, стр. 132.

мог не быть разгадан и при этом маскараде: об этом уже церковь возвестила, приняв творение Шота Руставели в штыки.

Мы судим о национальном характере художественного произведения по его образам, следовательно, по этике и воззрениям, по чувствам и вкусам героев, по их взаимным отношениям и связям, а вовсе не по внешним и формальным признакам места и времени действия или, еще того меньше, по нарядам и именам героев. Так и поступаем мы, утверждая, что образы руставелевой поэмы могли возникнуть именно в Грузии XII века, в эпоху зарождения в ней новых, более прогрессивных капиталистических отношений, новой морали буржуазного гуманизма.

Чтобы опорочить национальный характер поэмы, надо было бы доказать, что ее образы не были воплощением ни этих отношений, ни такого гуманизма либо что и то и другое были невозможны в Грузии этого времени.

В свете сказанного нелепыми кажутся попытки умалить либо того хуже—отрицать национальный характер руставелевой поэмы, отнести ее к культуре персидской, арабо-мусульманской и т. д. Эти попытки могут возникать лишь вследствие полной методологической беспомощности их авторов. Этим последним остается все еще неясным то, что умные люди прекрасно сознавали более ста лет тому назад. Напомним, что писал Гоголь о национальном характере творчества Пушкина.

«...истинная национальность, — писал Гоголь в 1835 г.,—состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами своего народа, когда говорит и чувствует так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами».

Слова Гоголя сохраняют значение и для наших дней, и для нашего понимания национального искусства. Но мы прибавим к этим словам то, что высказал по поводу них Белинский. Сочувственно приведя указанную цитату из Гоголя, Белинский продолжал:—...с этой точки зрения Пушкин более национально-русский поэт, нежели кто либо из его предшественников; но дело в том, что нельзя определить, в чем же состоит эта национальность. В

том, что Пушкин чувствовал и писал так, что его современникам казалось, будто это чувствуют и говорят они сами.

Прекрасно! Как же чувствуют и говорят они? Чем отличается их способ чувствовать и говорить от способа других наций?.. Вот вопросы—продолжал Белинский,—на которые не может дать ответа настоящее, ибо Россия, по преимуществу—страна будущего...»[1].

Эти строки писались в 1844 году; тогда было огромной заслугой то, что ставились эти вопросы, на которые наука не могла еще иметь ответа.

Эту возможность наука впервые обрела на базе марксистско-ленинской общественной философии, в частности указания о двух национальных культурах.

Исходя из этого указания, можно было бы к словам Белинского добавить, что национальное в идеологии узнается, определяется не только и столько по отличию от других наций, сколько по историческому значению для данного народа. В борьбе общественных классов только одна идеология—идеология исторически прогрессивного класса—является подлинно национальной.

Сказанное относится и ко времени Пушкина и ко времени Шота Руставели.

Только исходя из борьбы внутри национальной культуры в Грузии XII века можно понять «Витязя в тигровой шкуре», его образы и можно вывести из его образов подлинный национальный характер самой поэмы.

Об исторических границах индивидуального в художественном образе

На анализе руставелевой поэмы мы задержались несколько дольше, чтобы увереннее перейти к выводам, имеющим более общее значение. К таким выводам относится уже то бесспорное положение, что душой искусства является человек: не было и не будет искусства, которое не говорило бы о человеке. Человек в искусстве находится всегда, и когда его не видно и о нем не слышно — там. Уже пещерный «бизон» потому был потому искусством,

[1] **Белинский**, Сочинения Александра Пушкина, Статья пятая.—«О классиках русской литературы». стр. 120 (изд. 1948 г.).

что зритель в его изображении переживал людей, которые преследовали зверя. И в орнаментальном искусстве того времени интерес возбуждала функция, направленная на человека, будь функция эта отметина, украшение или магия.

Вот почему надо признать, что действительность для искусства есть человеческая действительность.

Чтобы, однако, быть точным, надо добавить, что искусство отражает действительность общественного человека.

Известно, что человек потому есть общественное существо, что все силы и возможности, формы и содержание собственного существования он черпает в обществе; достаточно представить, что даже в том, какие два субъекта сойдутся, чтобы произвести нового человека на свет, незримо, но властно участвует общество.

Человек есть общественное существо, ибо он не только видит мир, общий для всех людей его среды, но видит его таким, каким хочет и способны видеть его те же люди; он строит свою жизнь в такой же мере под воздействием среды, как и через воздействие на среду: он познает других людей через себя, по подобию с собою, с другими людьми. Словом, жизнь общественного человека есть сама практика связей индивида и его среды...

...«Даже и тогда, когда я занимаюсь научной и тому подобной деятельностью, которую я могу выполнить сам, без непосредственного общения с другими,—я все же действую **общественным образом**, ибо действую как человек»[1].

Итак, действительность общественного человека, которую отражает искусство, всегда означает единство индивида со средой. Об этом единстве нужно сказать, что оно в такой же мере абсолютно и постоянно, как и в реальном содержании своем изменчиво, исторически зависит от материального уклада жизни общества. Вот основание исторической изменчивости (развития) также искусства.

Искусство имеет историю потому, что ее имеет общество, в нем—связи и взаимные отношения людей. Борь-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. III, стр. 624.

ба здесь различных тенденций, в конечном счете классовая борьба в классовом обществе, борьба за планомерную жизнь в социалистическом обществе—вот что определяет историческое своеобразие общества и, вслед за тем, своеобразие искусства, его творческих начал, форм и художественных образов.

Поскольку мы говорим об историческом характере единства—индивида и среды, мы должны сказать и о ведущей закономерности в этой истории. Такой закономерностью, одинаково присущей и истории искусства, является то, что чем менее развито общество, тем меньше в нем развита индивидуальность; чем менее общество классово дифференцировано, тем меньше дифференцированы, противоречивы его мировоззренческие и моральные начала и тем, соответственно, менее общественно значимы индивидуальные особенности его членов. Сказанное можно выразить и иначе: чем исторически выше и прогрессивнее общество, тем в нем более развита индивидуальность.

Это вытекает уже из наиболее общего понятия индивидуальности, поскольку такое понятие уже включает два решающих признака: совокупность отличительных, только данному субъекту присущих качеств и общественную значимость этих качеств. Эти оба признака сами настолько же самостоятельны, как и связаны внутренне.

Нельзя сомневаться, что уже так. наз. доисторическое общество включало в свой состав особи, в той или иной мере отличные между собою, ибо то же неминуемо происходит и сейчас в животном стаде. Но и в стаде и в указанном обществе отличия особей носят чисто естественный, биологический характер, который на определении функций в обществе и на отношении общества к этим особям никак не отражается.

Так продолжается до тех пор, пока производственный процесс в обществе носит характер простой кооперации. Индивидуальные различия приобретают общественное значение впервые в связи с внедрением в общественное производство принципа разделения труда. «Вследствие разделения общественных отраслей производства,—читаем мы у Маркса,—... различные склонности и таланты людей получают возможность найти себе надлежащую сферу действия». Тут же Маркс ссылается в примечании на античную литературу: «Так, например, мы читаем в

Одиссее, песнь XIV, стих 228: «Люди не сходны: те любят одно, а другие другое», а Архилох у Секста Эмпирика говорит: «Однако дело радует сердце одного, другое—другого»[1].

То обстоятельство, что склонности и таланты человека при определенных общественных условиях получают возможность найти себе надлежащую сферу проявления, говорит и о том, что в этих условиях они впервые получают свое общественное значение и признание, а, следовательно, и свой зачин. Вот почему выше мы должны были указать на наличие в понятии индивидуальности двух решающих признаков: отличающих или исключительных особенностей в индивиде и общественной значимости этих особенностей; наличие одного только первого признака без второго не может означать индивидуальности.

Вместе с тем кажется очевидным, что общественное значение индивидуальности, неповторимых качеств человека возможно в том обществе, где жизнь сама достигла достаточного многообразия, т. е. исторического развития.

В истории классового общества буржуазное общество в наибольшей степени подняло значение развитой индивидуальности, создав стимулы к многообразию человеческих интересов и талантов, породив в людях жажду инициативы, отвагу мысли и дела, веру в человеческий ум, чувство любования человеческой красотой, и—все это в течение недолгого срока! Буржуазное общество оставалось прогрессивным и творческим в пору своего становления, когда оно вело ожесточенную борьбу со старым, феодальным миром, со «старым режимом»—в политике, со схоластикой и догматизмом—в науке, с аскетизмом—в морали. Недолго длился тот период, о котором Энгельс писал:

«Это был величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были чем угодно, но только не буржуазно ограниченными. Наоборот, они были более или менее обвеяны авантюрным характером своего времени. Тогда не было

[1] К. Маркс, Капитал, т. 1, стр. 297 (изд. 1936 г.).

почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества... Но что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут интересами своего времени, принимают участие в практической борьбе, становятся на сторону той или другой партии и борются, кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим. Отсюда та полнота и сила характера, которая делает из них цельных людей»[1].

В классической характеристике эпохи, данной Энгельсом, дана и характеристика того отношения человека и среды, которое мы включаем в понятие индивидуальность. Но в этой же характеристике указано позднейшее лицо того же класса: буржуазная ограниченность, а это— худшая ограниченность, худшая историческая форма уродства человека.

С победой буржуазии—в экономике, в политике, в идеологии, старая эпоха, требовавшая титанов, уступает место эпохе, требующей «среднего человека», моральной посредственности, «морального сознания»—moral sinse врожденного «человеческой природе», или, что то же, душе среднего буржуа. Откровением философской мысли, ее высшей инстанцией оказывается отныне «природа человека», природа, конечно, совершенная и уже потому жаждущая буржуазной собственности на земле. «Природа человека» становится краеугольным камнем просветительской философии XVIII века. Впрочем, просветительская философия, еще революционная в тенденции, только мечтала о грядущей победе буржуазии. Впервые с установлением своего господства буржуазия явила свою подлинную природу, а природа эта оказалась воистину отвратительной.

В самом деле. Там, где она достигла господства, она «не оставила между людьми никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного «чистогана»... Она превратила личное достоинство человека в меновую стоимость... Эксплуатацию, прикрытую религиозными и политическими иллюзиями, она заменила эксплуатацией открытой, бесстыдной, прямой, черствой». «В буржуазном

[1] Ф. Энгельс. Старое введение к «Диалектике природы». «Диалектика природы», стр. 87, (изд. 1936 г.).

обществе капитал обладает самостоятельностью и индивидуальностью, между тем как трудящийся индивидуум лишен самостоятельности и обезличен». Прибавим к этим обличительным словам также слова, столь же хорошо известные, полные гневной ненависти: ...личностью вы не признаете никого, кроме буржуа, т. е. буржуазного собственника.

Такая личность действительно должна быть уничтожена»[1].

О подлинном значении буржуазного общества для духовного развития человека возвестило родное детище этого общества, уже ранний буржуазный романтизм: в в последнем человек, став ничтожеством в реальном мире, признал реальный мир ничтожеством и без опоры среди людей и природы, он ее искал среди призраков.

В буржуазном романтизме, в поэзии его тоски, в морали его необузданных страстей, во всем обличии его собственной культуры выступали черты обреченности буржуазного общества; это были обманчивые краски на буржуазном небе, идущем в вихре навстречу закату. Походило и впрямь на то, как небо в пурпуре и золоте прощается к ночи с солнцем. Обманчивые краски буржуазного романтизма, наиболее в них чистые и благородные—были ведь и такие!—явились прощальным приветом прошлому, великим теням исторической зари; они служили иллюзией того, будто не все еще погибло на буржуазной земле, будто существует еще здесь обаяние человеческой личности, признание в рядовом субъекте его индивидуальности. Такая иллюзия сама поддерживала более худшую «буржуазную иллюзию о вечности и абсолютном совершенстве капиталистического производства». (Энгельс).

Впрочем, утверждение индивидуальности—на заре буржуазного общества—и отрицание—на закате—одинаково подчиняются общей и ведущей линии развития этого общества, линии, которая здесь должна быть особо подчеркнута: это—его антагонистический характер.

Буржуазное общество—последнее в человеческой истории антагонистическое общество, и, как последнее, завершающее предисловию человеческого общества (Маркс), оно и наиболее последовательное и ожесточен-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Коммунистический манифест.

ное в своем антагонизме. Антагонизм в общественном процессе производства сопутствует и антагонизму между индивидом и его буржуазной средой. Под знаком именно такого антагонизма это общество само появилось на свет. Уже оголтелый индивидуализм Возрождения (Мирандолла): никто не обязан жертвовать собою ради общества—явился ярчайшим выражением этого антагонизма. Но последний, по крайней мере, имел то историческое оправдание, что разрушал религию смерти, мораль покорности. Антагонизм Возрождения был пропитан пафосом борьбы ломки старого и строительства нового исторического этапа. Между тем, буржуазный зрелый антагонизм—между индивидом и его буржуазной средой—стал выражением глубочайшего разложения того же буржуазного общества, и если он еще имел какое-либо оправдание, то уже разве как стимул к его дальнейшему разложению.

Само развитие буржуазного общества становится все более противоречивым, и это в том смысле, что «развивающиеся в недрах буржуазного общества производственные силы создают вместе с тем материальные условия для разрешения этого антагонизма»[1]. Подавляя духовные силы и возможности трудящегося индивида, нивелируя людей по признаку морального и интеллектуального унижения, буржуазное общество одновременно создает условия для подлинного духовного роста своего антагониста: рабочего класса. Интеллектуальный горизонт и моральный уровень людей этого класса, революционная воля, приведшая к созданию нового, социалистического общества, появление на исторической арене величайших мыслителей человечества как вождей рабочего класса—оказалось исходным моментом нового, еще невиданного подъема человеческой культуры, возвышения идеалов, обогащения духовных ресурсов и морали трудового человека. Тем самым получила новое подтверждение истина о том, что чем исторически прогрессивнее общество, тем больше развита в нем индивидуальность.

Однако индивидуальность в бесклассовом обществе—не только и не столько более развитая индивидуальность, т. е. большая разносторонность ее талантов, большая требовательность к жизни—ее содержанию и красоте,

[1] К. Маркс, Предисловие к «Критике политической экономии».

но и ее, этой индивидуальности, новое историческое качество: она больше не противопоставляется враждебно своему обществу, но, напротив, этим обществом питается и сама его поддерживает.

Единство индивида и его среды неизбежно и в этом обществе, ибо такое единство в такой же мере есть абсолютный закон для социального организма, как и для организма биологического—есть и по содержанию и по форме, и по функциям новое единство.

Так как общество отныне живет пафосом стройки, преобразования мира в интересах трудового человечества, то в этой стройке, в собственном участии в ней индивид обретает личный интерес, пафос собственной жизни. И как раз в этом, в обращении идеалов общества в личные идеалы, в жажде вознестись на вершины подвигов своего народа, всего трудового человечества, всей эпохи—как раз в этом, говорим мы, заложено новое в психике человека: его романтизм.

Индивид процветает в меру процветания своего общества, и общество процветает в меру развития талантов и творческой инициативы своих членов. Вот почему это есть общество нового качества, как и человек есть новая индивидуальность.

Именно советская действительность открыла дорогу этому новому. И это не удивительно. Уже Марксом было указано на то, что будущее коммунистическое общество будет покоиться «на принципе полного и свободного развития каждого индивида»[1].

Нет предела этому развитию, ибо нет границ развитию господства человека над природой, требовательности его к благам жизни, к ее совершенству, к знаниям и этике людей, строителей этой жизни, и к себе самому среди людей. Вместе и в связи с этим безмерно возвышаются и требования этого человека к своему искусству, ибо еще никогда и никакое искусство не было так активно в борьбе за новое, как искусство социалистического общества. Вот почему нет и не было более возвышенных требований, когда-либо возлагавшихся на искусство.

И—снова: именно советская действительность открыла исторический путь новому искусству, которое навсегда войдет в историю человечества как искусство

[1] К. Маркс, Капитал, т. 1, стр. 500 (изд. 1936 г.).

стройки нового мира, нового человека в нем, и в последнем нового, творческого романтизма—искусству социалистического реализма. Но обо всем этом, составляющем основной интерес нашего исследования, мы скажем специально и подробно ниже[1]...

---

[1] Своего намерения автору не удалось осуществить.

О ГЕНЕЗИСЕ ИСКУССТВА[1]

Мифология как форма идеологии составляет одну из исторически ранних форм художественной деятельности. В этой деятельности две стороны составляют единство: во-первых, в ней общество стремится подчинить своим интересам силы природы; во-вторых, она достигает этого деятельностью воображения, т. е. чувства-фантазии. Легко заметить, что как раз в этих двух сторонах, составляющих единство, заложены содержание и форма искусства.

Несомненно, что и чувство и фантазия, призванные служить общественному человеку, питаются «силами природы», реальной действительностью. «Силы природы» или реальная действительность сами по себе означают общественно значимые силы, действительность общественной практики. Поэтому, когда мы говорим о том, что воображение питается действительностью, мы разумеем, что оно питается наблюдениями над многообразием отдельных сторон объективной действительности и воспитывается общественным (классовым) интересом, направляющим сами наблюдения, определяющим их цели и содержания.

В этом процессе нам здесь наиболее важно подчеркнуть, что все, что художеств. фантазия познает (в действительности), она обращает в образ: в природно и эмоци-

[1] В рукописи заголовок зачеркнут.

опально значимое явление действительности, в нечто, что имеет смысл обыденной истины и способно породить чувства.

Об этом природно и эмоционально значимом явлении нужно сказать, что в его непосредственности, или чувственной достоверности, заложено богатство обобщения, работы мысли, сгусток мыслительной абстракции. То, что в потоке жизни абстрактная мысль улавливает как скрытое ее постоянство, ее закон и необходимость или как ее тенденция здесь в чувствовании фантастического выступает как обобщение единичного факта, единичного события во всей полноте его чувственной достоверности, как определенный предмет среди природных предметов этого же рода, как заурядное явление среди обыденных явлений этого же рода.

Но среди природных предметов и явлений создание искусства отличается ему одному присущей определенностью, ему присущим единством содержания и формы. Именно эта определенность: общее в единичном (мысль о постоянстве в природе, об общем в частностях жизни и, вместе с тем, предметную, чувственно-конкретную единичность с ее единичным и ограниченным смыслом и значением)—характеризует процесс художественного познания, мышления в образах; эту-то определенность испытывает человек всякий раз, когда он имеет дело с художественным предметом, с любым, ему доступным произведением искусства.

Но нам пора перейти от этих общих соображений к реальной художественной практике; последняя и уточнит нашу мысль и сможет ее подкрепить.

Мы обратимся к ранней истории народов, к искусству первобытных племен, чтобы убедиться, что оно возникло, уже неся на себе указанную печать.

Изображения людей и животных—на скалах и на стенах пещер, мастерски исполненные рисунки на разнообразных орудиях—костяных и каменных, или лишенные, на наш взгляд, всякого мастерства пластические человеческие фигуры—из камня, глины, дерева или других материалов,—все подобные образцы древнего искусства воплощают абстракции мысли, откровение пытливого ума, находки творческого воображения как

раз того, что важно, наиболее интересно в природных силах, в тенденциях жизни, которые общественный человек стремится познать, преодолеть, оформить и овладеть в своих интересах.

Это образцы древней фантазии; последняя обращалась к людям, которые ее понимали по достоинству: они переживали в ней общие для всех людей племени мотивы жизни, мотивы общие, и [частные], для всех них одинаково важные. Вследствие этого указанные образцы древней фантазии относились к древнему искусству. В этих образцах творческая мысль совершает ту самую работу обобщения, которая здесь принимает форму чувственного явления: изображения, танца, орнамента,— а в другом случае—форму абстрактной мысли.

О древних танцах писал Плеханов, что «в них выражается...351». Мы готовы добавить: танцы изображают такие явления, которые в жизни общества привлекают общий интерес, т. е. составляют в ней важное постоянство. Там же Плеханов перечисляет некоторые танцы женщин и мужчин: Плеханов замечает, что все эти танцы...» Возможно, конечно, что танцы и обнаруживают эти свойства. Но вот вопрос: для того ли они [совершаются], чтобы обслужить их, или для чего-то другого, для того, чтобы сплотить людей племени вокруг событий и явлений, для них одинаково важных. Кажется несомненным, что речь должна идти о последнем. Это тем более важно, что из такого значения искусства вытекает и то, как к нему могут и должны относиться люди. Ко всему что возникает в жизни отдельного человека (к любым частностям, которые возникают в такой жизни), как ко всяким преходящим случайностям человек относится— так несомненно происходит и в первобытном обществе!— по-своему, в меру его индивидуального расчета и интереса, так, как именно ему может быть удобно и угодно. Но к тому, чего ищет абстракция мысли и что находит художественное воображение, этот же человек относится иначе: не произвольно, но необходимым, постоянным и определенным образом. То, что само не есть случайность, т. е. содержание и форма искусства, что воображением найдено под диктовку и в интересах общественного значения, не терпит и к себе иного отношения: случайного, произвольного и в этом смысле субъективного.

В этом мы не сомневаемся, потому что иначе древнее (и всякое) искусство не имело бы оправдания, общественного смысла. В этом же нетрудно убедиться и по формальным, внешне различным признакам искусства. Стоит обратить внимание на постоянство изобразительных схем, на постоянство обитающих в них идей, царящего в этом искусстве взгляда на вещи!

Конечно, уцелевшие произведения искусства принадлежали разным временам, племенам, множеству разных творцов-мастеров. И все же мы не можем не заметить в этом множестве и многообразии одного: стремления художников быть самостоятельно мыслящими, на свой индивидуальный, оригинальный лад творящими мастерами.

Постоянство изобразительной схемы есть факт, который мы должны признать принадлежностью самого содержания, необходимым атрибутом изображаемого события, реальной стороной самой действительности— стороной, которую фантазия закрепила в живой действительности. Изобразить действительность с тем, чтобы люди одинаково ее переживали, значит изобразить ее в определенном ракурсе, в определенной изобразительной формуле. В связи с этим мы не должны сомневаться в том, что самостоятельности и оригинальности в произведениях художников не искали и люди их среды; больше того, эти люди и не потерпели бы искусства с такими чертами, его вовсе не поняли и не пережили бы.

