

**АНТИЧНАЯ
ЭСТЕТИКА**

Владислав Татаркевич

АНТИЧНАЯ
ЭСТЕТИКА



МОСКВА
· Искусство ·
1977

7
Т 23

Перевод с польского
А. П. ЕРМИЛОВА

Т $\frac{10507-175}{025(01)-77}$ 7-76

© Издательство «Искусство», 1977 г.

О ВЛАДИСЛАВЕ ТАТАРКЕВИЧЕ

Выдающийся польский философ наших дней Владислав Татаркевич родился 3 апреля 1886 года в Варшаве. В 1915 году он начал свою преподавательскую деятельность в Варшавском университете, а в 1918 году защитил докторскую диссертацию. Профессором Варшавского университета В. Татаркевич состоит и по сей день. В 1930 году он стал членом Польской Академии знания, а в 1957-м — действительным членом Польской Академии наук (ПАН). Он активно участвовал в общественной научной деятельности: в течение ряда лет являлся председателем Польского философского общества. В. Татаркевич — член редакционной коллегии Библиотеки классиков философии, а также член редакционных коллегий ряда философских журналов.

Научные интересы профессора В. Татаркевича сосредоточены вокруг следующих вопросов. Во-первых; это история философии как общая, так и собственно польская. Разработку исторической проблематики можно проследить от его диссертации «Взаимоотношение принципов у Аристотеля» (1910) вплоть до фундаментального труда «История философии»; третий, и последний, том его, над которым ученый работал еще в период немецкой оккупации, впервые увидел свет в 1950 году. Эта работа свидетельствует об огромной эрудиции ученого, мастерстве анализа, а также способности синтетического, целостного подхода.

Начало исследованиям в сфере методологии науки и семантики было положено работой «О естественном взгляде на мир» (1912). О масштабе работ В. Татаркевича в этой области говорят хотя бы следующие названия его исследований: «История и классификация», «Номологические и типологические науки», «О создании истории философии».

Исследование «О безусловности блага» (1919) было первым в ряде трудов, посвященных проблемам этики и истории этики. А как бы итоговой работой в этой сфере стало исследование В. Татаркевича «О счастье» (1947), несколько раз переиздававшееся в дополненном и доработанном виде.

Наиболее богат творческими достижениями тот круг интересов В. Татаркевича, который охватывает проблемы истории искусств и эстетики. Он открывается работами «О теории и искусстве» (1911), а также «Развитие в искусстве» (1913). Среди работ В. Татаркевича, посвященных этой проблематике, можно назвать такие, как «Два классицизма: виленский и варшавский», «О польском искусстве XVII—XVIII веков: архитектура, скульптура», «Лазенки варшавские». Есть и работы, исследующие отдельные эстетические категории: «Дефиниция искусства», «Романтизм, или отчаяние семантика» и т. д. В том же русле лежат и попытки целостного синтеза истории эстетики, нашедшие свое выражение в «Истории эстетики», три тома которой были переведены на многие языки. Публикуемая работа представляет собой первый том этого фундаментального труда.

21 февраля 1976 года в связи с 90-летием со дня рождения выдающегося польского ученого Комитетом философских наук ПАН была организована юбилейная научная сессия. В письме, адресованном юбиляру Первым секретарем ЦК ПОРП Эдвардом Герекком, говорилось: «Уважаемый Профессор!.. Ваши научные работы, педагогическая и общественная деятельность оказали глубокое влияние на формирование моральной позиции многих поколений поляков, представляют собой ценный вклад в сокровищницу национальной и общечеловеческой культуры... Ваша жизнь, наполненная неутомимым трудом, являет собой пример позиции великого патриота и гуманиста».

Профессор Адам Сикори

ВВЕДЕНИЕ

Античная эстетика, являющаяся началом и основой истории европейской эстетики, охватывает почти тысячелетний период: она зародилась в V, а в известной степени уже в VI веке до н. э. и еще развивалась в III веке н. э.

Вначале она была исключительно плодом творчества греков, а позже разрабатывалась при участии других народов. Когда отмечают это различие, то говорят, что сначала была «эллинская», а затем «эллинистическая» эстетика. Это служит основой для деления античной эстетики на периоды, для выделения в ней эллинского и эллинистического периодов. III век до н. э. является границей между ними.

В эллинской эстетике следует в свою очередь выделить две сменяющие друг друга фазы: архаический и классический периоды. Архаический период греческой эстетики приходится на VI и начало V века до н. э., а классический период — на конец V и IV век до н. э. Объединяя эти две периодизации, мы получаем три периода античной эстетики: архаический, классический и эллинистический.

Архаический период был еще далек от создания цельной эстетической теории, в этот период возникли лишь произвольные размышления и идеи, при этом более обстоятельные из них относились в основном к поэзии, а не ко всему искусству и прекрасному вообще. Этот период представлял собой предысторию античной эстетической мысли, и только два последующих периода ее развития — историю. Но и в таком урезанном виде эта история охватывает восемь веков.

I ЭСТЕТИКА АРХАИЧЕСКОГО ПЕРИОДА

I. АРХАИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

1. *Этнические условия.* В то время, когда у греков возникли первые эстетические переживания, их культура была уже немолодой, она имела длительную и сложную историю. Уже за две тысячи лет до нашей эры на Крите процветали культура и искусство, названные по имени легендарного царя Миноса минойскими. Впоследствии, между 1600 и 1260 годами, другую, новую культуру создали «протоэллины», вторгнувшиеся в Грецию с севера. Их новая культура и новое искусство, соединявшие в себе черты южной минойской культуры с чертами культуры северной, имели свой центр в Микенах на Пелопоннесе и поэтому назывались микенскими. Около 1400 года до н. э. эта культура переживала свой наиболее блистательный период, но уже в XIII—XII веках пришла в упадок, не сумев защитить себя от нашествия новых северных племен. То были дорические племена, занимавшие прежде территории на север от Греции, но переместившиеся на юг под натиском иллирийцев, шедших из-за Дуная. Дорийцы завоевали богатые Микены и, уничтожив их, установили свой собственный порядок и свою собственную культуру.

Период греческой истории с момента завоевания ее дорийцами в XII веке до н. э. до V века до н. э. называется архаическим. Он объединяет две различные фазы: в первую господствовали еще первобытные отношения, а во вторую (VII—начало V в. до н. э.) были заложены основы зрелой греческой культуры. В культуре второй фазы можно уже обнаружить зачатки эстетической мысли.

Со времен дорического завоевания Грецию населяли различные племена: те, что жили здесь еще до нашествия, и те, которые совершили нашествие. Древнейшие

племена, особенно это касается ионийцев, частично покинули греческий полуостров и расселились на ближайших островах и побережье Малой Азии. Таким образом, в Греции существовали рядом ионические и дорические территории и государства. Их жители отличались не только по своему происхождению, у них были и различные судьбы. Дорийцев и ионийцев разделяли не только этнические и географические различия, но и различия, связанные с экономикой, общественным строем, идеологией. У дорийцев сохранялось аристократическое правление, а у ионийцев господствовала власть демократии. У дорийцев предводителями были военные, у ионийцев на первый план выдвинулись купцы. Первые были приверженцами традиций, вторые склонялись к новшествам.

У греков рано возникли два варианта культуры — дорическая и ионическая. У ионийцев сохранялось больше элементов микенской культуры, но они подверглись также влияниям критской культуры и культуры процветавших стран Востока, вблизи которых они жили. Двойственность дорической и ионической культур сохранялась в Греции достаточно долго и отразилась в ее истории, в частности в истории и теории древнегреческого искусства. Поиски твердых правил искусства, неизменных законов красоты находили поддержку в дорической традиции, а склонность греков к живой реальности и чувственной наглядности — в традиции ионической.

2. *Географические условия.* Греческая культура развивалась необычайно быстро и блистательно. Это развитие объясняют до некоторой степени благоприятными условиями, присущими территориям, которые населяли греки. Географическое положение полуострова и островов, имеющих изрезанную береговую линию с удобными пристанями, окруженными спокойным морем, облегчало путешествия, торговлю, использование богатств других стран. Теплый и здоровый климат, плодородная почва благоприятствовали тому, что энергия населения не растрачивалась целиком в борьбе за существование, для удовлетворения элементарных жизненных потребностей, а расходовалась также на науку, поэзию и искусство. С другой стороны, урожай и естественные богатства их земли благодаря тому, что они были достаточны, но не более, не позволяли грекам вкушать благосостояние в полной мере и не ослабляли их энергии. Успешному раз-

витию страны содействовал также общественный и политический строй, в частности деление на небольшие государства со многими городами, которые создали многочисленные соревнующиеся между собой центры жизни, труда и культуры.

Особое влияние на художественную культуру греков могло оказать правильное и гармоническое строение греческой природы, характер греческого пейзажа; это могло содействовать тому, что глаз греков привык к правильности и гармонии и что именно поэтому они и то и другое последовательно использовали в своем искусстве.

3. *Общественные условия.* На протяжении веков греки значительно расширили свои территории: они овладели Средиземным морем, заняв своими колониями пространство от Малой Азии до Гибралтара. На Востоке, в Малой Азии, основали свои колонии ионийцы, а на Западе, в Италии, в так называемой Великой Греции, также и дорийцы. Захват греками Средиземного моря привел к тому, что они стали вполне морским народом.

Вплоть до VII века до н. э. Греция была преимущественно земледельческой страной, располагавшей лишь небольшой промышленностью. Но многие товары греки не производили, ибо их доставляли им с Востока финикийцы.

Положение изменилось со времени основания колоний. Греческое производство расширилось, как только в его продуктах стали нуждаться за пределами Греции, в колониях, а из колоний эти продукты нашли дорогу в другие страны. Страна имела железные и медные руды, глинозем; многочисленные стада давали шерсть, — все это предметы, на которые был спрос и которые можно было вывозить. За экспортом сырья последовал вывоз продуктов переработки. Конъюнктура стимулировала промышленность, возникли металлургия, керамическое производство, ткачество с его промышленными центрами, рассеянными по всей стране. Промышленность стимулировала развитие торговли, грекам самим пришлось стать посредниками, купцами. Торговые центры появились как в ионийских колониях, особенно в Милете, так и в европейской Греции — в Коринфе, позднее в Афинах. Судостроение и торговля не только увеличили богатство греков, но и расширили их познания, сведения

о мире, их стремления. Они превратили граждан маленького полуострова в граждан мира. Большие способности, соединившись с великими устремлениями, выдвинули великих творцов искусства и науки, известных впоследствии всему миру.

Экономические преобразования, происшедшие главным образом в VII—VI веках до н. э., повлекли за собой изменения демографические, социальные и политические. Города, с тех пор как они стали экономическими центрами, сосредоточивали не только городское население: стены Акрополя видели также и сельских жителей. Города не были крупными центрами—даже Коринф и Афины насчитывали в VI веке до н. э. едва около двух с половиной тысяч жителей,—но зато их было много и они соревновались между собой. Когда торговля и промышленность породили зажиточное сословие, между ним и родовой аристократией произошло столкновение. В результате пали опирающиеся на родовую аристократию патриархальные царства, возник сначала тимократический, а затем демократический строй. Он имел опору не только у простого народа и горожан, но также и у просвещенной и богатой родовой аристократии, сумевшей приспособиться к новым условиям. Таким образом, весь народ мог принимать и действительно принимал участие в создании греческой культуры.

Строй был демократическим, но вместе с тем и рабовладельческим. Мало сказать, что в Греции были рабы: их было там много, а в некоторых центрах их было даже больше, чем свободных граждан. Последние освобождались от физического труда, так что могли в соответствии со своими склонностями заниматься политикой, наукой, литературой, искусством.

4. *Религиозные верования.* Такие условия жизни, в меру обильной и зажиточной, в меру индустриализованной, с демократическим, но в то же время и рабовладельческим строем, сложились в Греции в VII—VI веках до н. э. Именно эти условия и вызвали к жизни греческую культуру. Века путешествий и торговли, индустриализации и демократизма в значительной мере оторвали Грецию от ее первобытных верований, выработали трезвый, гибкий образ мыслей, для которого природа значила уже больше, чем просто сверхъестественный мир. Однако в убеждениях и симпатиях греков, а вследствие

этого в их искусстве и науке, сохранились некоторые древнейшие реликты, пережитки иных отношений, иного общественного строя, иных верований. Рядом с плодами развития просвещенного, повидавшего мир трезвого общества промышленников и купцов могли расцвести и рецидивы давно прошедших времен, старого образа мышления. Больше всего древних религиозных пережитков сохранилось в собственно Греции, меньше — в колониях, удаленных от священных мест и традиций.

Греческая религия не была однородной. Та олимпийская религия, которая нам известна благодаря Гомеру, Гесиоду и мраморным статуям, являлась уже продуктом новых отношений, более просвещенной эпохи. Она была верой в возвышенных и счастливых богов-сверхлюдей, религией антропоморфической, полной света и безмятежности, религией без магии и суеверий, без демонизма и тайн. В ее мире человек жил естественно и свободно, в ясном, упорядоченном бытии.

Однако рядом с этим светлым олимпизмом существовала мрачная религия подземных божеств, исповедовавшаяся первобытным населением Греции. А извне, главным образом с Востока, проникала таинственная, мистическая, экстатическая религия орфизма и культа Диониса, эта варварская и неистовая религия, полная мистерий и вакханалий, бегущая от ясности мира, ищущая мистического освобождения. Но именно в первом религиозном течении проявились своеобразные черты греков, то, что на протяжении столетий рассматривалось как типично греческое.

Олимпийская, человеческая и пластическая религия завладела греческой поэзией и изобразительным искусством. Долгое время поэты прославляли олимпийских богов, а скульпторы ваяли также одних богов, прежде чем решиться на то, чтобы перейти к изображению людей. Эта олимпийская религия пропитала все искусство греков, и, наоборот, их эстетика пропитала собой всю олимпийскую религию.

Мистическое религиозное направление в меньшей степени увековечило себя в древнегреческом искусстве. Этой религии служила музыка и вследствие этого понималась в ее духе. Мистическая религия проявилась прежде всего в древнегреческой философии, а через философию проникла и в эстетику. Если первое направ-

ление ранней эстетики было выражением философского просвещения, то второе стало выражением религиозно-мистической философии.

Начало древнегреческой философии можно отнести к VI веку до н. э. Однако ее сфера первоначально была ограниченной: ранние философы занимались теорией природы, а не теорией красоты и искусства. Раньше философов по этим вопросам высказались поэты. Их эстетические наблюдения были скромными, но они имели важное значение для истории, ибо отражали то, как греки той эпохи чувствовали красоту, высказываясь о ней еще не в научной форме, хотя они уже обладали превосходными произведениями искусства.

2. НАЧАЛО ПОЭЗИИ

ХОРЕЯ

1. *Триединая хорея*. О первоначальном характере и организации искусства в Древней Греции имеются только косвенные и гипотетические сведения. Однако надо думать, что они были иными, чем в позднейший период. Разные виды искусства были более связаны между собой, не так отделены, как впоследствии. Греки, собственно, начали только с двух искусств: одно из них было экспрессивным, другое же — конструктивным*. При этом каждое из них включало много составных частей. В экспрессивное искусство входили поэзия, музыка и танец, а в конструктивное — архитектура, скульптура, живопись.

Основой конструктивного искусства являлась архитектура, с которой в процессе создания храма соединялись скульптура и живопись. Основой экспрессивного искусства был танец, которому вторили музыкальные звуки и слова. Танец вместе с музыкой и поэзией объединялся в единое целое, представляя единое искусство,

* Nietzsche F. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Lipsk, 1930. Ницше пронзительно указал на двойственный характер греческого искусства, но он понимал его как существование двух направлений — «аполлоновского» и «дионисийского». Но в глазах греков это были два различных вида искусства.

«триединую хорею», как назвал его Т. Зелиньский*. Это искусство выражало чувства человека как с помощью звуков, так и движений, как с помощью слов, так и мелодий и ритмов. Слово «хорея» подчеркивает существенную роль танца, ибо происходит от «choros», хор, что первоначально означало коллективный танец, прежде чем стало означать коллективное пение.

2. *Катарсис*. Об этом искусстве греков позднейший писатель Аристид Квинтилиан (II—III вв. н. э.) сообщает, что оно прежде всего было выражением чувств: «Уже древние знали, что одни занимаются пением и музыкой, находясь в хорошем настроении, испытывая удовольствия и радости, другие — пребывая в состоянии меланхолии и заботах, а третьи — в божественном неистовстве и религиозном экстазе». В искусстве люди давали выход своим чувствам, ожидая, что это принесет им облегчение. Аристид Квинтилиан указывал, что на низшем уровне культуры только тот испытывал облегчение и удовлетворение в танце и музыке, кто сам танцевал и пел. На высшем же уровне культурного и умственного развития удовольствие и облегчение испытывал также и тот, кто созерцал и слушал танцы и пение.

Ту роль, которая впоследствии выпала на долю театра и музыки, первоначально играл танец; он был наиболее сильнодействующим искусством. А переживания, которые позже стали испытывать зрители и слушатели, первоначально были уделом только актеров — танцоров и певцов. Свое искусство они использовали в рамках мистерий и обрядов, и, добавляет Аристид Квинтилиан, «жертвы в честь Диониса и им подобные имели свое оправдание, ибо исполнявшиеся при этом танцы и песни приносили успокоение».

Свидетельства Аристида Квинтилиана важны во многих отношениях. Они показывают, что ранняя «хорея» греков носила экспрессивный характер. Она, скорее, выражала чувства, чем формировала вещи, она была действием, а не созерцанием. Это искусство объединяло танец, музыку, пение и было связано с культом и обрядами, особенно с мистериями в честь Диониса. Оно служило для смягчения и успокоения чувств, или, говоря

* Zieliński T., Srebrny S. *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległości*, I, 1923.

языком того времени, для очищения души. Такое очищение греки называли «катарсис». Этот термин рано появился и прочно сохранился в теории древнегреческого искусства.

3. *Мимесис*. Это раннее экспрессивное искусство Аристид называл подражанием, «*mimesis*» — второй термин, рано появившийся и долго сохранявшийся в эстетике греков. Впоследствии он стал означать воспроизведение действительности искусством, в частности театром, живописью, скульптурой, но на ранней стадии развития греческой культуры он применялся по отношению к танцу и подразумевал нечто иное: выражение чувств, проявление своих переживаний в движениях, звуках, словах*. Он означал подражание, но подражание актера, а не копировщика. Этот термин еще не встречается у Гомера и Гесиода; он впервые появился, по всей вероятности, в культуре Диониса, где обозначал мимику и ритуальные танцы жрецов. Платон и Страбон так называли мистерии. В Дельфийских гимнах и у Пиндара слово «*мимесис*» означало танец. Ранние же танцы, особенно ритуальные, были экспрессивными, а не имитационными — они выражали чувства. Позже термин «*мимесис*» стал означать искусство актера, еще позже был применен к музыке и в конце концов к поэзии и изобразительному искусству. Тогда-то первоначальное его значение и претерпело изменение.

Культовые, экспрессивные танцы, которые должны были вызвать изливание и очищение чувств, не являлись прерогативой греческой культуры, их знают многие первобытные народы. Но у греков они сохранились гораздо дольше и даже в период наивысшего культурного подъема Греции продолжали оказывать значительное воздействие на народ**, будучи используемы не только в религиозных обрядах. Итак, танцы были главным искусством греков, не имевших на первых порах отдельно существовавшей, не сопровождавшейся движениями и жестами музыки. «Древнегреческой поэзии никогда не было», — утверждает ее исследователь Т. Георгиадес, то есть ее не было как обособленного искусства. Только со време-

* Koller H. Die Mimesis in der Antike. Dissertations Bernenses. Bern, 1954.

** Delatte A. Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques. 1934.

нем из искусства движения, жеста, экспрессии, из «триединой хорей» возникли самостоятельная музыка и самостоятельная поэзия.

На основе экспрессивного искусства создавалась его первоначальная теория, складывалось раннее греческое понимание поэзии и музыки — с точки зрения экспрессивности и эмоциональности. Хорея, связанная с культом и магией, впоследствии облегчила восприятие теории, утверждавшей магический характер поэзии. Благодаря своей экспрессивности хорей стала основой для создания первой теории происхождения искусства, согласно которой искусство понималось как естественное самовыражение человека, необходимое ему проявление его природы. Вместе с тем экспрессивное искусство способствовало формированию в сознании древних греков дуализма в понимании поэзии и музыки, с одной стороны, и изобразительного искусства — с другой. Греки долго не видели связи между поэзией и изобразительным искусством, ибо поэзия являлась для них выражением экспрессии, а изобразительное искусство они и не думали рассматривать с экспрессивной точки зрения.

МУЗЫКА

1. *Связь с культом.* Музыка достаточно рано выделилась в Греции из первоначальной «триединой хорей» и переняла у нее главную функцию экспрессивного искусства — служить выразительницей чувств*. При этом она сохранила связь с религией и культом. Ее различные формы возникли из культа различных богов: пеан пели в честь Аполлона, а дифирамб, исполнявшийся хором во время весенних празднеств, — в честь Диониса; просодию исполняли во время процессий. Музыка была составной частью мистерий. Ее основателем, как и основателем мистерий, считался певец Орфей. Связь музыки

* Westphal R. Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik, 1864; Gevæert F.-A. Histoire de la musique de l'antiquité, t. 2. 1876—1881; Jan K. v. Musici auctores Graeci, 1895; Riemann H. Handbuch der Musikgeschichte, I; Combarien J. Histoire de la musique, I, 1924; Winnington-Grgram R.-P. Mode in ancient greek Music. Cambridge, 1936; Husman H. Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur. 1961.

с религией сохранилась и в более позднее время, несмотря на то, что она вошла уже в светские — публичные и частные — празднества. Музыка считали особым даром богов. Ей приписывали особые свойства, магическую силу. Верили, что заклинание имеет над человеком власть, отнимает у него свободу действий. Орфические секты думали, что исполнявшаяся ими музыка по крайней мере на короткое время высвобождает душу из темницы тела.

2. *Связь с танцем.* Даже после своего обособления от «триединой хореи» греческая музыка продолжала сохранять связь с танцем. Наряженные сатирами певцы дифирамбов были одновременно и танцорами. Греческое слово «χορευειν» имело два значения: танцевать в ансамбле и петь в ансамбле. «Орхестра», или то место в театре, где размещались певцы, получило свое название от «ὄρχησις», танец. Сам певец играл на лире, а хор, танцуя, ему вторил. Греческий танец представлял собой больше мимику, чем танец в собственном смысле этого слова. Движения рук здесь значили не меньше, чем движения ног. В основе танца, как и греческой музыки вообще, лежал ритм. Это был танец, не отличавшийся техническим мастерством, танец без сольных выступлений, без поворотов, без быстрых обратных движений, без объятий, без женщин, без эротики. Танец, как и музыка, принадлежал экспрессивному искусству.

3. *Связь с поэзией.* Ранняя музыка греков была также самым тесным образом связана с поэзией. Как не было иной поэзии, кроме песенной, так и не было иной музыки, кроме вокальной; инструменты служили только для аккомпанемента. Дифирамб (исполнявшийся хором в ритме трахенческого тетраметра) был как поэзией, так и музыкой. Архилох и Симонид были в одинаковой степени поэтами и музыкантами; их стихи исполнялись как песни. В трагедиях Эсхила песенные партии, «μελε», преобладали над разговорными, «μετρα». Вначале, однако, пение не сопровождалось аккомпанементом: по свидетельству Плутарха, аккомпанемент ввел только Архилох в VII веке. Музыка без пения была искусством еще более позднего времени: соло на кифаре стало новшеством Пифийских состязаний 588 г. и являлось, скорее, исключением. Инструментальная музыка в современном понимании у греков развития не получила.

Законы мелодии, как указывает Аберт, диктовал человеческий голос*.

Музыкальные инструменты греков были негромкими, слабо звучащими и малоэффективными, что вполне понятно, если учесть их служебный характер. Они не давали простора для демонстрации мастерства и не годились для исполнения более сложных композиций. Инструментов, изготовленных из металла и кожи, греки не употребляли. В качестве собственно народных инструментов они имели только лиру и кифару (улучшенную лиру). Эти же инструменты были столь просты, что ими мог пользоваться каждый.

У Востока греки заимствовали духовые инструменты, прежде всего авлос (aulōs), напоминающий флейту. Только этот инструмент мог вместо разрозненных, не связанных между собой звуков воспроизвести цельную мелодию. Поэтому античные греки остро реагировали на звучание авлоса, воспринимая его как знак к оргиям. Авлос получил главное распространение в культуре Диониса, как лира — в культуре Аполлона. Он использовался в драме и в танце, а лира — при жертвоприношениях, во время процессий, а также в воспитательных целях. Эти два музыкальных инструмента понимались греками столь различно, что не связывали инструментальную музыку в одно понятие: еще Аристотель особо говорил о «кифаристике» и особо — об «авлетике».

4. *Ритм.* Греческая музыка, особенно ранняя, была простой. Греки не вели одновременно двух независимых мелодий, не знали полифонии. Но эта простота не значила примитивности, она не была следствием неумелости, а исходила из определенных теоретических предпосылок — из теории консонанса (symfonia). Греки считали, что консонанс возникает тогда, когда звуки так взаимно проникают друг друга, что становятся неразличимыми (по их выражению, когда они соединяются, «как вино с медом»). Это имеет место, думали греки, когда связь между звуками является самой простой.

В греческой музыке ритм преобладал над мелодией**;

мелодии здесь было меньше, чем в современной музыке,

* Abert H. Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Leipzig, 1899.

** Abert H. Die Stellung der Musik in der antiken Kultur.— «Die Antike», XII, 1926, S. 136 n.

а ритма больше. Как писал позже Дионисий Галикарнасский, «мелодии улаживают слух, а ритм возбуждает его». Преобладание ритма в греческой музыке объясняется, между прочим, тем, что она была связана с поэзией и танцем.

5. *Ном*. Зарождение греческой музыки относится к архаической эпохе: греки связывали его с личностью Терпандра, жившего в VII веке до н. э. в Спарте. Терпандр установил музыкальные нормы; следовательно, греки относили появление музыки к тому моменту, когда были установлены ее постоянные нормы. Действия Терпандра называли «первым установлением норм». Установленную же им (впрочем, на основе старинных литургических песен) музыкальную форму называли «пѳѳѳ», или закон, порядок. Ном Терпандра был монодической лирикой с семичленной композицией. Он четырежды одерживал победу в Дельфах и даже стал обязательной формой. Ном Терпандра представлял собой схему, к которой приспособлялись различные тексты. Позднее в эту форму ввел некоторые модификации Талет Критский, действовавший в Спарте и совершивший (по словам Плутарха) «второе установление норм». Нормы изменились, и греческая музыка и тогда и впоследствии всецело подчинялась нормам, наиболее строго соблюдая их в золотое время своего расцвета, в VI—V веках. Впоследствии греческий музыковед Плутарх указывал: «Важнейшим и более всего присущим музыке свойством является соблюдение во всем соответствующей меры».

Нормы были одинаковы как для композитора, так и для исполнителя. Но и самого такого противопоставления в античности, собственно говоря, не было. Древнегреческий композитор был более стеснен, нежели композитор нового времени, но зато исполнитель был более свободен. Композитор создавал лишь основу произведения. Исполнитель в известном смысле также был композитором. Но свобода их композиции была ограничена установленными нормами.

поэзия

1. *Совершенство*. Великая эпическая поэзия греков возникла, вероятно, в VIII—VII веках до н. э. (в VIII—«Илиада», в VII—«Одиссея»). Это были первые пись-

менные поэтические творения Европы, являвшие собой образцы недосягаемого совершенства. Не имея предшественников, они опирались на устную традицию, хотя в окончательном виде и были записаны гениальными поэтами. Несмотря на большое сходство между собой, они являлись плодом творчества различных людей. «Одиссея» выражала взгляды более позднего времени и описывала среду, территориально находившуюся южнее. Как несколько позже Греция выдвинула одного за другим нескольких гениальных трагиков, так теперь — двух гениальных эпических поэтов, каких не было позднее. В то время, когда Греция делала свои первые шаги в направлении эстетической мысли, она уже имела великую поэзию.

Эти поэтические творения были вскоре овеяны легендами. Их создатели утратили в народном сознании свои индивидуальные черты: имя Гомера значило то же самое, что «поэт». Его почитали как полубога, в его поэзии видели откровение, не только искусство, но и высочайшую мудрость. Такое убеждение наложило отпечаток на первые размышления греков о красоте и поэзии.

Первые эстетические воззрения греков также отразили характер поэзии Гомера. Эта поэзия упрочила олимпийскую религию, но, вероятно, в еще большей степени содействовала ее развитию, — она была полна мифов, ее героями были как боги, так и люди. В мифическом божественном мире Гомера царил порядок, все происходило рациональным и естественным образом. Боги не были чудотворцами, их начинаниями в большей степени, чем сверхъестественные силы, управляла природа.

В те времена, когда греки стали размышлять о красоте и искусстве, они уже имели разнообразную поэзию. Наряду с поэзией Гомера у них была эпическая поэзия Гесиода, прославляющая не воинские подвиги, а достоинства труда. У них была лирика Архилоха и Анакреона, Сапфо и Пиндара. Эта лирика была почти столь же совершенной, как и эпическая поэзия Гомера. Совершенство ранней греческой поэзии, не имевшей ничего общего с примитивизмом, наивностью, бездарностью, нельзя объяснить иначе, как только тем, что у нее за плечами была многолетняя традиция, что, существуя как произведения устного народного творчества, песни еще дол-

гое время шлифовались, прежде чем ими воспользовались профессиональные поэты.

2. *Публичный характер.* Ранняя и столь неожиданная поэзия греков опередила появление прозы. У них тогда еще не было литературной прозы, даже философские трактаты имели поэтическую форму. Поэзией же занимались одновременно с музыкой, ибо она еще не полностью оторвалась от первобытной хореи. Поэзия являлась чем-то большим, чем просто искусство, будучи связанной с религией и культом; песни сочетались с процессиями, жертвоприношениями, обрядами. Даже великие эпиникии Пиндара, воспевавшие спортивные подвиги, имели полурелигиозный характер. Поэтому поэзия греков была публичной, коллективной, государственной. Даже суровые спартанцы считали ее наряду с музыкой, пением и танцами необходимой составной частью публичных празднеств, заботились об ее художественном уровне, привлекая наилучших поэтов. Гомеровская эпическая поэзия вследствие ее включения в официальную программу государственных празднеств в Спарте, Афинах и других местах стала общим греческим достоянием.

Культовая поэзия, поэтические творения, исполнявшиеся по торжественным случаям, предназначались для декламации, а не для индивидуального чтения. Даже эротическая лирика предназначалась не для личного потребления, но для застольных публичных исполнений. Песни Анакреона пели при дворах царей, песни Сапфо — во время застольных пиршеств.

Поэзия — коллективная и обрядовая — выражала скорее общественные чувства и мысли, чем чувства индивидуальные. Она была оружием и общественной борьбы — одни поэты отдали свое творчество в услужение новой демократии, другие же защищали минувшие времена.