Первобытный зритель (слушатель) на образцах своего искусства находил для себя то, чего он требовал: постоянный смысл, если не более точно будет сказать— смысл постоянства в вещах и явлениях:

Бизоны, олени, как и сами люди, значительны и интересны не сами по себе, но всегда в связи с определенным их поведением, в определенной обстановке общ. труда, т. е. в обстановке либо охоты, либо войны, либо жертвоприношения, либо трудового процесса и т. п., это-то обстановка, связанность с общественным действием, делает интересными для художественного отображения и зверей и людей; в этой-то обстановке люди и звери полны постоянного смысла и значения и они потому изображаются неизменно так и никогда как-нибудь иначе. Искусство отображает действительность или силы приро-

ды. Но быть вообще действительностью, быть вообще силой природы—зверем, богом или человеком в представлении исторического человека—значит быть всегда именно и только такой действительностью, такой силой.

Бог существует, потому что существует только такой бог, человек существует, потому что существует такой человек, существует такая природа, такая действительность. Вот вывод, который диктует сознанию общества практика его искусства.

Было бы легкомыслием объяснить постоянство типизации или изобразительных схем соображением технической простоты или доступности. В таком постоянстве, длящемся тысячелетия, надо видеть смысловой источник: т. е. наиболее выразительный, общественно наиболее значимый угол зрения на окружающую среду. И потому, что под этим углом зрения видели люди творения своих художников, они в них видели предметы специфические, неповторимые в природе, т. е.—предметы искусства.

Вот где лежит разгадка «чуда», над которым ворожила идеалистическая эстетика, чуда («внедрения») общего в единичном.

Здесь же лежит и разгадка другого: тайны художественной магии.

То обстоятельство, что в изображениях природы воспринимался важный полезный смысл природы, сообщало самим изображениям особое достоинство, даже власть над природой: общество, смогшее воссоздать природу—животного или человека—и созерцать ее в искусстве как живую в покорной неизменности, уже владело ею вне искусства. Взгляд на магическую силу изображения, заклинательного действия, ритуала-танца древнейшего происхождения. Слишком много имеется свидетельств, чтобы можно было в этом сомневаться. Тем не менее надо признать односторонней и ложной всякую попытку из магической функции вывести генезис искусства. Идея магического могла бы возникнуть в среде, в которой бы не сознавался, не переживался общественный авторитет художественного явления. Чтобы искусство получило власть над живой природой, общество должно было в него самого уверовать, пережить в нем себя, свои запросы и интересы и так поставить его между собой и природой. Всеобщность действия—вот источник веры в силу искусства.

Магическая сила искусства и вечная неизменность его канонов внутренне связаны. Чем медленнее рост. историческое развитие общества, тем благоприятнее условия для такой неизменности и магических представлений.

Древний Египет представлял прекрасный образец указанного. Г. Масперо в своей книге говорит о догме. которую он же формулирует так: «кто создает или копирует изображения— безразлично какое, тот непосредственно творит новое существо, а если он называет это изображение именем какого-нибудь человека, животного или предмета, то он сообщает ему частицу души, взятой у оригинала»[1].

То, что нас здесь ближайшим образом интересует, это, во-первых, связь между магической «догмой» и общественной функцией, значением общественного воздействия искусства, и, во-вторых, связь между «догмой», ее возникновением и фактом постоянства, неизменности изобразительных формул, причем эта пара связей также внутренне связана.

Классической страной искусства по формуле, как известно, был древний Египет, где «статуя должна была одновременно быть и индивидуальным портретом[2] и носить типичные черты того класса, к которому принадлежал оригинал. Писцы, ремесленники, вельможи, жрецы, фараоны, боги— все изображались согласно определенной формуле, которой должны были строго придерживаться и скульпторы и живописцы, причем ими не позволялось углублять характерных черт: им разрешалось два-три десятка поз: фигуры стоящие, идущие, сидящие, коленопреклоненные, присевшие на корточки, ползущие, лежащие, да сотня вариантов костюма, прически и знаков отличия»[3]. Для лучшего понимания этого указания надо добавить, что любая из этих стандартных поз сама подчинялась единой и твердой формуле выражения.

Известно, что в таких же рамках изобразительных

---

[1] Г. Масперо, Египет, стр. 19.

[2] О портретности в египетской скульптуре см. интересные соображения и данные у В. Павлова—«Скульптурный портрет в древнем Египте». 1957 г. Здесь, между прочим, мы находим указание о том, что «в ритуальном портрете Египта на первом плане всегда передача некоей постоянной, отвлеченно понятой сущности человека»—стр. 6

[3] Г. Масперо, Назв. соч., стр. 29.

формул творилось искусство и церковных художников раннего христианского средневековья.

Конечно, творчество по формуле составляет всего лишь этап истории искусства некоторых народов, этап, который сильно затянулся во времени. Но тем ярче выявил этот этап существо всякого искусства, искусства всех народов: всякое искусство, всякое его произведение всегда узнается по тому, что оно содержит и выражает постоянство, необходимое, сущее или желанное в жизни, носит на себе печать того, чего ищет общественный человек, что он улавливает, догадывается, предвидит, что ненавидит, над чем смеется, что лелеет—в окружающей среде, в человеческих отношениях, печать того, что в природе есть наиболее интересного и значительного для него. Сказанное относится не только к искусству традиционному, но и к любому новаторскому, т. к. само новаторство что-нибудь значит, если оно показывает в вещах и в людях то, что в них стало значительным и интересным для данной среды в данное время.

Словом, во всяком искусстве во все времена зритель видел не просто в масштабах сокращенные и на плоскость проэцированные копии с природы, но переработки (творческое разрешение) живых наблюдений и отношений, накопленных в общественной практике и ставших поэтому **общественно значимыми, т. е. объективными**[1]. Можно, следовательно, судить, насколько далека от истины буржуазная эстетика, утверждающая, будто в искусстве мы воспринимаем вещи как видимости (от Schein—Шиллера) с сознанием нереальности изображаемого, с «сознательным самообманом»—по выражению Конрада Ланге (в «Сущности искусства»).

Подытоживая, мы должны, таким образом, признать, что произведение искусства имеет то существенное отличие от любого схожего природного предмета, что оно есть творчески созданное обобщение. В связи с этим мы

[1] Выражение, подчеркнутое в контексте, мы заимствуем у Маркса—см. «Капитал», т. 1, стр. 43 (изд. 1923 г.).

Полное непонимание сущности искусства обнаруживает Конрад Випер, автор «истории стилей изобразительного искусства», когда утверждает, что первобытный человек каменного века обладал такой свежестью глаза что в рисунках непосредственно передавал впечатление от природы.

должны признать и другое его существенное качество, нами несколько раз вскользь упомянутое выше, качество, полнее раскрывающее сущность самого обобщения.

В текучих и изменчивых явлениях природы и жизни искусство воспроизводит и ту общую черту, которая является ведущей и основной, необходимой, интересной и значительной—с точки зрения общественной практики, господствующий, либо стремящийся в ней к господству идеологии—с классовой точки зрения.

Обе указанные стороны: обобщение и интерес общественной практики—находятся в ряду одной и той же закономерности. Больше того, они составляют две стороны одного и того же явления. Обобщать—когда речь идет о творческом воображении—оказывается не чем иным, как выражать или отражать общественный взгляд на вещи; обобщать—означает обобществлять действительность в воображении.

Вновь обратимся к раннему искусству, более простому и ясному для анализа.

Рисунок на стене пещеры, некогда чьей-то рукой нацарапанный, несомненно, мог бы вовсе не появиться или появиться от другой руки, либо не на этой стене, точно так же как танец, от которого чудом уцелели до наших дней немые следы ног на полу пещеры, мог бы в свое время вовсе не иметь места, либо происходить не в этой пещере. С этой точки зрения данный рисунок или данный танец также и для своего времени представляли случайности. Но вот что никак не было случайностью: вообще делать или не делать кому-нибудь изображение данного зверя и именно на стене пещеры, совершать или нет данный ритуал танца и именно внутри пещеры. И то и другое от непосредственных делателей—участников, от прихоти каждого в отдельности уже не зависело, равно в такой мере, как и сегодня не зависит в отдельности от каждого из нас, как бы он ни был властен над собой, вступать ли ему в общение с людьми его ближайшей среды или нет, вести ли это общение на определенном языке—диалекте, вокруг определенных вопросов жизни, в определенной форме, на определенном уровне сознания—интеллектуального, практического, морального, политического и т. д., не зависит, ибо каждый из нас что-то значит, каждый есть реальность только в единстве его и его среды.

От людей пещерного племени, взятых порознь, не зависело и другое: какого именно характера рисунок или танец им желать видеть или совершать в пещере. В этом царила необходимость, объективное основание, закономерное постоянство, как и в том, что воспринимали, что переживали и понимали люди этого племени, созерцающие рисунок или участвующие в массовом танце—ритуале.

Итак, в искусстве выступает предмет (произведение), отличный от любого природного предмета этого же рода: он есть плод особого творчества, особого, художественного воображения, которое умеет в пестроте жизни уловить под определенным углом зрения типичное, значимое и его выразительно представить. Плод такого воображения узнается легко, ибо кто-нибудь один (художник) в своем воображении находит и видит то, что хотят найти в этом обществе и видеть тысячи других людей; поэтому для этих тысяч людей продукт чьего-либо воображения должен стать истинным воплощением мира, его подлинным образом и подобием.

Любое воображение для того, чтобы стать художественным, должно действовать за тысячи других людей своей среды, и в этом смысле оно должно быть обобществленным. Точно так же продукт воображения, чтоб стать художественным, должен также быть обобществленным.

Это означает, что за каждым художественным произведением, за его содержанием и формой, за его смыслом и выражением надо мыслить не одного лишь автора—творца, но и чьи-то, многих безымянных людей, наблюдения, впечатления, искания, думы, желания и страсти. О каждом таком произведении можно было бы повторить слова: «Тысячи людей видят те же самые факты и испытывают на себе их влияние, но только один выражает их»[1].

Способность воплотить в себе, опосредствовать в одном единичном схожее во взгляде на мир тысячи людей, значит обладать особым качеством. Это именно качество обнаруживает в предмете (произведении) искусства любой из этих тысячи людей, и поэтому добавим—он к нему привязывается.

---

[1] **Г. Жоли,** Психология великих людей, стр. 104.

Но люди обнаруживают в произведении искусства и другое его качество, если не будет точнее сказать: и другую сторону его качества.

Мы заметили выше, что в искусстве обобщать значит обобществлять действительность в воображении. Но мы не сказали вот о чем: отличается ли обобщение действительности в искусстве от логического ее обобщения всего лишь тем, что там действует воображение, а в последнем работа отвлеченной мысли? Нет, отвечаем мы: отличие художественного обобщения заключается не только в этом; точнее, так как оно этим отличается, то оно разнится и по существу. Именно поэтому произведение искусства отличается одному ему присущим единством содержания и формы.

Конечно, так же, как и логическое обобщение, художественное обобщение ищет в вещах и явлениях сходства, чтобы его выразить. Но особенность художественного обобщения не только в том очень существенном обстоятельстве, что здесь сходство, означающее отрицание индивидуального и случайного, само выражается во вне как индивидуальное,неповторимое и единственное, но она (особенность) заключается также в том, что сходство во всех явлениях действительности определяется по одному решающему признаку: по отношению их к человеческой деятельности. Предмет обобщается в искусстве никогда не сам по себе, но всегда в единстве с определяющими, опосредствующими его людскими связями и отношениями.

Вспомним наше замечание о том, что для первобытного человека животные и люди в искусстве интересны всегда в определенной обстановке: либо на охоте, либо на войне, либо в трудовом процессе, либо на жертвоприношении, и только в определенной обстановке, выражая контекст или включаясь в определенный контекст, предмет может стать художественным предметом. В этом— коренное своеобразие художественного обобщения.

Конечно, общее в логическом смысле не снимается и в художественном обобщении. Если «собака» есть общее для моей «жучки»—в плане логическом, то это так и в плане художественном; в противном случае на картине я не узнал бы ни «жучки», ни собаки и ничего другого, обладающего каким-либо смыслом. Но то, что в моей «жучке» может стать предметом **художественного** сход-

ства—обобщения, есть определенный контекст связей, в который на полотне собака будет включена; контекст этот: ее «поведение» и мое, зрителя, отношение к этому поведению.

Так и про законченную в мастерской скульптора статую можно сказать, что она готова стать, но еще не стала художественным произведением. Чтобы стать последним, она должна быть перенесена на городскую площадь или в зал дворца и здесь быть поставлена на пьедестал. Впервые здесь статуя получит полноту своего художественного воздействия, следовательно, и общественного значения.

После того, как статуя поставлена в зале или на площади, она стала именно статуей в таком-то зале, статуей на такой-то площади. Это говорит больше, чем о месте: говорит о назначении статуи. Если зал или площадь величественны, если они посвящены историческим именам или событиям, или носят совсем иной характер: интимный, празднично декоративный или какой угодно другой; статуя вбирает в содержание и в свою форму, во все, о чем и как она говорит, и этот соответствующий мотив своей среды. Этого, однако, мало. И зал и площадь в свою очередь нашли в статуе свое оформление, полноту своего художественного и общественного значения. Словом, отныне ни мыслить, ни оценивать раздельно невозможно: статую и ее физическую среду. Это означает, что зал дворца или городская площадь составляют художественную сторону существования статуи, сторону ее содержания и формы. Это означает и то, что с этой стороной вместе статуя впервые получила полноту своего художественного обобщения.

Это уже было очевидно мастеру-художнику, когда он впервые приступал к своей работе, когда он творил, когда бился и над материалом и над собственной фантазией—временами слишком безудержной, временами неподатливой и слишком ленивой, когда он все больше и больше привязывался к творимому образу—статуе,—он все чаще переносился в мыслях в зал дворца или на площадь, все полнее жил жизнью среды, которая будет окружать этот образ, когда последний оживет.

Это-то единство художественного предмета и его среды и входит в сущность художественного обобщения.

О природе художественного обобщения нам скажет и следующий пример.

Нарисованное художником со всей тщательностью дерево на полотне еще не картина, не образ дерева, но всего лишь хороший этюд, если художник еще не успел показать тут же никакой среды: ни времени дня, ни горизонта, ни неба, ни перспективы, ни многих других сторон и углов, ближних и дальних от дерева, взаимная соотнесенность которых составит целое для этого дерева. Дорисует все это художник, и только с этого момента дерево, как чувственная абстракция, впервые станет художественно воспринятым обобщением, станет индивидуальным деревом. На картине я, конечно, не буду воспринимать в раздельности дерево и его среду, а только их органическое единство: дерево в данной среде, дерево в системе, во внутренней сопряженности опосредствующих его связей. То же самое мы могли бы заметить выше, говоря о статуе: последнюю мы также восприняли художественно слитно с ее окружающей средой, и только так мы создали образ, и в таком образе мы познали какую-то сторону действительности.

О сущности художественного образа мы будем говорить в другом месте. Здесь же дополнительно к приведенным примерам приведем еще один, чтобы проследить, как с точки зрения приведенных соображений, получает полноту обобщения портретное искусство. О какой среде, о какой системе связей и сопряженностей здесь может идти речь? А между тем все это есть и здесь. Контекст, в котором выступает портрет в его художественном значении, есть его обращение к нам и наш внутренний ответ на него. В единстве с этой связью, составляющей в художественном значении портрета его органическую среду, и завершается содержание и форма художественного произведения.

Портрет есть художественное произведение, если я, зритель, глядя на него, могу пережить, о чем мог бы я «с ним» заговорить, приведись мне с ним встретиться в жизни. В том, как совершается художественное обобщение, мы также находим своеобразие художественного мышления. Исчерпали ли мы это своеобразие тем, что изложили выше? Нет, мы ограничили его одной внешней или предметной стороной мышления.

Очевидно, что художественное мышление не одним только этим отличается от обыденного мышления, с чем мы его сейчас сравниваем. В художественном мышлении специфика относится несомненно и к познающему субъекту, к строю, к содержанию чувств и мыслей, которые искусство порождает в человеке. Об этой стороне и должны сейчас мы подумать. Чтобы легче к этому перейти, мы сделаем из предыдущего анализа один поучительный вывод.

Как бы ни отличался предмет [произведение] искусства от природного предмета, он одновременно и связан с ним тесно и даже неразрывно. В изобразительном ли искусстве, в танцевальном ли, в поэтическом ли слове — средства выражения и начала формы, не говоря уже о содержании, исходят из практики жизни. Чтобы что-либо было способно выражать в искусстве, оно должно и в жизни уметь выражать. Это так и в музыкальном искусстве; здесь выразительность интонации, ритма, динамики, тембра и т. д. исходит из соответственных выразительных элементов человеческой речи. Следовательно, можно признать, что нет в выразительном арсенале искусства ничего, чего не было бы вне искусства. В том, что это так, нет ничего неожиданного, коль скоро также в содержании искусства нет ничего, чего, как в источнике, не было бы в практике жизни вне искусства. Надо только добавить, что так же, как содержание искусства есть обобщенный человек, и средства выражения искусства составляют обобщение его языка.

Вот соображения, с какими мы подходим к человеку в искусстве, к мышлению его в образах. В том, как человек воспринимает произведение искусства, как он познает в нем действительность, налицо, как источник, его практика жизни. А практика эта содержит единство субъекта и его среды, единство, вне чего немыслима сама человеческая жизнь. Если, как указывал Энгельс, исходным моментом органической жизни является обмен веществ[1], то исходным моментом жизни человека в обществе является обмен взаимодействий его и внешней его среды.

Это единство есть основа **отношения.** Единство через отношение породило в человеке способность испытывать

[1] Ф. Энгельс. Диалектика природы, стр. 29 (изд. 1936 г.).

чувства и через чувства познавать связи свои с миром. О всяком чувстве: сильном или слабом, осознанном, направляющем внимание, определяющем поведение, либо преходящем и скользящем на периферии сознания, как, наконец, приятном или угнетающем,—можно сказать, что оно всегда связывает человека с природой и людьми, со всем, что пребывает и живет вне его—реально или хотя бы в его собственной фантазии. Каким-нибудь иным образом, минуя чувства, ничего в связях человека с миром не происходит, т. к. невозможно мыслить чувство (именно чувство, а не ощущение организма), которое на поверку не значило бы домогательства, направленного к людям и к предметам, не было бы вызовом или откликом, не было бы выражением тревоги, борьбы или победы. Чувство всегда знаменует познание тех или других связей со средой. Именно в этой функции познания коренная генетическая основа самой способности испытывать чувства.

Практика жизни указывает, что мы расходуем чувства достаточно экономно, и этому соответствует то, что не все жизненные связи носят характер непосредственности, составляют **связи отношения.**

Великое множество этих связей мы опосредствуем в условные формы (формулы) поведения, схемы автоматических реакций, не относя их к своей личности. Так мы ведем себя в привычной обстановке, в трамвае, в фойе театра и т. д.; так, на улице, проходя какое угодно расстояние, мы скорее не замечаем потока встречных предметов, людей в отдельности, отдельных ситуаций, не фиксируем их в сознании и памяти, чем делаем обратное. Так, и на оживленной улице обычно нам никто не мешает оставаться с самим собою, при своих мыслях, вести порой интимнейшие диалоги с теми, которых мы ожидаем встретить, понимая—если это нужно —что для встречного потока людей мы сами только движущееся тело, которое им надо пропустить, не задевая, мимо.

Как бы ни был широк этот круг автоматических реакций,—а он очень широк и всегда таит тенденцию еще более стать широким,—наша личность впервые действует не здесь, но в кругу наших связей—отношений, где оказывается одинаково неповторимым, индивидуальным из нас каждый. Это—индивидуализация —составляет решающий признак в психологии отношения.

В плане теоретическом нам не все кажется до конца ясным в этой психологии, но мы не можем сомневаться, что **относиться** значит через чувство различать одно от другого, выделять данное явление в массе однородных явлений. Перестать относиться, значит соответственно больше не замечать в человеке, в предмете того, что его некогда отличало от других людей и предметов. И для того, чтобы судить, как много приобретает или теряет— отличаемый и не отличаемый, соотносимый с собою и не соотносимый предмет, достаточно вспомнить явление из повседневного обихода.

Мы, жители большого города, видим на улицах каждодневно сотни различных деревьев, которые мы воспринимаем с автоматическим однообразием, т. е. бесстрастно. Но мы знаем в своем городе несколько и других деревьев. Вот дерево одинокое перед невзрачным домиком на окраине города или же дерево перед фасадом величественного здания в центре города, или дерево, что всякий раз еще издалека я замечаю на одиноком холме, когда время от времени выезжаю в безбрежное поле, или то, что я замечаю, просыпаясь всякое утро перед моим окном, и т. д. Каждое из этих деревьев чем-то индивидуально в моем восприятии, живет своей, особой жизнью в моем представлении, и из них каждое порождает особое чувство, которого я не смешаю ни с каким другим. Это означает, что каждому из этих деревьев я так или иначе отношусь. Надо уточнить: в любом из этих случаев я отношусь, в сущности, не к самому этому дереву, взятому в отдельности, но к чему-то более сложному, в чем участвует и это замеченное мною дерево.

Бывает—об этом мы сказали выше,—что мы утрачиваем способность относиться к определенным вещам, перестаем питать к ним интерес чувства, не замечая больше былых черт их индивидуальности. Разве, например, аллея, по которой вот уже сколько лет я каждый день хожу, направляясь в один и тот же час на работу, та ли она самая, в точности, эта аллея, что в тот далекий и памятный день, когда, закинутый сюда судьбой, я впервые попал с чужбины в этот город и— никогда этого не забуду!—растерянно блуждал по улицам, не зная, не ведая, останусь ли я здесь жить и что я здесь буду делать и найду ли здесь друзей? Помню: я шел тогда по этой же аллее, но точно ли по этой? Дерево от дерева не

стояло ли тогда дальше, кроны деревьев не сливались ли над моей головой в один нескончаемый свод, не была ли тогда аллея шире и много, много длинней? Я знаю, что аллея эта тогда была та же, но ту аллею сегодня я с трудом узнаю.

Примеры, которые мы привели, очень обыденны, элементарны и массовидны; но тем интереснее для нас они, т. к. сложные законы художественного мышления коренятся в практике обыденных связей с миром, в практике непосредственного, чувственного к нему отношения.

Наряду с тем, что процесс отношения к жизни вовлекает в свой круг наши чувства, что отношение поэтому всегда в той или другой мере субъективно, отметим еще и следующее: первое—то, что чувства в процессе отношения служат задаче познания, т. е. являются формой мышления, и второе—то, что в чувстве, как в мышлении, неизбежно участвует воображение. И здесь связь художественного мышления с эмпирическим имеется налицо: как бы ни была особенно велика роль воображения в искусстве, генетически оно (воображение) связано с практикой обыденной жизни.

К сожалению, и в этом вопросе мы констатируем отсутствие специального интереса к нему со стороны советских психологов. Под специальным интересом мы разумеем вопрос о познавательной функции воображения, как и вопрос о внутренней связи, существующей между действием чувств и действием воображения. Ведь не сомневаемся мы в том, что воображение участвует—в какой степени, это безразлично—даже в элементарном акте логического мышления. Еще меньше сомневаемся мы в том, что воображение участвует в акте или в процессе **отношения**, т. е. чувственного познания действительности.

Вместо того, чтобы раскрыть механизм познавательной деятельности воображения и сущность связи последнего со сферой чувств, психология преувеличенное внимание уделяет тому обстоятельству, что воображение оказывается в состоянии исказить реальные черты действительности.

Когда мы читаем у психолога слова: «Воображение под влиянием чувств иногда по своему капризу произвольно порождает желанный образ, но оно же может и ярче выявить подлинный образ человека»—мы недоуме-

ваем. Если воображение иногда, в угоду чувств, искажает действительность, будучи, однако, способно ярче показать ту же действительность, то в чем же именно его, воображения, основная, определяющая самую сущность его, функция? Ведь было бы справедливо и о логическом мышлении сказать, что иногда, под действием страстей, чаще—корысти, или трусости, оно искажает истину, но оно же способно и выявить эту истину. Спрашивается, что было бы в подобных словах сказано путного и верного о функции логического мышления?

Воображение иногда под влиянием чувства искажает истину— так нам говорит психолог. Надо ли это понять так, что там, где воображение не искажает истины, не действует чувство? Но это было бы совершенно неверно: «истинное» воображение не меньше «искажающего» связано со сферой чувств. Больше того: искажает действительность не воображение «под влиянием чувства», а— само чувство.

Если продолжить приведенную цитату (из «Основ общей психологии» С. Л. Рубинштейна), легко убедиться, что воображение выступает в чувствах в очень неприглядной роли прирожденного обманщика. Мы читаем:

«Когда мы любим человека, мы обычно видим его иначе, в ином, созданном нашим чувством, освещении, чем то, в котором он представляется другим».

Здесь «иначе» несомненно должно означать: лучше, более красивым, чем человек есть сам по себе. «Подчиняясь нашему чувству,—продолжаем мы читать,— воображение в таком случае (т. е. когда оно «расходится с действительным обликом человека».—А. А.) может уготовить нам немало горьких разочарований».

Что же противостоит этой злополучной форме деятельности воображения? Послушаем продолжение цитаты:

«Но бывает и иначе: образ, складывающийся при равнодушном—а может быть и бездушном—отношении к человеку на основании обыденных впечатлений в мелких житейских отношениях, может закрыть подлинный облик человека мелкими и несущественными штрихами, а большое, подлинное чувство может оказаться мощным проявителем не только самых прекрасных, наиболее

человеческих черт в человеке, но притом именно тех, которые составляют его подлинную сущность»[1].

Идея этой несколько трудной фразы ясна: там, где в отношениях отсутствует чувство, отсутствует и воображение; вместе с тем там отсутствует и подлинное познание человека. Не значит ли все это, что воображение—чувство играет активную познавательную роль? Если автор так и думает, то не обидно ли, что он этого прямо не высказывает?

То, что лично мы думаем, сводится к мысли, что не существует отношения без чувства и не существует чувства без воображения. Нам кажется несомненным, что во всяком акте этического отношения к миру, в моменте личной связи с ним, неизбежна страсть, хотя бы в зародыше, следовательно, и кусочек воображения. Без хотя бы кусочка воображения мы способны общаться друг с другом разве только как хорошо, надежно отрегулированные автоматы. Быть может, верно и то, что чем выше уровень общественной цивилизации и культуры, чем сложнее и опосредствованнее отношения людей между собою, тем значительнее роль воображения в их общении.

Словом, **относиться**—значит опираться хоть в малой мере на воображение, о котором надо прямо, без всяких оговорок, указать, что оно призвано к тому, чтобы помочь взаимному познанию и сближению, помочь познать друзей и врагов, помочь вести совместный, общественный труд и общественную борьбу.

Всякие оговорки на этот счет нам кажутся излишними и неуместными.

Заодно мы считаем в такой же мере неуместными ограничительные оговорки у того же автора в одном частном, но для нашей темы существенном вопросе о роли интонационного начала в человеческой речи. В этом вопросе также должна идти речь о связи и соотношении интеллектуального и чувственного принципов нашего мышления.

Речь есть орудие мышления, и поэтому она есть одновременно и орудие чувствования. А между тем тот же автор, научный авторитет которого мы чтим высоко,

[1] **С. Л. Рубинштейн**, Основы общей психологии, стр. 327 (изд. 1946 г.).

в этом вопросе наводит нас на иное понимание вещей. В названном уже труде мы читаем:

«Неправильно было бы целиком интеллектуализировать речь, превращая ее только в орудие мышления. В ней есть эмоционально-выразительные моменты, проступающие в ритме, паузах, интонациях, модуляциях голоса и других выразительных, экспрессивных моментах, которые в большей или меньшей степени всегда имеются в речи...»[1].

В действительности экспрессивные или—что то же—эмоциональные моменты абсолютно неизбежны во всякой речи, обращенной к кому-нибудь—к человеку, к природе, к миру сверхестественному, и через эти моменты творится познание—отношение; следовательно, речь и в эмоциональной своей основе есть и орудие мышления.

Возвращаясь к воображению, нужно повторить и о последнем, что оно среди других способностей сознания возникло как форма познания, поскольку во всяком акте познания воображение неизбежно и всегда налицо.

Здесь мы должны напомнить известные соображения Ленина о познавательной роли фантазии.

«Раздвоение познания человека и **возможность** идеализма (=религии) **даны** уже в **первой элементарной** абстракции («дом» вообще и отдельные дома).

Подход ума (человека) к отдельной вещи, снятие слепка (=понятия) с нее **не есть** простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный раздвоенный, зигзагообразный, **включающий в себя** возможность отлета фантазии от жизни; мало того: **возможность превращения** (и притом незаметного, несознаваемого человеком превращения) абстрактного понятия, идеи **в фантазию** (в последнем счете=бога).

Ибо и в самом простом обобщении, в элементарнейшей общей идее («стол» вообще) **есть** известный кусочек **фантазии** (нелепо отрицать роль фантазии и в самой строгой науке...»)[2].

Итак, без воображения не совершается никакое обобщение; но без обобщения не совершается и никакое человеческое общение. Решение человеком того, хорошо что-нибудь или дурно, нужно или не нужно, полезно или

[1] Назв. соч., стр. 409.

[2] Ленин, Философские тетради, стр. 335—336, (изд. 1936 г.).

вредно, приятно или нет, должно или нет, истинно или ложно и т. д. предполагает не простой, но сложный процесс отражения, в котором участвует и обобщение, следовательно, и воображение. Иначе говоря, воображение есть одно из средств, с помощью которого индивид действенно связывается с обществом и включается в процесс труда как в общественный процесс.

Подведем некоторые итоги.

После того, как особенность художественного мышления мы проследили в произведении искусства как в продукте воображения и обобщения, мы перешли к субъекту в искусстве, и здесь, прежде чем искать своеобразия, отметили сходство и связь художественного мышления с мышлением в практике жизни. Эту связь мы указали в познавательной роли воображения, точнее: связь двух форм мышления мы усмотрели в том, что и в искусстве и в обыденной жизни человек действует и познает не иначе, как вступая в отношения, в отношениях—в переживания, а в переживаниях опираясь на воображение.

Установив это, мы должны сказать, что сходство и даже связь двух форм мышления вовсе не означает их тождества: различие здесь не менее значительно и глубоко, чем различие между предметом природным либо продуктом ремесленным и произведением искусства, причем это различие и по существу, и по содержанию такое же. Иначе говоря, в искусстве и сам субъект (слушатель, зритель, читатель) содержит обобщение в строе своих чувств и мыслей, во всем, что в это время определяет его субъективность. Если, как мы указывали выше, мир явлений находит в произведении искусства свое целостное и однозначное чувственное выражение, то и мир живых, индивидуальных сознаний в этом обществе находит в одном субъекте, созерцающем произведение искусства, свое также целостное и однозначное выражение. Это и составляет своеобразие субъекта в искусстве.

Судить об этом своеобразии с наибольшей полнотой возможно при этическом отношении, которое человек питает к действительности через искусство.

Мы знаем—об этом мы еще будем говорить дальше,—что искусство есть общественная деятельность, что через его посредство люди в обществе взаимно общаются. Потому, что искусство несет эту функцию, оно имеет эти-

ческий смысл, и это неизбежно вдвойне: оно отражает этический смысл (существования людей, человеческих отношений) и сообщает также познанию (этич. отношений, этого смысла) этическое содержание, иначе говоря, оно показывает, как люди относятся друг к другу, к окружающей среде и к самим себе в реальном или воображаемом мире и само внушает к этому определенное же отношение. Это и неизбежно, так как искусство появилось и появляется на свет для защиты либо преодоления того или иного уклада людских отношений, а отношения эти—когда в них возникают противоречия, борьба, когда их надо отстаивать или отрицать—отражаются в сознании людей в форме этических мотивов поведения.

Более того, очевидно из сказанного, что как способность воображения переходит в искусство из практики жизни, также и способность этического отношения переходит в искусство из той же практики. Тот, кто в личной жизни не знает чувства любви, уважения, восхищения или гнева и ненависти, кто в личной жизни не смеялся и не плакал, тому и доступа нет в искусство, того здесь ничто не привлечет и не оттолкнет. Вместе с тем, однако, в свое этическое искусство вносит то своеобразие, что оно здесь отражает особые, обобщенные связи субъекта со средой. В искусстве субъект этически относится не к частному случаю, но к типическому, не к «этому», а к «такому» и последнему выносит приговор своим непосредственным к нему отношением. Это означает, что, обобщая действительность в образах, субъект обобщает и свои связи с ней.

Если что-либо в искусстве порождает радость или печаль, то и в напряжении и даже в содержании своем эти чувства отличаются от обычных в жизни, хотя именно в жизни они возникли и снова в жизнь, в обычные связи с миром они снова перейдутся из искусства. В чувствах,—скажем мы попутно,—как и в мышлении действует закон, указанный Лениным: живые связи восходят до уровня обобщения и отсюда снова проникают, чтобы обогатить их, в живые связи, и так же, как в мышлении, возвращение в практику служит объяснением, основанием восхождения чувств до уровня обобщения. Словом, искусство с помощью воображения образует объективный мир и через это преобразует внутренний мир субъек-

та— читателя, зрителя, слушателя. Оно обобщает действительность и вместе с тем обобщает переживание действительности. Именно поэтому в искусстве действительность познается.

Приведем примеры.

В жизни я, любуясь милым ребенком, тянусь к нему, чтобы ближе его ощутить, готовый его приласкать. Ребенок на полотне-картине вызывает другую реакцию: к картине я не тянусь, не испытывая потребности физически ощутить ребенка и его приласкать. Перед картиной я любуюсь не милым ребенком, который в жизни был бы мил не одним только своим видом, но непременно и поведением своим, я любуюсь в ребенке и его миловидностью, скрытым в этой миловидности намеком на физические и духовные качества ребенка, любуюсь тем, что́ в картине-ребенке выражает трогательную нежность и обаяние раннего цветения человеческой жизни. Не красивым ребенком, но красотой ребенка я любуюсь в искусстве. Это так и в моем переживании (сознании), и в моей непосредственной реакции.

Это как раз говорит о том, что хотя этика отношения к ребенку привнесена в искусство из практики жизни, здесь (в искусстве) она переживается в своем обобщении. То же можно выразить иначе: если в жизни я, любуясь, соотношу ребенка с самим собою, с мотивами личной своей жизни (желание ощутить, обласкать, сделать его в какой-то мере своим), то на картине, имея образ, я соотношу его с мотивами жизни «всех людей» и **через них**—с моими личными мотивами. Правда, к ребенку на полотне картины я и не мог бы потянуться, если бы и захотел, но вот вопрос: выдал ли бы я свое понимание искусства, если бы я ощутил потребность потянуться к ребенку в картине?

Несомненно, да, ибо я этим влечением к картине обнаружил бы, что я не воспринимаю в картине образа, что я не художественно настроен, т. е. что строй моих чувств остается обыденным, не обобщенным, что картину-образ я обратил силой чувственного воображения в явление чувственного состояния, чтобы соотнести его с собой, как с индивидом точно такого же состояния. Каков субъект, таков для него и объект. «Чувства, находящиеся в плену грубой практической потребности, обладают только **ограниченным** смыслом. Для изголодав-

шегося человека не существует человеческой формы пищи, а существует только ее абстрактное бытие как пищи...». Там же несколько выше мы читаем: «Смысл какого-нибудь предмета для меня... в точности соответствует моему чувству, поэтому **чувства** общественного человека **иные**, чем у необщественного...»[1]. В приведенном выше примере чувства человека, способного потянуться к ребенку-образу, иные, чем у того, кто может отнестись к образу в этическом обобщении. Чувства первого обладают ограниченным смыслом.

Картину, и без того, чтобы потянуться к ней, можно не понять как образ, если пережить ее натуралистически, в ее чувственной сюжетности. К сожалению, такое восприятие этого искусства бывает не так редко, как хотелось бы. Возможно, что абстрактность скульптурного материала ограждает это искусство от его натуралистического, чувственного истолкования. Но возможно, что и здесь иной раз происходит «недоразумение». Случай такого рода[2], когда субъект испытал бы желание руками ощутить, обласкать формы тела, доказал бы, что воображение субъекта находится в плену его практической потребности и потому обращает образ в тело, а тело в упругое мясо. Конечно, и такой зритель соотносит с собою то, что в искусстве он видит, но он видит в искусстве то самое, что есть он сам—субъект, чувствам которого доступен в вещах их ограниченный смысл.

«Умение» низводить обобщение в искусстве до уровня и значения эмпирического, частного, случайного можно наблюдать и в других родах искусства, особенно, быть может, драматическом искусстве.

Так, в литературе склонность (и у писателя и у читателя) сосредоточить интерес на сюжетной занимательности, на остроте развертывающейся интриги в событиях, поверхностно проходя мимо обобщающей идеи, может в отдельных случаях свидетельствовать о наличии общих «вкусов» со злополучным любителем мраморных богинь.

Одним из формальных показателей слабого умения переживать в литературе вместе с событиями и в самих

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. III, стр. 627.

[2] О таком случае рассказывает в своей «Эстетике» Гегель, упоминая имя некоего археолога, который любил ласкать мраморных богинь.

событиях их обобщающее значение и смысл, в отдельных случаях может служить неумение, замечать потом и запоминать концовки произведения, завершающей, раскрывающей и формулирующей его общую концепцию.

Так, порой можно встретиться с тем, что в «Отелло» для читателя либо зрителя остаются в тени последние моменты в поведении мавра, просящего выпустить его, обессиленного духом убийцу, из запертой комнаты или его признание-исповедь о том, что он не из низменного чувства, но из чувства чести совершил преступление. Среди юных читателей можно встретить таких, которые в «Ваньке Жукове» Чехова забывают про неудачный адрес на конверте, обрекающий мальчика-страдальца на горечь разочарования. Или в прекрасном романе Павленко «Счастье» некоторые читатели —если верны наши наблюдения—не замечают последних, заключительных слов о том, что, стоя на коленях у кровати больного Воропаева, любящая женщина ощутила на своей голове его властную руку. Между тем без этой идейно-содержательной концовки скрадывается то, что относится к истории их любви, к страданиям в этой любви, и сама эта любовь обращается в хронику случайных событий.

Возможно, конечно, что рассказы о том, будто какие-то зрители где-то по окончании спектакля, заставившего их много пережить, поджидали на улице актера, чтобы расправиться с Яго, как, разумеется, последний того заслужил,—неверны либо составляют преувеличение. Все же несомненно, что в подобных рассказах найдена некая реальная тенденция в практике созерцания сценического искусства. Такой зритель в строе своих чувств и мыслей, в своем этическом сознании не обобщен, и соответственно не обобщены для него и сцена и смысл совершающихся на ней событий.

Итак, художественное мышление не только творится в процессе этического отношения к [...] действительности, изображенной в искусстве, но само это отношение протекает в обобщенном строе чувств и мыслей. Действительность познается в искусстве, когда на основе обобщенной действительности обобщает сознание познающего субъекта.

Именно потому, что художественное мышление есть форма обобщения индивидуального сознания, оно может

стать формой общения людей в обществе и стать не только этим, но и средством утверждения общественного смысла их собственного существования. Иначе говоря, в художественном мышлении не только выражается, но и реализуется общественная природа человеческого существования[1].

Чтобы показать это, в дальнейшем нашем изложении мы должны усвоить новый аспект анализа. До сих пор свой анализ мы вели, исходя из того, что процесс художественного мышления есть процесс индивидуального сознания. Соответственно с этим и произведение искусства мы рассматривали как изолированный чувственный предмет. Субъект, созерцающий произведение искусства, и само это произведение—таков был до сих пор замкнутый круг нашего анализа.

Однако в пределах этого замкнутого круга мы не можем вскрыть подлинное значение ни произведения искусства, ни субъекта, который его созерцает, т. к. историческая сущность искусства — его происхождение, содержание и функции—выходит за рамки этого круга. Чтобы вскрыть своеобразие предмета искусства или его субъекта, мы должны исходить именно из того, что искусство есть форма взаимного обращения людей друг к другу, форма их взаимодействия и общения и что—это

[1] Буржуазные эстетики, большие мастера представлять вещи вверх ногами, видят задачу своей «науки» в том, чтобы вырвать искусство из природных его связей с реальной жизнью. Они хотели бы поэтому уверить, будто в художественном мышлении (как якобы и в красоте) субъект как раз и есть сама отрешенность. В этой «философии», как известно, изощрялся Шопенгауэр. Много позже эту же «линию» с особым усердием проводит популярнейший в буржуазной эстетике Липпс, для которого предмет искусства сам есть отрицание реальности. Он пишет: «Выделение эстетического объекта из реального мира есть вместе с тем и отделение меня, созерцающего, от моего реального «я», т. е. от моего «я», вплетенного (!) в реальную жизнь»...—«Вопросы филос. в систем. изложен.», стр. 389. Классовая основа этой «эстетики» очевидна. Теоретической ее базой служит отрицание общественной природы (происхождения, содержания и назначения) искусства, красоты и художественного мышления.

особенно важно отметить—такое общение, взаимодействие реально возникает уже в момент созерцания и восприятия произведения искусства.

Иначе говоря, мы должны исходить именно из того, что мышление в искусстве составляет общественный акт, или что человек, испытывающий художественное удовольствие от художественной фантазии, совершает акт общественного значения. Этот взгляд откроет новый аспект на дальнейший наш анализ.

Если исходить из того, что в художественном мышлении совершается акт общения между людьми, то надо признать, что оно и возникло как такой акт, а, следовательно, что оно явилось, чтобы стать таким актом. Быть формой взаимного общения людей—таково было основание и условие появления искусства. А это позволяет судить о том периоде, когда не могло еще быть и когда уже должно было образоваться искусство: оно не могло быть тогда, когда между людьми, живущими в условиях стадности, еще не было взаимного общения в человеческом понимании этого факта, т. е. когда люди, пребывая в совместности, еще не знали решающего и основного в человеческом существовании: отношения друг к другу, к ближайшей чувственной среде, когда еще не было чисто человеческого сознания, ибо чисто человеческое сознание—учит Маркс—начинается с осознания ближайшей среды. А это означает, в свою очередь, что чисто человеческое сознание, на что мы укажем далее, начинается с момента, когда индивид отделяется от этой среды и последней противопоставляется. С этого момента, знаменующего скачок в истории становления человечества, связи между людьми по инстинкту уступают место связям по чувствам, по сознанию.

Что характеризует этот новый тип связи индивида со средой по сравнению со связью стадного типа? То, что в этом новом типе связи впервые возникает противоречивое единство индивида и коллектива: сопринадлежность и противопоставленность, взаимная зависимость, которая сама обуславливается взаимной независимостью. Этот тип связи лучше всего определить понятием сопряженности.

Какова сущность этой сопряженности, сущность участвующих в этом противоречивом единстве сторон, что есть мир индивидуальный и что есть общество?

Мир индивидуальный есть система отношений, в которой индивид отличает себя от внешней среды и поскольку переживает это отличие, является субъектом. В индивидуальном мире все потребности, все нити интересов сходятся к единичной воле и единой памяти, как к своему всеобщему источнику; здесь они сходятся, расходятся и скрещиваются. В системе отношений, как в паутине или потоке живых связей, субъект есть центр и в этом центре индивид есть постоянство и необходимость, единственное постоянство и единственная необходимость; ведь несомненно и объективно и субъективно, что это он завязывает связи и отношения в единый, субъективный узел, это в нем, в индивиде, они возникают и глохнут, через него проходят, и без того, чтобы он их осознал и пережил, они лишены всякого смысла; в своем мире и для этого мира, перед лицом внешней среды субъект, сказали мы, есть необходимость и постоянство, т. к. только отталкиваясь от себя, себе противопоставив эту среду, индивид способен восчувствовать, пережить как ее реальность, так и реальность свою собственную. Следовательно, внешняя среда—и природа и люди—существуют, потому что испытывают его воздействие и потому что он сам испытывает [сопротивляется, принимает, приспособляется] их воздействие, существуют, потому что он к ним так относится, словом, существуют если не по милости его, то все же потому, что существует именно он, единственный источник и высшее обобщение своего субъективного мира.

Восприятие индивидом субъективного мира—восприятие, которое он покидает, как иллюзию, когда пытается мыслить себя с точки зрения внешней среды, т. е. с точки зрения его же собственного объективного, истинного бытия. Если несомненно, что индивид сам формирует свой мир, то несомненно, что коллектив порождает и формирует его самого, как единство индивида и его среды, определяет тип или принцип его связей со средой, в которых, словно в паутине, им же сотканной, индивид может стать субъектом. Вот почему даже для индивидуального мира не сам индивид, но коллектив (племя, народ, общественные классы) есть реальное основание и реальное обобщение. Поскольку это так, индивид как порождение коллектива составляет его частность и для него случайность.