Элегии Солона были поэтическими произведениями, насквозь пронизанными политическим духом; поэзия Гесиода выражала жалобы, связанные с общественными обидами; лирика Алкея являлась отголоском борьбы против тиранов, а поэзия Феогнида отражала жалобы родовой аристократии, утратившей свои позиции. Обрядовость, публичный характер, связь с общественными проблемами — все это придавало поэзии особый резонанс в стране.

Ранняя греческая поэзия, имевшая современные элементы, сочетала их с элементами древности. Она восприняла последние вместе с древнейшей устной традицией, чьей наследницей была. К воспоминаниям о былом она присоединила и мифы, ставшие существенной частью ее содержания. Мифическое и минувшее устанавливали дистанцию между поэзией и людьми, отвлекали от повседневных дел, переносили в идеальную сферу. Что касается «Илиады» и «Одиссеи», то эта дистанция возростала еще и потому, что эти поэмы были написаны, скорее, искусственным языком, во всяком случае, таким языком, который уже в классической Греции не был в употреблении. Подобная отстраненность еще больше усиливала их пафос и величие.

3. *Документ и модель.* Архаическая и вместе с тем совершенная, опирающаяся на народное творчество и отличающаяся литературным мастерством, актуальная и одновременно исполненная пафоса древности, лирическая и публичная поэзия греков является для историков эстетики документом, свидетельствующим о том, как эпоха, которая еще эксплицитно не сформулировала своих взглядов, понимала искусство. Эта эпоха в поэзии была далека от концепции чистого искусства, она понимала поэзию как коллективное и публичное творчество, связанное с религией и обрядами, которое может служить общественным, политическим, жизненным целям, но вместе с тем, будучи отрешенным от жизни, обращается к людям с некоторой дистанции.

Для ранних греческих эстетиков поэзия служила моделью, которую они имели перед глазами, формулируя свои первые понятия о прекрасном и искусстве. Впрочем, они пользовались этой моделью лишь частично, лучше замечая внешние ее черты и упуская из виду более глубокие. Точно так же обстояло дело и с поэтическими переживаниями самого поэта, который еще не умел эксплицитно выразить все то, что он постарался вложить в свою поэзию. В те минувшие времена легче было быть хорошим поэтом, чем хорошим эстетиком.

4. *Повседневная форма выражения.* «Было время, — говорит Плутарх, — когда повседневной формой выражения являлись стихи, песни и пение». То же самое утверждают Тацит и Варрон. Древние видели в поэзии, музыке и танце первоначальную, естественную форму, в

которой люди выражали свои чувства. Но со временем положение изменилось. Плутарх говорит об этом так: «Позже в человеческой жизни, в судьбах и естественном положении вещей наступили перемены; тогда были оставлены ненужные вещи, сняты с голов золотые украшения и отброшены мягкие пурпурные одежды, тогда были обрезаны длинные волосы и сняты котурны, ибо стала вырабатываться привычка гордиться простотой и высшее украшение, великолепие и блеск видеть в вещах простых. Речь изменила свой вид, проза отделила правду от вымысла».

Может быть, действительно, существовало когда-нибудь такое время, когда поэзия, музыка и танец были «повседневной формой выражения». Может быть, тогда именно и возникли эти искусства. Но эта эпоха уже кончилась, когда зарождалась теория поэзии, музыки, танца, когда появилась античная эстетика.

3. ВОЗНИКНОВЕНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

В сознании древних греков родственные между собой скульптура, живопись, архитектура были весьма далеки от поэзии, музыки, танца. У них была другая задача: создавать предметы для созерцания, тогда как поэзия, музыка и танец должны были выражать чувства. Если первые были искусствами созерцательными, то вторые—экспрессивными. Но все они принадлежали одному народу и времени и, несмотря на различия, имели общие черты, на которые, впрочем, творцы греческого искусства не обращали особенного внимания.

1. *Архитектура.* Время с VIII по VI век до н. э., создавшее первую великую греческую поэзию, создало также и великую архитектуру. Как и поэзия Гомера, эта архитектура скоро достигла столь высокого совершенства, что и спустя две с половиной тысячи лет современные архитекторы, отказываясь от всех созданных впоследствии форм, время от времени стремятся вернуться к тем, которые имела Греция в свой архаический период. Итак, тот, кто одним из первых в Греции стал размышлять по поводу красоты и искусства, уже имел перед

своими глазами как совершенную архитектуру, так и совершенную поэзию.

Греческая архитектура некоторые элементы заимствовала извне, особенно из Египта (колонны и колоннады), а также и с севера (двускатная крыша храмов). Но в целом она являлась созданием однородным и оригинальным. В какой-то момент оторвавшись от внешних влияний, она развивалась потом исключительно собственным путем; греки должны были видеть в ней творение собственного гения. Действительно, греки создали свою архитектуру, не будучи связанными даже требованиями материала и техники, скорее, они управляли техникой, чем техника управляла ими. Прежде всего греки овладели техникой обработки камня: от первоначально использовавшихся дерева и мягкого известняка они уже в VI веке перешли к мрамору — благородному камню. Но уже раньше они умели создавать огромные постройки.

Древнегреческая архитектура, как и поэзия, была связана с религией и культом. Усилия ранних греческих архитекторов предпринимались исключительно в направлении создания храмов; жилищные постройки того времени имели утилитарный характер и были лишены собственно художественных устремлений.

2. *Скульптура.* Хотя скульптура уже на первых порах и играла важную роль, но в архаической Греции она не достигла той степени совершенства, которой отличалась архитектура, она не была в достаточной степени самостоятельной и законченной по формам. Тем не менее некоторые черты, связанные с отношением греков к искусству и красоте, в скульптуре выявились даже отчетливей, чем в архитектуре.

Скульптура была тоже связана с культом. Ее использование ограничивалось изваяниями богов и художественным оформлением храмов. Создавать статуи людей греки начали позже — сначала только умерших, а затем также и заслуженных, в частности победителей в состязаниях и играх. В силу своей связи с религией скульптура не отличалась той простотой, какую можно было бы ожидать от раннего искусства. Художник изображал не мир людей, но мир богов.

Греческая религия была антропоморфической, такой же характер носила и скульптура: она изображала богов в человеческом облике, служила богам, а изображала

людей. Объектом ее внимания был исключительно человеческий мир, эта скульптура была антропоморфической.

Но, изображая человека, она не имела в виду отдельных людей. Скульптуры отличались обобщенным характером, не стремясь к передаче индивидуальности. Время портретного искусства еще не пришло. Ранние скульпторы решали лица схематично, исключая всякую экспрессию. Они могли придать ее скорее телу, чем лицу. Скульпторы изображали человеческую фигуру, руководствуясь больше геометрическим воображением, чем эмпирическим наблюдением; они изменяли, деформировали, геометризировали формы человеческого тела. Волосы и складки одежды они укладывали в архаический орнаментальный узор, не заботясь о реальности. В этом греческие скульпторы не были оригинальными: геометрические формы, сверхчеловеческие тела они не придумали, а позаимствовали с Востока. И только тогда, когда греки отказались от подражания, они стали самими собой, но произошло это только в классический период.

3. *Сознательное ограничение.* Раннее греческое искусство использовало одни и те же темы и формы. Оно не стремилось к разнообразию, к необычному, к новшествам, имея в своем арсенале ограниченное количество иконографических типов, композиционных схем, декоративных форм, принципиальных концепций и решений. Колонны храмов имели не много разновидностей. Почти обнаженные мужские фигуры и задрапированные женские фигуры всегда изображались фронтально и отличались жесткой симметрией. Даже столь простой мотив, как наклон головы, отклонение ее от вертикали, отсутствовал в скульптуре до V века. Но в рамках схемы художник обладал достаточной свободой. Хотя храмы и строились по одной схеме, однако они могли отличаться пропорциями частей, количеством и высотой колонн, их расстановкой, размерами интерколумнов, меньшим или большим весом балочных перекрытий. Аналогичные варианты допускались и в скульптуре. Упрямая стабильность архаического искусства и его тесные границы дали свои положительные результаты: постановка одинаковых задач и использование одинаковых схем привели к тому, что греческие художники выработали необходимую технику и в совершенстве овладели формой.

4. *Правила искусства.* Греческие художники рассматривали искусство не как продукт вдохновения и фантазии, но как предмет, нуждающийся в знании и общих правилах. Они придавали искусству универсальный, безличный, рациональный характер. Такой рациональный подход привился в Греции и был одобрен греческими философами. Он стал существенным моментом эстетики. Правила были безусловными, но не априорными. В частности, в архитектуре они диктовались потребностями конструкции: колонны, триглыфы, метопы имели формы, обусловленные требованиями статики и природой строительного материала.

Но, несмотря на свою универсальность и свой рационализм, греческое искусство имело свои разновидности, как, например, два стиля: ионический, дающий больше простора для свободы и воображения, и дорический, более ригористский, руководствующийся строгими правилами. Оба стиля различались и своим подходом к пропорциям, более утонченным в ионическом искусстве, нежели в дорическом. Оба стиля сложились одновременно, но дорический стиль, раньше достигший своего совершенства, остался типичным стилем архаической эпохи.

Известный архитектор XIX века Виолле де Дюк говорил, что чувство зрения доставляло грекам такие радости, которые нам теперь неизвестны. Можно предполагать, что гармонию форм они воспринимали столь же непосредственно, как музыкальные люди воспринимают гармонию звуков. Греки имели как бы «абсолютное» зрение. Такое особое видение вещей скорее изолирует предметы, чем их объединяет. Следы подобного видения можно найти в греческом искусстве: ранние многофигурные скульптуры на фронтонах греческих храмов представляют собой комплексы отдельных статуй.

Итак, в конце архаической эпохи греки уже имели великое искусство, хотя еще теоретически и не осмыслили его; во всяком случае, их размышления на этот счет до нас не дошли. Уже тогда у них была и наука, но занималась она только природой, а не плодами человеческого творчества, включая и эстетику. Хотя свои представления красоты и искусства греки тех времен письменно не зафиксировали, тем не менее мы можем их реконструировать, опираясь на оставленные ими памятники искусства.

4. ОБИХОДНЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ГРЕКОВ

Для того чтобы греки могли думать и говорить о создаваемом ими искусстве, они должны были прибегать к помощи каких-то понятий о нем*. Такие понятия, употреблявшиеся в обиходе, были частично выработаны раньше, чем начали свою деятельность философы. Последние не только эти понятия восприняли, но их развили и преобразовали. Обиходные эстетические понятия греков явились одним из источников научной эстетики, прежде чем стали ее отражением, и эти понятия весьма отличались от тех, которые спустя тысячелетия использует современный человек. Даже в тех случаях, когда слова были сходными, их значение было различным.

1. *Понятие красоты.* Прежде всего, слово «καλόν», употреблявшееся греками, которое мы переводим как «красота», имело другой смысл, нежели тот, в каком мы его понимаем теперь. Оно означало все то, что нравится, привлекает, вызывает признание. Сфера его применения была шире. Действительно, оно означало и то, что нравится, будучи воспринятым зрением и слухом, что нравится по форме или строению, но оно означало также и множество других вещей, которые нравятся иным образом и в иных отношениях: это слово относилось к пейзажам и звукам и, кроме того, к свойствам, в которых современный человек видит иную ценность и даже если называет их «прекрасными», то при этом сознает, что употребляет подобное слово в переносном смысле. Свидетельством того, как древние греки понимали красоту, является известное высказывание дельфийской прорицательницы: «Самым прекрасным является то, что наиболее справедливо». Из этого столь широкого и общего понятия красоты, которое греки употребляли в своем обиходе, возникло — но только со временем, медленно и с трудом — более узкое, более определенное понятие эстетической красоты.

Для характеристики этого более узкого понятия гре-

* Tatarkiewicz W. Art and Poetry.— «Studia Philosophica», II. Lwów, 1939.

ки в ранний период использовали другие слова. Поэты писали об «очаровании», радующем смертных; в гимнах говорилось о «гармонии» космоса; художники-пластики толковали о симметрии, соразмерности, либо соответствующей мере (от *sin* — совместно и *mētron* — мера); ораторы — об эвритмии, или соответствующем ритме (от *eu* — хорошо и *ritmos* — ритм), и хорошей пропорции. Но все эти понятия вошли в употребление только в более зрелую эпоху. На понятиях гармонии, симметрии, эвритмии лежит печать философии, а именно философии пифагорейцев.

2. *Понятие искусства.* Со словом «техне»*, которое мы переводим как «искусство», дело обстояло точно так же, как и с красотой: греки понимали это слово шире, чем мы теперь понимаем слово «искусство». Под этим словом они понимали всякое искусное производство. Искусством для них был не только труд архитектора, но и труд плотника или ткача. Под словом «техне» они понимали всякий человеческий труд (в противоположность творению природы), являющийся созидательным (в противоположность познавательному), использующий умение (а не вдохновение) и сознательно опирающийся на общие правила (а не только на опыт). Греки были убеждены, что умение в искусстве является весьма существенным компонентом, и поэтому относились к искусству (включая искусство плотника или ткача) как к деятельности умственной. Они делали упор на знание, наличие которого предполагает искусство, и ценили искусство больше всего именно за это знание.

Такое понятие искусства включало в себя то, что было общим для архитектуры, живописи и скульптуры, а также для плотницкого дела и ткачества. Но греки не имели понятия, отграничивающего собственно изящные искусства, архитектуру, живопись и скульптуру. Столь широкое понятие искусства (которому ныне соответствует, скорее, понятие «мастерство») продержалось до конца античности и долгое время сохранялось также и в европейских языках, так что последние, желая отметить своеобразие живописи или скульптуры, называли их не просто искусствами, но «изящными» искусствами.

* Schaefer R. Ἐπιστήμη et Τέχνη étude sur les notions de connaissance et d'arte d'Homère a Platon. Mâcon, 1930.

Только в XIX веке это прилагательное стали опускать. Итак, с понятием искусства дело обстояло точно так же, как и с понятием красоты: вначале оно было более широким и только впоследствии преобразовалось в более узкое, собственно эстетическое понятие.

3. *Деление искусств.* Искусства, в более поздний период названные изящными, не выделялись греками в отдельную группу. Они не классифицировали искусств на изящные и ремесленные. Греки считали, что все искусства могут быть прекрасными. Они думали, что ремесленник (демиург) может достигнуть совершенства в любом искусстве и стать мастером (architekton). Отношение греков к людям, занимавшимся искусством, было сложным: они их ценили за знания, но в то же время презирали за то, что труд этих людей был ремесленным, физическим трудом, трудом ради заработка. Вследствие этого древние греки ценили ремесла, пожалуй, выше, чем современные люди, а изящные искусства — ниже, чем наши современники. Такое отношение к искусствам сформировалось уже в дофилософскую эпоху; философы его приняли и поддержали.

Древние греки делили искусства на свободные и служебные — в зависимости от того, требуют ли они физических усилий или нет. Свободными искусствами назывались такие искусства, которые требовали физических усилий, а служебными такие, которые физических усилий не требовали. Первые греки считали несравненно более высокими. Изящные же искусства они относили частью к свободным, как, например, музыку, а частью к служебным, как архитектуру и живопись. Живопись греки причисляли к служебным искусствам до тех пор, пока живописцы не получили права быть представителями искусства более высокого порядка.

Вообще-то очень широко понимая искусство, греки в то же время довольно узко определяли отдельные искусства. Как уже говорилось, они считали особым искусством авлетiku (или игру на флейте) и кифаристику (или игру на кифаре). И только в исключительных случаях они связывали их в одном понятии музыки. По мнению греков, скульптурные работы, выполненные в камне и бронзе, не принадлежали к одному виду искусства. Если скульптурные работы были сделаны из различных материалов, различными орудиями и способами и при этом

различными людьми, то они не рассматривались греками как один вид искусства. Трагедию и комедию, эпическую и дифирамбическую поэзию греки относили к разным видам искусства, исключительно редко объединяя их в общем понятии поэзии. Греки редко пользовались такими понятиями, как музыка и скульптура, используя более общее понятие искусства либо понятия более конкретные, такие, как авлетика и кифаристика, искусство высекания из камня, искусство литья из бронзы.

Греческая терминология способна ввести нас в заблуждение. В употреблении греков находились те же самые термины, какими мы пользуемся ныне, — поэзия, музыка, архитектура, — но они имели другое значение, нежели то, которое приобрели по прошествии столетий. «Pōiesis», происходящее от «poiein» — делать, первоначально означало всякое производство, а «poietēs» — всякого производителя, а не одного только творца стихов; сужение понятия имело место позднее. Слово «Musikē», происходящее от слова «музы», означало всякое занятие, которому покровительствовали музы, а не одно только искусство сочетания звуков. «Musikōs» называли каждого образованного человека. «Architēkton» был главным руководителем производства; «architektonikē» означало вообще «главное искусство». Только со временем все эти термины, означающие производство, образование, главное искусство, приобрели более узкое значение и стали определять поэзию, музыку, архитектуру.

Греческие понятия об искусстве сложились в соответствии с искусствами, которыми они занимались, а последние, особенно в ранний период, отличались от современных. Греки не имели поэзии, предназначенной для чтения, но только устную поэзию, собственно говоря, поэзию только для пения. У них не было чисто инструментальной музыки, но только вокальная. Некоторыми видами искусства, ныне стоящими особняком, греки занимались одновременно, отчего считали их одним искусством, либо родственными искусствами. Так было с театром, музыкой и танцем. Трагедия, поскольку она сопровождалась пением и танцами, была ближе к музыке и танцу, чем к эпической поэзии. Слово «музыка», даже будучи применяемым к искусству звуков, означало также и танец. Отсюда вытекали парадоксальные для нас

взгляды, что музыка потому имеет преимущество перед поэзией, что воздействует на два органа чувств (слух и зрение), тогда как поэзия воздействует на один орган чувств (слух).

4. *Понятие поэзии.* Понятие об искусстве было у греков шире современного, но, с другой стороны, уже, ибо не включало в себя поэзии. Греки не относили поэзию к искусству, потому, что она не укладывалась в их представление об искусстве как материальном производстве, основанном на знаниях и правилах. Они видели в поэзии плод вдохновения, а не умения. В изобразительных искусствах умение замещалось для греков вдохновением, в поэзии же вдохновение вытесняло умение. Поэтому для древних греков изобразительное искусство и поэзия не имели между собой ничего общего.

Но греки усматривали родство поэзии с пророчеством. Они ставили скульптора в один ряд с ремесленниками, а поэта — с пророками, ибо, по их мнению, если скульптор выполняет свою задачу благодаря умению (унаследованному от предков), то поэт — благодаря вдохновению (ниспосланному божественной силой). Искусство греки считали тем, чему можно научиться, а поэзию тем, чему научиться нельзя. Поэзия благодаря божественному вмешательству дает знание высшего рода: она управляет душами, воспитывает людей, делает (по крайней мере может делать) их лучше. Искусство же занимается чем-то совсем иным: оно производит необходимые предметы. Утекло много воды, прежде чем греки осознали, что все, что они приписывали поэзии, входит также в намерения и возможности искусства.

Греки ранних времен не замечали общих черт, присущих поэзии и изобразительному искусству, не могли найти для них определяющего понятия. Между тем о родстве поэзии с музыкой греки не только знали, даже его преувеличивали, часто рассматривая поэзию и музыку как одну и ту же область творчества. Это происходило оттого, что поэзию греки понимали только акустически, на слух, и занимались ею в сочетании с музыкой; поэзия служила для пения, а музыка была вокальной. При этом греки отмечали, что и музыка и поэзия приводят в упоение, что объединяет их между собой и противопоставляет изобразительным искусствам. Иногда греки говорили о музыке не как об отдельном искусстве,

но как о составной части поэзии либо, наоборот, поэзию понимали как составную часть музыки.

Выражением взглядов греков может служить мифологический перечень муз. Их было девять: Талия — муза комедии, Мельпомена — трагедии, Эрато — элегии, Полигимния — лирики, Каллиопа — красноречия и героической поэзии, Евтерпа — музыки, Терпсихора — танца, Клио — истории, Урания — астрономии*. Для этого ансамбля муз характерны три момента: 1) отсутствие музыки — покровительницы всей поэзии. Лирика, элегия, комедия, трагедия не объединены общим понятием, поскольку имеют по собственной музе; 2) они находятся в родстве с музыкой и танцем, поскольку последние, как и искусство слова, пребывают под покровительством муз; 3) они не состоят в родстве с изобразительными искусствами, которые отдельных муз не имеют.

Искусство слова греки связывали, скорее, с науками; у них были музы истории и астрономии, но не было муз живописи, скульптуры или архитектуры. Греки связывали поэзию с наукой потому, что она, как и поэзия, пользуется словом.

5. *Понятие творчества.* У ранних греков не было понятия творчества. Они понимали искусство как умение, видя в нем три фактора: 1) данный природой — материал; 2) переданный традицией — знание; 3) идущий от художника — труд. Труд художника, как они думали, по своему характеру не отличался от труда ремесленника. Греки не замечали четвертого фактора, а именно — творческой личности. Не придавали они значения и оригинальности. Новшества в искусстве они ценили меньше, чем соответствие традиции, в которой усматривали гарантию постоянства, всеобщности, совершенства. В ранний период греки называли художников по именам. Для греков не было ничего важнее «канона», или всеобщих правил, которым должен следовать художник. Они считали, что хорошим художником является тот, кто постиг и применяет эти правила, а не тот, кто стремится в своем произведении выразить свою индивидуальность.

* Проф. Х. Эльценберг обратил внимание на то, что закрепление искусства за отдельными музами произошло не сразу и в некоторых случаях имело место сравнительно поздно. Еще Гораций в оде «Ехеги monumentum» обращается к Мельпомене как к своей покровительнице.

6. *Понятие созерцания.* Нет никаких признаков того, что древние греки считали эстетическое переживание каким-то особым, своеобразным переживанием; у них не было для него и особого термина. Греки не отмечали различия между эстетической точкой зрения и точкой зрения, свойственной исследованию. Для определения эстетического созерцания у них существовал тот же термин, что и для научного исследования, — «теория», или «осмотр». Созерцание прекрасного не было для греков процессом, отличным от обычного наблюдения над предметами; созерцанию сопутствовало удовольствие, но греки полагали, что оно сопутствует всякому наблюдению, осмотру, изучению, познанию.

Когда в V веке в Греции утвердилась наука и заговорили психологи, то они также сохранили этот старый обиходный взгляд, не высказав каких-либо новых соображений по поводу того, что восприятие красоты и произведений искусства может иметь какие-нибудь своеобразные черты. Греческие ученые подходили к восприятию как к разновидности исследования, понимая само исследование как «осмотр». Они говорили о превосходстве мышления над восприятием, понимая мышление как нечто родственное восприятию, однако восприятию одного типа, а именно зрительному. В музыке греки видели великое, священное искусство, единственно способное выражать душу. Но только «искусство» зрения они называли бы прекрасным. Их понятие красоты, будучи универсальным, включало и моральную красоту, но если они толковали о чувственной красоте, то имели в виду только зрительную. Итак, они моделировали свое понятие красоты, определяя ее (значительно позже) посредством формы и цвета.

Так выглядели обиходные эстетические представления древних греков, с которыми были тесно связаны размышления их философов, критиков, художников. Их понятие искусства было более широким и не включало тех характерных черт, с помощью которых мы теперь определяем искусство. Точно так же обстояло дело и с понятием красоты. Иначе они классифицировали и группировали искусства. Они видели между поэзией и изобразительными искусствами такие различия, которых современная эстетическая мысль не знает. У греков отсутствовало также понятие эстетического переживания.

5. ЭСТЕТИКА РАННИХ ПОЭТОВ

1. *Поэты о поэзии.* Творцы раньше ученых высказались по эстетическим вопросам, причем это были не представители изобразительного искусства или музыканты, но поэты. Замечания о поэзии мы находим как у ранних эпических поэтов — Гомера и Гесиода, так и у ранних лириков — Архилоха, Солона, Анакреона, Пиндара и Сапфо.

Вопросы, затронутые поэтами, были, возможно, просты, но в позднейшей эстетике они заняли почетное место*. Это были следующие вопросы: каков источник поэзии? какова ее цель? как она воздействует на людей? каков ее предмет? каково ее значение? И, наконец, — является ли правдой то, что она говорит?

2. *Проблемы Гомера.* Самое простое и, вероятно, наиболее типичное решение этих вопросов мы можем найти у Гомера. На вопрос: «Откуда происходит поэзия?», он отвечал просто: «От муз» либо в еще более общем виде: «От богов». Певец в «Одиссее» говорит, что «бог влил ему песню в сердце». При этом, правда, он добавляет: «Я сам научился своему искусству».

«Что является целью поэзии?» Гомер отвечает: цель ее — радовать. «Бог одарил певца песней, чтобы он возбуждал радость». Гомер считал ту радость, какую доставляет поэзия, огромной, но не какой-то особой и высшей радостью, но схожей с той, какая доставляется пищей и вином. В качестве вещей наиболее приятных и ценных Гомер упоминает в одном ряду пиры, танцы, музыку, одежды, теплую ванну и отдых. Соответственно задачу поэзии он видел в том, чтобы быть украшением пиров. Такой взгляд, несомненно, был обиходным. «Великая нашему сердцу утеха видеть, как... всюду сладко пируют в домах, песнопевцам внимая».

«Как поэзия воздействует на людей?» Гомер пола-

* Svoboda K. La conception de la poésie chez les plus anciens poètes grecs.—«Charisteria Sinko», 1951; Kranz W. Das Verhältnis des Schöpfers zu seinem Werk in der althellenischen Litteratur.—«Neue Jahrbücher für das klassische Altertum», XVII, 1924; Lanata G. Il problema della tecnica poetica in Omero.—«Antiquitas», XI, 1954. 1—4; La poetica dei Greci arcaici.—«Miscellanea Paoli», 1955.

гал, что она умножает не только радость, но и очарование. Описывая пение сирен, он указывал на очарование поэзии. Позднее этот мотив очарования поэзией сыграл в эстетике греков немалую роль.

«Каков предмет поэзии?» Ответ Гомера гласил: предметом ее является воспевание славных подвигов.

«В чем состоит значение поэзии?» В том, что она является голосом богов, ибо именно они говорят устами поэтов. Но также и в том, чтобы доставлять людям радость и сохранять память о былых подвигах.

Во всех этих мыслях Гомера о поэзии нет и следа автономного понимания поэтического творчества. Поэзия происходит от богов, ее цель та же, что и у вина, ее предмет не отличается от предмета истории, значение же ее таково, какое имеют голос богов, вино и история.

Гомер высоко ставил поэзию, этот дар богов, и высоко ставил вдохновенного поэта-певца, «подобного богам своей речью». Среди людей, «полезных стране» (слово «демиург» имело такое значение еще в «Одиссее»), наряду с прорицателем, врачом, плотником Гомер говорил и о певцах: «Их приглашают с охотой все земнородные люди». Он не сомневался в том, что дар поэта, данный ему богами, является сверхчеловеческим: «Если бы десять имел языков и десять гортаней, неслабеющий голос и сердце из бронзы, он не мог бы делать того, что делает, без помощи муз». Для поэта необходимо знание; средний человек «слышит молву, на самом же деле ничего не знает», лишь музы являются «всеведущими».

Все это еще не было высшей хвалой поэзии, какую воздал ей Гомер. Елена в «Илиаде» говорит, что благодаря песне герои Троянской войны «будут жить среди грядущих поколений». Та же мысль есть и в «Одиссее»: если не погибнет слава о добродетелях Пенелопы, то только благодаря песне. Следовательно, поэзия обладает большим постоянством, чем сама жизнь. Ради дальнейшей жизни, уже в поэтическом творчестве, стоит испытать самые тяжелые удары судьбы: боги послали их, «чтобы славную песнею были они для потомков». Это высказывание, пожалуй, наиболее поразительно из всего того, что Гомер сказал об искусстве.

«Говорит ли поэзия правду или лжет?» Гомер думал, что она говорит правду. Он ценил поэзию за ее достоверность, хвалил певца, который поет о минувших вре-

менах так, что «можно подумать, будто он сам был их участником». Ценил Гомер и достоверность изобразительного искусства: «чудом искусства» он считал щит, который хотя и был сделан из золота, но благодаря своей резьбе напоминал вспаханную землю, изображенную на нем.

Гомер сознавал также, что искусству надлежит быть свободным: когда Пенелопа захотела, чтобы певец пел так, как это было принято, ее сын попросил ее разрешить певцу петь так, как подсказывает ему душа.

Таковы главные проблемы поэзии, затронутые у Гомера. Других вопросов он коснулся только вскользь, но и они рассмотрены весьма вдумчиво, как, например, вопрос о воздействии поэзии. «Из всех песен, — читаем мы в «Одиссее», — наибольший успех у слушателей всегда имеет новейшая песня».

3. *Источник поэзии.* Взгляды других ранних поэтов не многим отличаются от взглядов Гомера. Когда речь шла об источнике поэзии, то Гесиод, например, сам о себе писал, что его вдохновили музы на Геликоне. Пиндар, как и Гомер, говорил, что боги могут научить поэтов таким вещам, которые смертные открыть неспособны. Архилох же свою поэзию понимал иначе, он писал, что может петь дифирамбы потому, что «вино, как гром, поразило его разум». Таким образом, вино заняло у Архилоха место муз.

4. *Цель поэзии.* Цель поэзии Гесиод понимал так же, как и Гомер: в радости, ею доставляемой, — музы радуют Зевса. Но эту доставляемую поэзией радость он понимал иначе. Гесиод указывал, что музы должны приносить облегчение и забвение в заботах. Таким образом, он ставил перед поэзией хотя и негативную, но более человеческую задачу. Анакреон, правда, представлял себе поэта по старинке, как человека, поющего на пирах, но он уже хотел, чтобы поэт пел и о чем-либо ином, кроме как о распрях и войнах, чтобы поэт возбуждал в слушателях радость, сочетая дары муз и Афродиты. В ранних взглядах на поэзию было не много разнообразия: мысли Анакреона почти без изменений повторил Солон, когда писал, что прославляет дающие радость труды Афродиты, Диониса и муз, то есть вино, любовь и поэзию. Это время еще не ставило перед поэзией дидактических задач. Это произошло уже в классическую эпоху,

когда Аристотель сказал, что «поэт есть учитель взрослых».

5. *Действие поэзии.* Действие поэзии Гесиод понимал в соответствии с ее целью таким образом: «даже тот, у кого свежая рана в душе... услышав, как поэт прославляет прежних людей и счастливых богов, скоро забудет о заботах и перестанет думать о своих печалях». По мнению Сапфо, «не подобает, чтобы печаль пребывала в доме тех, кто служит музам». Пиндар считал, что «бог посылает чары на песни». В другом месте он указывал, что «очарование несет смертным все отрадное» и «вызывает сладкую улыбку». Очарование по-гречески «*chāgis*», и именем харит древние греки называли граций. Очарование и прелесть — это понятие оказалось важным для истории эстетики; из всех употреблявшихся тогда понятий оно было, возможно, наиболее близким к тому, что мы теперь понимаем под красотой. Гомерические гимны представляли себе действие поэзии уже несколько иначе — как «безмятежность сердца, любовную тоску и мечту наяву».