Но какая неразрывная внутренняя связь царит между ними и питает их: между коллективом, как необходимостью для индивида, и индивидом, как случайностью для коллектива! Ведь только благодаря тому, что существует этот «случайный» и все другие «случайные» индивиды, существует и сам коллектив, как их высшее обобщение, как для них необходимость. Но точно так же, только благодаря тому, что индивид есть именно частность в целом и в этом целом есть его случайность, он для самого себя может быть чем-то, быть участником и творцом каких-то связей и в этих связях и отношениях быть центром и потому быть в них необходимостью.

Буржуазная социология, как и эстетика и все вообще социальные науки, никогда не понимала диалектики единства индивида и его социальной среды при ведущей роли последней. А между тем в анализе индивидуального сознания и поведения, его этики и эстетики это единство служит исходным и всеопределяющим началом. Между индивидуальным и социальным началом в сознании и поведении буржуазная мысль ставит знак альтернативы, вместо того, чтобы понимать их внутренние связи и переходы.

Правильно разрешить такого рода «противоречия», правильно понять и оценить человеческую деятельность— ее мотивы и ее формы возможно не иначе, как поняв сущность единства индивида и его среды, сущность связей между ними, сущность принципа сопряжения. Сказанное имеет непосредственное отношение к тому, что нас интересует: к художественному мышлению, к тому, что оно обобщает индивидуальное сознание и этим образует его своеобразие.

Мы указали на начало сопряжения как на основание этого своеобразия. Но самое это начало мы только назвали и слегка описали, но еще не объяснили его. Мы не сказали, как возникает и поддерживается это начало. Между тем, только объяснив это, можно понять, почему и ради чего общество породило искусство с его особой формой мышления.

Выше мы определили понятие индивидуального мира. Здесь аналогичное мы должны сделать в отношении понятия общества.

Общество есть система отношений, в первую голову— производственных, трудовых, исторически возникшая на

базе производства материальных благ, необходимых для жизни людей. Несомненно, что развитие производства (общества) есть результат деятельности производителей, членов общества. Тем не менее это само развитие не составляет сознательной цели этих производителей, но лишь стихийный результат их деятельности. В истории общества действуют люди, одаренные сознанием, поступающие обдуманно или под влиянием страсти, ставящие себе определенные цели. Здесь ничто не делается без осознанного намерения, без желаемой цели. И хотя этим, говорит Энгельс, развитие общества отличается от развития природы, все же и для человеческого общества «ход истории подчиняется внутренним общим законам... Кажется, что в общем и целом случайность одинаково господствует и в исторической области. Но где на поверхности происходит игра случайности, там сама эта случайность всегда оказывается подмененной внутренним, скрытым законом. Все дело лишь в том, чтобы открыть эти законы»[1].

Как иллюстрацию к словам Энгельса можно было бы привести появление и внедрение в примитивный человеческий быт такого орудия, как лук и стрелы. Могли ли бы их изобретатели, сметливые, но по-детски наивные существа, предугадать, что своим новым и бесхитростным орудием, дающим власть над дичью, они со временем разорвут цепи своей дикости и переведут, поднимут человечество на одну историческую ступень выше? А между тем с изобретением лука и стрелы—как указывает Энгельс—человеческое общество перешло со средней на высшую ступень дикости, открыв перспективу дальнейшего развития к варварству и цивилизации.

Так выглядит картина взаимных связей индивидуального сознания, индивидуальных мотивов поведения и исторического состояния общества. О природе этих связей говорит и Ленин:

«Каждый отдельный производитель в мировом хозяйстве сознает, что вносит такое-то изменение в технику производства, каждый хозяин сознает, что он обменивает такие-то продукты на другие, но эти производители и эти хозяева не знают, что они изменяют этим **общественное бытие**». Марксом «открыты **законы** этих

[1] К. Маркс, Избр. произв., т. I, стр. 415 (изд. 1941 г.).

изменений, показана в главном и основном **объективная** логика этих изменений и их исторического развития—объективная, но не в том смысле, чтобы общество сознательных существ, людей могло существовать и развиваться независимо от существования сознательных существ (только эти пустяки—замечает Ленин в скобках— и **подчеркивает** своей «теорией» Богданов), а в том смысле, что общественное бытие независимо от общественного сознания—людей»[1]. И далее Ленин продолжает:

«Из того, что вы живете и хозяйничаете, рождаете детей и производите продукты, обмениваете их (т. е. из множества случайных, субъективных мотивов поведения в обществе—А. А.) складывается объективно-необходимая цепь событий, цепь развития, независимая от вашего общественного сознания, не охватываемая им полностью никогда».

Приведенные слова Ленина убеждают в том, что в процессе сознательного развития не меньше, чем в процессе развития природы, случайность и необходимость идут рука об руку, причем ведущим является необходимость, о которой Энгельс заметил, что она прокладывает дорогу через толпу случайностей; эта необходимость и есть объективная логика развития общественных отношений, реальный базис, который—как на это указал Маркс—может быть, констатируем с естественно-научной точностью.

Общественной необходимости способна противоречить любая частность, любая субъективная случайность. Но как бы последняя ни противоречила необходимости, она сама есть от нее производное, ее, этой субъективной случайности, собственное появление возможно в силу общей логики вещей; наподобие того, как в потоке реки отдельные капли могут нестись—на ограниченном пространстве—в разные и даже противоположные стороны, будучи во всем, однако, подчинены закону движения водной массы. И аналогично тому, как о подобной капле можно было бы сказать, что движение реки определило и ее движение, ее место и формы движения в этом месте, об индивиде можно сказать, что его сознание **в конечном счете** определяется общественными условиями его жизни.

---

[1] **Ленин**, Материализм и эмпириокритицизм, стр. 244 (изд. 1909 г.).

Разумеется, что человек в обществе тем очень существенным образом отличается от капли в реке, что он есть думающее, волевое существо, что от его сознания в большей мере зависит само это сознание: его изменение и развитие, его формы и возможности; что в распоряжении человека, но не капли в реке имеется такой могучий рычаг, как самокритика и самовоспитание; однако и при всем этом сами возможности, их границы и формы воздействия на себя в основе своей определяются организацией общества, объективной логикой его развития. Как бы ни было могущественно сознание людей, остается непоколебимым фактом, что не сознание людей определяет их бытие, а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание. Открытие этого закона составило величайшую научную заслугу Маркса и явилось революцией в истории общественной философии. Из этого основного закона надо исходить в анализе социальных явлений, в частности в анализе истории искусства и художественного мышления.

Признавая это, мы должны подчеркнуть обстоятельство, имеющее непосредственное отношение к нашей теме. Это то, что сознание людей неминуемо отстает от своей общественно-исторической, объективной базы; именно в этом причина того, что и оно вслед за способом производства не застревает на одном уровне. Звучит парадоксом, но это истина, что люди, их сознание развиваются, потому что они отстают, потому что быстрее них развивается их основа: производительные силы и общественные отношения, что они более поддаются силе инерции, чем состояние производства. Именно потому, что сознание людей, их общая культура находятся на поводу у материальных условий жизни, возможен и неизбежен их исторический прогресс. В силу как раз этого люди некогда смогли выйти из животного состояния: их оттуда вызволил, вытянул, по-человечески поставил на землю, поднял по-человечески высоко голову их же труд, их же процесс производства. Сознание людей отстает от экономических условий жизни, от роста производства и производственных сил—и в этом источник вечного развития этого сознания.

Сказанное относится к человеческому обществу вообще, т. е. к обществу всех формаций. Это относится и к первобытным племенам, и к социалистическому об-

ществу, и к будущему коммунистическому обществу. И в последнем духовные силы людей, как бы бурно, пышно и многосторонне они ни развивались, будут всегда «в долгу» перед собственной перспективой, заложенной в подгоняющем росте производительных сил. Нет предела в совершенствовании человеческого общества, которое, раз вступив в социалистическую эпоху, все больше и больше наращивает темп своего развития, и нет предела развитию духовного богатства и сознания людей, строящих это общество.

Следовательно, не только в прошлом, но и всегда в дальнейшем сохранится **действенное** несоответствие между наличной культурой, как бы ни была она высока, и той, которая таится в возросшей силе общества над природой, в возросших требованиях его к этике и сознанию своих членов, в беспокойном чувстве неудовлетворенности достигнутым у самих его членов. Было и останется также то, что возрастающие свои требования общество будет внушать и внедрять через все формы идеологии, в частности через такие познавательные ее формы, как наука и искусство. И вот в связи с этим возникает вопрос о параллели между ними: наукой, которая оперирует понятиями (абстракциями), и искусством (и красотой), которое оперирует образами.

Начнем с того, что искусство старше науки, чувственное обобщение старше обобщения через понятия. Ведь несомненно, что даже наименее развитое искусство, как и первое, грубое чувство красоты, уже есть обобщение, что самый примитивный орнамент—рисунок на кости—говорит о способности создавать производную систему связей. Несомненно и то, что такое искусство возникло на самой низкой ступени общественного развития, когда обобщение в логическом смысле кажется еще неизвестным и недоступным.

Иллюстрацией такого искусства может служить также искусство пещерной живописи, магических, заклинательных плясок. Несомненно, что и в истории самой науки практика предшествовала теории, как, например, добывание огня предшествовало—на несколько тысячелетий!—знанию физической сущности горения. Так и в человеческой культуре в целом: умение **пережить** и так воссоздать природу в ее общем и типическом предшество-

вало умению **мыслить** об общем и типическом в природе. Художественная деятельность как раз означала практическое знание общего, в отличие от более поздней науки, которая выражала его теоретическое знание. Вот в каком смысле приоритет искусства перед наукой надо считать бесспорным.

Но каково значение этого приоритета? То ли одно, что в нем подтверждается более широкое обобщение, то, что конкретно и чувственное познание всегда предшествует абстрактно-понятийному? Но это слишком старая истина, чтобы особо требовалось напомнить здесь ее. Значение указанного приоритета в другом: возникшее позже художественного понятийное мышление явилось не на смену и не в дополнение к художественному, а для разрешения особых задач, недоступных и неприсущих художественному мышлению; более поздняя форма мышления не вытеснила более ранней, потому что у каждой была и оставалась своя сфера познания, т. е. особая сфера действительности, которую она отражала. Конечно, любая из этих сфер все же есть сфера одной и той же действительности: практики общественных отношений; конечно, и одна и другая форма мышления возникли не только из одной и той, но и в интересах одной и той же общественной практики, в интересах создания и развития материальных основ общественного существования.

Все это несомненно, и все же в каждой из указанных форм мышления одна и та же действительность ищет отражение не одних и тех же, но разных и особых сторон. Вообще понятие «действительность», «общественная практика» шире того, что может и призвана отражать в отдельности любая из этих форм мышления. Здесь, конечно, и речи нет о каких-либо мнимых пределах, якобы ограничивающих—по-разному—возможности каждой из этих форм мышления. Речь здесь о другом. Мышление в понятиях и мышление в образах составляют особые формы мышления в том смысле и потому, что они отличны и с психологической точки зрения, и с точки зрения их содержания (того, что они отражают), с точки зрения практического их назначения в жизни, в общественной практике людей. И так как именно назначение психической деятельности определяет и ее историческую форму и ее содержание, то и в данном случае возможно понять

особенность любой формы мышления в свете ее практического служения.

Это и собираемся мы показать. Но мы должны предвидеть такой вопрос: разве не познает общество в искусстве и в науке одинаково свою действительность, объективный мир, его окружающий? Разве, далее, эта действительность не одна и та же, как бы ее ни познавать? Это, разумеется, верно, и действительность, конечно, одна, но у этой одной действительности разные стороны, области разных закономерностей, настолько разных, что для их познания требуются и разные познавательные органы. Разве не в силу этого возникли разные органы ощущения, и разве биологически не выше, не приспособленнее к работе тот организм, который дифференцированнее воспринимает окружающий мир и свои связи с ним? Ведь человек один и тот же и тогда, когда он смотрит на природу, и тогда, когда он слушает, как она звучит и шумит. В этой природе он, несомненно, видит одно и слышит другое.

Уже Маркс заметил, что «предмет глаза иной, чем предмет уха», хотя какие могут быть сомнения в том, что эти «предметы» принадлежат одной и той же действительности. Мозг, который видит и слышит, один и тот же, но в историческом своем развитии он, воздействуя на природу и испытывая на себе воздействие, внес в свою структуру и в свою деятельность различия с тем, чтобы различить особенности природы, как, соответственно, и свои (человеческие) связи с этими особенностями природы.

Аналогичное можно сказать о человеческом обществе, о том, что в практических своих целях оно научилось познавать в действительности разные ее стороны—через искусство и через науку.

Нам здесь нет никакой необходимости вновь возвращаться к аналогии с мозгом, который координирует деятельности слуха и зрения, чтобы подчеркнуть, что также и общество координирует обе формы мышления взаимным их влиянием друг на друга. Нам надо подчеркнуть другую сторону вопроса, ту, на которую мы указали уже в начале настоящего раздела нашего труда: наука и искусство пользуются разными методами познания—через понятия и через образ, так как они преследуют разные задачи (сферы) познания. Различие в самих методах

познания мы усмотрели в том, что наука познает действительность, отвлекаясь от непосредственной ее связи с познающим субъектом, а искусство познает ее как раз в единстве познающего субъекта с ней. Мы там же указали, что это очень существенное различие, т. к. оно вытекает из различия в самом содержании науки и искусства. Об этом-то различии и должны мы здесь говорить предваряя, что оно носит органический характер и в своей абстракции сохраняет свое значение навсегда.

Что было призвано отражать мысль в понятиях, когда она зарождалась в человеческом сознании? Явления внешнего мира, которые преодолевала, к которым приспособлялась и которые умела использовать общественная практика труда. Сознание—плохо или хорошо —отражало объективную природу, в ней связи и закономерности, с которыми боролся и на которые опирался общественный человек. Место своего труда, задачи труда, орудия труда, их свойства и достоинства—вот что общество отмечало в своем сознании. Сами люди в процессе труда, как и прирученные животные, отражались в общественном сознании как материальные предпосылки общего трудового процесса. Наконец, в этих условиях сам «индивид относится к объективным условиям труда просто... как к неорганической природе своей субъективности, в которой эта субъективность сама себя реализует»[1].

Словом, сознание, которое с течением времени отлагалось в понятия, в систему логического мышления, отражало—худо или хорошо—объективный мир, и в нем все человеческое как его принадлежность и его продолжение.

В своей основе философия и наука навсегда сохраняют это свое назначение: познание наиболее общих, как и частных законов жизни, из которых вытекает и на которые опирается власть общественного человека; и самого человека философия и наука познают как объективное, закономерное явление общественной действительности.

Но что другое отражало сознание, когда оно протекало не в понятиях, а в чувственных образах? В интере-

[1] К. Маркс, Формы, предшествующие капиталистическому развитию, стр. 17 (изд. 1940 г.).

сах чего и в целях каких возникла, среди других духовных сил человека, также его способность строить фантазию и мыслить воображением? Как, т. е. ради чего возникло искусство?

О задачах всякой деятельности говорит раньше всего самый ее продукт, анализ этого продукта. О задачах и назначении первой человеческой фантазии говорит первое ее творчество, раннее человеческое искусство. Обратимся к нему.

В свое время немало занимался этим вопросом Плеханов. Он приводил обильно свидетельства буржуазных ученых в подтверждение того защищаемого им положения, что искусство в генезисе своем связано с общественным трудом. Так, в частности, из Гернеса он приводил цитату, в которой говорилось об орнаментике, что она «может развиваться только из промышленной деятельности, которая представляет собою ее вещественную предпосылку; народы, совсем не знающие промышленности, не знают и орнаментики».

Из другого ученого (фон-ден-Штейнен) он приводил указания о том, что рисование развилось из обозначения предметов с практическими целями, из Бюхера он приводил соображение о том, что «тайна стихотворения лежит в производстве», наконец, из Валлашека он приводил указание о том, что предметами сценических представлений у первобытных племен были: 1) охота, война, гребля (у охотников: жизнь и привычки животных; животные пантомимы: маски — о которых Плеханов в примечании добавляет, что они обыкновенно также изображали животных); 2) жизнь и привычки скота (у пастушеских народов); 3) работа у земледельцев: посев, молотьба, уход за виноградниками).

Из Валлашека же приводилось им указание о том, что в этих сценических представлениях изображались только действия обыденной жизни, абсолютно необходимые в борьбе за существование. «Трудно придумать, — заключает от себя Плеханов, — более яркую иллюстрацию к тому положению, что не бытие определяется мышлением, а мышление — бытием!»

Г. Плеханов, Основные вопросы марксизма, стр. 49 (изд 1926 г.).

Перечитывая эти строки, как и труды Плеханова по вопросам теории искусства, мы должны воздать должное и огромной его эрудиции и упорному его стремлению отстоять с темпераментом борца марксизм от его «критиков», и, в частности, обосновать марксизм по линии эстетики. Вместе с тем, однако, мы не можем не заметить того, что эстетика Плеханова страдает всеми пороками его собственного материализма, и из них главным: созерцательностью. Искусство, по Плеханову, отражает общество, однако в этом свойство искусства, но не действие общества.

Плеханов признает, что «искусство передает действия, чувства и события, важные для общества»[1], но он нигде не раскрывает и сам не замечает подлинного смысла этих слов.

«Действия, чувства и события должны быть важны для общества сами по себе, в самой жизни общества, т. е. вне, до и независимо от того, что их передает искусство». Это, конечно, и на самом деле обстоит так. Но продолжают ли они оставаться в искусстве важными только по этому объективному основанию, или они здесь становятся уже по-новому и по-особому уже по субъективному основанию, важными для общества? И эта ли особая их важность имеется в виду, когда говорится, что искусство передает важное для общества? Плеханов не ставит этого вопроса, а потому он не ставит и другого вопроса: не ради ли этой особой субъективной важности общество породило свое искусство, т. е. пережило себя в собственном воображении?

Плеханов в эстетическом чувстве видит внутреннюю связь с общественной полезностью, но как? Сначала утилитарно—полезные вещи после становятся эстетическими[2],—упорно повторяет эту мысль Плеханов,—не замечая того, что само эстетическое чувство он—по традиции буржуазной эстетики—рассматривает в плане внутреннего переживания, как чувство удовольствия, но не как особую форму общественного служения, не как выражение общественной полезности. Именно поэтому чувство красоты Плеханов генетически связывает с «при-

[1] **Г. Плеханов,** Наследие, III, стр. 8—9.

[2] Это, несомненно, напоминает спенсеровскую концепцию красоты.

родой» человека, как с этой же «природой» он связывает генезис и таких представлений, как анимистические[1].

И здесь, в красоте, общество выступает как объективное ее основание, но не как ее субъективная первопричина. Не замечая активной роли общественной идеологии, Плеханов не замечает и активной роли самого общества в процессе образования его идеологии, и так как он не замечает последнего обстоятельства, он не замечает и первого.

Сегодня, строя марксистско-ленинскую эстетику, анализируя художественное мышление, мы должны особо подчеркивать в последнем его активную, общественно-субъективную сторону. Сегодня мы хотим не только понять, откуда проникают в искусство его объект, его сюжет и мотив, но и—почему и с какой тенденцией они туда проникают; мы хотим понять не только то несомненное, что с развитием общества изменяются эстетические воззрения его членов, но и то не менее несомненное, что в интересах именно такого развития изменяются эти воззрения, когда они рассматриваются в исторической перспективе. Эстетические воззрения составляют сторону в истории общественных воззрений и подчиняются единым законам развития.

«...Человечество ставит себе всегда только такие задачи, которые оно может разрешить, так как при ближайшем рассмотрении всегда оказывается, что сама задача возникает лишь тогда, когда материальные условия ее решения уже существуют или, по крайней мере, находятся в процессе становления»[2].

Сказанное, несомненно, относится к общественному сознанию, к его историческому развитию—в целом, следовательно, и к закономерностям его происхождения.

Слова Маркса означают, что общественное бытие определяет сознание людей так, как того требует историческая его логика, интерес его исторического развития. Спрашивается, какая историческая логика развития общества породила в людях художественное воображение, в каких интересах последнее возникло, и чего требует от его деятельности общество. Вот вопрос, который в свое

[1] **Плеханов**, Наследие, III, стр. 23.

[2] **К. Маркс**, Предисловие к «Критике политической экономии», Избр. произведения, т. I, стр. 328, (изд. 1941 г.).

время обходил Плеханов, довольствуясь абстракцией зависимости искусства от общественного бытия—обходил, потому что отрывал философский интерес к искусству от общественно-политического к нему интереса.

Наш ответ на поставленные вопросы в большой мере заложен в том, о чем мы говорили выше. Напомним, что все, что в искусстве показывается, имеет в нем же свою среду, и только в единстве с последней что-либо может воздействовать на нас художественно. Такое положение дела таит в себе то очень важное качество искусства, что оно—им изображаемый мир—находится всегда в состоянии действия. Идея связей чего-либо с чем-либо, идея среды, идея единства—уже содержит в себе идею активности, действенности. **В искусстве все живет**, если это не будет звучать, как каламбур, живет даже смерть, если она есть изображение искусства[1], живет и nature morte, ибо в искусстве ничто не пребывает, но все себя являет и показывает. Слово Бединского: искусство показывает—имеет более широкий смысл, чем только смысл познавательного метода; искусство по природе своей всегда публично. Это говорит и о его зрителе. И он—зритель, читатель, слушатель познает, созерцает, любуется искусством—во внутренней своей психической тенденции—также публично[2]. Зритель, читатель, слушатель всегда присутствуют перед лицом искусства при некоторой зрелищности и массовости художественного события. Больше того: каждый зритель и читатель носит в собственном любовании это чувство зрелищности. Само чувство художественного любования в большой мере обязано чувству публичности,—о чем подробнее мы выскажемся ниже. Обратимся к древнейшему искусству и представим себе, как его созерцал и переживал современник.

Еще рисунок в пещере был формой проникновения индивидуального сознания в мир общественного созна-

---

[1] Живет, потому что она здесь есть образ и в этом образе вечно волнующие и непостижимые: ничто и конец.

[2] В отношении красоты природы еще Гейне заметил, что чувство любования ею остается неполным, если оно не может быть разделено с кем-нибудь. Это верное замечание: чувство красоты, как всякое эстетическое чувство, в высшей степени требовательно к общественности, и это естественно, т. к. оно возникло не только из взаимного общения людей, но и ради такого общения.

ния, формой выхода индивидуальной субъективности в мир общественной значимости, следовательно, в мир объективный[1]. Являет ли пример бегущего бизона в этом смысле какую-нибудь особенность? Нисколько. Что другое содержит созерцание и любование искусством современного человека? И перед искусством советского художника и классического мастера зритель (читатель, слушатель) также ощущает общественно-историческую среду, в которую, созерцая и любуясь, он включается как ее активный участник.

Так, перед знаменитой репинской картиной зритель в своем воображении находится сам в комнате Грозного, где перед ним совершает неугомонный старик акт безумия. Сам же он, жертва стихийного и неукротимого гнева, исторгает глухие стоны нечеловеческого страдания — этот могучий и страстный царь и отец, а теперь убийца. Перед нами оживает история народа, совершается полное огромного смысла событие из этой истории. Зритель переживает творение Репина как субъект, проникший через искусство, через полноту его образов, в высокую сферу общественно значимых, объективных интересов и мотивов жизни.

Следовательно, такой зритель, как и тысячи лет до него зритель в пещере, испытывает в своем сознании полноту общественного сознания — силу прикосновенности своей к миру своего общества, силу преображения обыденного, стиснутого в узкие пределы эмпирического, своего индивидуального мира. В этом — содержание и сила художественного воздействия. В этом — основа основ всякого искусства.

И в наше время, как в отдаленнейшие времена, и в наших театрах, галереях и филармониях, в городах и в деревнях, как и некогда в пещерах и на просторах девственной природы, и в современном зрителе, слушателе, читателе, как и в былом наблюдателе изображений на стенах пещер или в былом участнике трудового или боевого танца, — всегда мир субъективный, круг чувств и мотивов жизни, этому миру присущих и для него возможных.

Преображенная психика есть психика новых масштабов, и новых горизонтов, и новых мотивов жизни. Это

[1] См. К. Маркс, Капитал, т. I, стр. 43 (изд. 1923 г.).

новое есть смысл и содержание общезначимого, объективного в индивидуальной жизни человека, логика существования мира, человеческой истории.

Субъективный мир преображается в искусстве, так как он возвышается до того охвата жизни, где исчезает сила случайных ее сторон, прекращается пестрота частностей, произвол индивидуальных мотивов. Во всей полноте скрытых в нем сил и возможностей общественный человек становится обобществленным субъектом.

Но тем, что происходит это, что индивид испытывает духовную силу своего общества (в его прошлом и настоящем, в его борьбе и в его идеалах)—словом, тем, что общество находит свое отражение в духовной жизни индивидов, оно достигает самого большого: укрепляет собственную материальную силу. Материя порождает духовное и тем она себя защищает. Так, духовная жизнь людей, питаемая искусством, этическое влечение индивидов к тому, что на себе носит печать своего общества—племени, народа, нации, общественного класса—для самого общества составляет живой источник его труда, борьбы, его власти над собственными производительными силами. Теория становится материальной силой, когда она овладевает массами,—говорит Маркс. Здесь «теория» есть совокупность всех форм духовной жизни. Когда общество стремится к тому, чтобы найти свое отражение в своем искусстве, оно стремится к своей защите, к успеху в своей борьбе, к сохранению и усилению материальных возможностей на пути своего исторического развития.

Таким образом, искусство через общество опосредствует взаимное общение людей, а общество через искусство возобновляет и наращивает силы своего существования. Отсюда ясно, что художественная фантазия тогда имеет значение искусства, когда она действительно служит средством и формой взаимного общения людей в обществе и в интересах общества. Без этого коренного условия фантазия способна тешить уж разве того, кто предается ей, и никого вокруг не замечает.

Но если это происходит в искусстве, то мы вправе утвердить, что ради именно этого оно и возникло. В искусстве индивид переживает свою общественную значимость (сопряженность), а общество—свое реальное единство.

Вернемся к Плеханову и посмотрим, чего он в искусстве не учел.

Из истории первобытного искусства Плеханов приводит любопытный факт: такие племена, как бушмены, австралийцы и другие «дикари», стоящие на одинаковой с ними ступени развития, никогда не украшают себя цветами, хотя живут в местностях, очень богатых ими. Перед тем, как сослаться на этот факт, Плеханов цитирует известное соображение Чернышевского о том, что в красоте растений нам нравится то, что обнаруживает в них богатую силами, свежую жизнь. Как связать с этим объяснением — спрашивает Плеханов — вышеприведенное отношение «дикарей» к растительному царству? Не находя ответа у Чернышевского, Плеханов сам довольствуется соображением, что представления людей изменчивы и находятся в связи с ходом экономического развития общества.

Не говоря о том, что такой ответ бьет мимо цели, Плеханов обходит здесь вопрос коренной в теории художественного познания: почему бушмены и схожие с ними племена равнодушны к растительному миру и предпочитают ему животный мир. А между тем этот вопрос легко разрешить, если развить собственный взгляд Плеханова (Маркса), по которому общественным бытием определяет сознание людей, т. е. если указать на то, что не только представления людей находятся в связи с ходом экономического развития общества, но и самый этот ход развития находится в связи с развитием представлений. Вступая в круг этих представлений, люди общаются между собою на определенной основе их общественной жизни и тем утверждают эту основу; они вокруг себя замечают и предпочитают то, что их связывает с общественными условиями их жизни, и не замечают, пренебрегают тем, что их не вводит в мир общественных отношений, в живую практику этих отношений; люди обобщают практику жизни, стремясь овладеть ею — от живого созерцания они восходят до высот абстракций, чтобы вновь вернуться к живой практике. В частности, бушмены никогда не питали интереса к растениям, как бы ни были последние богаты силами жизни, потому, что через мир растений у этих людей не находилось выхода в мир практики, в мир взаимных человеческих отношений. Поэтому укрась себя кто-нибудь из

«дикарей» цветами, сделай орнамент на растительном мотиве, никто из соплеменников не переживет и не оценит, т. к. ни через украшение, ни через орнамент не включит себя ни в какой человеческий мир.

Какой другой вывод можно сделать из этого примера, кроме следующего: для того, чтобы получить более или менее устойчивое признание общества, быть действительным в его глазах, искусство должно быть средством для связи людей в общественной практике, оно должно быть действенным, т. е. полезным. Так именно подходили к своему искусству в вышеприведенном примере бушмены и другие «дикари»: они понимали свое искусство и свою красоту так, как они их строили в своих интересах. И так же точно продолжали понимать свое искусство эти племена всегда в дальнейшем, когда на протяжении веков и тысячелетий они постепенно возвышались на пути исторического развития, пройдя через варварство до вершин позднейшей цивилизации.

Однако, как многообразно и противоречиво становится искусство общества, когда последнее вступает на историческую ступень классового развития, какая борьба возникает в этом искусстве за активное участие в формировании общественной идеологии, за господство в ней — словом, за историю своего общества, а, следовательно, и за собственную историю, за художественную значимость и постоянство в этом обществе. Если некогда, в мире бушменов, могло существовать безраздельно для всего племени единое искусство, как едина и недифференцированна была материальная основа этого мира, но на этой основе искусство могло связывать людей в слитный, устойчивый коллектив, то позже, в обществе классовом, искусство отражает не слитность коллектива, но его многоликость, разделенность в ней людей по условиям их жизни, по их значению (положению) в обществе, по их особым мотивам поведения, особым их запросам и морали, и по их борьбе отражение именно этого все больше становится ведущей функцией искусства, и в этой функции все в большей мере находит искусство источник своего художественного воздействия и собственного исторического развития.

Особенностью самого этого развития является то, что общество питает многоликое искусство. Наряду с искусством, которое подтягивает сознание людей к современ-

ному уровню жизни, к росту объективных ее требований, словом, наряду с полезным искусством продолжает существовать, если не вновь возникать, искусство отсталых и потому общественно вредных традиций. Но так же, как исторически новое и более высокое всегда влечет к себе лучших людей и лучшие дарования современности, в искусство нового устремляются более глубокие и более сильные дарования.

Так было и всегда останется. Само понятие дарования — художественного, научного, политического — в большей мере означает развитое чувство нового. Такова в истории развития искусства человечества ведущая закономерность. Каждый народ вкладывает в эту общую закономерность свои конкретные формы и содержание[1].

Классической страной развитого общества древности, пережившего длительную ломку социальных отношений и острую классовую борьбу, оказалась Греция; соответственно и классическим искусством, с наибольшей полнотой отразившим сложную современность, явилось греческое искусство. Богатая история этого искусства поучительна, между прочим, тем, что она есть история многоразличных его форм и жанров, его творческих принципов. Это естественно, так как эти формы и жанры и творческие принципы служили тому, чтобы отразить различные этапы и исторические принципы в жизни греческого общества. Новые тенденции в общественных отношениях складывали новые этические и мировоззренческие начала, а для искусства — новую аудиторию с ее новыми художественными формами и новым языком.

Греческий фольклор, эпос Гомера, Гесиода, Ксенофана, греческая лирика в ее многообразных видах и, наконец, греческая драма и в ней даже отдельные фигуры: Эсхил, Софокл и Эврипид — все это в большой мере есть историческая смена в составе греческой аудитории[2]. Так, длительный период распада греческого бытового общества и складывания нового, рабовладельческого, классового общества в искусстве знаменовался упадком

[1] В рукописи имеется указание автора перейти к стр. — указана страница (здесь соответственно с этим дается последующее изложение материала) — В. С.

[2] Ненависть Платона к греческому искусству таила в себе классовую ненависть к его аудитории.

древнего эпоса и развитием жанра лирики в ее различных формах и стилях; возникшая позже литературная проза, как особый жанр, была обязана расцвету ионийской цивилизации, подточившей основы старой родовой идеологии и культивировавшей новую и более высокую научную и критическую мысль.

Подлинный расцвет античного искусства приходится на «век Перикла»—эпоху высочайшего внутреннего расцвета Греции, по словам Маркса[1]; эпоху, когда интересы Полиса и активных его граждан кажутся в наибольшей внутренней гармонии. В это время приобретает ведущую роль монументальное искусство; в скульптуре основной интерес переносится на образ современного, гармонического человека; только позже, в эпоху распада Полиса приобретает господствующее значение художественная проблема портретного реализма. Одновременно древние традиции культовых и обрядовых действий переходят в новый литературный жанр драмы.

Зарождение новой тематики, новых художественных форм и жанров, перемещение общественного интереса в этой области—такова закономерность исторического роста искусства, отражающего и питающего исторический рост общества. Эта закономерность характеризуется тем, что на каждом историческом этапе какой-либо особый жанр и особенная тематика обеспечивает индивидам—зрителям, читателям, слушателям наибольший, наиболее действенный выход в мир общественных отношений, в сферу, в русло его ведущих тенденций.

Перенесемся через века и через народы в нашу страну, чтобы убедиться, что здесь, в основе развития искусства, лежит та же закономерность в ее конкретно-историческом своеобразии:

Если несомненно, что от Пушкина идет начало современной русской литературы, то также несомненно, что от декабристов—**дворянских революционеров,** как их назвал Ленин,—идет начало современного русского общества, с ними впервые вставшего на путь революционного развития. Пушкин и декабристы—первое поколение в революционной истории России. И как тесно переплетены эти имена! Здесь—полнота исторической закономерности: сила, призвание искусства и власть над ним

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. I, стр. 180.

общества. Невозможно понять одно без другого, понять Пушкина без декабристов и декабристов без Пушкина, как невозможно понять русское искусство всего XIX века вне того, что в этот век Россия раскрепощалась и становилась страной величайшей в истории мира революции. Когда ссыльные декабристы выгравировали на тайном значке пророческие слова Пушкина:

Товарищ, верь: взойдет она,
Заря пленительного счастья,—

они носили в сознании напутствие великого русского искусства.

Но во времена Пушкина жил-был граф Хвостов, милейший и добрейший человек, неутомимый «поэт», полсотни лет писавший стихи, оды, послания и мало ли что еще. Какую память сохранила о нем история русской литературы? Не ту ли, что оставил о нем Пушкин, избравший его как Графова мишенью для постоянных своих шуток? Хвостов на пару десятилетий отстал от современности, и этого, если бы даже он был менее бездарен, достаточно, чтобы он был смешным, чтобы не быть вовсе ничем.

И все же у бушменов не мог быть свой Хвостов, и это не потому, что бушмены, кажется, не умеют смеяться, но потому, что они не знают, что значит отстать. А тот, кто среди них стал бы воспевать красоту природы, еще ненужной в этом мире, остался бы просто незамечен, как непонятое дарование.

Как декабристы, Пушкин шел во главе новой России, и потому он был с ними, как потому же сегодня он с нами, как всегда в будущем он будет дорог, понятен и любим. Это будет так, потому что он первый в искусстве со страстью гения возлюбил жизнь сердцем своего народа, первый перенес из этого сердца в искусство жажду человеческого достоинства, десятилетия спустя ставшую революционной жаждой свободы.

Русское искусство после Пушкина на всем протяжении XIX в. идет в ногу с прогрессивным развитием русского общества, и здесь, в этом искусстве, царит тот же повелительный закон: только общественно-полезное, действенное искусство художественно значимо, и только такое искусство вправе долго жить. В русском искусстве все тем выше художественно, чем полнее и правдивее

отражает и дальше расширяет противоречия становящейся революции, острее приковывает этический интерес к тому, чем дышит народ, к тому, что страна — это люди, а у людей есть жизнь, а в этой жизни царят мрак, невежество, нищета и унижение, но и с тем вместе жажда радости и светлой любви — интерес к тому, чтобы научиться презирать и ненавидеть кого надо, как и интерес к тому, что народ имел историю, и в ней были богатыри, герои-мученики, и что и сейчас существуют у народа прекрасные люди, которых искусство стремится запечатлеть.

Русская литература, живопись, скульптура, театр и музыка привлекали к себе большие дарования, чтобы стать большим искусством — сурово страстным и бичующим, искусством прогрессивных исканий и строительства новой жизни. И как знаменательно, что художники, лишенные чувства современности, к ней враждебные или безразличные, при всем природном их даровании, остались за бортом истории. Нельзя не вспомнить здесь замечательных слов Добролюбова: «Без живого отношения к современности (Добролюбов сказал бы определеннее, если бы позволяли обстоятельства: без активного участия в современности) всякий, даже самый симпатичный и талантливый повествователь, должен подвергаться участи г. Фета, которого и хвалили когда-то, но из которого теперь только десяток любителей помнит десяток лучших стихотворений».

Закон полезности, как закон искусства, вычеркнул, например, А. Майкова, талантливого поэта, уверенного, однако, что жребий поэта состоит якобы в том, что он «чужой без всех», из памяти истории. Майков уже в престарелом возрасте дал собственному творчеству такую характеристику: «Он жил в самом себе, писал лишь для себя...» Что ж? Это все, что останется о Майкове в памяти народа. Можно здесь же упомянуть и о поэте Я. Полонском, о котором уже Добролюбов заметил, что он «не имеет силы бороться со злом», будучи способен только грустить о зле. В памяти народа вряд ли сияют даже светлые имена Надсона и Гаршина, которых обидела природа не тем, что отпустила им не очень большие дарования, но больше тем, что вложила в грудь дряблое

«Но памяти народа всегда будет крепить другие имена, те, творчество которых вылилось по-разному в борьбу народа — вначале крестьянства, а позже рабочего класса — за свободу, по существу в революционную борьбу. Именно этими именами богато и гордится русское искусство XIX века. О них восторженно говорил М. Горький:

«Гигант Пушкин» — величайшая гордость наша и самое полное выражение духовных сил России, а рядом с ним волшебный Глинка и прекрасный Брюллов, беспощадный к себе и людям Гоголь, тоскующий Лермонтов, грустный Тургенев, гневный Некрасов, великий бунтовщик Толстой, Крамской, Репин, неподражаемый Мусоргский... и, наконец, великий лирик Чайковский и чародей языка Островский... Все это грандиозное создано Русью менее чем в сотню лет...».

Горький, конечно, не исчерпал всех, он, в частности, не назвал себя. А между тем с именем Горького также связана в искусстве эпоха революционной бури в России, как с именем другого гиганта — Пушкина — эпоха пробуждения этой бури.

Эпоха, непосредственно подводящая к революционной буре, начинается в 90-х годах. Эту эпоху творит рабочий класс под руководством своей революционной партии, эту эпоху знаменуют новые, грандиозные и всемирно-исторические задачи, эту эпоху возглавляет титан мысли и воли — Ленин; эту эпоху в искусстве возглавил гениальный певец бури, великий художник нового гуманизма (не сострадания, но борьбы!) — пролетарский писатель М. Горький.

Эпоха бурь, породившая кормчих и ее певцов, породила и своеобразную «поэзию» ее ненавистников, людей, в безумной панике изрезавших паруса маникюрными ножницами, перерубавших мачты перочинными ножичками на корабле, несущемся смело навстречу буре. Звериный страх перед грядущей пролетарской революцией породил свое искусство, в котором развернулась оголтелая проповедь индивидуализма и «искусства для искусства». Это «искусство» было призвано служить задаче подавления революционной воли народа и именно потому, что это было утопией, искусство декабристов — символистов, возникшее под верховодством Мережковского, почило смертью обреченных.

Великая Октябрьская революция провела новую историческую борозду и создала эпоху полного раскрепощения народов России. Что же в эту эпоху нового испытала история искусства? То, что создание на новой, коммунистической морали нового исторического общества оно признало своей высшей и безраздельной задачей; то, что творчество на принципе социалистического реализма, основоположником которого был Горький, оно признало своим единственным творческим методом; то, что поднятие национальных искусств до вершин новых и величественных задач современности оно признало целью братского содружества этих искусств то, что оно исторически призывается стать вождем мирового прогрессивного искусства; то, наконец, что свои исторические задачи оно ставит перед собою не стихийно, не по одному лишь творческому влечению самих художников, не ощупью прокладывая свой путь развития, но с полным и ясным пониманием этого пути. Это так же неизбежно, как то, что советское общество строит свою жизнь по заранее намеченному плану, опираясь в этом на знание законов человеческой истории, на великую философию марксизма-ленинизма, под руководством коммунистической партии.

Советское искусство отражает современность для того, чтобы ее строить. И именно в этом последнем оно разделяет общую и единую судьбу всякого исторически прогрессивного искусства. Эта судьба, как мы видели, определилась еще в колыбели искусства, и ее можно кратко выразить словами: только действенное, общественно-полезное, правдиво отражающее и этим защищающее развитие жизни, идейное, короче—только партийное искусство способно стать подлинно художественным и сохраниться в памяти потомства. Только такое искусство—добавим—способно привлекать творческий интерес наиболее больших художественных дарований, ибо трудно назвать имя, которое противоречило бы этому.

Сказанным мы еще раз подчеркиваем то, что играет в проблеме художественного мышления огромную роль: обоюдную активную связь исторического общества, его развития и его искусства. Иначе говоря, то, что искусство в прогрессивном обществе способно отражать, а в обществе реакционном—зачастую искажать действитель-

ность, есть подлинный продукт, порождение самого общества, его жизненной практики, т. е. практики господствующих в нем классовых интересов, его активных, на то направленных, усилий: общество в искусстве находит свое отражение—правильное или искаженное, т. к. оно этого хочет и требует. Эта-то активность со стороны общества должна быть принята как исходное начало, в генетическом анализе искусства и красоты, в анализе художественного мышления. В этом анализе наиболее существенно понять, в чем специфика общественного бытия, которая это мышление породила[1]. Здесь мы вправе сослаться на Маркса.

«Много легче,—говорит Маркс,—посредством анализа найти земное ядро причудливых религиозных представлений, чем, наоборот, из отношений реальной жизни вывести соответствующие им религиозные формы. Последний метод есть единственно материалистический, а, следовательно, научный метод»[2].

Соответственно и про художественное мышление можно было бы сказать, что много легче искать в нем отражения действительности, чем в самой действительности искать его зачина и его обратного отражения. Иначе говоря, научный анализ художественного мышления есть анализ в нем не формальных следов жизни, а его происхождение из жизни и его активного значения в ней—анализ не того, как жизнь в нем запечатлелась (эту нетрудную задачу недурно разрешали иногда и Тэн и такой формалист, как Вельфлин), а того, почему и как это мышление, возникшее из жизни, способно связать в ней людей, к чему, к каким сторонам и мотивам общественной жизни оно способно их увлечь и от каких отвлечь.

---

[1] Мимо этого проходил в своей эстетике Плеханов, сосредоточивший свой научный интерес на том одном: что сознание художественного творчества определяется общественным бытием, т. е. на пассивной роли этого творчества. Яркой иллюстрацией к сказанному могли бы послужить следующие слова Плеханова. «Известно,—говорит Плеханов,—что дикари в своих плясках часто воспроизводят движения различных животных. Чем объясняется это?—спрашивает Плеханов и дает поразительный ответ: «Ничем иным, как стремлением снова пережить удовольствие, причиненное употреблением силы на охоте».—«Искусство у первобытных народов».

[2] К. Маркс, Капитал, т. I, стр. 301, прим. 89 (изд. 1936 г.).

Научный анализ художественного мышления исходит из того, что содержание этого мышления определяется его общественным происхождением, а это последнее — его общественным назначением. Поскольку это так, художественное мышление — читателя, слушателя, зрителя — есть участие через переживание в мотивах жизни общества, в мотивах человеческих отношений и поведения. Тем самым художественное мышление означает обращение субъективного мира индивида в частицу, в какую-то сторону объективного общественного мира.

Образ не есть абстракция, поскольку он носит черты природной и конкретной достоверности, поскольку эту достоверность соотносит с собою, со своей индивидуальностью индивид. Но образ есть и чистейшая абстракция, поскольку он есть отвлечение от реального многообразия действительности, поскольку и сам индивид, переживающий его, носит обобщенное сознание. Отвлечением от какой действительности является образ — абтракция? От той, которую активно творит общественный человек. Конечно, не всегда художественный образ есть человеческий образ, его непосредственный показ; образ — абстракция может быть воплощен в предметный мир, будь это реальный или фантастический. Тем не менее художественный образ всегда есть выражение, язык того, как человек относится к миру или связан с ним, будь это окружающая его природа, люди — их дела и дни, стихия, которая мнимо возвышается над ними — боги, с которыми — раз они возникли в воображении — люди через искусство рано установили свои связи.