6. *Предмет поэзии.* О предмете поэзии Гесиод писал, что музы рассказывают о том, что есть, было и будет; они велят поэту петь «о прошлом и будущем». Темы его собственной поэзии были разнообразными: «Теогония» трактовала о богах, а «Труды и дни» — об обыденной человеческой жизни.

Пиндар также высказался по вопросу о том, что является наиболее важным для художника: врожденный талант или приобретенные знания. Он считал, что наиболее важен талант: «художник тот, кто много знает от природы», а не «только то, чему он научился». Такое суждение было, конечно, основано на опыте поэзии. Сомнительно, чтобы ранний грек сказал то же самое о скульптуре или архитектуре; здесь он был убежден, что все дело в правилах.

7. *Значение поэзии.* Ранние поэты трезво оценивали значение поэзии. Вместо того чтобы просить муз о поэтическом даре, Солон просил о благосостоянии, хорошем мнении, доброжелательности друзей, твердости по отношению к врагам. Среди представителей разных профессий он говорил о поэте наравне с купцом, крестьянином, ремесленником, прорицателем, врачом, ставя его не ниже, но и не выше. Это была оценка поэзии с точки

зрения жизненной пользы. От Пиндара берет свое начало мнение, что «искусство — трудное дело».

8. *Поэзия и правда.* Поэзию также оценивали и с точки зрения правды, имевшей для греков существенное значение. И здесь оценка бывала зачастую не в пользу поэзии: Солон упрекал поэтов в том, что они говорят неправду, сочиняют, а следовательно, лгут. Когда впоследствии по этому предмету высказались философы, их суждение о поэтах было схожим. Но уже тогда Пиндар сетовал, что поэты, вопреки правде, при помощи всяких выдумок обманывают души смертных, благодаря сладкому очарованию заставляют верить в самые невероятные вещи. Осмотрительней высказывался Гесиод, которому музы говорили: «Мы можем сказать много воображаемых, хотя и правдоподобных вещей, но можем также, если хотим, сказать правду». Согласно Фукидиду, Перикл говорил афинянам, что их могучее государство не нуждается ни в Гомере, ни в каком-либо другом поэте, чьи слова хотя и доставляют удовольствие, но не содержат правды.

В то же время Солон писал, что обязан мудростью музам. Для грека это было наивысшей хвалой, какую он мог воздать поэзии и поэтам, — приравнять поэзию к мудрости, а поэта к мудрецу. Но слово «*sofia*» (мудрость) имело два значения. Во-первых, оно означало познание правды, при этом самой глубочайшей правды. Во-вторых, оно могло пониматься как практическая мудрость, умение писать, искусство. Вероятно, именно в последнем смысле употреблял это слово Солон. Так, у Пиндара «*sofia*» значило то же самое, что искусство, а «*sofos*» — то же самое, что художник. Мудрость, понимаемая таким образом, не имплицировала правду.

С другой стороны, сами поэты весьма высоко ставили свои творения. Они повторяли мысль Гомера о том, что только поэзия может гарантировать людям и их деяниям долгую жизнь. У Пиндара: «Вдохновенное слово живет дольше, чем деяния»; «Если гимн не прославит человеческих деяний, они во мраке погибнут». Пиндар указывал, что Одиссей страдал не напрасно, ибо благодаря Гомеру слава Одиссея превзойдет его страдания.

Хотя ранние греки видели в поэзии нечто существенно отличающееся от искусства и умения, но сравнение поэзии с живописью, сделанное одним из архаических

поэтов, греки повторяли еще спустя многие столетия. Именно Симонид был тем поэтом, который сказал, что живопись — это безмолвная поэзия, а поэзия — говорящая живопись.

9. *Красота.* У ранних поэтов редко можно встретить выражения «красота» и «прекрасный». Феогнид писал: «Что прекрасно, то приятно, что не прекрасно — приятным не является». В одном из своих стихотворений Сапфо говорит: «Пре­красный, как видим, есть хороший, а хороший вместе с тем будет прекрасным». Эти слова означали: то, что нас восхищает, привлекает, возбуждает удивление и признание (все это греки называли красотой), является также ценным, дорогим (это называли также благом). Афоризм Сапфо, выражающий типичную для греков связь красоты с благом, «kaloka-gatii», охватывал не только красоту в современном значении этого слова, но также красоту как благо; таким образом, этот афоризм остался в истории эстетики, как и высказывание Гомера, который не упоминал о красоте, но, по всей вероятности, имел ее в виду, когда в «Илиаде» (III, 156) заставил старцев говорить о Елене как о женщине, ради которой стоило вести войну.

10. *Мера и соответствие.* Гесиод сформулировал следующее требование: «Соблюдай меру, соответствующий момент является лучшим». Почти дословно дважды повторил его Феогнид. Это требование мыслилось, скорее, не как эстетическое, но как моральное правило; для этой ранней эпохи характерным было то, что красота и искусство еще не обособлялись друг от друга, а рассматривались в связи с моральным благом и другими вопросами жизни. Достоинно внимания, что уже ранний поэт говорил о мере и соответствии, которые стали впоследствии главными терминами греческой эстетики.

Итак, архаические поэты видели источник поэзии в божественном вдохновении, а задачу — в том, чтобы возбуждать радость, очарование, а также в том, чтобы прославлять минувшее; поэзия должна была заниматься судьбами богов и людей. Греки хотя и были убеждены в ценности поэзии, но не представляли себе ее как особую ценность, присущую только искусству. Их поэзия была в некотором отношении близка к той, которая впоследствии называлась романтической. Впрочем, она была далека от какого-либо формализма.

II ЭСТЕТИКА КЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА

I. КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

1. *Афинский период.* Второй период истории Греции был наиболее блистательным периодом, временем военных побед и общественного прогресса, роста богатства и появления великих произведений искусства и науки. Одержав победу над самым могущественным государством того времени, Персией, греки стали народом, не имевшим соперников. После вооруженного отпора, данного персам, началось их вытеснение вместе с финикийцами с торговых рынков; здесь греки также оказались ведущими. Темпы их развития в V веке были головокружительными: победы следовали за победами, политические реформы сменяли одна другую, делались научные открытия, создавались шедевры искусства.

Но этот блистательный период отнюдь не был периодом мира. Напротив, то было время непрерывных войн, внутренней борьбы между греческими государствами, общественными классами, партиями, вождями. Борьба с захватчиками вызвала патриотический подъем, укрепляла ощущение силы и народного единства.

В стране со многими политическими, промышленными, торговыми и умственными центрами один из центров выдвинулся вперед, а именно Аттика и в ней Афины. Аттика имела выгодное географическое положение и обладала сравнительно большими ископаемыми богатствами. Уже в VI веке до н. э. Писистрат превратил Афины в морскую державу, развил в ремесленном и торговом отношении, взял под свое покровительство искусство и литературу. До середины V века до н. э. Афины щедро раздавали свое гражданство; уже тогда по количеству населения и своим богатствам Афины затмили даже Сиракузы. Их позиция укреплялась как благодаря победам оружия, так и благодаря культуре. Под эгидой

Афин был создан морской союз; в Афины было перенесено дельфийское хранилище. Апогея своего величия Афины достигли во времена Перикла, во второе тридцатилетие V века, в так называемый аттический период.

Если в начале V века до н. э. греческая культура развивалась в двух направлениях — дорическом и ионическом, то афинская культура складывалась из обоих элементов. Дорический и ионический стили стали двумя стилями одной страны. На Акрополе рядом с дорическим Парфеноном был воздвигнут в ионическом стиле Эрехтейон. Эстетика афинских софистов была выдержана в ионическом эмпирическом стиле, Платон же продолжал традиции дорического априоризма.

2. *Демократический период.* Развитие Афин шло в направлении общественного прогресса, демократизации жизни. Реформы начались уже во времена Солона, в VI веке, и получили более широкое развитие на рубеже V века, при жизни Калисфена. Тогда произошло уравнивание граждан в правах, они получили право участия в управлении государством. В 464 году утратил свою власть ареопаг, последний недемократический институт. Постановлением, в силу которого вводилась плата за занимаемые должности, Перикл предоставил участие в органах управления даже самым бедным. На должности не выбирались, а проводилась жеребьевка. Согласно конституции, по крайней мере три раза в месяц созывалось Народное собрание. Даже текущие вопросы решались коллективно, Советом Пятисот. Каждый афинянин принимал участие в общественных делах, и притом это участие было постоянным. Каждый — но только не рабы, которые работали, чтобы граждане могли управлять и посвящать себя наукам и искусствам.

Никогда прежде искусство не было в столь большой степени связано с жизнью народа. Трагедии и комедии служили политике, прославляли и порицали экономические и политические программы.

3. *Афинский народ.* Ошибочно было бы представлять себе афинский народ, управлявший страной в ее наиболее блистательную эпоху, как объединение просвещенных граждан, образец прогресса и добродетелей. Этот народ проявлял, скорее, недоброжелательность в отношении просвещения. Ведь Сократ, поборник просвещения, был приговорен к смерти. Ксено-

фонт — устами Сократа — замечает, что Народное собрание состояло из тех людей, которые торговали на рынке и думали только о том, чтобы подешевле купить и подороже продать. Достаточно известно об отрицательных сторонах афинян — о корыстолюбии, зависти, тщеславии, пристрастии к внешним эффектам. Но несомненно, однако, и то, что они обладали также большими достоинствами. Они были легковозбудимы, впечатлительны, имели буйную фантазию, и, в противоположность угрюмым спартамцам, безмятежны и веселы. Это были люди свободные и испытывали потребность в свободе. У них была склонность к прекрасному, естественный хороший вкус, они знали толк в хорошем искусстве. Они сочетали естественную чувственность со склонностью к абстрактным идеям. Они любили жить беззаботно, но в случае необходимости готовы были пойти на жертвы и проявить героизм. Они были корыстолюбивы, но в то же время обладали честолюбием, и честолюбие делало их великодушными. Это были универсальные люди, распределявшие свое время между профессиональным трудом, общественными делами и увеселениями.

Было бы ошибочным представлять себе жизнь афинян богатой, обильной, удобной. Фукидид передал слова Перикла: «Мы любим красоту, соблюдая умеренность, любим мудрость, не впадая в слабость». Личные требования афинян были скромными, великолепием блистали только общественные, но не частные здания. Афиняне не хвастались своими богатствами, но и не скрывали скудости. Поскольку они довольствовались малым, среди них было много людей, свободных от материальных забот, людей, которые могли если не творить искусство, то наслаждаться им. Исократ, вспоминая впоследствии времена Перикла, мог сказать: «Каждый день у нас был праздник». И, несмотря на всю суету афинской эпохи, именно тогда появилась сентенция, которой Анаксагор ответил на вопрос, почему он предпочитает лучше быть, чем не быть: «Для того чтобы смотреть на небо и за порядком вселенной».

4. *Конец эпохи.* Благоприятные политические условия в Греции удержались недолго. Согласие греческих государств уже в конце V века до н. э. было нарушено раздорами и соперничеством; продолжительная Пелопоннесская война разорила страну. На Афины обрушились

особенные бедствия: осады, эпидемии, обострение внутренней борьбы, частые политические перевороты, ограничения политического строя, бесплодные попытки восстановления гегемонии. IV век стал эрой македонского господства и господства Херонеи. Афины политически пришли в упадок. Есть основания ограничить классическую эпоху в политическом отношении V веком, но с точки зрения умственной культуры этого делать нельзя. Существенных перемен в IV веке в этой сфере не произошло, Афины продолжали оставаться столицей литературы, красноречия, искусства, науки. Государственность греков клонилась к упадку, но культура достигла такого расцвета, что могла стать универсальной культурой, господствующей в мире. Политические и социальные завоевания греков оказались непрочными, но их искусство пережило тысячелетия, как и наука об искусстве.

5. *Классический период*. Непродолжительный кульминационный период греческой культуры принято называть «классицизмом», «классическими» называют литературу и искусство того времени*. Однако это понятие является многозначным.

а. Согласно одному из этих значений, классическим называют то, что является наиболее зрелым, наиболее совершенным выражением какой-либо культуры, искусства, направления, стиля. В этом смысле V и IV века в Греции, и в особенности эпоха Перикла, являются классическими, ибо они представляют собой совершенное, кульминационное выражение культурного развития Греции. Однако следует помнить, что классическими являются и другие культуры, совершенно не похожие на культуру времен Перикла. Готическая культура XIII века также является классической, ибо представляет собой зрелое выражение средневековья, тогда как первая — античности. Поэтому если мы говорим о какой-либо

* Rodenwaldt G. Zum Begriff und geschichtlichen Bedeutung des Klassischen in der bildenden Kunst.—«Zeitschrift für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft», XI, 1916; Das Problem des Klassischen in der Kunst, acht Vorträge, hrsg. W. Jaeger, 1931; Körte A. Der Begriff des Klassischen in der Antike.—«Berichte über Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften». Phil.-hist. Klasse, t. 86, S. 3, 1934; Rose H. Klassik als künstlerische Denkform des Abendlandes, 1937; Tatariewicz W. Les quatre significations du mot «classique».—«Revue International de Philosophie», 1958, p. 41.

культуре как о классической, то этим лишь решаем вопрос о ее значении, а не о характере. Классические периоды обычно продолжаются недолго; едва культура, искусство, поэзия достигают своего апогея, как уже начинают приходить в упадок; на вершинах трудно удержаться. В Греции несомненно классическим периодом была короткая эпоха Перикла, и только в более произвольном значении его можно распространить на два столетия.

Классическим искусству и поэзии противостоят менее совершенные, менее зрелые искусство и поэзия. Уточним: противоположностью классицизма является, с одной стороны, «архаизм» или «примитивизм», когда искусство еще не достигло зрелости, а с другой — уже перезревшее искусство. Последнее определяли одно время термином «барокко», однако ныне преобладает тот взгляд, что барокко является другим типом искусства, которое имело свои классические периоды и периоды увядания.

б. Слово «классический» имеет и другое значение: оно означает культуру, искусство, поэзию, направление, стиль, обладающие определенными характерными чертами, а именно соразмерностью, сдержанностью, гармонией, уравновешенностью. Поэзия и искусство V и IV веков в Греции были классическими также и в этом значении, став образцом и мерой для всех позднейших периодов, которые стремились к умеренности, гармонии, равновесию...

Искусство, литература, культура времен Перикла и даже всего V и IV веков до н. э. являлись классическими в обоих значениях. Распространяя это понятие, иногда всю древность называют «классической». Но древность не сразу стала зрелой, она не до конца была отмечена умеренностью и равновесием, она имела также свои столетия барокко и романтизма. Классическим в ней был период V и IV веков. Но это был не единственный классический период в истории: в поздней древности, в средние века и в новое время классические периоды возвращались как время совершенства и умеренности. Так было у римлян в царствование Августа, у франков в правление Карла Великого, во Флоренции во времена Медичи. В Париже при Людовике XIV и Наполеоне подражали старым классическим формам.

В XIX веке литературу и искусство, подражавшие старым формам, называли «псевдоклассическими», теперь их называют «классицистскими». Театр Софокла был классическим, а театр Расина — классицистским, скульптуры Фидия были классическими, а Кановы — классицистскими.

В эпохе Перикла историк может увидеть не только классическую эру *kat' exochēn*, но прототип других классических эпох и образец классицистских.

2. ЛИТЕРАТУРА

1. *Трагедия*. В классический период в Греции уже были созданы новые великие эпические и лирические произведения, в то же время поэзия Гомера и ранних лириков продолжала жить. Гомер по-прежнему считался не только величайшим поэтом, но и мудрецом, источником не только красоты, но и знания. Для первых великих эстетиков поэзия первых великих поэтов была уже далекой, погруженной в дымку времени.

Но тогда тоже существовала великая поэзия, именно в это время выдвинулись великие греческие трагики. Для истории эстетики большое значение имеют следующие особенности греческой трагедии*.

Греческая трагедия выросла из обрядов религиозного культа и была связана с ним более тесно, чем эпическая и лирическая поэзия. Она вышла из хореи, танцев и пения, величие ей придали мысль, содержание, постановка жизненных проблем и показ человеческих судеб.

Внешне она напоминала скорее современную оперу, нежели современную трагедию. Первоначально преобладающую роль в ней играл хор (актер был на первых

* Sinko T. *Literatura grecka*, t. 1, 2, 1931; Egger E. *L'Histoire de la critique chez les Grecs*, 1887; Atkins J.-W.-H. *Literary Criticism in Antiquity*, 1934; Sikes E.-E. *The Greek View of Poetry*, 1931; Haigh A. E. *The Attic Theatre*, 1907; Pickard-Cambridge A.-W. *The Dramatic Festivals of Athen*, 1953; Owen E.-T. *The Harmony of Aeschylus*; Waldock A.-J.-A. *Sophocles the Dramatist*; Greenwood L.-H.-G. *Aspects of Euripidean Tragedy*, 1953; Arndt P. *An Introduction to the Greek Theatre*, 1959; Bowra C.-M. *Greek Lyric Poetry*.

порах только один, Эсхил уже ввел второго). Хор декламировал, но эта декламация была близка к пению. Существенным элементом трагедии была музыка с танцами; театральные представления стали продолжением первоначальной «триединой хореи», действующей в равной степени при помощи слова, звука и движения.

Трагедия представляла собой скорее звукопередачу, чем зрелище. Декорации, особенно вначале, имели второстепенное значение.

На первых порах трагедия не отличалась *реалистическими чертами*; ее действие разыгрывалось почти что в олимпийской сфере. Трагедии Эсхила были близки к дифирамбическим кантатам. В их основу были положены мифы, нить рассказа была простой, а сущность заключалась в постановке проблемы отношения человека и бога, свободы и необходимости. Трагедии разыгрывались в необычайной, сверхчеловеческой атмосфере, характеры дифференцированы не были. Трагедии не воспроизводили действительности и не допускали каких-либо элементов, могущих нарушить их искусственную атмосферу. Они напоминали скорее архаические скульптуры Олимпа, чем классику Парфенона.

Трагедия была искусством публичным. Со времен Перикла каждый афинский гражданин получал от государства деньги на билет. Хотя пять правительственных судей и занимались официальной оценкой искусства трагедии, но, кажется, они обычно находились под влиянием общественного мнения зрителей.

Трагедия была созданием одного человека, а не коллективным творением, в котором участвовали бы поэт, композитор, режиссер. Автор писал не только текст, но и музыку, песни, заботился о танцах, был режиссером, актером и даже организатором спектаклей.

Почти со времени своего возникновения трагедия, согласно традиционному мнению, достигла непревзойденных впоследствии вершин. Три великих греческих трагика явились непосредственно один вслед за другим: Эсхил (525—456), Софокл (496—406), Еврипид (480—406/5). Самый молодой из них уже писал, когда продолжал творить еще самый старший.

Развитие трагедии шло ошеломляюще быстрыми темпами. Уже Эсхил ограничил роль хора, развил диалог, украсил сцену, вводя великолепные декорации, дал акте-

рам торжественные одежды и высокие котурны. Софокл избавился от архаизма, характерного еще для Эсхила. Его трагедии более сложны, они искуснее, реалистичнее, но не без идеализации. Софокл говорил, что изображает людей такими, какими они «должны быть». Еврипид уже показывал людей такими, «какими они являются»; этот реалист перешел от трагедии божественной к человеческой.

Великие трагики были тесно связаны с актуальными общественными проблемами. Софокл был представителем правой идеологии, он недоброжелательно относился к радикальной просветительской деятельности софистов. Еврипид, наоборот, был тесно связан с софистами, принадлежа к идеологическому авангарду. Вместе с ним в искусстве появилась проблема антагонизма традиции и новизны, проблема антагонизма консервативных и прогрессивных тенденций. Из практики искусства эта проблема вскоре перешла в его теорию.

2. *Эстетические высказывания трагиков и Эпихарма.* У трагиков трудно найти собственно эстетические высказывания. Они больше говорили по вопросам этики. Однако у Софокла есть намеки на ту пользу и удовольствие, что проистекают от искусства. Еврипидом завещано мнение, что любовь делает из человека поэта; он же повторил слова Феогнида: «То, что прекрасно, всегда является приятным».

Гораздо больше замечаний эстетического характера можно найти у представителя сицилийской реалистической необрядовой драмы Эпихарма, современника Аристотеля, жившего, возможно, даже несколько ранее Аристотеля (середина VI—V в.). Эпихарм был философом и ученым; по свидетельству Диогена Лаэртция, он оставил сочинения по физике и медицине, гномические труды. В древности был известен также его трактат «О природе» (впрочем, некоторые философы подвергают сомнению авторство Эпихарма). Эпихарма считали пифагорейцем, однако дошедшие до нас фрагменты, в том числе эстетические, такой характеристики не подтверждают. Они гораздо ближе к противоположному философскому направлению, а именно к эмпирической и релятивистской мысли софистов (при рассмотрении эстетики которых еще представится случай вспомнить об Эпихарме).

Один из фрагментов Эпихарма, интересующих эстетику, говорит об относительности форм искусства, об его зависимости от человека. Второй фрагмент указывает, что самое важное в искусстве—данный природой художнику талант; наконец, третий фрагмент—«разум видит и разум слышит». Последний фрагмент дает сжатую формулировку древнегреческого интеллектуализма: мы обязаны нашим познанием мысли даже тогда, когда нам кажется, что этим мы обязаны нашим глазам и ушам. Такой подход был важен также для теории красоты и искусства. Поразительно, что поэт придал этому взгляду столь радикальное выражение.

3. *Конец трагедии и Аристофан.* Великий период театра был кратким, не пережив V века. Афинская трагедия кончила свое существование со смертью Софокла и Еврипида, хотя в IV веке театральная продукция была даже более обильной, драматургов стало много и некоторые из них были при этом необычайно плодовитыми. Астидам Афинский написал 240 трагедий и сатирических произведений в драматургической форме, Каркинос Акрагасский—160, Антифан Афинский сочинил 245 комедий, а Алексей из Туриои—280. Однако уровень всех этих произведений был невысок. В IV веке наиболее выдающиеся умы Греции обратились к прозе. Правда, народ все еще сходил с ума от театра и театральные звезды с успехом совершали турне по стране. Но культ театра вырожден в культ актеров; Аристотель отмечал, что в его время они ценились больше, чем поэты.

В 406 году, после смерти Софокла и Еврипида, Аристофан в своей комедии «Лягушки» подвел итог развитию афинской трагедии. Он пришел, и не без оснований, к заключению, что наступил ее конец. Вину за это Аристофан возложил на последнего трагика, Еврипида. В новаторских, просветительских устремлениях Еврипида Аристофан видел зло, считая, что они губительно влияют на страну. Аристофан указывал, что Евринид был подвержен влиянию Сократа, влиянию философии; во имя трезвости он отказался от простоты и возвышенности.

Такая оценки была верной. Действительно, благодаря Сократу и софистам, философии и просвещению в древнегреческой культуре произошли перемены. В IV веке проза стала ведущей, большое место в умственной жиз-

ни греков заняла философия. Великие проблемы человеческой жизни, породившие трагедию, теперь стали причиной ее конца, ибо возникло убеждение, что лучше ставить их иначе и отдать их решение не поэтам, а философам. Впрочем, для поэзии и искусства это имело свой положительный результат: философы создали теорию поэзии и искусства.

Хотя сам Аристофан и не был теоретиком, но он оказал определенное влияние на развитие теории, ибо положил начало оценке искусства с точки зрения моральных и политических потребностей общества, считая, что такая оценка должна быть руководящей*.

Аристофан был основоположником и другого элемента теории искусства. В одной из его комедий говорится: «то, чего нам в действительности не хватает, дает подражание в поэзии». Это был новый аспект старого понятия подражания — мимесиса. Впоследствии этот аспект был развит философами.

4. *Проза.* Проза, одно из достижений IV века, была прозой великих историков — Геродота и Фукидида, а также прозой ораторов — Исократы, затем Демосфена. Общественный строй Афин способствовал развитию красноречия и дал жизнь риторическим произведениям, которые, как и произведения греческого эпоса и трагедии, считаются непревзойденными шедеврами. Будучи образцами высокого мастерства, эти риторические произведения служили, однако, весьма практическим целям, почему их следует отнести к иной сфере, а не к искусству.

Среди создателей греческой прозы были и творцы теории искусства: Горгий, Платон. Заслуги Горгия в создании художественной прозы Филострат впоследствии сравнивал с заслугами Эсхила в деле создания трагедии. Горгий был творцом смелых метафор, тропов и стилистических фигур, которые были так и названы греками «схемами Горгия». Платон дал свою литературную форму, в которой научное исследование как бы сочеталось с драмой; у него были собственные стиль и язык. Прозу Платона, как указывает Вилламовитц-Мёллендорф, надо читать вслух, чтобы она могла полностью раскрыть свои

* Snell В. Aristophanes und die Ästhetik.— «Die Antike», XIII, 1937, S. 249 n; Ugolini G. L'evoluzione della critica letteraria d'Aristofane.— «Studi italiani di filologia classica», 1923.

красоты; она представляет собой нечто такое, чего «человеческая речь не превзошла и не может превзойти» Аристотель дал несравненный образец простой, содержательной научной прозы, чья незатейливость является ее наивысшим, поистине великим достоинством.

3. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

1. *Художники об искусстве.* Классическую архитектуру греков V и IV веков мы знаем в основном только в руинах, классическую скульптуру только в копиях, а живопись только по описаниям. Но и этих руин, копий и описаний достаточно для того, чтобы понять, что классическое искусство греков было великим искусством. Позднейшие эпохи дали другие вершины искусства, но, по общему мнению столетий, они не создали искусства более совершенного, чем древнегреческое.

Одновременно с великим искусством возникла и теория искусства. Многие из художников того времени не только строили, ваяли или рисовали, но и писали об искусстве. В их трактатах можно было найти не только технические сведения, производственный опыт, но и общие рассуждения о правилах симметрии и канонов искусства. Эти трактаты содержали эстетические принципы, которыми руководствовалось тогдашнее искусство.

Среди архитекторов классической эпохи, оставивших высказывания о своем искусстве, были Силен, автор книги «О дорической симметрии», Иктинос, создатель Парфенона, и многие другие. О скульптуре писали великий Поликлет и Евфранор. Знаменитый художник Паррасий, а также художник Никий оставили трактаты, посвященные живописи. Художник Агатарх писал о театральной живописи, которая вследствие своего иллюзионизма вызывала тогда наиболее оживленные дискуссии. Филострат сообщает, что «древние мудрецы писали о симметрии в живописи». Говоря о мудрецах, Филострат имел в виду художников.

Все эти теоретические сочинения погибли. Но произведения классического искусства сохранились; по ним историк в состоянии представить себе эстетические воззрения эпохи. Историк искусства приходит к заключе-

нию, что 1) эти эстетические воззрения приспособлялись к канонам; 2) в принципе придерживаясь математических пропорций, художники, однако, нарушали их; 3) художники оставили традиционные схематические формы в пользу органических. Все эти три особенности классического искусства, имеющие общеэстетическое значение, должны быть здесь рассмотрены последовательно.

2. *Канон.* Классическое искусство греков предполагало, что для каждого произведения существует свой канон, или обязательная форма. Слову «канон» в пластических искусствах соответствовало слово «ном» в музыке; в сущности, оба термина означали одно и то же. Греческие музыканты определяли свой «ном», или закон; греческие художники также определяли свой «канон», или меру. Они искали их, думали, что нашли, и применяли в своих произведениях.

История искусства знает эпохи «канонические» и «неканонические». В одно время искали и соблюдали каноны, ибо в них видели гарантию совершенства, в другое время, напротив, избегали канонов, видя в них опасность для искусства, ограничение его свободы. Классический период греческого искусства был каноническим.

Известные истории каноны чаще всего имели литургическое или общественное обоснование, но могло быть и обоснование художественное, когда предписываемые искусству формы считались наиболее совершенными. Греческие каноны классической эпохи имели как раз это художественное обоснование в противоположность, например, египетскому искусству, каноны которого были обусловлены в литургическом и общественном плане. Такова первая характерная черта греческих канонов. Другой их характерной чертой является эластичность, подвижность; они устанавливались постепенно, их изменяли, улучшали. Третьей их чертой было то, что они опирались главным образом на пропорции и выражались в числовых отношениях. Каноны устанавливали, например, точное соотношение основания колонны и капители. туловища и головы. Канон исходил из принципа, что среди всех существующих пропорций есть одна самая совершенная. Такой подход можно считать философским; «золотую» пропорцию искали художники, но духовно руководили ими философы.

3. *Канон в архитектуре.* Архитекторы первыми среди прочих представителей древнегреческого искусства пришли к каноническим формам. Уже в V веке они использовали их при строительстве храмов, формулировали в своих трактатах*. Памятники этой эпохи свидетельствуют о том, что канон применялся повсеместно. Они говорят также о его стабильности: поколения сменялись, а канон продолжал свою жизнь. Сфера его применения была обширной и всеобщей, он предписывал определенные формы и пропорции как для всего здания в целом, так и для его деталей. Каноничность, постоянство и всеобщность форм древнегреческой архитектуры были следствием того, что эти формы являлись безличными, объективными. В источниках можно довольно редко встретить имена художников, словно художник значил совсем немного, был не творцом, а исполнителем. Перед взорами первых эстетиков находились произведения архитектуры, которые воспринимались ими так, словно их воздвигли согласно вечным, сверхиндивидуальным, вневременным законам.

Древнегреческий классический архитектурный канон имел математический характер. Витрувий, римский продолжатель дела классических архитекторов Греции, писал: «Композиция храмов основана на соразмерности, правила которой должны тщательно соблюдать архитекторы. Она возникает из пропорции. Пропорция есть соответствие между членами всего произведения и его целым по отношению к частности, принятой за исходную, на чем и основана всякая соразмерность»**. Археологи не пришли пока к единому мнению относительно того, был ли модулем дорического храма триглиф или же половина ширины колонны, измеряемой у основания; однако на той или другой основе можно реконструировать весь храм.

* Dehio G. Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst, 1896; Thiersch A. Die Proportionen in der Architektur.— «Handbuch der Archäologie», IV, I, 1904; Wolff O. Tempelmasse, das Gesetz der Proportionen in den antiken und altchristlichen Sakralbauten, 1912; Mössel E. Die Proportion in der Antike und Mittelalter, 1926; Fischer Th. Zwei Vorträge über Proportionen, 1955.

** Витрувий. Десять книг об архитектуре, т. 1. М., 1936, с. 65. В дальнейшем все ссылки на Витрувия даются по этому изданию. (Прим. пер.)

Каждая деталь греческого храма имела соответствующую пропорцию. Если за модуль взять половину ширины колонны, то афинский Тесейон имел шестиколонный фасад с 27 модулями: шесть колонн охватывали 12 модулей, три центральных интерколумния имели по 3,2 модуля, два боковых по 2,7, вместе же — 27. Отношение колонны к центральному интерколумнию составляет, следовательно, 2:3,2 или 5:8. Триглиф равен ширине одного модуля, а метопа — 1,6. Их соотношение опять-таки — 5:8. Те же числа повторяются во многих дорических храмах. Такое же число — 27 модулей — можно найти и в четырехколонных фазах.

Витрувий пишет: «...когда этот модуль установлен, то на основании него производят вычисления всех частей постройки... Толщина колонн будет два модуля, высота вместе с капителью — четырнадцать. Высота капители — один модуль, ширина — два и одна шестая модуля... Высота архитрава — один модуль с пояском и каплями... Над архитравом ставят триглифы с их метопами высотой в полтора модуля и шириною с лицевой стороны в один модуль*. Точно так же он определяет все другие элементы. Для историка эстетики конкретные числа не имеют большого значения, но важно уже само то, что все элементы определялись в числах.

В древности применение канона было обязательным прежде всего в храмах, а также в театрах**. «План самого театра, — пишет Витрувий, — делается так: наметив основной центр, надо начертить линию окружности, соответствующую по величине периметру будущей нижней площади, и вписать в эту окружность четыре равносторонних треугольника, касающихся через равные промежутки крайней ее линии»***. Эта геометрическая система применялась в Греции при строительстве театров с классических времен; мы ее находим уже в афинском театре Диониса, древнейшем каменном театре. Театральные архитекторы также соблюдали постоянную пропорцию между расстоянием, отделяющим сцену от зрителей, и высотой сцены. Когда впоследствии стали

* Витрувий. Указ. соч., с. 83.

** Lepik-Kopaczynska W. Mathematical planning of ancient theatres. — «Pracy Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego», Л. 22, 1949.

*** Витрувий. Указ. соч., с. 101.

понижать ее высоту, то одновременно и стали уменьшать это расстояние.

Архитектурный канон распространялся также на все элементы — колонны, антаблементы, волюты капителей и рифление колонн. С помощью математики архитекторы точно и тщательно применяли канон ко всем этим деталям. Канон предусматривал волюты капителей ионического ордера. Канон определял не только количество каннелюров колонны, но и их глубину...

Канон античной архитектуры должен был радовать не только глаза, но и уши. Канон театральной архитектуры определялся не только с точки зрения формы, но и получения хорошей акустики: акустические сосуды в театрах распределялись в определенном порядке, который должен был не только усилить голос, но и придать ему желаемый тон.

4. *Канон в скульптуре.* Древнегреческие скульпторы также пытались учредить каноны своего искусства. Больше всего в этой области сделал Поликлет. Скульптурный канон основывался на постоянстве пропорций. «Красота заключается в пропорциях частей тела, т. е. пропорции пальца к пальцу, пальца к сгибу, его — к ладони, ее — к локтю, локтя к плечу, и всех этих частей друг к другу, как это написано в «Каноне» Поликлета», — сообщает Гален. О том же говорит Витрувий: «...природа сложила человеческое тело так, что лицо от подбородка до верхней линии лба и начала корней волос составляет десятую долю тела...»*. Далее он определяет числовые соразмерности отдельных частей тела. Этот канон строго применялся классиками. В единственном уцелевшем фрагменте Поликлета указывается, что в произведении искусства «совершенство» (τὸ εἶν) зависит от многих числовых отношений и даже мелкие отклонения имеют для него решающее значение.

Скульптурный канон базировался на пропорциях, существующих в природе, в частности на пропорциях правильно сложенного человека. Это был, как говорит Е. Панофский, «антропометрический» канон**. В то же время он не решал окончательно вопроса о том, может

* Витрувий. Указ. соч., с. 65.

** Panofsky E. Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung.— «Monatshefte für Kunstwissenschaft», IV, 1921.

ли скульптор делать свои анатомические коррективы или допускать перспективные варианты; этот канон не ставил своей целью улучшения природы. Каноном ради самого искусства древнегреческие скульпторы не увлекались. Они обращались к канону природы и применяли его в своих произведениях, считая обязательным и для искусства. Эту соразмерность («как у хорошо сложенного человека») «тоже принимали в расчет, — добавляет Витрувий, — знаменитые древние живописцы и ваятели и этим достигли великой и бесконечной славы» *.

Скульптурный канон касался не только общих пропорций человеческого тела, но и его частей, пропорций лица, например **. Греки делили лицо на три части: лоб, нос, рот с подбородком. Но канон здесь, как это показали обстоятельные измерения, не был устойчивым. У скульптур V века лоб довольно низкий, а нижняя часть лица более длинная. Поликлет вернулся к делению лица на равные части. Но Евфранор от него уже отошел. В продолжение всей классической эпохи вкус греков подвергался постоянным колебаниям и, несмотря на их стремление к объективному искусству, одновременно со вкусом менялись пропорции греческой скульптуры.

В Греции классического периода возникла мысль, что тело совершенно сложенного человека можно передать с помощью простых геометрических фигур, а именно круга и квадрата. «Если положить человека навзничь с распростертыми руками и ногами и приставить ножку циркуля к его пупку, то при описании окружности линия ее коснется пальцев обеих рук и ног» ***. Греки полагали, что точно так же можно вписывать тело человека и в квадрат; возникла концепция квадратуры человека (по-гречески «anēr tetragōnos», по-латыни «homo quadratus»), просуществовавшая в художественной анатомии вплоть до нового времени.

5. *Канон ваз.* Канон можно обнаружить и в более малых формах древнегреческого искусства, а именно в

* В и т р у в и й. Указ. соч., с. 65.

** Kalkmann A. Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst, 53 Programm der archäolog. Gessellschaft in Berlin, 1893.

*** В и т р у в и й. Указ. соч., с. 65.

вазовом искусстве. Американские исследователи*, например, установили, что греческие вазы обладают постоянными пропорциями. Количество сохранившихся греческих ваз велико, но во всех измеренных вазах определенные пропорции повторяются если не в точности, то хотя бы приблизительно.

Вообще говоря, для греков самыми совершенными формами были самые простые геометрические фигуры — треугольник, квадрат, круг. Они считали также, что и самые простейшие числовые соотношения для красоты форм являются решающими (равно как и для гармонии звуков). Совершенным треугольником они считали треугольник равносторонний, а также «пифагорейский» треугольник, чьи стороны находятся между собой в соотношении 3:4:5.

6. *Научные амбиции искусства.* Вера в математический канон сложилась, как можно предполагать, в греческом искусстве отнюдь не стихийно: она была рождена не только самими художниками, но и философами. Среди последних ее развитию больше всего способствовали пифагорейцы и платоники. В более поздние времена греки утверждали, что самый термин «канон», первоначально означавший мерку, которой пользовались строители, своим фигуральным значением обязан Пифагору**. В эстетическом смысле он был первоначально использован в архитектуре, а затем также в музыке и скульптуре; особенно его популяризировал Поликлет.

Древнегреческие художники были убеждены, что в своих произведениях они применяют и выявляют законы, управляющие природой, что они изображают не только форму вещей, но и их сущность, неизменную структуру, а также то, что является объективной красотой. Основное понятие «симметрия» означало пропорцию, не придуманную художниками, но присущую природе. При таком понимании искусство представлялось неким знанием. В частности, знанием считала свое искусство сиционская скульптурная школа. Это был аналог распространенного среди греков взгляда на поэтов как на «учителей мудрости». Плиний сообщает, что художник Памфил, учитель великого Апеллеса, был выдающимся

* Caskey L.-D. Geometry of Greek Vases. Boston, 1922.

** Oppel H. Kanon, Suppl. -- «Philologus», XXX, 4, 1937.

математиком и утверждал, что без арифметики и геометрии нельзя быть хорошим художником. Научные притязания проявлялись также и в том, что художники не только лепили и рисовали, но и занимались теорией своего искусства. На канон в искусстве они смотрели как на свое открытие, а не как на изобретение, не как на человеческую идею, а как на объективную истину, которую они сумели отыскать.

Свои научные устремления греческие художники связывали с эстетическими устремлениями. Они думали, что только космос заключает в себе гармонию; чтобы искусство было гармоническим, необходимо, чтобы художник познал пропорции космоса и применял их в искусстве. Целью художников было не только субъективное удовольствие зрителей, но и объективное совершенство произведения. Об этом мало писали, но поступали именно в соответствии с таким пониманием: оборотные стороны метоп обрабатывали так же тщательно, как и те, которые были на виду.

7. Три основания канонов. Устанавливая свои каноны, греки исходили из следующих принципов.

Прежде всего, из общефилософского принципа. Они были убеждены, что определенные пропорции являются совершенными и управляют космосом, а поэтому и человеческие творения, если только они хотят быть совершенными, должны соблюдать эти пропорции. «...Если природа, — писал Витрувий, — сложила человеческое тело так, что его члены по своим пропорциям соответствуют внешнему его очертанию, то древние были, очевидно, вполне правы, установив, что при постройках зданий отдельные их члены должны находиться в точной соразмерности с общим видом всей фигуры» *. Открыв совершенные, как они полагали, пропорции, древние рассматривали их в качестве обязательных норм для искусства и всюду их применяли.

Второй принцип канонов заключался в соблюдении пропорций органических существ. Он играл преобладающую роль в изобразительном искусстве и его «антропометрическом» каноне.

Третьим принципом, особенно важным для архитектуры, было знание законов статики. Колонны ставились

* В и т р у в и й. Указ. соч., с. 65.

по-разному в зависимости от их высоты: чем выше они были, тем более тяжелым должен был быть антаблемент, тем более плотной должна была быть поддерживающая его опора. Формы греческого храма — результат как знания техники, так и знания возможностей материала, именно эти моменты имели решающее значение в создании форм и пропорций, воспринимаемых нами как совершенные.

8. *Искусство и зрительные требования.* Однако, создавая свои произведения в соответствии с математическими пропорциями и геометрическими формами, греки в некоторых случаях от них отступали. Эти отступления были достаточно частыми, чтобы не быть сознательными и целенаправленными. В их основе лежал отчетливый эстетический умысел. Причем некоторые такие отступления были вызваны приспособлением форм к возможностям человеческого видения. Диодор Сицилийский писал, что именно этим искусство греков отличалось от египетского искусства, которое устанавливало свои пропорции безотносительно к требованиям зрения. Принимая во внимание оптический момент, греки хотели таким образом воспрепятствовать оптическим деформациям. Нарисованным или изваянным фигурам греки придавали неправильные формы сознательно, зная, что именно в таком виде они будут казаться правильными.

Так они поступали в живописи, в частности в театральной. Поскольку декорации были предназначены для того, чтобы на них смотреть издали, то древние греки рисовали их иначе, чем станковые картины. Именно с тех времен живопись, учитывающую законы перспективы, стали называть скенографией (от «skene» — сцена) *. Начиная с V века встречается импрессионистская манера живописи, когда художники располагают свет и тени таким образом, чтобы создать иллюзию действительности, хотя вблизи такая живопись смотрится в виде бесформенных пятен, на что указывал и в чем упрекал художников Платон. Такую импрессионистскую живопись греки называли скиаграфией (от «skia» — тень) **.

* Schuhl P.-M. Platon et l'art de son temps, 1933.

** Lepik-Kopaczynska W. Problem skiografii z czasów Platona.— Księga Pamiątkowa ku czci W. Podlachy, 1957; Schöne R. Skiagraphia.— «Jahrbuch des deutschen arch. Instituts», XXVII, 1912.

Аналогичные методы использовались и при создании скульптур больших размеров либо установленных очень высоко. Формы статуи Афины Фидий, например, деформировал сознательно, поскольку предполагал воодрузить ее на колонне*. Точно так же поступали архитекторы, в их искусстве эти приемы приобрели особое значение. Так, в дорических храмах V века середину колонны делали более толстой. Боковые колонны делались с наклоном — для того чтобы они выглядели более прямыми. Поскольку освещенные колонны кажутся тоньше затененных, то, для того чтобы создать впечатление, что все они одинаковой толщины, освещенные колонны утолщали, а колонны, находившиеся в тени, делали более тонкими. Архитекторы поступали так потому, как впоследствии говорил Витрувий, что «ошибку глаза надо исправлять посредством теории»**. Согласно выводам польского ученого Стулинского, греки применяли не линейные, а угловые пропорции***. Постоянной величиной были не колонна и антаблемент, а углы, под которыми они (с какой-то выбранной точки) были видны. Следовательно, величины колонны и антаблемента должны были изменяться в зависимости от их расположения выше или дальше.

9. *Отклонения.* В отклонениях от прямых линий и пропорций греческие архитекторы шли еще дальше. Там, где можно ждать прямую линию, ее изгибали. Как горизонтальные, так и вертикальные линии, линии цоколей, карнизов, колонн в классической архитектуре вполне могли быть слегка изогнуты. Конечно, подобные отклонения можно обнаружить не во всей архитектуре классической эпохи, но в таких, например, знаменитых зданиях, как Пантеон или храм в Пестуме, хотя такие отклонения от прямых линий здесь и незначительны. Вполне возможно, что причиной таких отклонений было стремление к компенсации оптического искажения. Но можно допустить и существование иных причин, таких, например, как желание создать впечатление свободы, избежать жесткости.

* Tzetzes. Historiarum variarum chiliades, VII, 353—369, 1826, S. 295—296.

** Витрувий. Указ. соч., с. 70.

*** Stuliński J. Proporcje architektury klasycznej...— «Meander», XIII, 1958.

Витрувий позже напишет так: «Когда же будет установлено основание соразмерности и путем вычислений рассчитаны все размеры, то уже дело пронизательности принять во внимание условия местности, или назначение здания, или его внешний вид и, путем сокращений или добавлений, достичь такой уравновешенности, чтобы, после этих сокращений или добавлений в соразмерности, все казалось правильным и ничего не оставалось желать в смысле внешности»*. Эти «сокращения или добавления в соразмерности», производившиеся древнегреческими художниками, противодействовали деформациям, а также способствовали приданию некоторой свободы контурам постройки. Американский археолог, обстоятельнейшим образом исследовавший эти явления, поясняет, что они были рассчитаны на то, чтобы глаз получал удовлетворение путем устранения формальной монотонности и математической точности, которые нехудожественны и нежелательны в хорошем искусстве. «Классические горизонтальные изгибы были порождены ощущением красоты и художественными целями, а не желанием усиления с помощью оптических поправок формального момента, натянутости, выравнивания прямых линий».

Отклонения от прямых линий и прямых углов преследовали в древнегреческой архитектуре, скорее всего, обе цели — устранение деформации и устранение жесткости... Греки умели лучше строить, чем объяснять, почему они хорошо строят. Они выработали свое мастерство в процессе практики, эмпирически и интуитивно, а не на основе научных предпосылок. Но в то же время у них была потребность тотчас же обосновать теоретически свою практическую деятельность; таков был греческий стиль действия.

10. *Эластичность канонов.* Несомненно, что греческие архитекторы имели свой канон: они придерживались геометрических форм, соблюдали простые пропорции. Но неоспоримо и то, что нет двух совершенно идентичных греческих храмов, а ведь так должно было бы быть, если бы этот канон соблюдался буквально. Такое разнообразие храмов можно объяснить тем, что канон и пропорции применялись архитекторами весьма эластично. Древнегреческие зодчие не были рабами канонов,

* Витрувий. Указ. соч., с. 118.

они смотрели на них как на основополагающий принцип, но не как на всеобъемлющую директиву. Канон был всеобщим, отклонения же от него были не только допустимыми, но и как бы конкретно-индивидуальными. Все эти отклонения от прямых линий и перпендикуляров, изгибы и наклоны как раз и влекли за собой те внешне несущественные колебания, которых было достаточно для того, чтобы сообщить зданиям свободу и индивидуальность, чтобы строгое греческое искусство сделать одновременно свободным.

Классическое искусство Древней Греции является свидетельством того, что его творцы отдавали себе отчет в эстетической значимости как правильности формы, так и свободы и индивидуальности произведений искусства.

11. Схематические и органические формы. Еще одна эстетическая особенность, проявившаяся в классическом искусстве Древней Греции, также имела большое значение. Она обозначилась только в классическую эпоху, в сущности, своим появлением и отграничив ее от архаического времени. Эта эстетическая черта нашла свое выражение в изобразительном искусстве, главным образом в скульптуре.

Дело в том, что архаические схемы в греческом искусстве изжили себя в пользу органических, природных форм. Архаическая пластика, воссоздавая живые формы, делала их геометрическими, тогда как классическое изобразительное искусство отдало предпочтение живым формам, сблизившись с природой и отойдя от традиций Востока. Некоторые эстетики считают эту разительную перемену самой глубокой из тех перемен, какие известны истории искусства. Греческое искусство перешло тогда от схематических форм к формам реальным, от форм искусственных к живым, от форм конструируемых к наблюдаемым, от форм-символов к формам, жившим самостоятельной жизнью, от форм, представлявших пустосторонний мир, к человеческим формам.

Греческая скульптура овладела органическими формами с непостижимой быстротой. Этот процесс начался в V веке, а уже в половине того же века был завершен. Первым из великих скульпторов этой эпохи был Мирон, освободивший скульптуру от архаической схемы и сблизивший ее с природой. Поликлет уже установил ее канон, основанный на наблюдении над органической при-

родой. Фидий, скульптор V века, достиг, по единодушному мнению греков, вершины совершенства.

Перестав стилизовать человеческое тело под геометрическую фигуру, классическое искусство воссоздавало сложные живые формы, стремясь отыскать в них простые, устойчивые пропорции. Наиболее характерной чертой искусства той эпохи как раз и было то, что оно воспроизводило живые тела не в копии, а в синтезе. Если статуи имели семикратную длину лица, а лицо — трехкратную длину носа, то это имело место потому, что греки видели в этих числах синтез человеческих пропорций.

Греки воспроизводили действительность, ища в ней всеобщие, типичные, сущностные формы. О скульпторах эпохи Перикла можно сказать теми же словами, какими говорил о себе Софокл, — они изображали людей такими, какими они должны быть. Они были так же далеки от натурализма, как и от абстракционизма. В искусстве они стремились к идеализации как формы, так и содержания. Вероятно, эти устремления давали художникам классической эпохи ощущение стабильности, непреходящей ценности их произведений. Когда Зевксиса спросили, почему он рисует столь медленно, Зевксис сказал: «Рисую долго, ибо рисую вечность».

Именно с той ранней поры берет начало мнение, еще и ныне часто повторяемое: «*ars longa, vita brevis*» (жизнь коротка, искусство вечно). Хотя мысль эта цитируется по-латыни, но она уходит в глубь истории Греции и встречается уже у великого медика Гиппократата. Это мнение приписывает искусству то же постоянство, какое ранние поэты усматривали в своем поэтическом труде. Искусство гораздо долговечнее своего творца.

12. *По мерке человека.* Классический канон греческой скульптуры и архитектуры засвидетельствован источниками. Исследователи, измерявшие греческие памятники, обнаружили и еще более общую закономерность: и статуи и здания создавались в соответствии с пропорцией золотого сечения (так называется деление линии, при котором меньшая часть относится к большей, как эта последняя к целому). Самые почитаемые храмы, такие, как Пантеон, и самые известные скульптуры — Аполлона Бельведерского или Венеры Милосской, — по мнению некоторых знатоков, во всех своих деталях сле-

дуют либо принципу золотого сечения, либо так называемой функции золотого сечения.

Конечно, точность измерений можно подвергнуть сомнению. Но здесь важно другое, а именно то, что и скульптура и архитектура имеют схожие пропорции; пропорции скульптуры были, по мысли греков, синтезом пропорций живых людей. Следовательно, пропорции классической эпохи были пропорциями, установленными по мерке человека.

В определенные эпохи своего культурного развития человек воспринимает как самые прекрасные свои собственные пропорции и сообщает их своим произведениям; именно так обстояло дело в классические периоды, для которых характерно это стремление к естественным, человеческим пропорциям, к формированию мира вокруг себя по человеческой мерке. Но могут быть и другие культурные эпохи и периоды, когда имеет место сознательный уход от таких форм и пропорций в поисках пропорций более совершенных, чем органические. Таким образом, история вкуса и пропорций, история искусства и эстетики подвержены колебаниям. Классическое греческое искусство было плодом как раз той эстетики, которая наиболее совершенными формами считала формы естественные, а самыми совершенными пропорциями — ограниченные. Эта эстетика получила непосредственное свое выражение в скульптуре, а косвенным образом и в архитектуре, ибо и здесь применялись пропорции, сконструированные по тому же принципу золотой середины. Классическая скульптура греков изображала богов, но в человеческом облике, их классическая архитектура воздвигала храмы, но по мерке человека.

13. *Живопись.* Скульптура греков, по крайней мере частично, сохранилась, а живопись погибла, и поэтому в памяти потомков она была заслонена скульптурой. Однако живопись также занимала важное место в классическом искусстве Древней Греции. Возможно, она развивалась даже стремительнее скульптуры. В доклассическое время она не знала ни третьего измерения, ни светотени и очень редко выходила за пределы одноцветности. Картины Полигнота еще были контурными рисунками, раскрашенными в четыре локальных цвета. Двух поколений V века оказалось достаточным для того, чтобы живопись превратилась в зрелое искусство.

Несомненно, что эта живопись, так же как и скульптура того времени, выражала классическую позицию с ее склонностью к органическим формам, к пропорциям по человеческой мерке. Но кое в чем она отличалась от скульптуры, решая весьма разнообразные, сложные порой темы. Так, Паррасий отважился живописать красками отвлеченный образ афинского народа с его достоинствами и недостатками. Евфранор изобразил сражение имитирующего безумие Одиссея с конницей. Никий изображал животных, Антифил — отражение огня на человеческом лице, а Аристид Тебский, сообщает античный писатель, первым «изобразил душу и характеры». Дионисий Колофонтский был единственным художником, воспроизводившим исключительно человека; поэтому его называли «антропографом». Памфил рисовал даже гром и молнию и вообще, как писал Плиний, «рисовал то, что нельзя рисовать». Все это свидетельствует о том, что классическое искусство, несмотря на свою единую позицию, обладало обширными возможностями.

Хотя тогдашние греки еще не знали терминов «форма» и «содержание», но их искусство тем не менее уже ставило проблему формы и содержания. Зевксис, например, возмущался тем, что публику восхищают больше темы, «материал» картины, чем ее исполнение. Никий указывал на важность темы, укоряя тех художников, которые растрачивают свое искусство на такие пустяки, как «птички или цветы».

14. *Эстетика классического искусства.* Эстетика классического греческого искусства была, во-первых, эстетикой канонических форм. Она была основана на убеждении, что существует объективная красота, что существуют объективно совершенные пропорции. Эти пропорции понимались математически; существовало убеждение, что объективная красота заключена в числе и мере. Однако, несмотря на всю эту объективность и математичность, эстетика оставляла достаточно свободы для индивидуального подхода художника к искусству.

Во-вторых, эту эстетику характеризовало преобладание органических форм, убеждение в том, что высшая красота проявляется в формах, пропорциях и масштабе живых, в частности человеческих, существ. Классическое искусство следило за гармонией обоих элементов — математического и органического.

Канон Поликлета был каноном органических форм, выраженных в числах.

В-третьих, эстетика классического искусства была реалистической; она была убеждена в том, что искусство черпает свою красоту из природного источника. Эта эстетика не требовала противопоставлять красоте природы какую-то иную красоту, например художественную.

В-четвертых, это была эстетика статическая, выше всего ставящая красоту форм, остановленных в своем движении, находящихся в состоянии покоя и равновесия. Это была также эстетика простоты, ценившая простоту выше пышности.

В-пятых, это была эстетика психофизической красоты, то есть одновременно красоты духовной и физической, красоты формы и содержания. Красота, составлявшая предмет ее забот, заключалась прежде всего в единстве и гармонии души и тела.

Этой эстетике, непосредственно содержащейся в произведениях классического искусства, соответствовала эстетика, сформулированная философами того времени. Пифагорейская эстетика дала математическое направление, а в психофизической эстетике отразилась вся философская теория искусства как Сократа, так и Аристотеля.

Некоторые черты эстетики классического периода сохранились и впоследствии, другие же исчезли вместе с завершением классической эпохи. Это случилось раньше всего с эстетикой покоя и простоты. «Тихое величие и благородная простота» оказались недолгим идеалом искусства. Очень скоро художники стали стремиться изображать богатую переживаниями жизнь, полную сильной экспрессии. Точно так же обстояло дело и с объективистскими устремлениями эстетики: художники и философы скоро стали отдавать себе отчет в субъективной обусловленности красоты и переходить от задачи объективной «симметрии» к субъективной «эвритмии».

15. *Эволюция классического искусства и начало нового.* Обычно V и IV века объединяются в рамках одного классического периода. Однако между ними имеются значительные различия, да иначе и быть не могло при столь быстром развитии искусства. IV век не только расширил тематику искусства, но и отдал первенство другим пропорциям. В архитектуре дорический ордер был побежден более стройным ионическим ордером.

В скульптуре канон Поликлета, считавшийся в течение какого-то времени классическим, стал теперь казаться слишком тяжелым, чересчур «квадратным», — и Евфранор противопоставил ему другой канон.

В IV веке усилилось стремление к роскоши, цвету, свету, формам, движению во всем его разнообразии, что греки называли «роικιλία». В пластическом искусстве усилились также психический динамизм, напряжение чувств, пафос. Еще одна перемена оказалась наиболее важной с точки зрения эстетики. Лисипп выразил ее в следующих словах: «До сих пор люди изображались такими, какие они есть, а я изображаю их такими, какими они мне кажутся». То был переход от изображения объективных вещей к изображению субъективного представления о них, переход от поисков самоценных совершенных форм к таким формам, которые прекрасны потому, что соответствуют законам человеческого зрения.

Театральная живопись (скенография), первой вступившая на путь иллюзионизма, оказала воздействие на станковую; последняя также стала считаться с перспективой (скиаграфией) и ее деформациями. Такой поворот в живописи привел к тому, что уже в классическое время греки научились смотреть на картины издалека. «Отступи, как это делает художник», — говорит Еврипид. Греки того времени находились под впечатлением открытия, что живопись рождает иллюзию действительности как раз тогда, когда отходит от нее. Иллюзионистская живопись стала настоящей проблемой: Демокрит ее анализировал, а Платон критиковал, видя в ней недопустимую ложь; он считал, что такая живопись является «неясной и иллюзорной». Но консервативный теоретик не смог задержать развитие искусства, шедшего в направлении субъективизма и импрессионизма.

4. ЭСТЕТИКА И ФИЛОСОФИЯ

1. *Первые эстетики.* Философия, сравнительно недавно возникшая в Греции, в классический период уже включила в сферу своего рассмотрения вопросы эстетики*.

* Весь материал, основанный на первоисточниках и относящийся к истокам философской эстетики пифагорейцев, Демокрита,

Однако до той поры этими вопросами никто специально не занимался: они могли быть компетенцией любого гражданина, созерцавшего и слушавшего произведения искусства. Вопросы эстетики тогда не имели научного значения, не было такой науки, которая могла бы ими заинтересоваться. О том, что до сих пор греки думали об искусстве и красоте, можно было узнать только из произведений искусства либо из обрывков поэтических размышлений. Впрочем, искусство и размышления поэтов и в классическую эпоху не перестали служить источником сведений об эстетических взглядах того времени. Но это уже не был единственный и важнейший источник; выразителями эстетических взглядов стали философы, более того, они стали инициаторами новых взглядов.

На первых порах занятые исключительно проблемами природы, философы не сразу высказались по вопросам эстетики. Раньше всего выступили дорические философы пифагорейской школы, но и это случилось, вероятно, только в V веке, хотя школа существовала и прежде. При этом эстетические вопросы рассматривались лишь отчасти с научной точки зрения, с отсылками к математике и физике, а отчасти — в свете религиозной сектантской традиции. Ионийские философы были в это время все еще поглощены философией природы; из них один только Гераклит касался, пожалуй, эстетических тем. Лишь последний из известных ионических философов, Демокрит, более широко рассмотрел эстетические проблемы. И он сделал это научным, эмпирическим способом, типичным для ионических философов.

Демокрит уже принадлежал к следующему философскому поколению, среди представителей которого были также ведущие софисты и Сократ. Это было поколение, для которого гуманитарные вопросы выдвинулись на первый план наряду с естественнонаучными и даже получили перед последними преимущество. Для этого поколения центром философской мысли стали Афины, для них уже стала сглаживаться ранее существовавшая противоположность между дорической культурой и мыслью,

Гераклита, софистов, Горгия, собран у Н. Diels'a (*Fragmente der Vorsokratiker*, 1922), но не выделен, а рассеян среди фрагментов, имеющих иное содержание.

с одной стороны, и ионической — с другой, уступая место синтетической аттической культуре и философии, явившейся результатом слияния двух вышеназванных культур. Эта синтетическая философия нашла свое развитие в следующих двух поколениях, к которым принадлежали Платон и Аристотель. Творения обоих философов представляют собой вершину классической эстетики, а также античной эстетики вообще.

2. *Последствия включения эстетики в философию.* Начиная с классической эпохи огромная часть размышлений эстетического характера относится к философской сфере. Это обстоятельство имело как положительные, так и отрицательные последствия. С одной стороны, эстетика развивалась не изолированно, но в связи с другими проблемами, волнующими человека, при этом упор делался на более общие вопросы. Но, с другой стороны, эстетика была включена в более общую философскую дисциплину вследствие того, что не обладала собственной. Поэтому некоторые ее потребности не удовлетворялись в достаточной степени, способ мышления философов отодвигал на задний план конкретные исследования в пользу общих теорий. Точно в таком же положении были и другие науки, особенно гуманитарные, однако они стали самостоятельными раньше эстетики, отделившись от философии.

С самого начала философы трактовали эстетику двояко. С одной стороны, проводился анализ явлений и понятий — понятия красоты, задачи художника, видов искусства и т. п., — достаточно много мыслей по всем этим вопросам можно найти у Демокрита, софистов, Сократа. С другой стороны, философы включали эстетические явления и понятия в свои философские системы: софисты — в свою релятивистскую систему, Платон — в идеалистическую.

Благодаря софистам в эстетику проникла минималистская философия, благодаря Платону — максималистская философия вместе с доктриной вечных идей и абсолютных ценностей, с приматом моральных ценностей и априорной теорией познания. Философия имела много систем, применяла различные, порой несогласующиеся между собой точки зрения, вела внутренние споры и передала эстетике эти системы, эти точки зрения, эти споры.

Отношение философов-эстетиков к искусству также носило двоякий характер. Одни из них использовали опыт художников и на основе художественной практики создавали свои теории искусства: так, например, было с теорией, провозглашавшей, что искусство воспроизводит природу и вместе с тем идеализирует ее. Здесь практика руководила теорией. Другие философы-эстетики, наоборот, проявляли собственную инициативу в создании теорий искусства, которым подчинялись художники; если, например, говорить о применении архитекторами и скульпторами канонов и математических расчетов, то одним из источников такого подхода была пифагорейская философия.