За всем, что непосредственно познает мышление в искусстве, оно познает действенного человека, познает, переживая его. В этой форме художественное мышление разрешает историческое требование общества. Последнее заинтересовано не только в том, чтобы составить о себе понятие в абстрактной мысли, — когда это ему доступно — но не в меньшей мере в том, чтобы этически пережить себя, свое единство или целостность, свое бытие — в чувственной абстракции, как оно этически переживает окружающую его материальную природу; такое познание — переживание себя стало для него очень рано доступно. Ведь уже речь, которая несомненно также обязана своим

происхождением и развитием способности воображения, утверждает в сознании общества его наличное бытие[1].

Перефразируя Маркса, можно сказать, что в искусстве, как в своем наличном бытии, общество себя всегда повторно переживает. Мы уже знаем, ради чего это происходит: воспроизводя себя—всегда и непрерывно, общество подгоняет отстающее сознание своих членов. «Будьте такими, как ваше общество: племя, народ, класс—способными себе ставить его задачи, видеть мир его глазами, ненавидеть его врагов, жертвовать собою в борьбе с ними... и т. д.»—вот, в тенденции, то, к чему зовет прогрессивное общество, формируя свое искусство, зовет, чтобы строить свою практику, отстаивать себя в противоречиях этой практики. Зовет неосознанно, когда речь идет о досоветском обществе, где оно и строит и защищает себя в стихийных действиях.

Было сказано, что искусство есть диалог; больше того: оно есть зов, как и больше, чем форма познания жизни, оно есть форма участия в ней. **Познать жизнь** через воображение (образ), чтобы к ней **привязаться** и привязаться, чтобы ее **строить**—таково назначение искусства уже в его историческом зачине, и, несомненно, что пока существует искусство, оно будет воплощать именно это назначение, а искусство будет существовать всегда, пока существует человеческое общество.

Итак, если выше мы спрашивали, в интересах чего возникла способность строить фантазию и мыслить воображением, то здесь мы можем ответить на это так.

Эта способность возникла потому, что была призвана заменить инстинкт неизменных стадных связей сознанием изменчивых общественных отношений. Она была призвана отразить в сознании людей смысл и силу взаимных связей, общественность, ее объективное бытие как реальную и могучую их опору. Она была призвана воссоздать в сознании отдельных индивидов полноту общественной практики, которую индивид же творит, не

[1] «Самая речь—это продукт известного коллектива и, с другой стороны, она сама есть наличное бытие этого коллектива, к тому же самоговорящее бытие»—К. Маркс, Формы, предшествующие капиталистическому производству»—«Вестник древней истории», т. I. стр. 21.

ведая ее в целом, творит и этим опосредствует собственную жизнь. Она была призвана строить и крепить эту практику, породив к ней этическое влечение; последнее как раз замещает былой инстинкт, само, впрочем, облекаясь в форму инстинкта. Наконец, она была призвана воссоздать в общественных связях их высшее обобщение и высшую санкцию.

В этом историческое объяснение того, почему возникла способность фантазии и ее художественная продукция—искусство.

Однако можно было бы заметить, что в науке также участвует фантазия, также и через науку люди обобщают, познают свои отношения и с ее помощью к ним привязываются, и в большей мере именно с ее помощью научаются строить свою практику: что ж, в таком случае, специфично для искусства?

Специфично не только то, что здесь фантазия или воображение создает особую форму познания—познания в образах, но и то, что связь с жизнью в искусстве, в отличие от науки, составляет не результат познания, но его сущность, его внутренний, непосредственный процесс.

В искусстве познать—значит испытать влечение или отвращение к тому, что познается; здесь радость или страдание, одобрение или осуждение, все чувства, в которые окрашивается мир, уже есть познание мира; точнее: познание себя самих в этом мире и именно этого познания требуют люди, творя искусство, его любя и понимая.

В таком познании впервые дается то, чего непосредственно не призвана дать наука: переживание, т. е. ощущение реального единства индивидуальной и общественной жизни. Искусство дает познать мир тем, что его общественный, т. е. объективный смысл обращает в содержание, в мотив субъективного сознания. Вот почему искусство всегда субъективно и всегда объективно; оно субъективно потому, что его достоверность есть достоверность внутреннего мира человека, достоверность волнения, радости, негодования субъекта-читателя, зрителя, слушателя, и вне этой достоверности оно не есть художественное явление; искусство объективно потому, что оно есть художественное обобщение, т. е. обнаружение в вещах и явлениях их общественного содержания.

Именно в искусстве субъективный мир возвышается

до уровня и расширяется до охвата большого круга человеческих связей. В этой объективности искусства его значение для общественной практики и его роль в индивидуальной жизни. В этой возможности искусства—его созидающая или разлагающая сила. В реакционном обществе искусство, обслуживающее интересы этого мира, подавляет классовое сознание эксплуатируемой массы, достигая этого тем, что создает отвратительную ложь в сознании людей, ложь, однако, освященную <...> «авторитетом» ее общественного признания. Напротив, в обществе прогрессивном искусство и в первую голову искусство народное воспитывает в массе эксплуатируемых этический мотив самозащиты—порой терпения, порой презрения к угнетателям, порой юмора, порой борьбы и сопротивления. И только в советском обществе, творчески воспроизводя объективную действительность, искусство формирует внутренний мир тех, кто реально строит эту действительность; иначе говоря, искусство строит строителей, строит их волю и сознание, их чувство общественной реальности, их взгляд на мир; оно действует над внутренним миром человека как его строитель, как инженер человеческих душ.

Таково историческое непосредственное призвание искусства, из чего вытекает особенность художественного мышления. Эта особенность заключается в той форме, в какой оно протекает. Эта форма и есть художественный образ.

Образ — предметное или чувственное воплощение идеи, обнаружение в единичном, созданном через воображение, обобщенного смысла жизни, ее определенного круга, определенной системы ее связей и отношений. Когда единичное и индивидуальное с помощью воображения дает пережить смысл, содержание и значение целого, возникает художественный образ. Образ есть не только то, что типично само по себе, но то, что, будучи типичным, находится в типических обстоятельствах. Мы говорим об указании Энгельсом задачи и специфики художественного показа. В этом указании мы находим задачу и специфику художественного мышления. В словах Энгельса: типическое в типических обстоятельствах,—мы находим понимание сущности художественного образа. Это так потому, что только типическое в типиче-

ских обстоятельствах способно, как единичное, воплотить смысл целого круга явлений, стать чувственным и адекватным носителем идеи, ее чувственным выразителем.

В отличие от образа, образность (в искусстве) есть прием изобразительности, основанный на уподоблении, на иносказании, прием чувственной наглядности отвлеченного понятия, прием масштабных сравнений и т. д. Конечно, и образность творится воображением, и она стремится к познанию, но последнее достигается тем, что абстрактное понятие замещается его уподоблением в чувственном представлении. В основе образа находится реальное воспроизведение того, что познается, в образности—его чувственное иносказание. Смысл сказанного мы яснее вскроем на иллюстрациях.

В отношении образа мы можем отчасти вернуться к изложенному выше, к понятию единства художественного объекта (изображения) и его среды. Мы говорим, что только в определенной обстановке или контексте что-либо может стать художественным изображением. Мы привели примеры скульптуры—в мастерской и на городской площади либо в зале дворца, как и пример портретного искусства (папа на картине Веласкеза). В этих примерах мы имеем все элементы образа: типические в типических обстоятельствах. То же мы имеем и в следующих примерах.

Пусть на полотне картины мы видим одно-единственное дерево, которое мы воспринимаем как образ, и в этом образе—идею одиночества. Как могло изображение дерева воплотить эту идею? В системе связей, в которой мы это восприняли. А мы его восприняли именно так: дерево живет во времени и пространстве, оно высится на какой-то земле и в какой-то дали от нас, зрителей; за ним горизонт—высокий или низкий; над ним небо, вокруг воздух; светло или сумерки; дерево застыло в покое, и этот покой есть его внутреннее состояние, которое противостоит его внешней среде; оно словно погружено в дремотные грезы; либо оно гнется, словно в страхе и трепете под налетевшим вихрем и предвещающим—наверху нависли тучи!—вот-вот грянет жестокая буря...

Только в этих и подобных связях, т. е. только как типическое дерево в типических обстоятельствах дерево на картине воплощает какую-либо идею, становится художественным образом. Только как образ дерево на кар-

тине приобретает художественную свою индивидуальность, становится «этим» деревом. Известно, что Энгельс требовал от искусства художественной индивидуальности, того, чтобы нечто стало «этим». Что же сообщает вещам и явлениям качество «этого»? Наличие их в реальной среде, в реальной системе связей и отношений. Но как раз такое наличие есть условие существования художественного образа.

Перейдем к вопросу о значении в искусстве начала образности.

Начнем с того, что из всех искусств только словесное знает образность как особый прием выразительности. Это, конечно, не случайно, поскольку только словесная форма выражения может знать сравнения, сопоставления, иносказания и другие подобные приемы логической мысли. Образность в словесном искусстве есть прием поэтической иносказательности, но уже в живой речи, особенно—фольклорной у развитых народов, есть ее неотъемлемый придаток. Если добавить, что речь и мышление всех культурных народов сохранили реликты былого мышления, с его наивным очеловечением природы, то легко представить, как может быть богата вообще практика нашей речи.

Шуточный пример такого богатства приводит Карл Гроос в своем «Введении в эстетику» в цитате из одной новеллы Тика. Здесь неумолимый педант восстает против образности, овладевшей нашей речью. «Когда человек,— восклицает этот педант,—только сравнивает один предмет с другим, он уже лжет. «Утренняя заря рассыпает розы»—можно ли придумать что-нибудь глупее? «Солнце погружается в море»—болтовня!.. «Утро пробуждается»—нет никакого утра, как же оно может спать, это ведь ничто иное, как час восхода солнца. Проклятие! Ведь солнце не восходит,—и это уже бессмыслица и поэзия. О, если бы мне была предоставлена власть над языком, я бы хорошо его очистил и вымел. О, проклятие! «вымел!» в этом вечно лгущем мире нельзя обойтись без того, чтобы не говорить бессмыслицы!»

У отдельных народов (особенно, у восточных) и в отдельных жанрах язык образности в искусстве достигает большого совершенства и порой переходит в излишество. Приведем замечание Энгельса в письме к Марксу об одном авторе, который излагал персидский героический

эпос «очень образным, но совершенно бессодержательным языком» (т. XXI, стр. 496).

Несомненно, что образность в литературе выступает в различных формах и с различными художественными задачами, более простыми и более сложными: то как прием художественной выразительности, наглядности идеи, то как прием обычно диктуемый традицией среды—украшения изысканной речи, то как язык семантики, доступной изощренному сознанию и т. п.

Примером образности в ее наиболее простой форме и непосредственном значении может служить начало «Воскресения» Л. Толстого. Схожий с этим пример можно указать из «Войны и мира»: описание картины разоренной Москвы.

Иной характер носит прием образности в «Соборянах» Лескова: сцена появления в предрассветном тумане фантастической группы необычных фигур, среди которых человек суеверный мог бы увидеть «старого городского домового, пришедшего повздыхать над городом за час до его пробуждения». Около двух страниц книги длится описание этой сцены, причем с чрезвычайно прозаической реплики рассеивается фантастика, и вещи приобретают счертания обыденность. В этом примере разительный колорит между мистикой видения и его заурядным смыслом также служит цели своеобразной художественной выразительности.

Образность—метафора нередко призывает напрячь воображение, чтобы полнее и острее пережить все значение описываемого предмета. Великим мастером такой образности был Шекспир, и на примерах шекспировской образности можно лишний раз убедиться, как неверно смешивать понятия образа и образности. Когда у Шекспира Клеопатра, в любовном экстазе, говорит (акт V. сц. 2):

> Природе не хватает вещества,
> Чтоб с мечтой соперничать. Однако,
> Придумавши Антония, она
> Воображение перещеголяла—

она языком образности строит свой собственный образ. Несомненно, что слова Клеопатры выражают великий

пафос страсти, и именно этот пафос составляет неотъемлемую сторону в художественном образе Клеопатры.

Можно также указать на прием образности, служащий как бы каноном в языке высокого, аристократического стиля. Здесь в состав художественной выразительности входит сама изысканность языка, условность словесных значений, своего рода ритуал поэтических метафор. Примером может служить поэзия старинной китайской лирики:

Встретил тебя среди красной пыли;
Ввысь руки с плетью из желтого золота;
Тысячи входов среди нависших ив,
Твой дом, скажи, в которой стороне?[1]

Европейскому читателю трудно понять это четверостишие, где каждая строка включает метафору: здесь «красная пыль» значит нарядную, светскую суету и мишуру, «ввысь руки»—приветствие, и т. д.

Примером образности как поэтического ритуала могут служить строки, непонятные тому, кто не ведает о мотивах, вдохновлявших бенгальских поэтов XIV—XVI веков, об индийском божестве Вишну, о культе Кришны, о «нисхождении» Вишны в образе Кришны, о любви Кришны к девушке Рада, о любви, символизирующей любовь бога к человеку. Вот этот пример религиозной лирики:

Весь мир полон дождя.
Павлин радостно пляшет.
Счастливые лягушки квакают в болоте.
Мое сердце рвется на части...
Вильяпати говорит:
Как можешь ты
Проводить дни и ночи одна?..»[2]

Что общего имеет по силе реализма, по художественному своему значению с этой образностью та, которая стремится выразить сокровенно-человеческое, обращаясь для этого к природе и ее поэтизируя?

---

[1] Ли-Бо. китайский поэт XVIII века, «Восток», 1925, № 5.
[2] «Восток», 1925, № 5.

Вот пример—чудесное стихотворение Пушкина:

«Последняя туча рассеянной бури!
Одна ты несешься по ясной лазури,
Одна ты наводишь унылую тень,
Одна ты печалишь ликующий день...
Довольно, сокройся...»

В этом стихотворении за внешней картиной мы воспринимаем другую, скрытую, но и подлинную: это я только что пережил бурю, я устал и не хочу больше видеть ее следов, не хочу унывать, я жажду ликующего дня... повторному в стихах: «ты, ты, ты», эхо в сознании упорно возвращает: «я, я, я...».

Можно указать на особое значение образности в лирике философской, лишенной признаков сюжетности и погруженной в более или менее туманную сферу внутреннего состояния, в скрытый мир созерцательного раздумия.

Вот пример из Шекспира:

Я мир считаю, чем он есть, Горацио:
Мир—сцена, где у всякого есть роль.
(«Венец. купец», акт I, сц. I).

Или

Мир—театр,
В нем женщины, мужчины—все актеры,
У каждого есть вход и выход свой.
(«Как вам это нравится», акт II, сц. 7).

Пример из Сервантеса:

... То же самое, что в комедии, происходит в нашей жизни, где одни играют роль императоров, другие пап—словом, всех персонажей, которые могут встретиться в комедии, а когда наступает развязка, смерть снимает разнообразные костюмы, и в могиле все между собой равны».

Из Омар-Хайяма:

Живые пешки мы, а опытный игрок,
Что нами двигает, не кто иной, как Рок!
На доску бытия нас для игры он ставит,
Чтоб в ящик сбросить вновь через короткий срок.

Или—

Что плоть твоя, Хайям? Шатер, где на ночевку.
Как странствующий так, дух сделал остановку,
Он завтра на заре свой путь возобновит,
И смерти злой Фарраш свернет шатра веревку».

Или—

Что миру до тебя? Ты перед ним—ничто,
Существование твое лишь дым, ничто
Две бездны с двух сторон небытия зияют,
И между ними ты, подобно им, ничто».

Смысл философских метафор сводится к тому, что в них идея познается в обобщающем мотиве переживания. Прибегая к образности, философская мысль разрешает свою познавательную задачу. Так возникают притчи, сказки, аллегории: в них абстрактная мысль в образности, в художественной форме находит свое чувственное воплощение. В такой форме отношение к жизни, мысль получает как бы двойное обобщение: на языке абстрактного и художественного мышления. Приведем к сказанному еще один и последний пример из Аветика Исаакяна:

Быстролетный и черный орел
С неба пал, мою грудь расклевал,
Сердце клювом схватил и возвел
На вершины торжественных скал.
Взмыл сурово над кручами гор,
Бросил сердце в лазоревый блеск,
И вокруг меня слышен с тех пор
Орлих крыл несмолкаемый плеск.

Как бы ни было, однако, типично для художественной литературы обращение к образности, надо признать все же, что художественная литература умеет обходиться без этого выразительного приема. Но никакая литература, как вообще никакое искусство не может миновать метод передачи идеи через образ, через обобщение в чувственно-типическом, включенном в типические обстоятельства, через единичное, в единстве с его типической средой.

Помимо смешения понятий образа и образности, укажем здесь попутно и на другую ошибку, когда пытаются

различить в литературном искусстве два метода мышления: через образ и через научно-философскую абстракцию. Автор литературного произведения ведет рассуждения от своего лица, как и вкладывает рассуждения в уста своих персонажей, и вот, представляется дело так, будто действительность отражают в таком искусстве не только художественные образы, чувственно-пластические в воображении, но и абстрактные понятия и размышления.

Ошибка здесь сводится к непониманию того, что эти размышления составляют в литературном произведении не нечто самостоятельно значимое и потому отличное от живых образов, а лишь определенные и неотъемлемые стороны этих последних, их форму и содержание, духовную среду, которую создают и в которой действуют персонажи, т. е. составляют обстоятельства, в которых типический персонаж выступает как индивидуальность, как образ.

Размышления автора или персонажа есть элемент в мире персонажа, как к этому миру, к его обрисовке, относится прием художественного отступления. Сюда принадлежат случаи лирического обращения автора к читателю, прерывающие ход изложения, либо собственные автора, лирические отступления, вроде тех, в которых неподражаем Пушкин, или вроде изумительного по скрытому драматизму неожиданному окончанию Гоголя: «Скучно жить на этом свете, господа!» —или вроде описаний природы, великим мастером которых был некогда Тургенев, а в наши дни, быть может, в наибольшей мере Шолохов; и эти отступления также образуют моральную и физическую среду, в которой действуют персонажи и которая опосредствует их взаимные связи.

В наиболее рассудочном в мировой литературе произведении, в «Фаусте» Гете, вне угнетающей массы рассудочного «материала» нет и образа самого Фауста, ибо в содержание этого образа именно входит все богатство морально-философских сентенций; в «Войне и мире» без размышлений Пьера нет и образа Пьера. Даже пространные рассуждения, ведущиеся в этом произведении несомненно от лица автора, только в той мере не составляют художественного элемента, в какой они остаются чуждыми миру и задаче понимания его героев.

Таким образом, только решительное непонимание сущности литературного образа может позволить думать, будто в искусстве особо существуют образы и мысли, будто читатель по мере чтения поочередно переходит от образа к чему-то, что не есть образ, от переживания к абстрактному мышлению. В действительности вся сила и специфика художественного воздействия сводится к тому, что читатель познает объективную действительность и свое отношение к ней по мере и в процессе того, как он субъективно проникает в мир героев, в их взаимные отношения, в их социальную и физическую среду, в сферу их мыслей и чувств.

Здесь не говорим мы о том, что дает последующая критика пережитого и понятного в искусстве: она, конечно, очень многое восполняет и даже исправляет. Здесь речь идет о том, что в искусстве не существует двух методов познания: через образ и через понятия, но существует один-единственный метод: образ, как бы ни был последний в конкретном случае, в своем художественном содержании, богато соткан из разновидных нитей отвлеченной мысли.

Словом: образ не входит в язык искусства как его отдельный элемент: он есть его единственный элемент, как единственным элементом языка научно-философского является логика понятий, отражающая логику реальных отношений. Как в науке и философии имена, события, факты и цифры, и наряду с ними выражение моральной или общественной страсти либо взлет поэтической мысли не составляют особых элементов научно-философского языка, а представляют лишь разные формы выражения логики понятий, как единственного здесь метода в процессе познания, так и в искусстве **аппарат** отвлеченной мысли не находится вне того, что составляет процесс познания через образ.

Не только через образ передается понимание действительности и отношение к ней, но именно в образе, по мере того, как он складывается—образ всегда есть процесс!—протекает само это понимание и отношение. Прибавим к сказанному—об отношении абстрактного мышления к художественному мышлению—несколько дополнительных, коротких замечаний.

Возможно, что те, кто ставят рядом и параллельно образ и абстракцию мысли, неосознанно исходят из того

несомненного положения, что, вопреки Платону, творческий процесс не есть ни одержимость, ни неистовство, и что художнику также надо уметь размышлять творя, как и ученому творчески воображать размышляя. Соответственно, и читатель, зритель, слушатель не одержим страстью, не находится в экстазе чувств, когда он привык понимать то, что он читает, видит или слушает, т. е. когда он в искусстве обобщает собственные переживания.

В частности, о художнике нужно заметить, что как бы ни была в нем сильна культура абстрактного мышления, он сам сводит явления изображаемой действительности в художественную форму и так их познает в их полноте и целостности. Это и имел, несомненно, в виду Дидро, когда утверждал, что в чувственном представлении находит художник последний предел и успокоение разума.

Мы и в данном вопросе можем солидаризироваться с Добролюбовым, когда он в «Забитых людях» говорит: «Истинный художник, совершая свое создание, имеет его в своей душе целым и полным, с началом и концом его, со всеми его сокровенными пружинами и тайными последствиями, непонятными часто для логического мышления, но открывшимися вдохновенному взору художника».

ЗАМЕТКИ О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЕ

У Тургенева в «Первой любви» встречаются правильные слова:

«Вот чем хороша поэзия: она говорит нам то, чего нет и что не только лучше того, что есть, но даже больше похоже на правду».

Здесь необходимо пояснение: то в поэзии, что лучше действительного, не предметным своим качеством лучше, а именно тем, что оно больше похоже на правду. Это — старая истина, известная еще Аристотелю.

Но почему показанное в искусстве более похоже на правду?

На это нетрудно ответить—в теории, но нужно, чтобы умели ответить на это и на художественной практике. Ведь если писатель будет тешить себя иллюзией, что достаточно опираться на художественный язык и получится то, «чего нет и что лучше того, что есть», легко можно обмануться: поучительным примером могут служить иногда поэзия и больших мастеров—разных эпох, направлений и народов. Хорошо бы разобрать примеры подобного рода, а до того следует указать—почему то, что дано в искусстве, лучше того, что в жизни.