Рассмотрение эстетики классической эпохи следовало бы начать с поэзии и искусства, ибо они находились в поле зрения философов, создававших свои теории. Кроме того, они сами включали в себя эстетические теории: изобразительное искусство имплицировало математическое, а поэзия — моралистическое понимание красоты. Однако наиболее существенную часть классической эстетики составляет эстетика философов. Охватывая по меньшей мере четыре поколения: в одном — дорическую эстетику пифагорейцев, во втором — ионическую эстетику Демокрита и аттическую эстетику софистов и Сократа, в третьем — эстетику Платона, наконец, в четвертом — эстетику Аристотеля, она включает все богатство великих идей и конкретных исследований начиная с первых архаических опытов еще до постановки всех проблем и создания соответствующих концепций.

5. ЭСТЕТИКА ПИФАГОРЕЙЦЕВ

1. *Пифагорейский мотив: пропорция и мера.* Пифагорейцы были прежде всего объединением морально-религиозного характера, но они занимались также научными исследованиями, главным образом в математической области. Родина пифагорейцев — дорические колонии в Италии; создатель этого союза, Пифагор, жил в VI веке. Научные достижения школы были заслугой не его, но его последователей в V и IV веках. Двойственный — ре-

лигиозный и научный — характер пифагорейского союза отразился также и в его эстетике*.

Одна из философских мыслей пифагорейцев, а именно мысль о том, что в основе строения мира лежат математические отношения, имела основополагающее значение и для их эстетики. «Проникнувшись математикой, они стали считать ее принципы принципами всякого бытия», — говорит о них Аристотель. В частности, пифагорейцы установили математическую закономерность в акустике, заметив, что струны звучат гармонически либо дисгармонически в зависимости от их длины. Они звучат гармонически, если их длина соответствует простым числовым отношениям. При отношении $1:2$ они дают октаву, при отношении $2:3$ — квинту, а когда их длина находится в соотношении $1:\frac{2}{3}:\frac{1}{2}$, то возникает аккорд C G c, который пифагорейцы называли «гармоническим». Загадочное явление гармонии они объясняли пропорцией, мерой, числом; гармония же основана на математическом отношении составных частей.

Пифагорейцы не занимались эстетикой как особой наукой: они видели в гармонии свойство космоса и поэтому рассматривали ее в рамках космологии. Термином «красота» они не пользовались, но употребляли термин «гармония», который, вероятно, сами и создали. «Гармония, — писал пифагореец Филолай, — есть соединение разнородных и смешанных, различным образом настроенных предметов». Этимологически слово «гармония» означало то же самое, что ансамбль, соединение; гармония подразумевала соразмерность, единство составных частей. Для пифагорейцев именно благодаря этому единству она являлась чем-то положительным, прекрасным в греческом, расширенном значении этого слова. Филолай писал: «Вещам непохожим, неродственным, разнородным необходима гармония, чтобы она поддерживала их в согласии». Гармонию звуков пифагорейцы считали лишь проявлением более глубокой гармонии, выражением внутреннего порядка в самом строении вещей.

Существенным в теории пифагорейцев было то, что они считали гармонию, порядок, правильную пропорцию («симметрию») не только ценными, прекрасными, полез-

* Delatte A. Études sur la littérature pythagoricienne, 1915.

ными, но и объективно обусловленными объективными свойствами вещей (вполне естественное на ранней степени размышлений убеждение). Далее, пифагорейцы были уверены, что тем свойством вещей, от которого зависит их гармония, является правильность, регулярность, порядок. Гармония же есть не свойство отдельной вещи, но правильная система многих вещей, многих частей. Пифагорейцы полагали, что гармония представляет собой математическую, количественную систему, зависит от числа, меры и пропорции. Это положение было своеобразным пифагорейским мотивом, necessarily вытекавшим из их математической философии и основывавшимся на акустических открытиях. Хотя это был мотив космологии пифагорейцев, но он перешел в их эстетику, став основой будущей древнегреческой эстетики. Этот мотив повлиял на судьбу не только их эстетики, но и искусства, главным образом музыки. Грекам вообще были свойственны поиски закономерностей в мире и применение их в искусстве, но пифагорейская философия еще более усилила этот поиск, утверждая, что математическая закономерность гарантирует гармонию. Математический подход к музыке явился всецело вкладом пифагорейской школы. Каноны изобразительного искусства классической эпохи, их геометрические расчеты и геометрические конструкции были в немалой степени следствием пифагорейских идей.

Красота была для древних греков свойством видимого мира; однако на их теорию прекрасного наибольшее влияние оказало не изобразительное искусство, но музыка, породившая убеждение, что красота — это дело пропорции, меры, числа.

2. *Гармония космоса.* Убежденные в том, что вселенная устроена гармонически, пифагорейцы называли ее космосом, или порядком. Тем самым в космологию, даже в самое ее название, они ввели эстетический момент. Свои далеко идущие спекуляции они развивали, отталкиваясь от космических гармонии и порядка. Предположив, что всякое закономерное движение рождает гармоничный звук, они считали, что звучит вся вселенная, рождая «музыку сфер», симфонию, которую мы можем не слышать только потому, что она звучит постоянно. Исходя из своих предпосылок, пифагорейцы думали, что и сама форма мира должна быть necessarily закономер-

ной и гармонической, а такой формой является шарообразная форма; следовательно, мир должен быть шарообразен. Их психология также вся была проникнута эстетикой, ибо, понимая души по аналогии с телами, пифагорейцы считали совершенными те из них, которые построены гармонически, то есть имеют соответствующую пропорцию частей.

Эстетические взгляды пифагорейцев получили в Греции всеобщее распространение в более произвольном толковании: красота есть дело порядка, закономерности в системе частей. Такое толкование стало, можно сказать, аксиомой античной эстетики. В более же узком толковании положение о том, что красота есть дело меры и числа, сохранилось лишь как девиз некоторых течений в искусстве и его теории. Для красоты в первом значении греки сохранили пифагорейский термин «гармония», а для красоты во втором значении обычно употребляли термин «симметрия».

3. *Этос музыки.* Пифагорейцы известны в истории эстетики благодаря еще одной теории. Она также была связана с музыкой, но имела иной характер. Если первая теория отмечала, что музыка построена на пропорции, то вторая теория провозглашала музыку силой, воздействующей на душу.

Последняя теория была эквивалентом экспрессивного искусства греков, их «триединой хорей», воздействующей словом, жестом, музыкой. Силу воздействия хорей пифагорейцы относили главным образом за счет музыки. Вначале греки думали, что хорей оказывает действие исключительно на чувства того, кто сам поет и танцует, как это они могли наблюдать в культе Диониса с его экстатическими танцами и песнями. Пифагорейцы пришли к выводу, что танцевальное и музыкальное искусство в равной мере воздействует и на зрителя и на слушателя; воздействует не только посредством движений, но и посредством созерцания движений. Культурному человеку не нужно участвовать в танцах, ему достаточно смотреть на них. Поздний греческий историк музыки Аристид Квинтилиан сообщает, что эта мысль появилась уже у «античных» теоретиков музыки — под таковыми он мог подразумевать только пифагорейцев. Пифагорейцы пытались объяснить могучее воздействие искусства тем, что движения и звуки родственны чувствам. Благо-

даря такому родству движения и звуки выражают чувства, и наоборот, они вызывают чувства, воздействуют на душу. Звуки находят в душе отзвук, она созвучна им: происходит то, что случается с двумя стоящими рядом лирами, — если ударить по одной, другая тоже откликнется.

Из всего этого следует вывод: с помощью музыки можно воздействовать на душу, хорошая музыка может ее улучшить, а плохая — испортить. Такое действие греки называли психагогией, или управлением душами. Танец и в еще большей степени музыка обладали, по их убеждению, психагогической силой. Можно, как они полагали, вводить душу в хороший либо в дурной этос (ἦθος). Именно на таком фоне сложилось учение об этосе музыки, или о ее психагогическом и воспитательном воздействии, ставшее постоянным элементом греческого понимания музыки, популярным даже более, чем ее математическая трактовка. Во имя этого учения пифагорейцы, а затем их многочисленные эпигоны и толкователи делали особенный упор на том, чтобы отличать хорошую музыку от дурной, и добивались, чтобы хорошая музыка стала законом, чтобы в столь серьезном с моральной и общественной точки зрения деле, каким является музыка, не допускалось произвола и связанного с ним риска. Следовательно, пифагорейцы оказали в некотором отношении свое влияние на судьбы музыки.

4. *Орфический мотив. Очищение посредством музыки.* Пифагорейский тезис о могуществе музыки имел своим источником не только древнегреческое искусство, но и религию, конкретнее — орфические верования. Орфики полагали, что душа заключена в плен тела за свои грехи, что она будет освобождена, как только очистится от этих грехов, и что такое очищение и освобождение — важнейшая цель человеческой жизни. Реализации такой цели служили, в частности, мистерии орфиков, включавшие танец в музыку. Пифагорейцы же считали, что музыка в особенности способствует очищению души; для них, убежденных в могучем воздействии музыки на душу, подобная мысль была вполне естественной. В музыке пифагорейцы видели силу не только психагогическую, но и очищающую («катарсисистическую», согласно греческому определению), силу не только этическую, но и религиозную. Как свидетельствует Аристоксен, «пифаго-

рейцы использовали медицину для очищения тел, а музыку для очищения душ». Из того экстатического воздействия, которое оказывала вакхическая музыка, пифагорейцы делали вывод, что душа под влиянием музыки освобождается и покидает на какой-то момент тело. Учитывая связь этого мотива с орфизмом, можно назвать его орфическим мотивом.

5. *Музыка; искусство, не похожее на другие искусства.* Экспрессивную и психагогическую силу пифагорейцы приписывали не всем искусствам, но специально музыке. Они полагали, что экспрессия имеет место благодаря звукам, посредством которых можно воздействовать на душу, и что это происходит с помощью слуха, а не других чувств. Поэтому пифагорейцы считали музыку исключительным искусством, особым даром богов. Они утверждали, что музыка не есть человеческое установление, но дана «от природы», что ритмы заключены в природе, а человеку свойственны от рождения — произвольно придумывать их он не может, и должен только к ним приспособляться. Душа в силу самой своей природы высказывается с помощью музыки, музыка является естественным ее выражением. Пифагорейцы говорили, что ритмы являются «портретами» («*ὄμοιογρατά*») психики, «знаками» или выражениями характера.

Пифагорейская теория очищения посредством музыки имела целый ряд положений: 1) музыка есть выражение души, ее характера, настроения, этоса; 2) она есть «естественное» ее выражение и в своем роде единственное; 3) хороша музыка или дурна — это зависит от того, какой характер она выражает; 4) благодаря связи души с музыкой можно посредством музыки воздействовать на душу, как улучшать, так и развращать ее; 5) поэтому целью музыки является отнюдь не доставляемое ею удовольствие, но формирование характера (как писал позже Атеней: «Целью музыки является не удовольствие, а служение добродетели»); 6) посредством хорошей музыки достигается «очищение» души и ее освобождение от уз тела; 7) в связи со всем этим музыка представляет собой нечто исключительное, единственное, не похожее на другие искусства.

6. *Созерцание.* С именем Пифагора греки связывали еще одно важное для эстетики понятие, а именно понятие созерцания. Пифагор противопоставил созерцание

действованию, позицию зрителя (*θεατής*) — активной позиции. По свидетельству Диогена Лаэртция, Пифагор утверждал, что жизнь подобна играм, на которые одни приходят, чтобы участвовать в состязаниях, другие — чтобы торговать, а третьи для того, чтобы присматриваться. И эту последнюю позицию Пифагор считал наиболее благородной, ибо ее придерживались не ради стремления к славе и выгоде, но исключительно ради стремления к познанию. Это понятие созерцания, рассматривания у ранних греков включало в себя созерцание как красоты, так и правды, лишь со временем дифференцировавшись на понятия «эпистемологическое» и «эстетическое».

7. *Мотив Дамона*. Религиозное понимание музыки так и осталось орфически-пифагорейским достоянием, тогда как понимание ее психологическое, этическое, воспитательное получило огромное распространение среди древних греков, выйдя за пределы не только пифагорейской школы, но и дорических областей. Подобное понимание было враждебно встречено эмпирическими ионическими мыслителями, показавшись им слишком мистическим. Но их атака встретила противодействие, и притом в самих Афинах V века. Самым видным защитником пифагорейской теории там стал Дамон*. Вопрос утратил часть своего теоретического значения, но зато приобрел значение социально-политическое.

«Акме» Дамона приходится на середину V века. Сочинения Дамона не сохранились, но их содержание отчасти известно, как, например, его послание членам Ареопага, в котором он предостерегал от нововведений в музыке и тех опасностей, которые с ними связаны. Опираясь на теорию музыки пифагорейцев, Дамон показывал ее связь с человеческой душой, он хотел передать ее на службу общественного воспитания: соответствующий ритм свидетельствует об упорядоченной внутренней жизни и учит внутреннему порядку (*εὐνομία*). Пение и игра воспитывают молодежь не только в духе отваги и умеренности, но, как утверждал Дамон, и в духе справедливости. Он полагал, что изменение музыкальных форм может повлечь за собой столь глубокие

* J a n d e r K. *Oratorum et rhetorum Graecorum nova fragmenta nuper reperta*. Roma, 1913.

последствия, что может вызвать даже изменение государственного строя. Мысли об общественно-политической роли музыки можно считать собственным мотивом Дамона.

О Дамоне мы знаем главным образом благодаря Платону, разделявшему его взгляды и, вероятно, больше других содействовавшему их распространению.

Платон также содействовал тому, что пифагорейская концепция музыки сыграла решающую роль в судьбах всей греческой теории искусства, в судьбах самого искусства, развивавшегося под знаком пропорции, меры и числа, с одной стороны, и усовершенствования, очищения души — с другой. Эта первая философско-эстетическая концепция греков оказалась наиболее устойчивой. Но особую роль она сыграла в теории музыки, она привела к тому, что музыка стала рассматриваться в Древней Греции как исключительное искусство, не похожее на все прочие, единственно экспрессивное, единственно целительное искусство, имеющее свои научные задачи, ибо оно открывает законы, управляющие миром, а также моральные и сотериологические законы и только в последнюю очередь — законы эстетические.

8. *Мотив Гераклита.* Дамон и Платон были аттическими поклонниками пифагореизма, но мотив гармонии заимствовали у пифагорейцев и представители другой, антагонистической культуры, а именно представители ионической культуры и философии. Уже за много лет до Платона учение о гармонии проникло на Восток, в Ионию. Его подхватил Гераклит Эфесский, подвизавшийся в начале V века и встретившийся, по всей вероятности, с представителями пифагорейской школы. Этот философ, видевший в мире прежде всего многообразие, изменчивость, противоречия, отмечал в нем также и единство и гармонию.

Сохранилось четыре фрагмента Гераклита о гармонии. В одном из них отмечается, что гармония прекраснее всего тогда, когда рождена различными звуками. Второй фрагмент отмечает, что гармония вызывается противоположными силами. В качестве примера Гераклит приводит лук и лиру: лук стреляет, а лира звучит тем лучше, чем больше имеющееся в них напряжение, чем противоречивее действующие в них силы. На этом основании Гераклит делает вывод, что гармония возни-

кает также из противоположных элементов. В третьем фрагменте Гераклита говорится о «скрытой» гармонии и утверждается, что она «более сильна», чем явная. Но под «скрытой» гармонией Гераклит, вероятно, понимал иную гармонию, нежели та, которая возникает из противоположностей. Наконец, в четвертом фрагменте проводится мысль о том, что из противоположностей возникает симфония как природы, так и искусства, раздражающего в этом отношении природе.

Гармония сыграла во взглядах Гераклита на мир меньшую роль, чем в воззрениях пифагорейцев. Но ничто не указывает на то, что Гераклит приписывал гармонии математический характер; он, скорее, имел в виду гармонию в более произвольном, качественном понимании. Однако Гераклит подчеркивал здесь нечто другое, а именно то, что возникает из противоположностей. Гармония, рождающаяся из противоположностей, является собой своеобразный гераклитовский мотив в эстетике.

Понятие гармонии получило свое признание. Со времен Гераклита им пользовались все ионические философы: Эмпедокл писал, что гармония, позволяет делать вывод о единстве природы, а Демокрит утверждал, что она имеет решающее значение для счастья человечества. Однако это было космологическое или этическое, но не эстетическое понятие; самое большее, что можно сказать по этому поводу, это то, что понятие гармонии вводило эстетический момент в космологию и этику.

9. *Порядок и хаос.* Греческие понятия гармонии и ее противоположности — дисгармонии — опирались на более общие понятия порядка и хаоса. Лишь то, что поддается вычислению, что является правильным и ясным, что содержит в себе согласие и порядок, лишь только все это греки считали постижимым для человека; только то, что постижимо, — разумным, только разумное — хорошим и прекрасным. Поэтому разумным, хорошим, прекрасным являлось для древних греков только то, что упорядочено, правильно, ограничено. То, что неправильно, не ограничено, греки рассматривали как хаос, непостижимое, неразумное, подобное не могло быть ни хорошим, ни прекрасным. Это убеждение с древнейших времен нашло свое выражение в греческом искусстве и было высказываемо в греческой философии. Вероятно, оно появилось сначала у философов, а именно у пифагорейцев,

но должно было вполне отвечать естественным склонностям греков, ибо иначе не привилось бы столь повсеместно, не стало бы на многие века принципом их искусства и аксиомой их эстетики.

6. ЭСТЕТИКА ДЕМОКРИТА

1. *Эстетические сочинения Демокрита.* Ионические философы, к которым обычно относят Демокрита, образуют самую раннюю философскую школу Древней Греции, хотя Демокрит представляет уже завершающий этап и ни хронологически, ни по существу не является архаическим философом. Даты его жизни точно неизвестны, известно только, что он жил в начале IV века, пережил Протагора и Сократа и дожил до времен расцвета Платона.

Среди всех ионических философов, симпатизировавших материализму, детерминизму, эмпиризму, Демокрит был наиболее решительным материалистом, детерминистом, эмпириком. Эти взгляды проявились и в его мыслях об искусстве. Демокрит был не только обыкновенным философом, но и большим эрудитом своего времени, писавшим по различным вопросам, проявлявшим инициативу и развивавшим научное мышление во многих областях. Теория поэзии и искусства была одной из поднятых им научных проблем. В тетралогической системе сочинений Демокрита (составленной впоследствии Тразиллом) она занимала десятую и половину одиннадцатой тетралогии. Ей были посвящены следующие сочинения: «О ритмах и гармонии», «О поэзии», «О красоте слов», «О хорошо и плохо звучащих звуках», «О Гомере», «О пении». Все эти сочинения, впрочем, погибли, от них сохранились лишь их названия да мелкие фрагменты, показывающие, что Демокрит занимался не только теорией поэзии, но и теорией изобразительного искусства. Позднейшие греческие ученые видели в Демокрите основоположника эстетики. Во всяком случае, именно он положил начало некоторым конкретным исследованиям, касающимся не столько проблемы красоты, сколько изящного искусства. В обширном творческом наследии Демокрита мы знаем в этой области

лишь те весьма немногие мысли, которые сохранились случайно.

2. *Искусство и природа.* Одна из наиболее общих мыслей Демокрита об искусстве касается вопроса о зависимости искусства от природы. «Мы стали, — писал Демокрит, — в самых важных делах учениками животных: подражая пауку, мы сделались его учениками в ткачестве и латании, а также учениками ласточки — в строительстве и учениками поющих птиц, лебедя и соловья, — в пении». Демокрит здесь говорит о «подражании» природе средствами искусства и использует при этом слово «мимесис», но, однако, уже не в том значении, какое это слово имело в хоре: не в смысле актерского подражания чувствам, а в смысле следования образцам природы, способам ее действия. Это второе греческое понятие подражания совершенно отлично от первого; первое говорит о подражании в танце и музыке, второе же — о подражании в строительстве и ткачестве. Третьего понятия, получившего вскоре наибольшее распространение, а именно понятия подражания виду, ни живопись, ни греческая лексика времен Демокрита еще не знали.

Демокрит, вероятно, был не первым, кто выдвинул мысль о подражании искусства способам действия природы; по-видимому, она была известна уже Гераклиту, содержит ее и исследование «О диете», вышедшее из гераклитовского круга. Эта мысль вообще была обиходной у греков: ее иллюстрировали даже на примере кулинарного искусства, которое занималось приготовлением пищи с учетом ее усвоения. В этом смысле греки и утверждали, что «искусство создает свое творение, подражая природе». Аналогичная мысль есть у самого Гераклита: «Искусства сходны с человеческой природой». Та же самая мысль, ибо и здесь речь идет о зависимости искусства от природы: в одном случае — от внешней, в другом случае — от человеческой природы. Гераклит упрекал людей в том, что они не отдают себе отчета в подобной зависимости.

Демокрит обратил также внимание и на другую сторону этой связи искусства и красоты с природой. То обстоятельство, что некоторые люди разбираются в красоте и заботятся о ней, является, как полагал Демокрит, даром природы.

3. *Радости искусства.* Другая мысль Демокрита касается вопроса о воздействии искусства. Демокрит утверждал, что «созерцание прекрасных произведений порождает великие радости». Это его высказывание — наиболее древняя из известных нам констатаций связи понятий прекрасного, созерцания и радости. Вполне естественно, что подобная мысль была высказана гедонистом Демокритом, смотревшим на все вещи, и в том числе, разумеется, на искусство и прекрасное, с точки зрения доставляемых ими радостей.

4. *Вдохновение.* Следующая мысль Демокрита касалась вопроса возникновения искусства, в особенности поэзии. По свидетельствам Цицерона и Горация, Демокрит утверждал, что «никто не станет хорошим поэтом, если не воспламенится его душа». И — более ярко: «Без неистовства (*furor*) никто не может быть хорошим поэтом»; «Нет на Геликоне здравых поэтов». Все эти высказывания свидетельствуют о том, что поэтическое творчество Демокрит выводил из особого состояния разума, отличающегося от нормального.

На эти высказывания Демокрита впоследствии часто ссылались, различным образом их интерпретируя. Один из отцов церкви, Климент Александрийский, писал, что, по Демокриту, поэтическое творчество управляется сверхъестественным «священным вдохновением». Но такое понимание противоречит всей философии Демокрита, которая не признавала иных фактов, кроме естественных, а среди этих последних не признавала других, кроме механических. Даже свои наблюдения Демокрит объяснял механистически, как результат механического воздействия вещей на чувства. По свидетельству Аристотеля, таким же образом Демокрит толковал и поэтические образы, рождающиеся в душе поэта. Следовательно, он понимал поэтическое творчество не как процесс, управляемый сверхъестественными силами, но, напротив, пытался его представить как процесс, управляемый механическими силами. Это была новая точка зрения, порывающая с той поэтической традицией, которая считала творчество плодом вдохновения муз.

Творчество, как и все, происходящее в этом мире, было для Демокрита механическим процессом, но процессом, протекающим в исключительных условиях, не сверхъестественных, но сверхнормальных. Демокрит пер-

вым отказался от мнения, что поэты нуждаются во вдохновении богов, но он не оспаривал, что вдохновение им необходимо. Демокрит полагал, что вдохновение следует понимать естественным образом; выступая против сверхъестественного понимания поэзии, он в не меньшей степени был против ее интеллектуалистского понимания. Необходимым для поэзии условием Демокрит считал «воспламенение души». Здесь он был согласен с Платоном, с которым его, кроме этого положения, почти все разделяло.

Однако нет никаких данных о том, что подобным же образом — наличием вдохновения, «энтузиазма», «воспламенения души» — Демокрит объяснял изобразительное искусство. Он принадлежал к эпохе, которая более ясно видела то, что разделяет поэзию и искусство, нежели то, что их объединяет. Для него, как и для других греков той поры, поэзия именно потому, что она была плодом вдохновения, вообще не являлась искусством.

5. Деформации в искусстве. К изобразительному искусству имеет отношение и другая мысль Демокрита, она связана с течениями тогдашней живописи, в частности с театральной живописью. Поскольку зрители греческого театра смотрели на декорации издали, они видели их деформированными в смысле перспективы. Демокрит же размышлял над вопросом, как эти деформации исправить и обезвредить. Витрувий сообщает, что Демокрит исследовал, «как лучи согласно законам природы рассеиваются и воздействуют на зрение и как следует поступать, чтобы на сценических картинах в неотчетливо нарисованных архитектурных сооружениях возникали бы перед глазами зрителей четкие ее изображения и чтобы плоско нарисованные образы казались выпуклыми и глубокими».

Эти вопросы представляли особый интерес для философии Демокрита, видевшей в чувственных качествах субъективную реакцию чувств, в частности в цвете — реакцию глаза. В противоположность традиционалистам, Демокрит считал новшества сценографов оправданными, ибо они были направлены к тому, чтобы зрители видели вещи именно такими, какими они являются в действительности. Впрочем, в соответствии со своей философской позицией Демокрит не учил художников тому, к чему они должны стремиться, но — на основе анализа

зрения — показывал им, как им следует поступать, чтобы достичь того, к чему они стремятся. Демокрит являл собой прототип тех эстетиков, которые желали анализировать, а не нормализовать искусство. Платон оказался прототипом противоположной точки зрения.

6. *Элементарные цвета.* К живописи относятся и другие рассуждения Демокрита, сведения о которых до нас дошли. Так, он задумывался над тем, на какие именно цвета можно разложить все встречающиеся цвета. Решение этого вопроса было вполне в русле философии Демокрита, сводившей все разнообразие вещей к немногим видам атомов. Впрочем, вопрос о цвете интересовал не одного только Демокрита; в те времена он привлекал внимание и других исследователей, им занимались пифагорейцы и Эмпедокл. Хотя данный вопрос имел отношение, скорее, к оптике, он все же был связан и с теорией искусства. Демокрит, как и Эмпедокл, считал элементарными четыре цвета: белый, черный, красный, желтый. Такой спектр соответствовал и палитре тогдашних художников.

7. *Музыка — дело роскоши.* У Демокрита был и свой, особый, взгляд на музыку, представлявший реакцию на мистическое отношение большинства греков к этому виду искусства. Взгляд этот был отрицательным. Филодем пишет: «Демокрит, муж, среди всех прежних философов в наибольшей степени бывший не только естествоиспытателем, но и весьма деятельным в области исторических исследований, говорит, что музыка есть плод новозобретенный, и, обосновывая эту мысль, указывает, что она есть не плод необходимости, но роскоши». Как считал Демокрит, музыка не относилась к числу первоначальных занятий человека. И это потому, что она была не делом природы, но порождением человеческой мысли. Ближайшие по времени и более далекие ученики Демокрита постоянно защищали, вопреки греческой традиции, этот трезвый взгляд своего учителя на музыку.

8. *Мера, сердце и простота.* Мотив «соответствующей меры», издавна присутствовавший в размышлениях древних греков, имеется и у Демокрита. В этом отношении между трезвым философом и поэтами царило согласие. То был всеобщий греческий мотив. Демокрит, как и прочие греки, ценил меру во всех деяниях и творениях чело-

веческих, следовательно, также в искусстве. И в характерной для его философии манере он и этому вопросу придал гедонистическую окраску: «Если превышена соответствующая мера, то самое приятное может стать самым неприятным».

Сохранившиеся фрагменты сочинений Демокрита свидетельствуют об универсальности его взглядов. Он признавал душевную красоту, равно как и телесную; Демокрит указывал, что при отсутствии интеллектуального фактора красота тела является всего лишь животной красотой. Он отмечал в красоте эмоциональный фактор наряду с рациональным, считая, что красота является неполной, если она обращена только к чувствам или разуму, но не затрагивает «чувствительности», если она, по словам Демокрита, «лишена сердца».

Фрагменты сочинений Демокрита дают представление о его вкусах. Один из них гласит: «Прекрасна простота в украшениях». Впрочем, подобные вкусы не были только его собственными, но вкусами эпохи. Этот фрагмент Демокрита мог бы стать девизом для всего древнегреческого искусства классической эпохи.

9. *Выводы.* Хотя сочинения Демокрита погибли и сохранились благодаря цитатам и изложениям позднейших писателей лишь разрозненные его мысли, однако можно все же составить себе общее представление об эстетических взглядах этого философа.

1) Это был взгляд эмпирика и материалиста; Демокрит занимался больше теорией искусства, нежели теорией прекрасного; 2) Что касается искусства, то здесь Демокрита привлекали больше описания, чем правила, констатация фактов, а не формирование понятий; 3) Демокрит считал искусство продуктом естественных возможностей человека. Он был убежден в том, что искусство возникает не из божественного вдохновения, что образцом для него является природа, а целью — удовольствие. И так — во всех искусствах, не исключая и музыки, на которую древние греки смотрели как на искусство особенное.

Позиция, занятая Демокритом в эстетике, была совершенно новой, отличной от той архаической точки зрения, которой придерживались поэты и широкие круги образованного общества. Позиция Демокрита отличалась также и от взглядов пифагорейцев, в ней отсут-

вовала тяга как к математике, так и к мистике. Философия Демокрита выражала дух просвещения, это была первая четкая точка зрения на искусство, какую можно встретить в истории эстетики. Впрочем, почти одновременно, у софистов, возникла вторая точка зрения на вопросы искусства, также знаменательная для эстетики греческого просвещения. Эстетика Демокрита, осторожная и стремящаяся к умеренности, старалась избегать общих теорий; софисты уже выступили с минималистскими теориями искусства.

7. ЭСТЕТИКА СОФИСТОВ И СОКРАТА

1. *Софисты.* В середине V века научные исследования древних греков вышли за пределы изучения природы, которой они первоначально ограничивались, и включили в свою сферу человека, его деятельность и плоды его труда. Основоположниками такой перемены стали афинские софисты: так именовали людей, бывших по роду своих занятий учителями взрослых, а по призванию — философами*. Среди них наиболее выдающимся философским умом был Протагор (481—411?), именно от него исходили их главные идеи. Родственные мысли встречаются также у Горгия, который хотя и не был софистом по профессии, но, однако, разделял взгляды, господствовавшие в их среде. То же самое можно сказать и об ораторе Исократе**.

Софисты занимались прежде всего вопросами морали, права, религии, но также и проблемами искусства. Их исследования выделялись как по своей тематике, так и по тому эмпирическому методу, с помощью которого они проводились. Софисты занимались всесторонними исследованиями, не ограничиваясь общими положениями. Если первой характерной чертой деятельности софистов был перенос центра философских интересов из сферы природы в сферу человеческой культуры, или

* Untersteiner M. *Sofisti, testimonianze e frammenti*, 1949.

** Mikkola E. *Isokrates, seine Anschauungen im Lichte seiner Schriften*. Helsinki, 1954.

гуманизация философии, то второй чертой их деятельности оказался переход от общих выводов к конкретным наблюдениям, специализация философии. Рассуждения софистов об искусстве включали как конкретный анализ, так и понятийные дистинкции. Третьей чертой деятельности софистов был релятивизм их выводов: охватив своими исследованиями плоды человеческого труда, софисты не могли не заметить, что плоды эти зависят от многих факторов и являются вообще относительными. Софистический релятивизм проявился также в теории красоты и искусства; софисты положили здесь начало как релятивистскому, так и гуманистическому течению.

От сочинений софистов, в частности от сочинений их лидера Протагора, остались лишь немногочисленные фрагменты. Единственным несколько более обширным из дошедших до нас произведений софистов является анонимный труд «Dialexeis», или «Dissoi logoi». Мы располагаем также довольно обширным текстом Горгия, известным под названием «Защита Елены». Мы знаем высказывания Исократа о красноречии, имеющие отношение к деятельности софистов. Диалоги Платона, там, где они содержат полемику, также могут служить источником сведений об эстетических взглядах софистов, ибо те взгляды на искусство, с которыми полемизирует Платон, даже в тех случаях, когда он не называет своих противников, несомненно исходят от софистов.

Характер интересов софистов привел к тому, что они постигли скорее теорию искусства, чем теорию красоты. Здесь софисты установили много понятийных различий, большей частью новых и имеющих важное значение, таких, как искусство и природа, полезные искусства и искусства, служащие для удовольствия, форма и содержание, талант и образование. Софисты дали также собственное определение красоты. И собственную теорию красоты и искусства, а именно релятивистскую теорию красоты и иллюзионистскую теорию искусства.

2. *Природа и искусство.* От самого Протагора, вероятно, берет свое начало противопоставление искусства природе и случаю. Такое противопоставление касалось как всей сферы искусства в том широком значении, которое было присуще подходу греков, так и собственно изящных искусств. Понятие искусства естественным об-

разом противопоставлялось понятию природы, ибо искусство есть творение человека, тогда как природа существует независимо от него. Но полный смысл понятия искусства обозначился только тогда, когда софисты противопоставили его случаю. Не каждое творение человеческих рук является искусством, но только преднамеренное, неслучайное, создаваемое сознательно и согласно общим принципам. Это второе противопоставление было для греков весьма важным, ибо в их глазах искусство всегда являлось плодом целесообразной деятельности, исключая произвольность и случайность. Софисты усматривали случай скорее в природе, чем в искусстве. Согласно Платону, Протагор соединял природу со случаем и противопоставлял их искусству. Только посредством такого двоякого противопоставления было определено искусство.

3. *Полезные искусства и искусства, доставляющие удовольствие.* Софисты использовали еще одно важное противопоставление: удовольствие и польза. И применяли его к искусству. Софист Алкидам говорил, что статуи нас радуют, но пользы не приносят. Другие софисты то же самое говорили о поэзии. Противопоставляя удовольствие правде, софисты утверждали, что «поэты пишут свои произведения не во имя правды, а ради удовольствия людей».

Близкий к софистам оратор Исократ, пользуясь этим противопоставлением, разделял человеческие творения на приносящие пользу и предназначенные для удовольствия. Подобное деление было довольно органичным; его зачатки можно найти у поэтов Феогнида и Симонида, а затем у Софокла. Софисты распространили его и на искусство. Простое разграничение двух видов искусств на предназначенные для удовольствия и приносящие пользу могло бы стать предварительной ступенью для выделения изящного искусства, но пока оно еще не нашло серьезного развития у греков, словно такое разграничение было преждевременным. Но софисты понятие удовольствия использовали и в иных целях.

4. *Определение прекрасного.* Именно у софистов, по всей вероятности, появилось определение прекрасного: «прекрасное есть то, что приятно для взора и слуха». Это определение было эстетическим выражением исповедуемого ими сенсуализма и гедонизма. Софисты шли в

направлении сужения традиционного понятия прекрасного, выделения эстетической красоты, ибо к моральной красоте их определение не прилагалось. О дефинициях софистов упоминают как Платон, так и Аристотель, отвергая их. Ни Платон, ни Аристотель не сообщают об источнике такого понимания, но к нему мог прийти только кто-либо из софистов или их союзников — киренайков. Это определение красоты относится к той же сфере мысли, что и отграничение удовольствия от пользы, а также классификация искусств, сделанная Исократом. Можно предположить, что софисты впервые сформулировали гедонистический взгляд на природу прекрасного и на воздействие искусства.

Софисты больше всего интересовались искусством слова, но также и изобразительным искусством. Платон свидетельствует, что софисты занимались и музыкой, «ритмами и гармониями». Музыка была для софистов наиболее благодарным полем деятельности, ибо в Греции она понималась эмоционально и мистически. Пионеры просвещения должны были подвергнуть критике такое понимание. Прежде утверждалось, что музыка формирует характеры, очищает и лечит души; деятели просвещения вместе с эмпириками и такими материалистами, как Демокрит, трезво заявляли, что музыка ничего этого не делает, но просто доставляет людям удовольствие. Несомненно, подобных критиков имел в виду Платон, когда писал в «Законах» о тех, кто «на основании удовольствия хотел бы судить о музыке».

5. *Мотив софистов: относительность прекрасного.* Из общих положений софистов не в меньшей мере, чем гедонистическое понимание прекрасного, искусства, следовали и выводы об относительности и конвенциональности прекрасного и искусства. Если софисты считали относительными и условными право, политический строй, религию, то вполне понятно, что таковым они должны были считать и искусство. Если они считали относительными и условными добро и правду, то, естественно, так же они должны были подойти и к красоте. Это было результатом их главного убеждения, провозгласившего «человека мерой всех вещей». По всем этим вопросам до нас не дошло ни одного текста, принадлежащего кому-нибудь из главных софистов, но в небольшой работе анонимного софиста под названием «Dialexeis» вся

вторая часть посвящена проблеме прекрасного и безобразного.

Относительность прекрасного здесь показана на примерах: прекрасно, когда наряжаются и румянятся женщины, но безобразно, когда то же самое делают мужчины; во Фракии татуировка тела считается украшением, в других же странах на нее смотрят как на наказание за совершенное преступление; отсутствие высшего образования является в Спарте прекрасным, а в Ионии — безобразным; делать добро друзьям — прекрасно, а врагам — безобразно. Все эти примеры показывают, что красота здесь понимается в старогреческом значении, охватывающем не только эстетическую красоту форм и внешний вид вещей. Старогреческое понятие включало также и подобную красоту, поэтому в выводах софистов можно видеть выражение и эстетического релятивизма, тесно связанного с их философской позицией. Это — своеобразный эстетический мотив софистов.

Мысль об относительности искусства и прекрасного нельзя считать принадлежащей исключительно одним софистам, она встречается и у одного из наиболее ранних философов, Ксенофана. Он писал так: «Если бы быки, лошади и львы имели руки и ноги и могли бы ими рисовать и создавать, подобно людям, произведения, то лошади рисовали бы фигуры богов похожими на лошадей, придавая им такие же тела, а быки — похожими на быков, придавая им такие же формы, какие имеет данный вид». Подобным высказыванием Ксенофан не только наносил удар по абсолютному характеру религии, но и выражал убеждение в относительности искусства.

Нечто в том же роде писал вышеупомянутый философствующий драматург Эпихарм: «Нет ничего странного в том, что мы сами себе нравимся и что нам кажется, что мы выросли прекрасными. Ведь и собака считает собаку самой прекрасной, и подобным же образом вол вол, осел осла, свинья свинью». В этом отрывке есть нечто большее, чем обыкновенный эстетический релятивизм, здесь содержится эстетический эквивалент знаменитого эпистемологического тезиса Протагора о том, что «человек — мера всех вещей». Эпихарм высказывается менее лапидарно, но в гораздо более общей форме: для каждого существа мерой красоты является тот вид, к которому оно принадлежит.

6. *Соответствие*. На основании наблюдений над разнообразием и многообразием прекрасного кто-то — вероятно, Протагор — сделал вывод, что прекрасное относительно. Между тем кто-то другой — может быть, Горгий и уж наверняка Сократ — сделал вывод о том, что вещь прекрасна, если она соответствует своему назначению, природе, времени, условиям или же когда она сообразна (*πρέπον*, как это называли позднее греки). Итак, прекрасное заключается в соответствии. Оба вывода были направлены против исходного эстетического положения архаических греков: релятивистский вывод был направлен против их абсолютизма, а сократический — против их универсализма. Оба вывода клонились к эстетическому индивидуализму, тогда как ранние греки склонны были придерживаться той точки зрения, что форма, представляющаяся прекрасной для одной вещи, будет таковой и для других вещей. Принцип эстетического соответствия усвоил себе иное мнение: каждая прекрасная вещь имеет свою собственную форму, по-своему прекрасна.

Мотив соответствия, этот мотив эстетического индивидуализма, нашел отклик, хотя древние греки и не отказались от универсализма. И с этого момента их эстетика развивалась двумя противоположными путями: в одном случае она утверждала, что прекрасное заключено в соответствии с вечными законами, а в другом — что прекрасное заключено в соответствии с условиями данного момента.

7. *Форма и содержание*. В платоновском диалоге того же имени Протагор утверждает, что в поэзии Гомера, Гесиода или Симонида слова — лишь оболочка житейской мудрости, которая и составляет подлинное содержание поэзии. Отсюда может следовать, что этот главный софист отказывал поэзии в эстетической значимости, коли видел в ней проявление одной только мудрости, следовательно, отказывал поэзии в плане моральном и познавательном. Однако можно думать, что Платон, как он это делал неоднократно и в других диалогах, и здесь вложил в чужие уста свои собственные мысли, ибо из других источников нам известно, что именно от софистов берет начало тот взгляд, что самый стих, сама ритмика слова является существенным элементом поэзии. Так, по всей вероятности, подходили к поэзии близкие к софистам писатели Горгий и Исократ. Но возмож-

но, что софисты и объединяли оба этих подхода, ибо они соответствовали их позиции, так что могли быть между собою согласованы. Так или иначе, но известно, что софисты дебатировали вопрос о том, является ли сущностью поэзии звук, или же в ней есть некая житейская мудрость, также составляющая ее сущность. Говоря современным языком, предметом обсуждения был вопрос: форма или содержание являются существенным элементом поэзии? Постановка вопроса была не менее важна, чем самый ответ.

8. *Талант и образование.* Софисты обсуждали и такой вопрос: что важнее для творца — талант или образование? Алкидам только лишь противопоставил эти два фактора, не решая вопроса о том, какой важнее. Исократ утверждал, что более важное значение имеет талант, но рекомендовал его упражнять. Размышляя над проблемой искусства и обучения, Протагор говорил, что без обучения искусство — ничто, но и обучение — ничто без искусства. Все эти вопросы были актуальны. Демокрит тогда писал: «Никаким искусством и никакой наукой нельзя овладеть без обучения».

9. *Мотив Горгия: иллюзионизм.* Горгий, идейно близкий к софистам, был по профессии ритором, первым из тех многих риториков, которые впоследствии сыграли заметную роль в истории античной эстетики. Близкий к философским взглядам элеатов, он сочетал свойственный элеатам крайний и парадоксальный способ мышления с релятивизмом софистов. Три знаменитых онтологически-эпистемологических тезиса Горгия гласили: 1) ничего нет; 2) если бы что-то и было, то оно было бы непознаваемо; 3) и его нельзя было бы выразить словами. Но теория искусства не носила у Горгия столь негативный характер. Ее главный эстетический тезис противоположен его третьему эпистемологическому тезису.

Разработанный в сочинении «*Enkōmion Helēnes*» («Защита Елены»), этот тезис гласил, что как раз с помощью слов и можно все высказать. Слова могут во всем убедить, все внушить, даже то, чего нет в действительности. Слово — «великий властелин», оно обладает магической, демонической силой. Одни слова огорчают, другие — утешают; одни — устрашают, другие — придают мужество. Именно под воздействием слов в

театре, например, публику охватывают ужас, жалость, удивление и скорбь. Благодаря словам чужие дела слушатели переживают как свои собственные*. Слова способны так же отравить душу, как некоторые субстанции отравляют тело. Они отравляют душу, обрушивают на нее поток своих чар; обманывают ее, доводят до состояния галлюцинации, повергают в обман, вызывают иллюзии, как сказали бы теперь**. Подобное состояние галлюцинации и иллюзии греки называли «арāте»***.

В театре подобная иллюзия, источник которой заключается в силе слова, необходима и благотворна. Поэтому Горгий говорил о трагедии, что «она есть обман, в котором обманывающий является более добросовестным по сравнению с необманывающим, а обманутый — более мудрым в отличие от необманутого».

Такая иллюзионистская, или апатетическая (как ее можно назвать по основному термину), теория представляется во всех отношениях современной, хотя она была создана древними, соответствовала их способу мышления и часто ими провозглашалась. Мы обнаруживаем ее не только в произведениях софистов (в «Dialexeis» и «Peri diaites»); ее отзвуки есть у Полибия, Горация, у Эпиктета. Но начало свое она берет у Горгия и представляет его типичный мотив.

Горгий применял свою теорию прежде всего к трагедии и комедии, но также и к искусству красноречия. Более того, аналогичные явления он обнаруживал также в изобразительном искусстве, в частности в живописи. «Художники, — писал Горгий, — пленяют взор, из многих цветов и тел образуя одно тело, один образ». Подобное замечание могло быть связано с афинской живописью, особенно с театральной и ее импрессионизмом, с теми ее сознательными деформациями, которые вызывали размышления Демокрита и Анаксагора.

* Howard E. Eine vorplatonische Kunsttheorie.— «Hermes», LIV, 1919.

** Pohlenz M. Die Anfänge der griechischen Poetik.— «Nachrichten v. d. Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen»; Im misch O. Gorgiae Helena, 1927.

*** Cataudella Q. Sopra alcuni concetti della poetica antica, I ἀπάτη. — «Rivista di filologia classica», 1931; Melikova-Tolstoi S.-W. Μίμησις und ἀπάτη bei Gorgias — Platon, Aristoteles.— «Recueil Gebeler», 1926.

Апатетическая теория великолепно гармонировала со взглядами софистов на прекрасное и искусство, с их сенсуализмом, гедонизмом, релятивизмом, субъективизмом. Она отражала крайне противоположный способ мышления, более крайний, чем объективистские и рационалистические взгляды пифагорейцев. Это было самым большим противоречием ранней эстетики.

Греческое искусство классической эпохи, в частности его поиски совершенных форм, приводят нас к выводу, что художники того времени были более близки к пифагорейцам, что если они и пользовались какой-либо философской теорией, то это была пифагорейская философия. То, что известно нам о широкой публике того времени, заставляет предположить, что она не солидаризировалась с софистами. Софисты со всем своим субъективизмом оставались в меньшинстве, составляли оппозицию, их новые взгляды не сразу нашли отклик в широких кругах античного общества.

Урожай эстетики софистов, в особенности если включить в их группу и Горгия, весьма обилён: 1) определение прекрасного; 2) определение искусства (путем противопоставления его природе и случаю); 3) существенные замечания, касающиеся как создания искусства, так и его воздействия; 4) первые попытки выделения прекрасного и искусства в собственном смысле слова.

Но и плоды, выращенные антагонистом софистов, Сократом, оказались не менее обильными.

10. *Сократ-эстетик*. Есть некоторая трудность характеристики воззрений Сократа: сам он не писал, а те, кто сообщает о нем, дают весьма противоречивые сведения о его взглядах. Значительно легче получить представление об эстетических взглядах Сократа: собственно говоря, здесь есть лишь один источник — «Воспоминания о Сократе Ксенофонта» (кн. III, главы 8, 10). То, что Платон говорит устами Сократа о прекрасном, является на самом деле изложением воззрений самого Платона. Между тем представляется, что беседы Сократа с художниками, переданные Ксенофонтом, более достоверны.

Сократ (469—399) подходил к этим проблемам гуманистически, как и софисты. Но позиция его была совершенно иной. В логике и этике софисты были релятивистами, Сократ — противник релятивизма; они принад-

лежали, таким образом, к враждебным лагерям. В эстетике все обстояло иначе. Принципиальная жизненная позиция Сократа, не допускавшая отрицания безотносительности добра и правды, в искусстве в полной мере допускала признание относительных элементов. То, что Сократ был антагонистом софистов в этике, не означало, что он был им же и в эстетике. Наоборот, здесь их мысли и наблюдения развивались в одинаковом направлении.

Своим местом в истории философии Сократ обязан прежде всего своей логике и этике. Но и в истории философии он занимает вполне определенное место. Мысли Сократа об искусстве, засвидетельствованные Ксенофонтом, были новыми, правильными и важными. Использование Сократом своего метода индукции представляется вполне естественным и вместе с тем свидетельствует о проницательном и простом взгляде на искусство и прекрасное. Но что, если (как это хотят некоторые доказать) все эти мысли были вложены в уста Сократа самим Ксенофонтом? Вероятно, тогда это бы изменило наши представления о личности того, кто их высказал.

Остается фактом, что все эти простые и существенные мысли были выдвинуты на рубеже V и IV веков до н. э. в Афинах. Это для истории эстетики — самое важное.

11. *Воспроизводящие искусства.* а. Сократ пытался, согласно Ксенофону, прежде всего определить, в чем состоит задача труда художника, живописца или скульптора. В то же время он сделал некоторые пояснения по поводу того, чем, по его мнению, отличаются такие виды искусства, как живопись и скульптура, от других видов человеческого труда. Или, говоря современным языком, каковы характерные черты, отличающие изящные искусства от других видов искусства. Скорее всего, это была первая или одна из первых попыток такого определения. Вывод Сократа был следующим: такие искусства, как кузнечное дело или сапожное ремесло, создают вещи, которых не создала природа, тогда как живопись или скульптура повторяют те вещи, которые сотворены природой, подражают им. Следовательно, они имеют подражательный, воспроизводящий характер, отличающий их от других искусств. «Ведь живопись есть

воспроизведение того, что мы видим», — говорит Сократ художнику Паррасию. Подобная мысль была вполне естественной для древних греков, соответствуя их убеждению в воспроизводящей, пассивной природе ума. Поэтому она и получила такой отклик, став принципом первых выдающихся эстетических систем Платона и Аристотеля. Беседа Сократа с Паррасием показывает, каким образом возникла эта впоследствии столь распространенная мысль. Философ и художник пользовались еще не установленной, находящейся в процессе становления терминологией, употребляя самые разнообразные слова для обозначения воспроизведения: *εἶκασια*, *ἀπεικασια*, *ἀφομοίωσις*, *ἐκμίμησις*, «апомимесис»; термина «мимесис», принятого позднее в форме существительного, тогда еще не имели.

12. *Мотив Сократа: идеализация в искусстве.* б. С первой мыслью об искусстве связана другая мысль Сократа об искусстве. «Если ты хочешь, — говорил Сократ Паррасию, — нарисовать безупречный человеческий образ, то, поскольку трудно найти образ, свободный от каких-либо недостатков, ты заимствуешь от многих моделей, от каждой беря лучшее из того, что она содержит, чтобы таким образом создать совершенное целое». В этих словах Сократ формулировал теорию идеализации природы посредством искусства, дополнявшую теорию воспроизведения природы искусством. Понимание искусства как воспроизведения появилось у греков одновременно с этой оговоркой и дополнением не только в теории, но и в художественной практике. «Действительно, мы поступаем так, как ты говоришь», — поддакивал Паррасий Сократу. Классическое древнегреческое искусство воспроизводило действительность, не в точности ее копируя, но с элементами идеализации. В сознании греков такой подход находился в полном соответствии с теорией искусства как воспроизведения действительности, ибо эта теория оставляла место для идеализации.

Второй тезис Сократа был распространен в Греции не меньше, чем первый. Позднейшие античные писатели его часто развивали, даже не ссылаясь на Сократа. Обычно этот тезис иллюстрировался анекдотом о художнике Зевксисе, который, для того чтобы нарисовать портрет Елены в храме Геры в Кротоне, выбрал пять

моделей среди самых прекрасных девушек города. Этот тезис был наиболее характерен для Сократа, так что правильнее назвать его мотивом Сократа.

13. *Духовная красота.* в. Третья эстетическая мысль Сократа заключалась в том, что искусство (он имел в виду особенно скульптуру) изображает не только тела, но и души, и что «именно это в нем является наиболее интересным, приятным, очаровательным, увлекательным и захватывающим». Паррасий в беседе с Сократом (также приводимой Ксенофонтом), внимая этим рассуждениям, вначале выразил сомнение на тот счет, не превышает ли такой подход возможности искусства, ибо душа не имеет ни симметрии, ни цвета — искусство же оперирует с такими вещами. Однако затем он поддался аргументации Сократа и признал, что особенно глаза в статуе могут быть выразительными — приветливыми или враждебными, упоенными успехом или подавленными несчастьем, выражающими «величие и благородство, низменность и подлость, умеренность и мудрость, заносчивость и простоту». Эта мысль была второй по счету оговоркой в отношении собственно воспроизводящего понимания искусства. То была новая мысль, не сразу признанная греками; между прочим, и Горгий придерживался противоположного мнения. Эта мысль вместе с тем не была неожиданной, она имела основу в современном ей искусстве, в его течениях, особенно в тех, что возникли в V веке. Можно отметить ее связь с деятельностью таких скульпторов, как Скопас и Пракситель, чьи скульптурные работы несут печать заметной индивидуализации, что проявляется хотя бы в том, как передается в ней выражение глаз; в архаичной скульптуре глаза изображались всегда схематично, одинаково.

В последней мысли Сократа есть уже концепция духовной красоты. Она отличается от пифагорейской концепции красоты, имевшей исключительно формальный характер. Там красоту видели в пропорции, здесь — еще и в выражении души. Концепция Сократа связала прекрасное с человеческим теснее, чем это можно было наблюдать в пифагорейской концепции, видевшей красоту скорее в космосе, нежели в людях. Мысль о духовной красоте не была архаической греческой мыслью, она появилась только в классический период. Но в позднейших эстетических системах, особенно в выдающихся систе-

мах, оба мотива — красоты формы и красоты души — получили сильное и живое выражение.

14. *Прекрасное и приспособление к цели.* г. Другие мысли Сократа о прекрасном отражены в его беседе с Аристиппом, также записанной Ксенофонтом. На вопрос Аристиппа, знает ли Сократ прекрасные вещи, Сократ отвечал: прекрасные вещи разнообразны, не похожи одна на другую. Прекрасный скороход не похож на прекрасного борца, прекрасный щит не похож на прекрасное копье. Иначе и не может быть, ибо щит прекрасен, когда он хорошо защищает, а копье — когда оно пригодно для быстрого и сильного метания. Каждая вещь прекрасна, если она хорошо служит своей цели. «Даже золотой щит безобразен, а корзина для мусора прекрасна, если по отношению к цели, для которой они служат, щит плохо, а корзина хорошо обработаны». «Во всех вещах прекрасное и добро связаны с их предназначением, они являются прекрасными и хорошими, если хорошо к нему приспособлены, а если же приспособлены плохо, то они плохи и безобразны».

Итак, Сократ говорит о прекрасном то же самое, что он говорил о добре. Когда Аристипп напомнил ему об этом, Сократ ответил: то, что есть доброе, также и прекрасное. Подобное отождествление было естественным для греков; под добром они подразумевали все, исполнявшее свое назначение, а под прекрасным то, что нравится и вызывает признания. Сократ же был убежден, что нравится и не может не нравиться то, что выполняет свою задачу.

Мысль о том, что красота вещей заключается в их целесообразности, Сократ комментировал, в частности, на примере архитектуры: «Дом можно считать справедливо наиболее приятным и наиболее прекрасным, если его владелец в любое время находит в нем для себя наиболее приятное, а для своего имущества наиболее безопасное убежище, безотносительно к тому, каковы в нем портреты и скульптуры».

Тезис Сократа звучит здесь так же релятивистски, как и рассуждения софистов. Однако между ними есть принципиальное различие: для Сократа щит был прекрасным тогда, когда он соответствовал своему назначению, а для софистов тогда, когда он соответствовал вкусу того, кто на него смотрит. Взгляд Сократа был функ-

ционалистическим, взгляд софистов — релятивистским и субъективным.

15. *Эвритмия*. д. Не менее важный мотив выявился в беседе Сократа с оружейником Пистием, утверждавшим, что пропорции панцирей можно считать хорошими тогда, когда панцири подогнаны к фигуре. Но как быть с панцирем для того, чье тело плохо сложено? Говоря языком того времени: как сделать эвритмичный панцирь для того, кто не обладает эвритмичным сложением? Должен ли тогда оружейник заботиться как о подгонке панциря к фигуре, так и, вопреки ей, о хороших пропорциях? Пистий считал, что и в этом случае панцирь должен подгоняться к фигуре, ибо на этом ведь основаны хорошие пропорции. Решение парадокса состояло, по всей вероятности, в том, что хорошие пропорции следовало определять для панциря по одному принципу, а для человеческой фигуры — по другому. Для выяснения вопроса Сократ ввел еще одно существенное различие: Пистий говорит не о пропорциях, которые прекрасны сами по себе, но о таких пропорциях, которые прекрасны для кого-то. Красота вещи сама по себе есть нечто одно, красота же вещи для того, кто этой вещью пользуется, — нечто другое. Такое различие дополняет и уточняет беседы с Аристиппом: там речь шла об одной эвритмии, тогда как есть два ее рода, два рода хороших пропорций. Сократ сводил к соответствию и целесообразности не всю красоту, но только один из этих двух ее родов.

Различие, проведенное Сократом, было для эстетики важным и использовалось многими писателями как Греции, так и Рима. Целесообразную красоту Сократ называл «*harmōtton*» (того же корня, что и «*hōrmonia*»), а позднейшие греки — «*ргероп*». Римляне переводили это слово как «*artum*» или «*decorum*». Они различали два рода прекрасного — «*pulchrum*» и «*decorum*» (либо «*artum*»), то есть вещи, прекрасные своей формой, и вещи, прекрасные своей целесообразностью, пригодностью.

В эстетической терминологии Сократа появляются термины, которыми щедро будут пользоваться позднейшие греки, такие, как «ритм» и производные от него. Сократ говорил, что хорошие пропорции характеризуются «мерой» и «ритмом»; он называл такие пропорции «эвритмическими», а противоположные им — «аритмическими». «Эвритмия» наряду с гармонией и симметрией

стала для греков одним из главных терминов для обозначения прекрасного, причем прекрасного в более узком, собственно эстетическом смысле.

Итак, внимательный анализ, которому Сократ подверг искусство, был схож с анализом софистов. Если в других областях философии и жизни они принадлежали к противоположным лагерям, то в понимании эстетики и искусства между ними не было больших расхождений.

16. *Ксенофонт*. Сведениями о сократовской эстетике мы обязаны его ученику Ксенофону, который и сам высказывался на те же темы аналогично. Все же такое сходство на поверку оказывается мнимым, потому что Ксенофонт не интересовался проблемами искусства или эстетической красоты. Правда, в «Пире» мы находим его высказывание в полном соответствии со взглядами своего учителя, что красота вещей основана на их целесообразности, что тела животных и людей прекрасны тогда, когда подходящим образом созданы природой. В пользу такого взгляда Ксенофонт приводил поразительные примеры: самые прекрасные глаза — выпуклые, ибо они лучше всего видят; прекрасен большой рот, он лучше всего приспособлен для еды; Сократ со своими выпуклыми глазами и большим ртом более прекрасен, чем знаменитый красавец Критобул. Этот пример не будет выглядеть как парадокс, если мы примем во внимание, что Ксенофонт пользовался словом «прекрасный» в его архаическом значении, когда оно значило то же самое, что «полезный».

Однако Ксенофонт употреблял это слово не только в практически-жизненном значении, но и в эстетическом, когда в своей «Экономике» рекомендовал при строительстве дома сохранять порядок и писал, что вещи, которые имеют в себе порядок, «стоит созерцать и слушать».

8. ИТОГИ РАЗВИТИЯ ДОПЛАТОНОВСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Если суммировать все то, что было сделано в области эстетики пифагорейцами, Гераклитом и Демокритом, а также софистами, Горгием и Сократом, то окажется, что

V век значительно продвинул ее вперед. Хотя все эти философы принадлежали к различным направлениям, в эстетике их объединяли общие мотивы, либо, по крайней мере, тематика.

О гармонии размышляли не только пифагорейцы в Италии, но и Гераклит в своем Эфесе; они были единодушны в том мнении, что гармония возникает из соединения противоположностей. Написал рассуждение о гармонии и Демокрит. Столь основное понятие пифагорейской эстетики, как мера, фигурирует у Гераклита и Демокрита. Другое пифагорейское понятие, понятие порядка, встречается у Сократа и Ксенофонта. Проблемой цветowych элементов занимались как Демокрит, так и Эмпедокл. Вопрос деформации перспективы интересовал Демокрита, Анаксагора и Агатарха. Проблема соотношения красоты души и тела волновала как Сократа, так и Демокрита. Об идеализации действительности в искусстве говорили Горгий и Сократ. Об относительности прекрасного писали не только софисты, но и элеат Ксенофонт и философствующий литератор Эпихарм. По вопросу о соотношении удовольствия и пользы или соотношении искусства и природы высказались многие софисты. Софисты и Демокрит занимались проблемой соотношения таланта и искусства. Канон был тем вопросом, который привлекал внимание прежде всего художников, но также и философов. Во всей этой ранней эстетике согласия было значительно больше, чем полемики. И это в то самое время, когда в вопросах теории бытия и познания философию раздирали острейшие противоречия.

Проблемы, поднимавшиеся в V веке, в значительной степени вышли за пределы тематики, известной прежде поэтам. Однако существовала нить, связывавшая слова поэтов о посвящении их музами с демокритовской теорией вдохновения, а то, что писали о правде поэзии Гесиод или Пиндар, находилось в связи с апатетической и миметической теорией философов. То, что ранние эти поэты говорили о действии поэзии, связано было с мнением Горгия об обольстительном ее очаровании. Уже ранняя, доплатоновская эстетика, следовательно, была чем-то большим, чем одной только рапсодией идей; уже можно было проследить некоторую последовательность ее развития.

Хотя вся эта эстетика дошла до нас только во фрагментах, афоризмах, сокращениях, не имеющих развития и разъяснений, можно сказать, что мы немало о ней знаем. Она выработала три взгляда на прекрасное: математическую теорию пифагорейцев, в которой красота была основана на мере, пропорции, порядке, гармонии; субъективистскую теорию софистов, полагавших, что красота состоит в удовольствии для глаз и ушей; функционалистскую теорию Сократа, утверждавшую, что красота вещей заключается в их соответствии тем задачам, какие они должны выполнять. Уже в этот ранний период в эстетике существовало противопоставление красоты тела красоте души. Был поставлен и вопрос об относительности красоты: пифагорейцы принимали ее абсолютный характер, софисты — относительный.

Ранние эстетические взгляды греков имели уже три теории эстетического переживания: катарсическую теорию пифагорейцев, апатетическую — Горгия, миметическую — Сократа. Согласно первому взгляду, эти переживания способствуют очищению разума, согласно второму — созданию в нем иллюзий, наконец, согласно третьему взгляду, переживания основаны на нахождении подобия между произведениями художника и их образцами в природе.

Заслуживают внимания и взгляды доплатоновских философов на искусство. Софисты противопоставляли искусство случаю, а искусства, «приятные для глаз и ушей», они противопоставляли полезным. Сократ сформулировал тот взгляд, что искусство воссоздает действительность, но, производя эту операцию, действительность идеализирует.

Был впервые поставлен вопрос: каково, собственно говоря, соотношение формы и содержания в произведении искусства, а также таланта и образования художника. Пифагорейцы обстоятельно проанализировали некоторые проблемы музыкальной теории, а Демокрит — изобразительного искусства.