Оно лучше потому, что есть обобщение жизни. Обобщение, данное в искусстве, означает единичное, в которое перенесено содержание общего; художественное единичное есть сама жизнь, как могла бы она выглядеть, если бы свою правду, то, что составляет ее закон, она

могла бы передать не так, как она всегда передает, т. е. через массу случайных единичностей—частностей, а художественно, т. е. в нарочито для этого сотворенном в чем-нибудь единичном. Во всяком художественном под видом единичного, будто списанного с единичного из жизни, представляется сама жизнь, во всякой отдельно взятой изображенной точке раскрывается сама цепь жизни, жизненных связей.

Словом, жизнь в одной точке—такова сущность художественного предмета, в отличие от практической реальной точки, которая есть всего лишь точка в жизни. Так и можно сопоставить то, что дано в искусстве, с тем, что имеется в реальности: цепь—в одной точке и точка—в цепи.

Эту отличительную особенность искусства мы и узнаем как отличительную черту его формы, ибо она есть сопряжение как раз таких, жизнью пропитанных отдельностей или точек.

Следовательно, ничем другим, как характером художественной формы, следует объяснить приведенную верную мысль Тургенева: в искусстве лучше (полнее, богаче содержанием) то, что оно показывает и чего жизнь не может показать.

Но вот вопрос: всегда ли в искусстве происходит такая особенность и такое богатство? В частности, происходит ли это у самого Тургенева в этом самом рассказе, откуда заимствована цитата?

Я этого не нахожу.

В «Первой любви» нет ни одного образа (ни юноши, ни Зины, ни отца), кто воплощал бы идею, правду всей изображаемой в этом рассказе жизни. Конечно, о каждом из этих образов возможно сказать, что в жизни он и мог бы встретить, но нельзя сказать, что в нем мы видим самую жизнь—в каком угодно ее разрезе или аспекте. Здесь нетипичны и образы и их взаимные связи. Здесь каждый образ, каждое событие жизни, каждая вещь—души и природы—есть отдельность, но не есть носитель целого, позволяющий познать—оценить это целое; есть точка, не стягивающая в себе цепь, не есть та правда, о которой можно было бы сказать, что она больше похожа на правду жизни. Короче, в этом рассказе показан такой отрезок действительности, который не требует и не поз-

воляет воссоздать его сколько-нибудь целостный контекст.

Все, что показано в этом рассказе, конечно, показано мастером, и вместе с тем здесь целое не показано мастерски, т. е. с соблюдением основного закона художественной формы.

Этот упрек целиком применим и к другому примеру,— к «24 часа»...—Стефана Цвейга. Ведь рассказ есть скорее тяжелый психологический, очень преувеличенный в деталях салонный случай, как бы трагический анекдот, а не художественное произведение. И про этот рассказ можно сказать, что, конечно, он написан мастером и все-же он не написан мастерски.

Применимы ли наши соображения к другим видам искусства? Несомненно—да!

Если в живописи картина изображает предметы, которые она не объединяет через общее отношение зрителя к картине в целом, мы имеем тот же дефект: отсутствие художественной формы.

Совершенно то же можем мы сказать и о музыке.

Кстати—о музыке. Даже в наиболее простой и примитивной музыке, где без конца повторяется мотив в один такт, именно в бесконечном его повторе мотив получает (впервые получает) свой художественный смысл; взятый же в отдельности он—художественное ничто, анекдот.

На вопрос: с каким основным пороком сказано это несоблюдение художественной формы?

Ответ: с несоблюдением типического. Потому не выражают отдельные части идеи целого, что самой такой идеи нет в целом, а нет идеи потому, что нет типического в нем.

Так переплетаются между собой требования художественной формы и художественно типического, иначе говоря, художественно идейно только художественно типическое, и только художественно типическое может служить материалом художественной формы.

Привести пример художественно совершенных вещей: все рассказы Чехова, Горького, А. Франса и других классиков.

Искусство, лишенное черт типичности и художественной формы, лишено и познавательного интереса, и это

потому, что оно не решает основной задачи искусства вообще — связи с действительностью. Ведь принцип отношения, как основной принцип художественного интереса и художественного значения, есть именно принцип связи: одно означает и другое, ибо отнестись к чему-нибудь художественно означает лично с этим связаться.

Различая искусства—большого обобщения и малого обобщения, следовало бы параллельно различать и отношения к стороне обобщения и к стороне сюжета, выделяя в первом (художественном, обобщенном)—мотив художественного интереса, а во втором (мало-обобщенном, преимущественно—сюжетном)—мотив любопытства.

N B! Снова нужно сожалеть, что подобным различением мало интересуется психология.

1956 г.

БЕТХОВЕН И РЕВОЛЮЦИЯ

(К столетию со дня смерти)[1]

«Обнимитесь, миллионы! »Бетховен, IX симфония. (Из «Песни радости» Шиллера)

Бетховен—это неисчерпаемая тема. И трудная, когда ьаш интерес направлен на социально-историческую его сущность. Что подготовило его музыку и что содержит в себе эта музыка? О чем говорила и к кому она обращалась в те дни, когда жив был ее автор? О чем говорит и к кому она обращается теперь, спустя сто лет? Наконец, в чем сила этого титана, не перестающего волновать человечество, и где источники этого волнения?

Как заметил Вагнер, о Бетховене невозможно говорить, не впадая в восторженный тон. Это искренне сказано, и вряд ли в этой восторженности кому-либо пришлось бы оправдываться. Беда лишь в том, что восторженность не может помочь, когда требуется понять, когда требуется объяснить. Ведь гораздо легче почувствовать его гениальность, чем суметь эту гениальность доказать.

О Бетховене приходится думать не только как о гениальном музыканте, но и как о революционере. Но тут же тысяча сомнений! Революционер? Это о музыканте, который, скромно прожив два десятка лет в провинции и попав затем в цитадель реакции—в Вену, был здесь с первых же дней принят в княжеские салоны и с этими салонами не порывал до самой смерти? Или мы можем допустить, что мир искусства и мир политики—это два

[1] Статья, опубликованная в 1927 г. в Тифлисе издательством Комиссии по проведению Бетховенских торжеств.

несталкивающихся мира, независимо и раздельно живущих?

А если это не так: если и один, и другой мир питаются одними и теми же социальными корнями, то где лежит творческий мир Бетховена? С кем, с какими людьми, с какими общественными группами связывает революционер-Бетховен свою творческую работу?

Вот его посвящения: князья Лихновские, граф Фрис, король Фридрих Вильгельм II, графиня Кеглевич, графиня Тун, баронесса Браун, князь Шварценберг, Мария-Терезия, русский император Александр I, русский принц Людовик Фердинанд...

И прочие, и многие такие же, как эти, великие мира сего. Даже на последней симфонии ставится, снова ставится императорское клеймо: IX симфония, в которой поются слова Шиллера—«Обнимитеся, миллионы!».

Гимн свободы или радости—назовите, как хотите—посвящается Фридриху-Вильгельму III с трепетным ожиданием взамен... ордена!

Вот имена, прокравшиеся в историю музыки, цепляясь за тень Бетховена. Революционер в таком сановном окружении! Возможно ли это? Нет ли здесь противоречия? Бетховен—революционер! Не предвзятая ли это идея?

Это идея не предвзятая, и противоречия здесь нет. Бетховен—революционер. При всяких посвящениях, при любом отношении к великим мира—Бетховен доподлинный революционер. И это столь очевидно!

Впрочем, всем ли это так очевидно? Писал же лет 15 тому назад Пауль Беккер, прекрасный знаток Бетховена, что не «революционером-разрушителем выступил Бетховен. Буря и натиск ему неведомы. Да и против чего ему было восставать?» Далее Беккер продолжает: «Не существовало ни тормозящих традиций, ни узких предрассудков, с которыми и приходилось бы бороться».

Вслед за Беккером и Браудо С. М. отказывается от предвзятого мнения о том, что эта (Бетховена историческая—А. А.) роль была революционной и разрушительной по отношению к музыкальному прошлому. Бетховен был скорее консерватором, чем революционером в области музыкальных форм—в этом отношении Гайдн, например, был гораздо смелее и изобретательнее его». (Всеобщая история музыки, т. II., стр. 153).

Что касается Беккера, то справедливость требует указать, что, пережив Европейскую войну, в 1918 году он высказал о Бетховене иные взгляды (ср. его «Бетховен», т. I, и «Симфония от Бетховена до Малера»).

Что же в конце концов—очевидна или не очевидна революционность Бетховена? Где, в чем искать ответа? Наконец, в какой области, по каким признакам судить о художнике как о революционере?

Чтобы охватить и в совершенстве сформулировать задачи, впервые ставшие перед человечеством, нужно обладать силой гения. Чтобы эта сила могла получить революционную значимость, она должна пойти на услужение этим задачам. Когда речь идет о художнике-революционере, мы говорим в действительности об этих новых задачах и о том, с какой полнотой и с каким совершенством разрешены они в его деятельности.

Сказанное определяет границы нашего интереса. В этом художнике нас занимает не формальная революция, совершенная им в своем искусстве. Революция в искусстве и революционер в искусстве—по мере возможности мы будем разграничивать эти проблемы, из коих каждая требует своего подхода, своей аргументации, своего метода анализа. Поступая так, мы будем умышленно вне поля зрения составлять материал биографический, хоть и трактовать Бетховена в плане биографическом—труд наиболее легкий, а потому и соблазнительный.

Однако никакое обилие эпизодов из его жизни, даже искусно подобранных, не может само по себе служить материалом для того, кто хочет иметь суждение об историческом значении Бетховена. И письма, и дневники, и отдельные эпизоды, и афоризмы, вошедшие в его биографию, ценны нам лишь в той мере, в какой в письмах и афоризмах отражается социальная природа художника, социальный смысл его деятельности.

Не может служить материалом сама по себе и формальная сторона бетховенского творчества. Вопрос о том, каковы формальные качества его музыки, что нового он внес в конструктивную, архитектурную сторону своего искусства, сохранил или же разрушил традиционные формы, традиционные схемы музыкальных построений, наконец—изобрел или нет новые краски, новые средства

выразительности—вопрос об этом, какой бы он ни получил ответ, не разрешит того, что мы хотим знать: общественно-исторической роли Бетховена, социальной природы его деятельности.

«Революция в искусстве», «революционер в искусстве»—мы не будем их смешивать. И поэтому, если бы нас спросили, возможно ли, чтобы Гайдн, изобретавший новые формы, не считался революционером, а Бетховен, консервативно использовавший чужие формы, считался им, мы готовы ответить: да, это возможно. Уж одно то, что «изобретателя» Гайдна никто не считает революционером, должно подсказать, что качество революционности лежит не здесь, не в формальных признаках.

В дальнейшем и, вероятно, в самом конце мы будем иметь случай проверить, насколько правильно вообще, что Бетховен был консерватором в сфере формы, и не говорит ли такое суждение о консервативных формах нашего собственного мышления. Здесь же высказываем то, что думаем о Бетховене.

В лице Бетховена история выкинула знамя революционной музыки, выкинула тогда, когда это требовалось, но прежде, чем люди могли как следует его подхватить и удержать. Спустя столетие, только теперь, когда воля пролетариата обращается в дело революции, когда революция и пережитые мучительные годы войны определяют душевный мир огромных человеческих масс, музыка Бетховена снова становится знаменем.

О жизни Бетховена мы не намерены рассказывать. это уже сделано много раз. Разве напомнить календарные рамки, в которых люди его встречали: 1770—1827. Напомним и то, что переезжает он в Вену навсегда в 22-х летнем возрасте, в эпоху, когда политическая и социальная жизнь всей Европы определялась событиями во Франции, где начиналась мертвая схватка якобинцев с жирондистами. В Париже решается судьба мира, судьба общественных идеалов.

Когда революция находит своего героя в лице Наполеона, Наполеон становится героем Бетховена. Первые свои симфонические опыты он производит в пору, когда консул Наполеон славу революции утверждает ослепительным блеском военного оружия. На глазах юноши Бетховена рушится старый мир. Огромная людская энер-

гия, вызванная для дела революции, питается пафосом революции. Социальные иллюзии венчают социальную практику людей.

На глазах же Бетховена буржуазия проходит огромный жизненный путь. Ко времени кончины композитора многое изменяется: теперь разумный буржуа может строить какие угодно социальные планы без того, чтобы строить одновременно иллюзии всемирного братства, свободы и равенства. В этих иллюзиях буржуазия нуждалась раньше, нуждалась как в воздухе, когда борьба ее требовала всенародного экстаза. Буржуазия заставляла верить всех, кто мог за нее драться, и верила потому сама, что речь идет о счастье и свободе всех классов, всего народа, всех народов, всего мира.

«Обнимитеся, миллионы!» Вот слова, как боевой лозунг, вдохновившие Бетховена. Вот формула, в сознании Бетховена вобравшая в себя весь пафос революции, всю программу интернационализма. Вот крик, крик общественного идеала, звучащий в ушах Бетховена всю его жизнь.

В ушах глухого Бетховена! А что, если сама глухота была защитой для этого крика, тем непроницаемым покровом, за которым в душе Бетховена мог еще жить старый пафос революции? Во всяком случае бесспорно одно: вовне этого пафоса больше не было; старика Бетховена он больше не окружал.

Впрочем, разве Бетховен сам лично не присутствовал за тридцать лет до смерти на похоронах революции? Не им ли самолично был исполнен «лестный» заказ—написать кантату по случаю сборища королей и императоров, заказ, до сих пор умиляющий простодушных почитателей его гения? В те же самые дни Бетховен пережил не одно это: его творческая сила понадобилась и для развлечения гостей—гвардейских офицеров, катавшихся на каруселли под его балетную музыку.

Это делал Бетховен. Бетховен, который лет десять до того отказался от намерения своего посвятить симфонию Бонапарту за то лишь, что тот обманул его ожидания, объявив себя императором; а года за два до своей кантаты, в 1812 году, писал своему другу: «Когда сходятся такие двое, как я и Гете, то следовало бы этим знатным господам (королям и князьям) иметь в виду наши понятия о великом».

Да, на глазах Бетховена буржуазия прошла огромный жизненный путь, и на пути этом она растеряла и истоптала собственные иллюзии. Но ведь остались такие одинокие, которые не смогли и не захотели это понять, которые с величайшим темпераментом продолжали отдаваться старым иллюзиям, с наивностью мечтателей вообразив, что совершается великое недоразумение, великая ошибка, ибо люди, от которых зависело осуществить лозунги свободы и братства, забыли об этих лозунгах, а если не забыли, то не знают, как осуществить их.

Да, такие одинокие еще остались, и их судьба имеет общее с судьбой Бетховена; социальная природа их ошибок есть такая же природа ошибок Бетховена, посылающего свою радость, свою мечту: «Обнимитеся, миллионы!»—прусскому королю. Сознавал ли он эту сторону своей трагедии?

Не все ли равно! Мы с чувством глубокого уважения чтим память об этих мечтателях, об этих Сен-Симонах и Фурье, и если называем их утопистами, то не отнимаем этим у них ни искренности порывов, ни их гениальности. Мы их не виним, ибо хорошо знаем, что их утопизм, их вера в королей и в королевских министров проистекала не от недомыслия их, а от неразвитости экономических отношений, не успевших еще создать класс, единственно призванный установить братство народов—пролетариат, осознавший себя как класс.

В эпоху Сен-Симона—он умер года на два раньше Бетховена—нельзя было быть революционером и не быть мечтателем.

Во всяком случае, для нас несомненно одно: Бетховен по тогдашнему времени мог бы сохранить свои революционные идеалы без того, чтобы порывать с великими мира сего. Точно так же пусть не поражает никого, когда в отдельных, преимущественно в последних его произведениях слышатся новые для автора героической и пятой симфонии непривычные душевные нотки. Это должно быть неизбежным, когда революционер по логике истории переходит в мечтателя.

Однако не в них, не в этих «нотках», ставших истоками для позднейшего романтизма, как и не в лошадиных балетах, услаждавших гвардейских шалопаев, природа Бетховена. Он революционер независимо от всего этого и вопреки всему этому.

Бетховен революционер по качеству той общественной силы, которая в его время, как и всегда до него, создавала и будет впредь всегда создавать искусство. Сила эта—аудитория. Качество его слушателя—революционность.

У каждого слушателя есть свой композитор, точно так же как у каждого композитора есть свой слушатель. О слушателе вы можете судить по его композитору; о композиторе по его слушателю. Особенно, если вы хотите этому композитору найти его историческое место, если хотите уяснить общественное его значение, историческую его роль.

Ни одному художнику не дано вольного выбора своего слушателя, как ни одному слушателю не дано сознательного управления творчеством своего художника. Тем больше прав у обоих не подозревать взаимных связей. Художник должен домогаться власти над слушателем, а тот должен испытывать свою покорность перед гением художника.

Не так ли точно древний скульптор падал ниц перед статуей, пробудившейся по силе его же собственных молитв? Не так ли точно на протяжении тысячелетий миллионы людей трепещут перед богами, ими самими выдуманными по образу и подобию своему? И кто знает: удержались бы эти боги так долго, если бы они могли доказать свое реальное существование? Не свергли ли бы их за это время люди с такой же легкостью, с какой они успели свергнуть немало своих тиранов?

... До сих пор и музыкальная критика, и музыкальная аудитория обычно готовы искренне верить, что музыка не имеет в природе прообраза, что ее идеи, элементы ее ткани, содержание ее речи выплывают в голове композитора так же самопроизвольно, как когда-то возникла богиня Афина из головы Зевса. Художественные идеалы, понятия прекрасного обязаны якобы творческому гению, простым же смертным—слушателям ничего не остается, как сидеть с раскрытыми ртами и ловить волшебные дары. Слушатель не подозревает ни своей власти над художником, ни общественно-служебной роли своего певца.

Это так будет продолжаться до тех пор, пока законы жизни останутся тайной для него, пока не развеется ми-

стика общественных отношений, мистика, питающая не только религию, но и всякую иную фантастику. А между тем пора и музыкантам-критикам, и исполнителям, и профессионалам, и просто любителям усвоить ту простую истину, что не что иное, как общественное бытие определяет формы общественного сознания.

Быт—это среда, материальная и моральная, в которой общаются массы людей, связанные общностью социальных функций: классы и в классах общественные группы. По этим-то функциям, к ним применительно, складывается мир индивидуума, по ним же образуются как составная часть этого мира художественные идеалы. Ни один человек в отдельности силой собственного разумения их не творит, но каждый их узнает, если их ему объективно представят.

Пусть думает о себе художник, что он хочет: он орудие общения людских масс, орудие выравнивания индивидуальных психик, орудие в руках потребителя. Пусть художник творит свободно, черпая силы в собственном вдохновении: он творит по образу и подобию своего слушателя.

У Бетховена был свой слушатель, и об этом слушателе подсказала ему Великая французская революция. Нам теперь, через сто лет после того, как не стало Бетховена, чтобы найти к нему дорогу, нужно найти его слушателя.

Но мы сделаем лучше, если раньше поищем слушателя тех двух великих, которым на смену явился Бетховен.

Ни Моцарт, ни Гайдн силой дарования не уступали Бетховену. Быть может, чисто творческие силы у Моцарта были значительнее, чем у кого-либо. А между тем при всем блеске их гения насколько они дальше от нас, чем Бетховен! Вернее: насколько мы дальше от их слушателей, чем от слушателей Бетховена!

XVIII столетие, вторая половина. Буржуазия, ставшая на ноги, окрепшая экономически и культурно; идущая навстречу революции, но не помышляющая еще, однако, ни о какой схватке; готовая уже ненавидеть своих врагов, но не готовая еще расстаться с уютом и покоем домашнего очага; а в домашнем очаге еще пленница

аристократии, ее вкусов, ее священных правил этикета и приличий; вместе с аристократией причислившая искусство и музыку в первую очередь к числу своих гостей или—если хотите—к предметам личного комфорта.

От этого искусства, как от гостей, требуется уметь вести себя на людях. Но превыше всего всякий гость должен стараться быть приятным; для этого он должен быть элегантным, изобретательным, забавным и всему при этом знать меру.

«... Пожалуй, мы вам бесконечно рады и—боже мой!—ни в чем не будем вас стеснять, но... ваши манеры, они должны говорить о благородстве вашего происхождения. Относитесь к дворянам, как хотите, но покажите, что вы не хуже дворянина. Учителя фехтования и танцев всегда к вашим услугам». (Это понимал не только «мещанин» Мольера, но уже будет понимать юноша Бетховен, когда, попав в Вену, станет искать учителя танцев, чтобы не казаться провинциальным).

Итак, от гостя (искусство—гость) мы требуем немного: не говорите слишком громко—ведь нас так немного в комнате, и мы прекрасно друг друга слышим; не жестикулируйте так отчаянно, и не хохочите так грубо. Или вам тоскливо? О, тосковать порой так бывает интересно. Тоскуйте, но не теряйте в своих страданиях благородства. Вам весело—пляшите, но—бога ради!—соблюдайте правила церемониала, ибо в церемониале красота. Страсти? Сколько угодно! Но помните, что вам скажет Моцарт: «Страсти не должны быть выражены так сильно, чтобы возбуждать отвращение».

Искусство—гость. Его служители в достаточном почете, когда они готовы повторить слова поэта из «Фауста»: «Я оживляю и украшаю пиры и празднества Плутуса, давая то, чего не достает ему».

Таков слушатель Моцарта и Гайдна. Его, этого слушателя, и ищите вы в музыке этих гениев. По этому же слушателю и судите, насколько именно далеко отошли вы и от Моцарта, и от Гайдна.

Впрочем, трудно сказать, что стало бы с Моцартом, как отразилась бы на нем буря революции, если бы не умер он так рано и таким молодым. Во всяком случае по складу своему он, кажется, менее, чем Гайдн, годился к роли слуги-музыканта, услаждающего господ.

Но как бы то ни было, музыка обоих ориентировалась на одного и того же слушателя: требующего развлечь его, готового в музыке узнать, услышать себя, но без того, чтобы этой музыкой выдать себя своему соседу, выдать сокровенное, стереть границы, в которых люди только и могут общаться. Условно-возвышенный стиль, не стиль живых индивидуальностей, но кажущихся застывшими сословий, подчинял себе все моменты творчества вплоть до лирических излияний сокровенных переживаний.

Этого хотел, этого требовал слушатель-потребитель. И если у того же Моцарта нас что и может поражать, так это не то, что он подчинялся этому культурно-бытовому режиму, а то, как даже при таком режиме он умел выражать столько вдохновенного порыва.