В этот ранний период возникли также различные взгляды на художника. Согласно одному из них, художник выражает характеры; согласно другому, он воспроизводит природу; пифагорейцы думали, что художник познает законы природы, они видели в нем ученого; софисты находили, что художник — это творец, преобра-

зующий природу; Горгии считал художника разновидностью колдуна, умеющего очаровывать и обманывать. Любопытно, что в этой ранней фазе эстетики весьма малое место занимала та теория искусства, которая представляется наиболее простой, а именно натуралистическая теория искусства, трактующая искусство как воспроизведение действительности.

Решение эстетических проблем в доплатоновский период продвинулось вперед больше, чем развитие эстетических понятий. У эстетиков той поры не было сколько-нибудь точных понятий ни о прекрасном, ни об искусстве. Их размышления касались не столько искусства в целом, сколько скульптуры (как у Сократа), живописи (как у Демокрита), трагедии (как у Горгия). Но в этих узких областях они создавали концепции, могущие быть примененными во всех областях прекрасного и искусства.

Взгляд на художника как на выразителя чувств своим истоком обязан теории танца; взгляд на него как на человека, что-либо воспроизводящего, — из практики изобразительного искусства; взгляд на художника как на ученого — из музыки, как на чародея, волшебника — из поэзии. Две области, прекрасного и искусства, еще взаимно не проникли друг друга, они еще представляли собой две независимые, чуждые друг другу сферы. Их сближение было постепенным и медленным. Но, по-видимому, уже в ранний период стали причислять искусства к изящным искусствам, но по иному принципу. Их выделили в связи с тем, что они являются неутилитарными и непроизводительными, а не потому, что они служат красоте.

9. ЭСТЕТИКА ПЛАТОНА

1. *Сочинения Платона по эстетике.* О Платоне (427—347), великом афинском философе классической эпохи *,

* Jaffré Fr. *Der Begriff der τέχνη bei Platon.* Kiel, 1922; Grube G.-M.-A. *Plato's Theory of Beauty.*—«*Monist*», 1927; Stefanini L. *Il problema estetico in Platone,* 1935; Verdenius W.-J. *Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to us.* Leiden, 1949; Murely C. *Plato and the Arts.*—«*Classical Bulletin*», 1950; Quattrocchi L. *L'idea*

историк греческой философии Э. Целлер говорил, что философ этот вообще не высказывался по вопросам эстетики и теория искусства не входила в круг его интересов и намерений. Действительно, в чистом виде эстетики у Платона нет, как нет ее, впрочем, в таком виде у его предшественников и у его современников. Он не занимался изложением эстетических проблем и не обрабатывал их систематически. Но все их элементы можно найти в сочинениях Платона; здесь много компетентных суждений, оригинальных идей, примеров, прямо относящихся к эстетике. Платон бесчисленное количество раз возвращался к вопросам о прекрасном и искусстве, более детально он их коснулся в «Республике» и «Законах». В «Пире» Платон изложил идеалистическую теорию красоты, в «Ионе» — спиритуалистскую теорию поэзии; в «Филебе» он проанализировал эстетические переживания. В «Гиппии большем», чья достоверность еще недавно оспаривалась, Платон показал трудности определения прекрасного.

Не было философа более разностороннего, чем Платон: он был эстетиком, метафизиком, логиком, этиком. Эстетические проблемы переплелись в его философии с другими, особенно с метафизическими и этическими, а последние в свою очередь отразились на эстетических взглядах. Идеалистическая теория бытия и априорная теория познания нашли свое выражение в представлениях Платона о прекрасном; спиритуалистская теория че-

di Bello nel pensiero di Platone, 1953; Huber-Abrahamowicz E. Das Problem der Kunst bei Platon. Winterthur, 1954; Plebe A. Platone, antologia di antica letteraria, 1955; Plebe A. Die Begriffe des Schönen und der Kunst bei Platon und in den Quellen von Platon. — «Wiener Zeitschrift für Philosophie, Psychologie, Pädagogik», VI, 1957. Кроме того, имеется много работ сравнительного либо конкретного характера: Finster G. Platon und die aristotelische Poetik, 1900; Schuhl P.-M. Platon et l'art de son temps, 1933; Steven R.-G. Plato and the Art of his Time. — «Classical Quarterly», XXVII, 1933; Schweitzer B. Platon und die bildende Kunst der Griechen, 1953; Krzemicka J. O irracjonalności literatury. — «Przegląd Klasyczny», IV, 1938; Zeller E. Philosophie der Griechen, II, Theil, I Abt., IV Aufl., 1889, S. 936; Flaskar H. Der Dialog «Ion» als Zeugnis platonischer Philosophie, 1958; Frank E. Platon und die sogenannten Pythagoreer, 1923; Külpe O. Anfänge der psychologischen Ästhetik bei den Griechen. — «Philosophische Abhandlungen für M. Heinze», 1906.

ловека и моралистическая теория жизни — в платоновском понимании искусства.

Здесь понятия прекрасного и искусства были впервые включены в стройную философскую систему. То была идеалистическая, спиритуалистская, моралистическая система. Поэтому невозможно понять эстетику Платона без его теории идеи, души и совершенного государства. Однако сочинения Платона содержат большое количество мыслей и эстетических идей и за пределами его философской системы, хотя преимущественно уже только в виде намеков, конспективных записей, высказываний и метафор.

Творческая жизнь Платона продолжалась в течение полувека; в поисках все более совершенных концепций он неоднократно менял свои взгляды. Это касалось и его эстетических взглядов, содержавших иное понимание и оценку искусства. Однако некоторые устойчивые и характерные черты позволяют представить эстетику Платона в стройном виде, без выделения и обособления отдельных ее периодов.

2. *Понятие прекрасного.* «...В созерцании высшей красоты только и может жить человек, ее увидевший»*, — написал Платон в «Пире». Весь этот диалог — восторженная хвала прекрасному как наивысшей ценности в мире, по всей вероятности, первая хвала, какую мы знаем в литературе.

Но эта похвала понимала прекрасное так, как его понимали древние греки, а следовательно, иначе, чем большинство современных людей. Форма, цвет, мелодия были для него, как и для греков той поры, лишь частью сферы прекрасного. Понятие прекрасного включало для них в себя не только физические, но также психические и общественные предметы, характеры и наряды, добродетели и истины. Включало не только то, что радует взор и слух, но все, что вызывает восхищение, восторг, признание, склонность.

В диалоге «Гиппий больший» Платон попытался определить это понятие прекрасного. В этом диалоге участвуют Сократ и софист Гиппий, представляющие различные точки зрения и пытающиеся различным образом объяснить сущность прекрасного. Первые примеры, при-

* Цит. по кн.: Платон. Избранные диалоги. М., 1965, с. 169.

веденные ими, — прекрасная девушка, лошадь, музыкальный инструмент, ваза — необходимы для того, чтобы показать, что они имеют в виду прекрасное в узком, чисто эстетическом значении. Последующие отрывки диалога говорят о прекрасных людях, цветных узорах, картинах, мелодиях, скульптурах. Однако это лишь часть примеров. Сократ и Гиппий не упускают из виду также прекрасные занятия, прекрасные законы, прекрасное в политике и государстве. О «прекрасных законах» они вспоминают наряду с «прекрасными телами». Утилитарист Гиппий убежден, что «всего прекраснее, будучи богатым, здоровым и пользуясь уважением у эллинов, дожить до старости», а моралист Сократ полагает, что «мудрость всего прекраснее».

В других диалогах Платон понимал прекрасное точно так же: там говорится о красоте женщины, о красоте Афродиты, но и — о красоте справедливости и благоразумия, о красоте хороших обычаев, о красоте наук, о добродетели как красоте души. Платон понимал прекрасное довольно широко. Его понимание охватывало не только те ценности, которые мы теперь называем «эстетическими», но также ценности моральные и познавательные. Сфера понятия прекрасного была для Платона в действительности не чем иным, как широко понимаемым благом. Он мог использовать — и использовал — оба слова: «прекрасное» и «благое», заменяя одно другим. Его «Пир» имел подзаголовок «О благе», а толковал о прекрасном.

Такое толкование прекрасного не было личной особенностью Платона, оно являлось обычным представлением древних. Новое время усвоило более узкое толкование этого термина, охватывающее исключительно эстетические ценности; античность же пользовалась более широким толкованием и имела иной терминологический язык, отражавший иной способ мышления. Греческое понимание прекрасного было весьма общим, объединяя предметы, мало между собой схожие, оно было достаточно непригодным для формулирования суждений более конкретных и строгих. Но оно было вполне пригодным для более общих формулировок, служа нуждам философской эстетики. Ее представителем и был Платон.

Поэтому, читая в платоновском «Пире» похвалу прекрасному, следует помнить, что это была похвала не

только эстетической красоте форм и внешнему облику предметов. В новое время неоднократно говорилось вслед за Платоном, что «стоит жить только ради прекрасного», теперь уже, правда, в другом, более узком и чисто эстетическом значении. Словами и авторитетом Платона пользовались больше, чем его мыслью. Формулы Платона использовали, когда хотели показать предпочтение ценностей эстетических всем другим. Платон же именно этого никогда не делал. Он ценил эстетическую красоту, но вместе с тем он знал и ценил другую красоту. Одновременно с красотой Платон отдавал должное таким ценностям, как мудрость и благо.

3. *Прекрасное, мудрость и благо.* Именно с Платона берет свое начало знаменитая триада «прекрасное, мудрость и благо», исчисляющая наивысшие человеческие ценности. Прекрасное, как мы видим, стоит у Платона в одном ряду с другими высшими ценностями. Эту триаду Платон приводит дважды: в «Федре» и — в несколько измененном виде — в «Филебе». Значение ее, очевидно, несколько отличалось от того, какое было ей сообщено новым временем. Формулируя триаду, Платон добавлял: «и в таком же роде», что свидетельствует о том, что он не считал ее полной. Платон к тому же понимал «прекрасное» своей триады в традиционном греческом смысле, а следовательно, не специфически эстетически. Триада Платона, как и его похвала прекрасному, достались в наследие поздним поколениям с большим акцентом на эстетических ценностях, чем это было у самого Платона.

4. *Против гедонистского и функционалистского понимания прекрасного.* Как же Платон понимал содержание прекрасного, как его определял? Объем этого понятия был в греческом языке уже определен; следовало на этой основе выяснить содержание этого понятия, дать индуктивную дефиницию того, какие же свойства представляются общими для всей области прекрасного. Платон тщательно исследовал этот вопрос, взвешивая различные возможности и не упуская из виду определений, сделанных до него.

В диалоге «Гиппий больший» Платон принял во внимание целых пять определений: прекрасное — «подходящее», «пригодное», «полезное», «удовольствие, получаемое через зрение и слух», «сочетание удовольствия и

пользы». Однако все эти определения можно свести, в сущности, к двум: прекрасное — это подходящее (пригодность и полезность можно рассматривать как варианты подходящего); прекрасное — это удовольствие, получаемое через зрение и слух.

Как Платон относился к этим определениям? В одном из своих ранних диалогов, а именно в «Горгии», Платон вроде бы склонен принять сразу оба определения. Здесь он указывает, что красота тела состоит либо в том, что оно пригодно для своего употребления, либо в том, что оно приятно для созерцания. Примерно в том же смысле излагает взгляды на прекрасное у Платона и Диоген Лаэртий. Так, он пишет, что, согласно Платону, прекрасное заключается либо в целесообразности или полезности, либо в приятной для взора форме. Свидетельство Лаэртция, однако, не представляется достаточно точным. Платон, конечно, размышлял над этими определениями, но он не принял их ни по отдельности, ни вместе.

а. Оба определения встречаются уже в доплатоновской эстетике. «Прекрасное есть подходящее (или целесообразное)» — это определение Сократа. Анализируя его, Платон пользуется теми же примерами, что и Сократ. Помимо прочего он указывает, что «одни тела прекрасны для бега», а другие — «прекрасны для борьбы». Сократ, иллюстрируя свою мысль, отмечал, что соответствующая корзина для мусора прекраснее золотого щита, не соответствующего своему оборонному назначению. Сходный пример приводит и Платон: деревянная ложка более прекрасна, чем золотая, ибо деревянная больше соответствует своему назначению.

Однако Платон отверг сократовское определение. У него было два возражения. Во-первых, подходящее есть средство для блага, само же оно может благом и не быть, тогда как прекрасное это всегда есть благо. То была аксиома Платона, он не мог признать правильным определение, с этой аксиомой не согласующееся. Во вторых, хотя среди прекрасных тел, форм, красок, звуков и имеются такие, которые мы ценим потому, что они — подходящие, но есть среди них и такие, которые мы ценим ради них самих. Последние нельзя вместить в рамки сократовского определения. Но уже и сам Сократ в одной из дошедших до нас бесед проводил это раз-

лично между вещами, прекрасными в силу того, что они подходящие, и вещами, прекрасными сами по себе.

б. Второе определение -- «прекрасно то, что приятно воспринимается через зрение и слух» -- идет от софистов. Платон не принял и этого определения. Он выдвинул следующую аргументацию: удовольствие не может быть чертой, определяющей прекрасное, коль скоро существуют удовольствия, с прекрасным не связанные (а именно удовольствия, не воспринимаемые зрением и слухом); далее, для прекрасного не столь уж важно то, что мы видим, поскольку существует прекрасное и для слуха, не столь уже важно для него и то, что мы слышим, ибо существует прекрасное для зрения. Определение софистов гласило, что прекрасное — это то, что является общим для зрения и слуха, однако оно умалчивало, что же именно является для них таким общим.

Софистское определение свидетельствовало о том, что уже в их время начался процесс сужения древнегреческого понятия прекрасного, процесс ограничения его эстетической красотой вида и форм. Знаменательно, что Платон знал это определение и отверг его. Для него, как в старые добрые времена, прекрасными оставались мудрость, добродетель, благородные деяния, хорошие законы. Он был убежден в том, что эти понятия нельзя исключать из сферы прекрасного, ограничивая ее красотой форм.

5. *Объективное понимание прекрасного.* Итак, Платон отверг определение софистов вследствие его узости, но также и потому, что оно подходило к понятию прекрасного субъективистски, находя, что удовольствие, получаемое от прекрасного, вызывается не объективными свойствами прекрасных предметов, а субъективной на них реакцией. «Я ищу, — писал Платон, — не того, что кажется прекрасным, но то, что оно есть». Такой подход, впрочем, не был чем-то новым, это было традиционное понимание прекрасного среди греков. Именно софисты были представителями нового и оппозиционного взгляда.

Гедонистское определение прекрасного у софистов можно было истолковывать и под другим углом зрения: софисты могли иметь в виду не то, что прекрасное заключается в удовольствии, но что мы его распознаем на основании испытанного удовольствия; следовательно, удовольствие не свойство прекрасного, но лишь крите-

рий. Но и с таким толкованием Платон не был согласен: мимолетное, по сути дела, удовольствие не может быть критерием столь устойчивого свойства, как прекрасное. Платон полагал, что людям присуще врожденное и неизменное ощущение прекрасного, гармонии, ритма и что только это ощущение и может быть их критерием.

Следовательно, понимание прекрасного у Платона во многом отличалось от понимания софистов. Прекрасное, во-первых, не ограничивается одними чувственными предметами; во-вторых, это объективное свойство, свойство прекрасных вещей, а не субъективная реакция на них людей; в-третьих, критерием прекрасного является врожденное чувство прекрасного, а не какое-то мимолетное ощущение удовольствия; в-четвертых, не все, что нам нравится, является в действительности прекрасным.

Платон неоднократно противопоставлял истинную красоту красоте призрачной, в частности в «Государстве», где он резко различает людей, жаждущих смотреть и слушать, наслаждаться прекрасными звуками, красками и формами, и людей, любящих истинную красоту. Платон, вероятно, был первым, кто сформулировал противопоставление красоты истинной и мнимой. И это вполне понятно, потому что он был и тем, кто впервые противопоставил истинное и мнимое бытие, истинное и мнимое познание, истинную и мнимую добродетель.

В то же время, хотя со всем своим объективизмом Платон был представителем традиционного способа мышления, здесь он от него отошел. Ведь на первых порах он был убежден, что прекрасно то, что нравится. Его разрыв с этим убеждением имел далеко идущие последствия: если, с одной стороны, он открыл путь для эстетической критики, для проведения различия между надлежащими и ненадлежащими эстетическими суждениями, то, с другой стороны, он же открыл и путь для спекуляций на ту тему, чем является подлинная красота, и отвлек многих эстетиков от эмпирических исследований. В Платоне можно видеть основоположника как художественной критики, так и эстетической спекуляции.

Попытка определения красоты, предпринятая Платоном в ранние годы в диалоге «Гиппий больший», была безуспешной. Известные определения он отверг, а лучших не нашел. Сколько-нибудь достаточного определения не содержат и позднейшие сочинения Платона, по

они позволяют выяснить его понимание прекрасного. Здесь присутствуют две концепции прекрасного, одна — пифагорейского происхождения, другая — достояние самого Платона. Последняя концепция развивается в диалогах зрелой поры его творчества, в «Государстве» и «Пире»; однако в последних его произведениях, таких, как «Законы», она уступает место концепции пифагорейской.

6. *Прекрасное как порядок и мера.* Пифагорейская концепция, подхваченная и развитая Платоном, видела сущность прекрасного в порядке ($\tau\acute{\alpha}\xi\iota\varsigma$), мере, пропорции («симметрии»), гармонии. Следовательно, она понимала прекрасное как свойство, зависящее от гармонии частей, а также как свойство количественное, которое можно выразить числом (мерой, пропорцией). «Мера и пропорция есть прекрасное и добродетель» — так заканчивается платоновский «Филеб», где доказывается, что сущность прекрасного, как, впрочем, и всякого блага, — в мере и пропорции. Ту же мысль развивает и другой диалог, «Софист», добавляя негативный тезис: «безобразное — это то, у чего недостает меры». В «Тимее», одном из последних диалогов Платона, о связи прекрасного с мерой говорится в самом общем виде — «все хорошее, прекрасное не может не иметь меры». Здесь же поясняется, что мера и пропорция потому имеют такое решающее значение для красоты вещей, что они придают им единство. В диалоге «Политик» говорится, что в одних случаях меру следует понимать как число, в других же — как соразмерность и соответствие.

Пифагорейский мотив меры и пропорции сравнительно поздно появился в философии Платона, но он стал ее устойчивым мотивом, последним в его эстетике. Им пронизаны написанные стариком Платоном «Законы», где великий философ утверждал, что чувство прекрасного не отличается от чувства порядка и меры, пропорции, являясь характерной чертой человека, свидетельством его «родства с богами». В соответствии с таким подходом Платон оценивал и искусство. Он хвалил египтян за то, что они понимали, сколь необходимы в искусстве порядок и мера. Отыскав соответствующую меру, надлежит следовать ей, а не искать новые формы. Платон осуждал современное ему афинское искусство за то, что оно утратило меру и клюнуло на приманку «хаотиче-

ских удовольствий». Хорошему искусству, основанному на мере, Платон противопоставлял плохое искусство, считающееся с чувственной реакцией людей. «Наши музыканты, — писал Платон, — постоянно говорят о каденциях, они подставляют ухо, чтобы уловить звуки. Одни говорят, что слышат звук, занимающий среднее положение между двумя тонами, а другие, что не слышат. И первые и вторые выше ценят свидетельства слуха, чем суждения разума». А это, как считал Платон, — неподходящий критерий для прекрасного и искусства.

Платон не только провозгласил, что прекрасное — дело соответствующей меры и пропорции; он пытался эту соответствующую меру отыскать, по крайней мере дать конкретные примеры хороших пропорций. В диалоге «Менон» почетное место отведено пропорциям двух квадратов, чье отношение друг к другу таково, что сторона одного квадрата составляет половину диагонали другого. Авторитет Платона способствовал тому, что в течение многих столетий архитекторы за основу пропорций наиболее монументальных зданий брали это соотношение двух квадратов.

В «Тимее» Платон выделил и другие пропорции. Приняв мнение современных ему математиков, считавших, что существует только пять правильных трехмерных фигур, являющихся в силу своей правильности «совершенными телами», Платон приписал этим пяти фигурам космологическое значение. Платон утверждал, что из них создан мир, ибо бог при создании мира не мог применять иных пропорций, кроме совершенных. Те же пропорции Платон рекомендовал использовать и в искусстве, в частности равносторонние и пифагорейские треугольники, которые он считал элементами этих совершенных пропорций. Платон считал, что только эти совершенные формы являются поистине прекрасными. Треугольники «Тимея», как и квадраты «Менона», стали идеалом художников, в особенности архитекторов — греческих, затем римских, а позднее и средневековых, которые на протяжении веков планировали свои постройки по принципу треугольников и квадратов и видели основу эстетики в геометрии.

Эстетическая теория меры и пропорции у Платона отнюдь не означала провозглашения формализма. Да, Платон оставлял за формой главенствующую роль в кра-

соте и искусстве, но за формой как системой частей, а не видом вещей (только в этом смысле форма и является противоположностью содержания). Платон преклонялся перед прекрасной формой, но он никогда не высказывался в том смысле, что она-де главенствует над содержанием; он делал ударение на их связь, когда писал, что «кто прекрасно танцует и поет, тот танцует и поет нечто прекрасное», когда утверждал, что высшая красота достигается путем соединения внешней красоты с внутренней.

7. *Идея прекрасного.* Вторая концепция прекрасного, которой Платон придерживался в средний период своей жизни, была производной от тех философских взглядов, которые он сам выработал. То были спиритуалистские и идеалистические взгляды, трактующие, что в мире есть не только тела, но и души, не только чувственные, уничтожимые вещи, но и вечные, сверхчувственные идеи. Души более совершенны, чем тела, а идеи совершеннее тел и душ. Поэтому и эстетика не могла себе позволить ограничиться прекрасными телами, ибо прекрасное душ и идей вполне превосходило прекрасное тел. Следствием этих философских предпосылок Платона оказалась спиритуализация и идеализация прекрасного, перемещение эстетики из сферы опыта в сферу мысли и конструкции.

Платон не отрицал, что обыкновенный человек предпочитает прекрасные тела, но думал, что мысли и поступки более прекрасны, чем тела. Духовная красота есть красота высшая. Но и она еще не самая высокая. Наивысшая красота заключена в идее, только она — «самая прекрасная». Человек может исполнить нечто прекрасное только по образцу идеи. Если тела и души прекрасны, то это только благодаря идее, благодаря тому, что они соответствуют идее прекрасного. Красота тел и душ преходяща, тогда как прекрасная идея вечна: «Когда узришь ее, то перед нею обращаются для тебя в ничто золото, наряды, самые прекрасные юноши».

Платон впадал в величайшие преувеличения, описывая это прекрасное в своем «Пире»: «...нечто, во-первых, вечное, то есть не знающее ни рождения, ни гибели, ни роста, ни оскудения, а во-вторых, не в чем-то прекрасное, а в чем-то безобразное, не когда-то, где-то, для кого-то и сравнительно с чем-то прекрасное, а в другое время, в другом месте, для другого и сравнительно с

другим безобразное. Красота эта предстанет... не в виде какого-то лица, рук или иной части тела, не в виде какой-то речи или науки, не в чем-то другом, будь то животное, земля, небо или еще что-нибудь, а сама по себе, через себя самое, всегда одинаковая; все же другие разновидности прекрасного причастны к ней таким образом, что они возникают и гибнут, а ее не становится ни больше, ни меньше, и никаких воздействий она не испытывает»*.

Возвышая духовную красоту над телесной, Платон еще стоял на фундаменте общегреческой концепции, но он расстался с ней, когда усвоил мысль о совершенной, превосходящей всякое воображение красоте идеи. Это была уже его собственная, оригинальная концепция прекрасного. То было не просто новшество, но настоящий переворот, ибо прекрасное было перемещено в трансцендентную сферу.

Во-первых, эта концепция в еще большей степени расширила объем древнегреческого понятия прекрасного, включив в него абстрактные предметы; во-вторых, она ввела новую оценку; обесцененная по сравнению с идеей прекрасного материальная красота должна была многое утратить в своем значении; наконец, в-третьих, она дала новую меру красоты — большую или меньшую причастность материальных вещей к идее.

До сих пор философы предлагали три меры прекрасного. У софистов такой мерой было субъективное переживание, степень содержащегося в субъективном эстетическом переживании удовольствия. Для пифагорейцев мерой стала объективная форма, степень ее правильности и гармоничности. Для Сократа мерой прекрасного была целесообразность вещи, а также степень такой целесообразности. Платон выдвинул четвертую меру — идею совершенной красоты, которая содержится в нашем разуме и с помощью которой мы измеряем красоту реальную. Соответствие идее было, несомненно, иной мерой прекрасного, нежели доставляемое ею удовольствие, ее форма либо задача, которую она призвана выполнять.

Концепция Платона расходилась как с софистской, так и с сократовской концепциями, но согласовывалась

* П л а т о н. Указ. соч., с. 168.

с концепцией пифагорейской, они даже взаимно друг друга дополняли, ибо в чем же должна заключаться идея прекрасного, как не в закономерности и гармонии. В более поздние годы Платон делал на пифагорейскую концепцию больший упор, чем на свою собственную концепцию среднего периода, оформляя свои мысли о прекрасном скорее математически, чем просто идеалистически. Платон передал следующим поколениям не только метафизическую, но и математическую эстетику.

Философские взгляды Платона придали его эстетике не только идеалистический, но и моралистический характер. Его убежденность в том, что высшими благами являются моральные блага, отразилась и в его понимании прекрасного.

Греки и до Платона понимали прекрасное не только как одну эстетическую красоту, но и как красоту моральную. Однако в классический период эстетическое было у них на первом плане — ничто столь не волновало греческое общество, как красота этого видимого мира, этих театральных зрелищ, этих скульптур, этих храмов, этой музыки и танцев. У Платона же красота моральная стоит на первом месте. Сохранив древнегреческое отождествление прекрасного и благого, он изменил их целевую подоплеку: если греки считали хорошим то, что прекрасно, то Платон находил прекрасным хорошее в моральном отношении. Для греков представлялось бесспорным, что некие вещи прекрасны, то есть что они вызывают удивление и признание; если они оказывают такое действие, следовательно, они хорошие. Для Платона, напротив, неоспоримым было наличие благого. Если же прекрасные вещи являются благами, они должны возбуждать удивление и находить признание.

8. *Величественная красота и красота умеренности, относительная и абсолютная красота.* Платон был художником и любителем искусства, но также и философом, относившимся к искусству с недоверием. Из философии Платона выросла его общая концепция прекрасного и искусства, а его высокое художественное мастерство и знания в этой области дали конкретные мысли о красоте и искусстве.

В «Законах» Платон различает величественное (*μεγαλοπρεπές*) искусство и искусство умеренности (*κόσμιον*). Он выделяет красоту серьезности и красоту лег-

кости, красоту строгости и красоту шутки. Подобную двойственность Платон обнаруживает как в поэзии и театре, так и в музыке и танце. Проведение им такого различия стало началом столь важного для позднейших времен различения возвышенного и прекрасного. Это была попытка выделения эстетических категорий.

В «Филебе» Платон разграничивает красоту реальных вещей и живых существ (а также их воспроизведения в живописи) и красоту прямой линии или круга, красоту плоскостей и абстрактных тел. Первую красоту Платон считал относительной и только о второй утверждал, что она есть «вечно прекрасное само по себе». Платон для себя отдавал предпочтение этой красоте простых форм*.

Точно так же Платон относился и к цвету, полагая, что он «прекрасен и чудесен» сам по себе. Можно предположить, что если бы Платон познакомился с абстрактной живописью, то стал бы ее поклонником. Отношение Платона к форме и цвету было аналогично отношению пифагорейцев к музыке. Платон считал, что прекрасны простые формы, цвета, а также звуки, частично и запахи, они-то и дают особенное наслаждение, не омраченное страданием. Платон таким образом подошел к выделению эстетических переживаний. Это тем более достойно внимания, что греки не придавали эстетическому переживанию какого-то особенного значения, отличного от других переживаний.

Однако конкретные замечания Платона, даже самые глубокие, оказали меньшее влияние, чем его общая концепция искусства. Последняя развивалась и оказывала свое влияние в течение тысячелетий, хотя она-то и представляется наиболее спорной.

9. *Понятие искусства. Поэзия и искусство.* Теория искусства была связана у Платона с теорией прекрасного довольно произвольно. Он усматривал высшую красоту в космосе, но не в искусстве. Более того, в большинстве видов искусства он вообще не находил

* «Формы, которые ему нравятся,— это зачастую абстрактные формы кругов, линий, углов. Икосаэдры или шары значат для него больше, чем Афродита Праксителя, цвета спектра значат больше, чем цвета Апеллеса, а чистый аккорд — больше, чем симфония» (U. v. Wilamowitz-Möllendorf. Plato, I, 633, 1919).

связи с красотой, так как оперировал обычным для греков широким представлением об искусстве, включавшим в себя и искусства утилитарные. Ведь для Платона, как и для других греков, искусством называлось все то, что человек созидает умело и целесообразно. Когда Платон говорит, что люди изобрели искусство, ибо были в недостаточной степени защищены от природы, то, разумеется, он имеет в виду не живопись или скульптуру, но ткачество и строительное дело.

Соответственно такому пониманию искусства Платон включал в него и технику. Но вот поэзию он в него не включал, ибо считал ее делом не умения, а вдохновения. Развивая обычный для греков взгляд на поэзию, Платон создал мистическую, иррационалистическую ее концепцию. «Все хорошие эпические поэты, — писал он в «Ионе», — не благодаря уменью слагают свои прекрасные поэмы, а только когда становятся вдохновенными и одержимыми; точно так и хорошие... поэты... они в исступлении творят эти свои прекрасные песнопения»; «Поэты же — не что иное, как передатчики богов, одержимые каждый тем богом, который им овладеет»*.

В «Федре» Платон провозглашает концепцию поэзии как возвышенного исступления (*mania*). Если музы посылают вдохновение, то «каждый может хорошо творить только то, на что его подвинула муза»**. «Кто же без ниспосланного музами исступления подходит к порогу творчества в уверенности, что благодаря одной сноровке станет изрядным поэтом, тот немощен, и все, созданное человеком здравомыслящим, затмится творениями исступленных»***.

Эти суждения Платона являются классическим противопоставлением вдохновения ремеслу. Относя поэзию к области вдохновения, Платон не был одинок; так думал и Демокрит. Идеалист согласился здесь с материалистом, они оба считали поэзию явлением исключительно психологическим. Для той ранней эпохи было весьма симптоматичным видеть вдохновение только в поэзии, а искусство относить целиком к ремеслу.

Резко противопоставив поэзию ремеслу, Платон, од-

* Платон. Ук. соч., с. 262--263.