Впрочем, слушая сегодня Моцарта либо Гайдна, мы привносим от себя частицу порыва сверх той меры, которая была доступна их слушателю; мы хмурим брови в тех местах, где этот слушатель, быть может, напускал на себя лишь притворную серьезность. В роли исполнителей и дирижеров мы сгущаем динамические краски, а в драматизме их теряем надежду раньше, чем их слушатель мог бы это допустить.

Каждая эпоха, каждый народ, каждый общественный класс слышит своими собственными ушами, точно так же, как каждая эпоха, каждый народ и каждый общественный класс вкладывает свое собственное содержание в формально одни и те же психологические мотивы. В музыке, быть может, больше, чем в других областях искусства, от ценителя и исполнителя требуется налаженный контроль над собой. И, поскольку такой контроль необходим, мы будем исходить из сознания, что только в реальной общественной обстановке нужно рассматривать и чувственно воспринимать каждого художника, только применительно к этой обстановке устанавливать историческую его роль. Это соображение понадобится и тогда, когда мы захотим уяснить значение Бетховена в последующие эпохи.

Мы пытались изобразить общественную обстановку Моцарта и Гайдна. Но в сущности мы силились представить слушателя одного и другого.

Отдавали ли себе эти гении отчет о природе этого своего слушателя? Не мечтали ли они о другом слуша-

теле, который иначе, по-новому говорил бы им слова, что всегда, во все эпохи преследуют художника:—Утешь меня.—Позабавь меня.—Опечаль меня.—Растрогай меня.—Дай мне помечтать.—Не смеши меня.—Заставь меня задрожать.—Заставь меня плакать.—Заставь меня думать (Мопассан).

Вряд ли! И один, и другой исполняли общественное задание того своего слушателя, который сложился в юные их годы, не помышляя ни о каком новом.

А между тем уже тогда, когда Моцарт писал свой «Реквием», он, этот новый слушатель, шнырял по улицам Парижа, возбужденный тем, что строил новую общественную жизнь. Уже два года перед этим, когда впервые раздался крик: «К оружию!»—и массы кинулись на Бастилию, появился он, впервые появился новый слушатель. Конечно, это была революция.

Если бы можно было допустить мысль, чтобы этот новый слушатель не смог по образу и подобию своему создать нового певца, тогда нужно было бы допустить и то, что история музыки не имела своего революционера.

Но кто мог стать этим революционером, что требовалось от него? Человек, который годился бы для этой роли, должен был суметь охватить весь мир чувствований, отличающий нового слушателя от старого, и силой гения этот мир художественно оформить. А мастерство? К чему оно должно было сводиться? Мастерство этого гения сводилось бы к тому, что он овладел бы всеми теми средствами, которые до него, при прежнем слушателе, в его искусстве были накоплены.

Если социальная революция выступает как высшая ступень в развитии общества, в таком случае и художник этой революции есть высшая ступень в развитии искусства. И потому, пока класс, совершивший такую революцию, не овладеет накопленной до его прихода культурой, он из своей среды не выдвинет певца, способного охватить и оформить его художественные идеалы так, чтобы идеалы эти претворялись в закон дальнейшего развития искусства. Вопрос же массового преодоления накопленной культуры есть вопрос времени.

В этом отношении французская революция протекала в счастливых условиях: буржуазия, ее творившая, владела культурой прошлого, она не нуждалась в попутчи-

ках. Новому слушателю недолго нужно было ждать, пока появится его певец. За этим певцом сохранится слава революционера, ибо именно в этом качестве выступил его слушатель.

Революция возникла во Франции, но переживала революцию не одна Франция, поэтому и новый слушатель не мыслился непременно французом. Поэтому, далее, от певца этого слушателя требовалось, чтобы черты его лица не носили печати национальной ограниченности. Впрочем, интернационализм его музыки формально облегчался общностью истории культурной музыки европейских народов, общностью значительно обязанной единству их церковной музыки.

При всем том, поскольку музыка германских народов оказалась призванной формировать музыкальное сознание последующих поколений, создатель революционной музыки, получившей международную значимость, предпочтительно должен был бы быть связанным именно с немецкой музыкой.

Этим немцем оказался Бетховен. Он явился именно тем человеком, который, овладев накопленным до него мастерством, сочетал в себе творческие силы гения с чувственным миром революции. Пауль Беккер, имя которого уже было упомянуто, в талантливой своей работе «Симфония от Бетховена до Малера» говорит:

«Объяснение знаменательного переворота, произведенного появлением Бетховенских симфоний, открывающего собой подлинно новую эру, коренится в том, что он создал не новый род музыки, но новую аудиторию слушателей».

Как это хорошо сказано и как это неправильно сказано! Не Бетховен создал новую аудиторию, а новая аудитория создала Бетховена—создала общественно-музыкальное явление, сохраняющее свое значение больше столетия, сегодня с новой силой приковывающее к себе наше внимание, явление, имя которому Бетховен. Источник его—новый слушатель. Понять одно можно, поняв другое.

Можем ли мы сегодня уразуметь слушателя Бетховена? Можем. Сегодня это легче, чем было вчера. Можем, если не ошибемся, где его искать. Не в салонах Разумовского и Лобкович, огромных почитателей Бетховена,

почитателей его гениальности больше, чем самой его музыки, а в этой музыке почитавших гайдновское больше, чем подлинно бетховенское. Ведь вы только вспомните, что Героическая симфония была принята менее благосклонно, чем Первая, в которой автор сидит еще на плечах Моцарта и Гайдна.

Слушатель Бетховена! Не находился ли он среди публики на его концертах, не захаживал ли он в гости в те немногочисленные тогда семьи, где музыка культивировалась и Бетховен почитался?

Может быть. Его слушатель, во всяком случае, был из среды бюргерства и мещанства. Из среды, обильно пополнявшей ряды и баррикадных борцов, и политических заговорщиков, и наполеоновских войск. Из среды, часто обреченной, если речь идет о немецких странах, на политическую бездеятельность, но тем охотнее создающей революционную романтику.

Романтика революции! Вот мир, способный вечно увлекать, вечно ослеплять своей красотой. Вот мир, полный такой же энергии разрушения, как и воли к созданию.

Романтика революции! Только она создает героев, похищающих огонь у богов, ибо только она бывает насыщена творческой дерзостью, верой в то, что новый мир построим.

Романтика революции! Она слышит не одни победные фанфары. Но и в горестные минуты она полна крика, с которым Прометей обращался к Зевсу: «Не мнил ли ты, что я возненавижу жизнь и убегу в пустыню, увидя, что не все исполнились надежды, не все мечты цветами расцвели!» (Гете).

Романтика революции! Она не ищет никаких законов, не ищет для дерзости своей ни чьего оправдания, ибо она, она сама есть мерило ценностей. Ее душевное состояние? Индивид растворился в массе; он переживает себя как масса, от лица массы, оторвавшись от субъективных конкретно-личных, всегда по существу интимных переживаний. Не «я», а «мы».

Мы с вами, пережившие и переживающие революцию, его, этого индивида, полного пафоса общественности, встречали, знаем. Для многих из нас, гордых своим артистизмом, для многих; умоляющих лишь об одном — оставить их в покое, оставить с самими собой, несносны его претензии, когда он кричит:

«О чем беседуете вы, там, уединившись, как заговорщики, от всех? О чем шушукаетесь? От кого секреты? Вы не хотите быть на миру? Вы боитесь, чтобы мы узнали, чем вы дышите, что вас точит, что волнует, что радует вас? Вы не хотите вместе с нами любить, вместе с нами ненавидеть, с нами готовиться к бою, с нами испытывать тревогу, оплакивать смерть героя, вместе с нами торжествовать победу?»

«Вы толкуете о нации? Ею будет человечество! Вы с нами? В таком случае вы со всем миром. Ваша родина не там, где вы родились, и не там, где вам хорошо. Ваша родина—земной шар. Вы спрашиваете лозунг?—«Обнимитеся, миллионы!». Настанет время, когда тот же лозунг, лозунг интернационализма будет звучать иначе. Но это впереди.

Те, что на протяжении многих лет оставались на сцене и разыграли великий исторический акт, те безымянные миллионы людей, о которых история сохранила память как о Великой французской революции,— были существами сугубо общественными, сугубо интернациональными. Каждый из них напряженно и длительно носил в себе общественный пафос—независимо: в страданиях или в радости, в раздумье или в шутках, на общественных собраниях или в кругу приятелей, дома или на улице.

Они не были придавлены условно-возвышенным стилем, чтимым как закон. В своих переживаниях они не исполнители застывших душевных обрядов. Они—живые, активные, свободные в своих страстях, беззаботные насчет хорошего тона, полные любви к людям, прекрасные в своем гневе, смелые в своих шутках, искренние в своих страданиях. Каждый из них—это личность. Впервые—личность. Декларацию прав человека и гражданина—это продиктовали они. Но человека от гражданина они в себе не различают, еще не различают.

Они, эти мещане, ремесленники и рабочие, кричавшие—«К оружию!» и тогда, когда шли на Бастилию, и тогда, когда шли на пруссаков и австрийцев, они и были слушателями проходивших по улицам Парижа марсельцев. Не Руже создал свою аудиторию, а аудитория 92-го года оформила Руже, создавшего «Марсельезу».

Слушатель Руже—во Франции и за ее пределами, вобравши в себя весь чувственный мир революции, всю гамму переживаний обобществленного человека, преодолевший накопленную культуру ушедших поколений, стал идеальным слушателем Бетховена.

Вам нужно понять его, этого идеального слушателя Бетховена, вы хотите его видеть? Для этого сами станьте им, напрягите все ваши силы, чтобы, слушая Бетховена, творить вместе с ним. Да, творить вместе с Бетховеном, как зритель творит вместе с актером. Это единственный путь к тому, чтобы стать его слушателем, чтобы понять этого слушателя, чтобы уяснить одновременно и то, что предопределило его, Бетховена, появление. Творить с Бетховеном—это трудно. Может быть.

Но спешите себя уверить, что трудность эта будет свидетельствовать не о том, что нет у вас достаточной чисто музыкальной эрудиции. Нет, нисколько. Никакая чисто музыкальная образованность, никакое чисто формальное его изучение ничего не могут поделать, и вы бессильны будете, даже зная наизусть всего Бетховена, участвовать в его творчестве на протяжении хотя бы одной минуты. Нет, ученость ваша в деле постижения Бетховена не играет ровно никакой роли.

Трудность сводится к другому: необходимость отказаться от основного индивидуалистического тона всех наших переживаний, от тона как историческое проклятие, гнетущего сегодня многих из нас.

Между нами и Бетховеном, как преграда, лежит культура XIX века, господствующей идеологией которого была идеология индивидуализма. Богатейший расцвет музыки этого столетия, верной историческим велениям, покорной своему слушателю, проникнут именно этими мотивами. Что касается романтизма, буквально засевшего в наших ушах, он весь целиком пропитан им.

Сравните эти две эпохи, между которыми одинаково высится Бетховен: Гайдна с Моцартом и Шопена с Шуманом. Если в ту пору слушатель боялся обнажаться, свято соблюдая границы, в которых только и можно было общаться с людьми, то здесь, в эпоху романтиков, слушатель в вечных поисках верного друга, которому он мог бы протянуть руку, себя всего доверить. Общественная природа романтической музыки сводится к тому, что

ее слушатель страдает от одиночества и ищет партнера в жизни—такую же, как он сам, одинокую душу. Этот слушатель литературно образованный, большой мастер психологического анализа; вместе с тем он большой ценитель строго личного, строго индивидуального, строго интимного. Если в конце XVIII столетия он освободился от сословной опеки, то теперь он освободился от общественного пафоса. Общественная практика, случайный придаток к личной карьере—она не стихия его. Человека и гражданина он строго различает в себе, и гражданина зовет на службу человеку.

Борьба между личностью и средой кажется извечной и неразрушимой. Интерес к народной музыке, свидетельствуя о росте национального самосознания и упираясь в тупик национальной ограниченности, не делает музыку народной; через своего композитора слушатель питает иллюзии аристократизма своего духа, богатства ему одному ведомых его переживаний. В бурных, кипучих страстях недостатка нет, но все эти страсти не средство к цели, не борьба для победы, не путь на вершину, а законченная самоцель; в них, в этих страстях, целостная и самодовлеющая красота. Не цель, а иллюзия движения к цели есть оправдание жизни, есть основание красоты.

Хотите примера? Соната Шопена в си бимоль маноре! Куда делись бушующие страсти первой темы, ее неистовство? Они не довели, не открыли дорогу к высшему напряжению, к разрушению, которое оправдало бы этот мятеж. Шопен и в страстях топчется на месте, ибо слушатель его привык уже к своему бессилию добиться жизненной цели. А знаменитый этюд Шопена, связанный с идеей восстания Польши. Восстание! Но разве слушатель этого этюда делает больше, чем рвет и мечет, бьется в историческом исступлении?

Замкнутость в свой богатейший переживаниями, но сокровенный мир, глубочайший индивидуализм наряду с бездушной виртуозностью—такова господствующая идеология в искусстве, созданная господствующими классами европейского XIX века.

Общественный быт очень и очень многих из нас явился благоприятнейшей почвой для усвоения вкусов этой эпохи, для насыщения себя романтической музыкой. Это-то вкусы, а не недостаточная музыкальная ученость и

являются для многих огромнейшим препятствием к тому, чтобы быть сегодня с Бетховеном, творить вместе с ним, понять его общественную природу, уразуметь его историческую роль.

При всем том этой трудности сегодня меньше, чем еще недавно. Война, послевоенные годы, революция—все это, взятое вместе, создало психологические условия для лучшего проникновения в мотивы Бетховена. В частности, наша революция дала нам и продолжает давать богатейшую практику гражданских, коллективистических переживаний. Мы не раз ликовали по поводу политических побед, не раз смущались и тревожились по поводу таких же неудач, мы знали и скорбь с утратой больших и любимых людей-товарищей... Словом, общественный человек снова становится, как и в эпоху молодого Бетховена, главенствующим, обнаруживая этим силу того общественного закона, по которому господствующей идеологией должна быть идеология господствующего класса.

Осмыслить особенности нашего состояния, революцией вызванного к жизни, уметь сосредоточить свою волю на мотивах, окрашивающих весь наш послереволюционный чувственный мир—уже означает быть готовым осмыслить Бетховена. Таким образом, через революцию мы снова обретаем Бетховена. Пережив ее пафос, мы раскрыли мир его слушателя. Теперь на себе, на собственном опыте мы знаем, что должно означать—быть слушателем Бетховена.

Слушатель Бетховена, в коренном отличии от слушателя романтиков, в процессе своего творчества не совершает никакого таинства; никакой мистики слияния душ он не испытывает; уходя в себя, он обретает там совершенно особый мир общественного человека; он обнажает себя без страха, ибо никому в отдельности он себя не должен доверять. Даже в лирике и речитативе ни с кем Егихомолку беседы не ведет; никого в отдельности вокруг не замечает; ничьего одобрения в отдельности не ищет, ибо—и в этом объяснение—кругом нет никого, решительно никого, кто мог бы ему противостать как носитель отличной, самостоятельной, в себе замкнутой жизни, способный войти с ним в симпатический контакт, либо способный в этом контакте отказать.

Через музыку Бетховена слушатель общается со всем миром, с тем, чтобы не общаться ни с кем в отдельности.

Ему, слушателю, никто не может стать аудиторией, т. к. стерлась последняя грань между ним и окружающей его средой. Антитеза «среда и личность» в музыке Бетховена разрешена в едином, всепоглощающем синтезе.

Быть слушателем Бетховена—означает быть носителем этого синтеза.

Великая французская революция сделала это возможным. XIX столетие с новой силой противопоставило индивид обществу. Пролетарская революция вновь устраняет это противоречие. Таким образом, спустя сто лет после смерти Бетховена впервые снова создаются предпосылки для полного и целостного постижения его творчества.

XIX столетие имело немало революций, но никогда еще со времени Великой французской ни одна революция не выкидывала знамени интернационализма, ни одна революция с призывом «К оружию!»—не обращалась ко всем народам. То сделала Французская революция. То делает теперь пролетарская революция.

Но как различны общественные установки этих двух революций: там—иллюзия единства интересов всех классов, здесь ясное сознание движущих сил общества, сознание противоречия классовых интересов; там «Обнимитесь, миллионы», здесь—«Пролетарии всех стран, соединяйтесь!».

Однако то, что привело к Бетховену—слитность общественных и личных переживаний, полнейшее взаимное проникновение этих переживаний—современно и нам.

В этом кроется объяснение исключительного обаяния бетховенского гения, «внеисторическая» современность его нам, признание его революционности и для наших дней.

Немало новых средств приобрела музыка за эти сто лет. Однако все музыкальные революции, которые мы успели пережить, не в силах ни в малейшей степени умалить в нашем сознании революционного содержания бетховенской музыки, как никакая пышность послебетховенского оркестра не в силах поколебать впечатление монументальности бетховенских симфоний. Монументальность Бетховена есть прямое отражение его творческой идеи: в этой монументальности звучит общественный мир. Так монументален был некогда Микельанджело. Его Моисея и Давида сегодня еще иначе нельзя воспринимать, как в плане общечеловеческих пережи-

ваний. Пафос Моисея и Давида—это пафос художника, обращающегося ко всему обществу и живущего жизнью всего общества.

Но общественность не только идея, заложенная в произведении. Общественность вместе с тем есть и объективное условие художественного восприятия. Моисея и Давида нужно смотреть издалека; а издалека могут одновременно смотреть многие. Так точно симфонии Бетховена нужно слушать в большом помещении; но в таком помещении одновременно могут слушать многие. И должны слушать многие.

Однако говорить с массой, обращаться к ней не как к механической совокупности, апеллируя к каждому в отдельности—это именно удел романтиков, для которых большое помещение есть вопрос одной лишь акустики!—а к массе как к ограниченному единству, требовать от каждого слушателя, чтобы он возвысился до гражданственности—значит уже стать монументальным независимо в скорби или в шутках, в раздумье или же в торжественном апофеозе.

Как же с консервативным в области формы? Действительно ли так, что Бетховену не пришлось переступить старых, до него установленных музыкальных традиций? Это было бы правдой, если бы правдой было то, что соната Гайдна и соната Бетховена есть одна и та же форма.

Никогда, никакую форму нельзя рассматривать вне художественного задания, выполняемого каждой отдельной частью архитектурного целого. Соната Бетховена такое же, как соната Гайдна, архитектурно целое. Но в этом целом есть момент, созданный исключительно Бетховеном: стремящаяся к высшему напряжению часть сонаты—разработка. Это стремление, необходимость его выявления и есть задача сонаты, есть самая сущность этой формы, бетховенской формы. Гайдн такой части не знает, ибо борьба, требующая победы, не стихия Гайдна и его слушателя. Соната Гайдна продукт формального плана. Прогулка через тональности, модуляционные ходы в разработке для Гайдна—самодовлеющий принцип красоты.

Уж если искать композитора, хоть в какой-нибудь мере тяготевшего к бетховенскому нарастанию, нужно назвать не Гайдна и не Моцарта, а Себастьяна Баха, давшего в своих фугах гениальные проблески разработки. Помимо этого имени, другого не найдете. Недаром в XIX веке любовь к сонатной форме относительно упала, недаром романтики чувствовали себя куда лучше и смелее в малых формах. С другой стороны, недаром Бетховен сонатной форме отдавал преимущество перед всякой другой формой.

Всякому человеку дано воспринимать по-своему. Даже уши, которые не отличают бетховенской сонаты от гайдновской, могут требовать к себе доверия. В этом доверии мы не откажем, ибо, сказано ведь, никакая ученость в этом деле помочь не может, если носитель ее воспитан в иных социальных условиях, чем те, что обусловливают понимание Бетховена.

Однако ведь социальные условия всего XIX века как раз были иные. Как же объяснить признание Бетховена широкой публикой XIX столетия?

Это было бы действительно непостижимо, это опрокинуло бы все наше понимание Бетховена, если бы не то, что каждому дано воспринимать по-своему. Девятнадцатый век этого закона не мог нарушить. В Бетховене он искал, он должен был искать своего певца. Ведь Бетховен дает немало лирики тому, кто ищет ее, дает немало страсти тому, кто в мире страстей находит законченную и самодовлеющую ценность и красоту. Те общественные условия, которые вызвали к жизни романтизм, в достаточной мере оправдывают и того слушателя, который, восторгаясь страстностью Бетховена, не ищет и не находит его революционности.

Наши общественные условия определяют наше новое сознание. В наше время, у нас, речь не идет уже о том, чтобы любить и восторгаться Бетховеном, а о том, чтобы, любя и восторгаясь, стать его слушателем.

Речь идет о том, чтобы, став достойным задач революции, стать достойным и бетховенского гения.

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 3

I

Из истории эстетических учений

Платон 7
Аристотель 30
Плотин 61
Эстетические воззрения христианского средневековья . 75
[Эстетика]эпохи Возрождения 95
Шафтсбери 130
Рамо 166

II

Вопросы эстетической теории

О красоте 183
Принципы художественного мышления 237
Определение искусства 238
Произведение искусства как основание художественного мышления 256
Типическое обобщение 269
Индивидуальное в типическом обобщении . . 276
Синкретическое искусство, танцы 289
Синкретическое искусство. Первобытное изобразительное искусство 304
К анализу художественного образа 315
Массовое искусство 321
Идейные предпосылки художественного анализа . 324
Античность и средневековье 326
Об исторических границах индивидуального в художественном образе 357
О генезисе искусства 366
Заметки о художественной форме 429
Бетховен и революция 433

Аршак Абгарович Адамян

Статьи по эстетике

Составил *Вилли Саркисян*

Редактор М. Э. Кузанян
Художник Л. А. Бегларян
Худож. редактор А. В. Гаспарян
Техн. редактор В. С. Халатян
Контрольный корректор А. А. Азарян

Сдано в набор 21/V 1966 г. Подписано к печати 15/VI 1967 г. Бумага типографская № 1, 84 x 108¹/₃₂. Печ. 28,5 л. 23,37, усл. печ. л.. Уч-изд. 23,7 л.+1 вкл. Цена 1 р. 23 к. ВФ 07053. Заказ 602. Тираж 2500. Издательство «Айастан», Ереван—9, ул. Теряна, 91.

Эчмиадзинская типография изд. АН Арм. ССР, г. Эчмиадзин.