** Там же, с. 262.

*** Там же, с. 208.

нако, сам же поставил это противопоставление под сомнение, заметив, что не всякая поэзия рождена вдохновением. Среди тех, кто пишет, есть и такие, кем владеет рутина. Есть «маническая» поэзия, порожденная поэтической страстью, но есть и «техническая» поэзия, основанная на ремесленном навыке. Эти два рода поэзии несхожи и неравноценны. Если первая — одно из высочайших человеческих деяний, то вторая — обыкновенное ремесло. В иерархии людей, данной в «Федре», поэтам предназначены два разных места: одни поэты заурядно пребывают в обществе ремесленников и земледельцев, тогда как другие, «избранники муз», наряду с философами находятся на первом месте. А в «Пире» великий поэт, «божественный человек», посредник между богами и людьми, противопоставлен тому, «кто сведущ в каком-нибудь искусстве или ремесле» и является всего лишь простым «работником». Подобную двойственность Платон находил среди поэтов, но не среди художников; всех художников и скульпторов он относил к ремесленникам, ведь они занимались только искусством, собственно искусством.

10. *Классификация искусств. Воспроизводящие искусства.* Обширная область искусства, охватывавшая живопись и скульптуру, ткацкое и сапожное ремесла, нуждалась, однако, в классификации. Платон дважды пытался ее провести. Классификация, данная им в «Государстве», была тройственной; он разделил искусства на искусства пользования, изготовления и воспроизведения. Похожей, но более сложной была классификация в «Софисте». Здесь Платон выделил «ктетику», или искусство использования того, что есть в природе, и «поэтику», или искусство создания того, чего в природе нет (термин «поэтика» используется здесь Платоном в широком смысле слова). К «ктетике» он причислял такие искусства, как охота и рыболовство. А «поэтику» в свою очередь разделял на ту, которая непосредственно служит людям, на ту, которая служит косвенным образом (создавая орудия), и на ту, которая воспроизводит.

В этой классификации наиболее важным для эстетики было выделение искусств, воспроизводящих вещи, из числа тех, которые их создают, выделение воссоздающих, воспроизводящих, «миметических» искусств. Впрочем, Платон отметил их в самых общих чертах, не

дав никакого перечня, не определив четкого их понятия, оставив объем их довольно расплывчатым...

Тем не менее Платон сыграл решающую роль в становлении понятия воспроизводящих искусств. Та мысль, что искусства воспроизводят действительность, не была, разумеется, чуждой грекам: они понимали, что «Одиссея» воссоздает историю странствий Одиссея, а статуи Акрополя воссоздают человеческие тела. Но греки поразительно мало интересовались этой функцией искусства. Их в большей степени привлекали такие искусства, которые что-то выражали, а если и воспроизводили, то лишь случайно. А в воспроизводящих искусствах, таких, как скульптура и живопись, греки больше интересовались другими функциями, словно воспроизведение этими искусствами действительности само собой разумелось и потому специального интереса не представляло. Гораздо больше занимало греков отличие искусств от действительности, а также эффект их воздействия. Конечно, сходство творений искусства с действительностью имело важное значение, но для поэтов, а отнюдь не для теоретиков искусства. Такое положение вещей объясняется, по всей вероятности, тем, что до середины V века архаические произведения искусства в малой степени походили на действительность, в человеческих фигурах было больше от геометрии, чем от окружающего внешнего мира. Помимо беседы Сократа с Паррасием у доплатоновских мыслителей затруднительно что-нибудь обнаружить по поводу воспроизведения искусствами действительности.

Не было найдено и самого термина, который мог бы обозначать воспроизведение с помощью искусства. Сократ в своей беседе с Паррасием употреблял самые разные выражения. Среди них были выражения, подобные мимесису, но самого термина «мимесис» не было. А это выражение у ранних греков обозначало изображение, подражание характеру, но не его воспроизведение. Кроме того, под мимесисом понимались культовые жесты и движения жрецов. Термином «мимесис» пользовались и в тех случаях, когда говорили о танце и музыке, но не об изобразительном искусстве. Демокрит с помощью этого выражения обозначил подражание природе, но подражание не в смысле повторения ее вида. Термин «мимесис» не служил для выделения тех или

иных искусств, но характеризовал все искусство в целом. Только Платон дал новое толкование старого термина.

Ко времени Платона скульптура освободилась от геометрического стиля и стала воспроизводить подлинных людей; аналогичная перемена произошла и в живописи. Воспроизведение действительности сделалось для искусства проблемой актуальной. Заметив, что такое воспроизведение характерно для тех искусств, которые «служат музам», Платон ввел в свои рассуждения, касающиеся искусства, старый термин «мимесис». Поступив так, он сообщил этому термину новый смысл. Продолжая применять его в старинном значении в отношении музыки и танца, он использовал его (в кн. X «Государства») и применительно к изобразительному искусству. Не переставая использовать этот термин для изображения характера и человеческих чувств, Платон стал использовать его и для изображения вида вещей. Вначале «подражательными», по традиции, Платон называл лишь те искусства, где сам художник выступает в качестве орудия, как это имеет место в случае актера или танцора. Но затем он распространил этот термин и на те искусства, которые используют специальные орудия, кисть или долото. В «Государстве» Платон называл подражательной еще только ту поэзию, где герои выступают от собственного лица, как это происходит в трагедии. Но в «Законах» он уже распространил этот термин на те искусства, где о героях рассказывает сам поэт; здесь Платон называет «изобразительным и подражательным» всякое искусство, «служащее музам».

Когда искусство воспроизводит действительность, сразу же возникает вопрос: а делает ли оно это в согласии с правдой? Вопрос беспокоил уже ранних греков. Платон, обратившись к этой проблеме, сразу выдвинул ее на первый план. У него возникли сомнения. Платон недоумевал: положителен ли самый феномен воссоздания искусством действительности?

11. *Образотворческие искусства.* В термин «мимесис» Платон включил момент подражания в смысле повторения вида вещей, удержав и прежний момент буквальной имитации. С понятием подражания Платон связал следующую мысль: «подражая» человеку, художник или скульптор не создает другого человека, похожего на

первого, но — образ первого. А этот образ, несмотря на внешнее сходство, имеет другие свойства, нежели живой человек. Так в платоновский мимесис оказались включенными два момента: во-первых, художник создает образ, схожий с действительностью, а во-вторых, образ этот является нереальным. Произведения искусства, с одной стороны, «подражания», с другой же — «фантазмагории». «Подражательные» искусства Платон называл также «образотворческими», он противопоставлял искусства, «создающие образы», искусствам, «создающим самые вещи». Существенной чертой подражательных искусств для Платона являлась не только их подражательность, но и их нереальность. Последний мотив был для него даже более важным. Теория Платона отнюдь не являлась той банальной натуралистической теорией, какие во множестве процветали в более поздний период.

Вопрос о сходстве подражательных искусств с действительностью, бывшей предметом их подражания, Платон трактовал свободно. Но в «Кратиле», например, он указал, что верная копия совсем не нужна, ибо она может быть только лишь двойником оригинала. Платон указывал также, что подражания характерны не только тем, верны они или не верны, но и тем, что они могут быть как истинны, так и ложны. Более того, в искусстве важно не только то, что что-то похоже, но и то, на что именно похоже, действительно ли имеет место подражание «тому, что наиболее прекрасно»

Несмотря на свое понимание искусства как подражания, Платон, однако, не ставил под сомнение творческий характер искусства. В том, что касается поэзии, Платон подчеркивал ее название, происходящее от слова «ποίησις», означающего то же самое, что и «делать», «творить», «вводить вещи из небытия в бытие», так что «поэт» дословно означает то же самое, что и творец.

Классифицировав в «Софисте» искусства на такие, которые создают вещи, и такие, которые создают только образы, Платон подразделял также эти последние: на те, которые в образе передают вещи, сохраняя соответствующие цвета и пропорции, и те, которые, не считаясь с видом вещей, изменяют их пропорции и цвета. Последние являются уже не «подражаниями», а «иллюзиями».

Эту классификацию Платон ввел под впечатлением современного ему искусства с его иллюзионизмом и сознательным деформированием формы и цвета. «Ныне художники, — говорил Платон, — не считаются с правдой и наделяют свои произведения не теми пропорциями, что прекрасны, но теми, что кажутся таковыми». Об иллюзионистской живописи он писал, что она жаждет совершать «чудеса» и «пленять», что это искусство «обольщения». Если Горгий в этом обольстительном очаровании искусства видел его триумф, то Платон — аномалию и вину. Не столько воспроизводящий характер искусства, сколько этот его иллюзионизм был основной причиной, по которой Платон судил об искусстве отрицательно. Только избавившись от иллюзионизма, считал Платон, искусство может выполнять свои задачи.

12. *Задачи искусства: полезность и соответствие.* Каковы же эти задачи искусства? Прежде всего, полезность. Платон понимал ее как моральную пользу, как средство формирования характера: только она и важна для людей. Моральная точка зрения была сократовским наследием в платоновском понимании искусства. Но Платон ставил вопрос в аспекте общественном: искусство должно способствовать созданию совершенного государства.

Далее. Искусство должно приравниваться к управляющим миром законам, должно вникать в божественный план космоса. Формируя вещи, искусство должно это делать в полном соответствии с мировыми законами. В противном случае оно повинно во лжи.

А что дает искусству гарантию соответствия? Только расчет и мера. Этот платоновский тезис искусства был наследием пифагорейства. Только искусство, использующее расчет и меру, способно к безусловному выполнению своей задачи. К такому искусству относится архитектура, добивающаяся большей точности, нежели другие искусства. «Соответствие» произведения искусства заключается прежде всего в соответствующем соотношении частей, во внутреннем порядке, в хорошей структуре, в том, что оно имеет свое «начало, середину и конец», что по своей структуре оно подобно живому существу, организму; подобно организму, у него «должно быть тело с головой и с ногами, а туловище и конеч-

ности должны подходить друг другу и соответствовать целому» *. Чтобы достичь этого, художник должен знать и применять вечные законы, управляющие миром. Таковы задачи и критерии подлинного искусства: «соответствие» в смысле соответствия с законами мира и «полезность» в смысле формирования человеческого характера.

А другие критерии? Удовольствие, например? То удовольствие, которое доставляют простые цвета и формы, является исключительно человеческим удовольствием, которое не смешано с огорчением. Но Платон полагал, что искусство доставляет его в небольшой степени, если пользуется больше сложными цветами и формами. Всякое удовольствие может служить разве что добавлением в искусстве, но не является его целью и критерием его ценности, как утверждали софисты. Искусство, ставящее своей целью удовольствие, является плохим искусством. Если критерием является соответствие, то искусство должно направляться разумом, а не чувством и удовольствием.

А прекрасное? У Платона была слишком художественная натура, чтобы его не впечатляло созерцание прекрасного в искусстве. Однако его философия требовала от него чего-то другого. Говоря словами одного из историков, «внутреннее зрение постепенно заслонило у него внешнее». Однако он все же написал, что «музыкальное искусство завершается любовью к прекрасному»**. В прекрасном заключена конечная цель искусства, но в прекрасном в широком понимании этого слова, охватывающем также и моральную красоту. А такая красота не имела в искусстве иной цели и критерия, нежели «соответствие» и «мера».

Наконец, не является ли внутренняя правда произведения искусства критерием его достоинства? Платоновское «Государство» содержит подобное мнение: «Ведь тот, кто нарисовал бы совершенно прекрасного человека, такого, каким он должен быть, и воспроизвел бы надлежащим образом все его черты, тот не был бы худшим художником по той причине, что не смог бы доказать, что такой человек существует». Это мнение

* Цит. по кн.: Античные мыслители об искусстве. М., 1937, с. 93.

** Там же, с. 93.

позволяет утверждать, что решающим моментом достоинства произведения искусства является его внутренняя, а не внешняя правда. В этом заявлении Платона некоторыми историками усматривалось признание им «художественной правды, находящейся вне зависимости от случайной действительности»; даже утверждалось, что Платон был первым, кто высказал мысль о своеобразной «художественной правде».

Однако самое большее, что можно сказать, это то, что у Платона встречается только намек на эту мысль, ибо он однажды ее упомянул, а потом никогда к ней не возвращался и не принимал ее во внимание в своих рассуждениях об искусстве. Возможно, что он имел в виду лишь то, что однажды высказал Сократ: у художника нет одной модели, ибо для своих образов он собирает черты многих людей, чтобы таким путем создать нечто более прекрасное, чем действительность. Вся теория искусства Платона как раз не согласуется с концепцией особой художественной правды: более решительно, чем кто-либо другой, он применял к искусству критерий обычной, дословно понимаемой правды, полного соответствия ее с тем, что она воссоздает. Выражением такого подхода Платона был его постулат, требующий, чтобы искусство брало вещи в такой пропорции, какая им свойственна от природы. Поэтому-то Платон и боролся с современными ему скиаграфией и скенографией, так как они деформировали пропорции и цвета. Согласно его концепции, искусство не должно быть автономным. Оно должно даже быть неавтономным вдвойне по отношению к действительной жизни, которую оно должно воспроизводить и законы которой соблюдать, а также по отношению к тому морально-общественному порядку, которому оно должно служить.

Следует остановиться, следовательно, на таком мнении: Платон считал, что искусство имеет две задачи, и требовал от него двух вещей: чтобы оно создавало свои произведения согласно законам мира и чтобы посредством этих произведений формировало характеры в соответствии с идеей блага. Соответственно этому у Платона было только два критерия подлинного искусства: соответствие (*ortōtes*) и польза.

На самом деле удовлетворяет ли искусство этим идеальным требованиям? Платон считал, что оно может им

удовлетворять и что некогда удовлетворяло им. Таким искусством было архаическое искусство древних греков и в еще большей степени искусство Египта. Оно реализовало в своих произведениях вечные законы бытия и благодаря этому служило правде и воспитанию характеров.

13. *Осуждение искусства.* Иначе обстоит дело с искусством, современным Платону: он осуждал его за стремление к новшествам, разнообразию, за субъективные эффекты, перспективную деформацию, за всю его субъективность, индивидуализм и иллюзионизм. Он стремился защитить искусство от засилья субъективизма и индивидуализма, он хотел, чтобы искусство придерживалось традиций. Платона называли «первым классицистом», он был первым известным мыслителем, в программе которого значился поворот искусства к прошлому.

Противоречие между морально-философскими постулатами Платона и афинским искусством его времени имело далеко идущие последствия: оно привело к отрыву философии искусства от искусства. До Платона теоретики, формируясь на той же культуре, что и художники, исходили из тех же самых предпосылок; они соотносили свои понятия с современным им искусством, а Платон хотел, чтобы искусство соотносилось с его понятиями, он предписывал искусству, каким оно должно быть. Его философия шла в направлении, противоположном тому, в каком шло искусство. Но случилось так, что философские требования Платона к искусству, являющиеся наиболее крайней, сомнительной, парадоксальной, отрицательной частью его взглядов и предписывающие, чтобы художники и поэты были удалены из совершенного государства, стали на века наиболее известными и популярными. Критические положения, направленные в адрес определенного типа искусства, Платон сформулировал столь общо и аподиктически, что его критика создавала впечатление, будто он был врагом всякого искусства.

Отрицательная оценка искусства Платоном выражалась двумя аргументами соответственно двум принятым им критериям: он утверждал, что ни одному из них искусство не удовлетворяет. Оно не является ни подходящим, ни полезным. Во-первых, оно дает ложную картину действительности, во-вторых, развращает людей.

Искусство воспроизводит действительность, но деформирует ее, вследствие этого оно дает иллюзорную ее картину. И даже если не деформирует, то воспроизводит лишь оболочку вещей, их поверхностный вид. Согласно же философии Платона, внешний, чувственный вид действительности является не только поверхностной, но и ложной ее картиной.

Каким же образом искусство развращает? Это происходит потому, что оно воздействует на чувства, а человек, согласно Платону, должен руководствоваться исключительно разумом. Воздействуя на чувства, искусство ослабляет характеры, усыпляет моральную и общественную зоркость граждан.

Первый аргумент Платона против искусства был почерпнут, следовательно, из теории познания и метафизики, второй — из этики. Первый аргумент он направлял главным образом против изобразительных искусств, второй — против поэзии и музыки. Изобразительное искусство он обвинял прежде всего в том, что оно деформирует, а поэзию и музыку в том, что они деморализуют. Не впервые поэзия была оценена с моральной точки зрения и осуждена; до Платона был Аристофан. Но Платон первым утвердил эту точку зрения в философии искусства.

Однако аргументы Платона были весьма ограничены; они не убедили греческих художников, которые, не обращая внимания на философа, продолжали развивать свое искусство. Аргументы Платона были сформулированы на основе своеобразных принципов. Метафизический принцип гласил, что наблюдаемые свойства вещей не соответствуют подлинным свойствам бытия. А общественно-социальный принцип утверждал, что существует только один соответствующий способ воспитания граждан и руководства их жизнью. Критика Платона не являлась эстетической оценкой искусства, она была им предпринята с внешней точки зрения. Самое большее, что она стремилась доказать, это то, что искусство в познавательном и моральном отношении является чем-то непригодным. Но эти две точки зрения были крайне важны для Платона. В его тоталитаристском умозрении низшие ценности необходимо должны были полностью подчиняться ценностям высшим, прекрасное — истине и добродетели. Вместе с тем аргументы Платона были

направлены не против всех искусств, но лишь против некоторых, ибо не каждое искусство деформирует вид вещей и не каждое расслабляет характеры. Аргументы Платона изничтожали лишь некоторые художественные течения его времени, с которыми он не был солидарен. И аргументы эти имели ценность только для тех, кто принимал постулаты его философии. Впрочем, сам Платон не всегда неукоснительно придерживался собственных взглядов: в его диалогах можно набрести на восхваление древнегреческого изобразительного искусства, встречается также заявление, что поэты — «передатчики богов».

Но окончательное суждение Платона об искусстве было все же отрицательным. Даже в том случае, когда он его не порицал, он все равно пренебрегал им. «Все подражательные искусства, — утверждал Платон в «Политике», — являются одной забавой, в них нет ничего серьезного и все для развлечения». Подражание — всего лишь забава, хотя, может быть, и самая восхитительная из всех забав. Подражание — игра, не многим отличающаяся от шутки, несерьезное занятие, отрывающее человека от выполнения его возвышенных задач. Искусство художника, оперирующего образами, а не реальными вещами, Платон противопоставлял «серьезным» искусствам, «сотрудничающим с природой», таким, как медицина, земледелие, гимнастика или политика.

Ничто другое, может быть, до такой степени не характерно для позиции Платона, как эта его мысль, что искусство есть игра, но красота — весьма серьезная вещь.

Платон не пожелал ограничиться одной только констатацией недостатков искусства. Он хотел его исправления, он думал, что эти недостатки не неизбежны — ведь если есть искусство плохое, то может быть искусство хорошее. Хорошее искусство должно следовать принципам, ему необходимы руководство и контроль. Платон говорил о «понуждении поэтов». Ему хотелось предупредить появление новых идей и переворотов в музыке, ибо он предвидел социальные и политические последствия таких новых идей и таких переворотов. Платон требовал, чтобы законодатель «поощрением, а в случае неповиновения принуждением» вел поэтов в нужном направлении. Платон называл искусство «забавой»

и, однако, в то же время видел в нем силу, когда писал, что «никогда не изменяется стиль в музыке без переворотов в политических законах».

14. *Спор философии с искусством.* Итак, Платон отрицательно оценивал искусство, хотя имел к нему влечение и рассматривал его со знанием дела. Действительно, он был весьма компетентен в области искусства, общался с художниками, сам рисовал и писал стихи, а его философские диалоги являют собой образец художественного мастерства.

Отрицательное отношение Платона к искусству не было следствием его личных взглядов, но выражением старинной греческой ситуации, давнего спора философии с поэзией. Причина спора коренилась в том, что в Греции поэзия претендовала на свое право поучать людей точно так же, как это делала философия. Гомеру и Гесиоду греки были обязаны тем, что задумались о своих богах. Эсхил был тем пророком, который говорил об основных человеческих проблемах. Аристофан на обращенный к нему вопрос, почему следует уважать поэтов, ответил: «за их душу и поучения, какие они дают, ибо они делают людей в городах лучшими».

Поэтому, с того времени как возникла философия, ее конфликт с поэзией был неизбежен. С поэзией как источником знания могли еще мириться философы-релятивисты, но не Платон, не признававший существования двух истин. Платон был убежден в том, что истину может постичь только рациональная философия. В «Апологии Сократа» Платон писал: «Поэты таковы же, как ясновидцы и прорицатели, они ничего не знают о том, о чем говорят. Вместе с тем я заметил, что благодаря своей поэзии они считаются учеными и в тех вопросах, в которых они вовсе учеными не являются». То был спор науки с поэзией; изобразительное искусство было в него вовлечено как естественный союзник поэзии.

15. *Выводы.* В самом сжатом виде эстетическая позиция Платона выглядит следующим образом. Мир, созданный согласно вечной идее и управляемый неизменными законами, является совершенным по своему порядку и мере. Всякая вещь — частица этого порядка, обладающая соответствующей ей формой. В этом, и только в этом, заключается прекрасное, которое мы можем

объять мыслью, ибо наших чувств достигают лишь далекие и ненадежные его отблески.

Поэтому перед художником стоит только одна задача: открыть и воспроизвести ту единственную форму, которая присуща каждой вещи. Любое отклонение от совершенства этой формы представляет собой ошибку, фальшь, вину. Художники между тем дают только более или менее отдаленный образ, иллюзию; они легко поддаются ощущениям, чувствам, заводящим их в тупик. Искусство, принципиально имеющее задачу полезную и возвышенную, на практике обычно заблуждается и приносит вред.

Такое понимание искусства никем еще до того не высказывалось столь радикально: прекрасное есть свойство бытия, а не человеческих переживаний; искусство может опираться только на опыт познания бытия; в нем нет места для свободы, для индивидуальности художника, для его оригинального взгляда на вещи и для оригинального творчества; в сравнении с совершенством бытия возможности и совершенства искусства ничтожны.

Источники этой концепции несомненны: Платон создал ее, основываясь на космологическом мотиве пифагорейцев, на их убеждении в математическом порядке и гармонии мира. Этот мотив Платон объединил с этической мыслью Сократа о том, что моральное достоинство являет собой наивысшее качество, а также со мнением Аристофана, что управлять искусством и судить о нем следует с моральных позиций. Но ни пифагорейцы, ни Сократ не помышляли о тех следствиях из своих теорий, какие сделал Платон. Именно он утвердил идеалистическую концепцию прекрасного, а также моралистическую и воспроизводящую концепции искусства, подкреплявшие его метафизическую и этическую позицию.

Платон стоит особняком, он отличается и от современных ему релятивистски мыслящих софистов. Платон был метафизиком-спиритуалистом, софисты — поборниками просвещения. Трансцендентная идея прекрасного у Платона может показаться чуждой классической эпохе, умевшей ценить красоту этого бренного мира. Но для классической греческой культуры была характерна многосторонность. В ее искусстве и философии присутствовали также спиритуалистские мотивы, рядом с эсте-

тической позицией существовала и моралистская. Классическая эпоха положила начало идеологии просвещения, но то была только одна из идеологий этой эпохи. Софисты представляли одно ее идеологическое крыло, Платон — другое.

10. ЭСТЕТИКА АРИСТОТЕЛЯ

1. *Эстетические сочинения Аристотеля.* Античные библиографические источники перечисляют ряд исследований великого Аристотеля (384—323) по теории искусства: «О поэтах», «Гомеровский вопрос», «О прекрасном», «О музыке», «Вопросы поэтики». Однако все эти работы утрачены, из них сохранилась только одна — «Поэтика», но и та, возможно, дошла до нас не полностью, ибо прежние библиографии говорят о двух книгах, тогда как нам известна одна, весьма краткая, содержащая кроме общего введения теорию трагедии. Причем «Поэтика» дошла до нас в редакции, которая не представляется полностью оригинальной.

Но, несмотря на все это, «Поэтика» Аристотеля занимает в истории эстетики* особое место, являясь наиболее древним из сохранившихся и наиболее круп-

* Trendelenburg A. Das Ebenmass ein Band der Verwandtschaft zwischen der griechischen Archäologie und griechischen Philosophie, 1856; Teichmüller G. Aristotelische Forschungen, II: Aristoteles' Philosophie der Kunst, 1869; Bernays J. Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Dramas, 1880; Bénard Ch. L'esthétique d'Aristote, 1887; Bywater J. Aristotle on the Art of Poetry, 1909; Cooper L. The Poetics of Aristotle, its Meaning and Influence, 1924; Calli U. La mimesis artistica secondo Aristotele. — "Studi italiani di fil. classica", IV N. S., 1926; Svoboda K. L'esthétique d'Aristote, 1927; Mayer R. Natur und Kunst bei Aristotele, 1929; Bignami E. La poetica di Aristotele e il concetto dell' arte presso gli antichi, 1932; Szmydtowa Z. Problemat poetyki Arystotelesa. — "Marcholcie", 1936; Gordziejew W. Z zagadnień poetyki Arystotelesa. — "Przegląd Klasyczny", 1938; Ingarden R. Z dziejów teorii dzieła literackiego. — "Kwartalnik Filozoficzny", XVII, 1948; Alibertis S. La définition de la tragédie chez Aristote et la catharsis. — "Archives de Philosophie", 1958; Lienhard M. Poetica des Aristoteles, Diss., Zürich, 1950; Montmoulin D. de. La poétique d'Aristote, Neuchâtel, 1951; House H. Aristotle's Poetics, 1956; Cooper L. and Gude-man A. A bibliography of the Poetics of Aristotle, 1928.

ным эстетическим трактатом. До Аристотеля подобных трактатов было весьма немного, да и те, что были, не сохранились либо дошли только во фрагментах. «Поэтика» Аристотеля — профессиональный трактат, анализирующий весьма специальные вопросы фабулы и поэтического языка, но в нем есть и общие мысли об эстетике. Книга писалась, вероятно, в виде лекций, являясь очерком к другому научному исследованию, которое не сохранилось. При жизни Аристотеля книга опубликована не была.

Помимо этого специального трактата замечания по вопросам эстетики есть в сочинениях Аристотеля по другим вопросам. Больше всего их в «Риторике», особенно в ее кн. III, рассматривающей вопросы стиля, а также в кн. VIII «Политики», где в главах 3—7 Аристотель излагает свои взгляды на музыку. О проблемах эстетики говорится и в кн. I и III «Политики». Музыкальной эстетике посвящены также некоторые главы «Проблем», которые являются, однако, произведением не самого Аристотеля, но его школы. Замечания о прекрасном, преимущественно в виде единичных предложений, есть в «Физике» и «Метафизике»; однако они весьма содержательны. Об эстетических переживаниях говорится в «Этиках», в частности в «Эвдемейской».

Помимо общеэстетических идей явно философского характера у Аристотеля имеется довольно много обстоятельных рассуждений, скорее относящихся к специальной теории искусства. Они касаются трагедии, эпоса или музыки, реже — искусства и прекрасного вообще, поэзии или изобразительного искусства вообще. Вместе с тем некоторые положения, которые Аристотель подробно сформулировал применительно к трагедии или музыке, впоследствии сделались более общими законами, касающимися всего искусства.

2. *Предшественники.* В области эстетики предшественниками Аристотеля были, с одной стороны, такие философы, как Горгий, Демокрит, Платон, размышлявшие по поводу природы прекрасного и искусства, а с другой стороны, художники, которые записывали профессиональные требования к занимающимся искусством. Однако до Аристотеля не подходил никто к исследованиям в области эстетики столь систематически. Именно Аристотель благодаря своей систематичности и обстоя-

тельности дал этим исследованиям научную базу. Вообще становление науки — процесс непрерывный; рискованно говорить: вот, она началась с этого момента. Однако если попытаться отделить историю эстетики от ее предыстории, взяв за границу V век, перешедший от практического опыта к теоретическим исследованиям, то в качестве эпохи, открывающей историю эстетики, можно назвать время Аристотеля, давшего вместо более или менее произвольных теоретических исследований стройную научную дисциплину.

Самым ближайшим и самым важнейшим предшественником Аристотеля был его учитель Платон. Естественно, между их взглядами возникало сходство. Высказывалась даже мысль о том, что в эстетике Аристотеля нет ничего такого, чего уже не было бы у Платона. Но это не соответствует истине. Аристотель порвал с той метафизической концепцией, которая лежала в основе эстетики Платона. Эстетические идеи Платона он систематизировал, частично изменив их, частично же дополнив. То, о чем у Платона говорилось лишь намеком, наброском, Аристотель развил.

В своих эстетических взглядах Аристотель опирался на поэзию и искусство своей страны и своей эпохи — на поэзию Софокла и Еврипида, живопись Полигнота и Зевксиса. Но эти взгляды отразили также и его личные симпатии. Аристотель ценил лишь некоторые виды музыки, танца же вообще не ценил. Среди скульпторов он выше всего ставил Фидия и Поликлета, то есть художников более старшего поколения в сравнении со своим. Точно так же и наиболее ценимые им великие художники и великие трагики, на произведениях которых он моделировал свою поэтику, уже не были его современниками. Образцом для его эстетики было, следовательно, если не давно минувшее искусство, то, во всяком случае, такое, которое пережило период страстей и уже получило признание. С этим искусством и с этой поэзией был знаком Платон, и он осуждал их как не соответствовавшие его идеологическим установкам. Аристотель же воспринимал их как ту реальность, к которой он приравнивал свою эстетическую идеологию.

3. *Понятие искусства.* Главным понятием, определявшим область эстетики в античности, было одно из двух: либо понятие прекрасного, либо понятие искусства. Для

Платона таким понятием было понятие прекрасного. Между тем, как отмечает Э. Целлер, «Аристотель в самом начале своей «Поэтики» понятие прекрасного оставил в стороне и положил начало исследованию искусства». Тот конкретный и довольно определенный феномен, каким является искусство, привлекал Аристотеля больше, чем не столь уж ясное понятие прекрасного.

Понятие искусства, установленное Аристотелем, сохранилось на многие века, став классическим понятием. Но оно не было новым и его собственным, он только сохранил то понятие, которое уже было в обиходе. Точнее говоря, Аристотель сохранил то представление об искусстве, каким греки пользовались до сих пор интуитивно, но Аристотель дал этому понятию четкое определение.

Вот оно в самом общем виде: искусство есть человеческая деятельность, этим оно отличается от природы. Аристотель формулировал эту мысль следующим образом: «через искусство возникают те вещи, форма которых находится в душе» *. Либо: «Принцип создаваемого заключается в творящем лице, а не в творимом предмете» **. Поэтому его творения «могут быть, либо не быть», тогда как творения природы возникают по необходимости.

Точнее, человеческие занятия суть занятия троякого рода: изучение, действие, созидание; искусство же есть созидание. Созидание отличается от изучения и от действия прежде всего тем, что оно дает продукт: продукт рисования — картина, продукт ваяния — статуя.

Еще точнее: всякое искусство есть созидание, но не всякое созидание — искусство. Искусством является лишь «созидание сознательное и основанное на знании». Следовательно, тем родом человеческих занятий, к которому искусство относится, является созидание, а его своеобразная особенность состоит в том, что оно основано на знании, благодаря чему действует сознательно, руководствуясь общими правилами.

В соответствии с этим аристотелевским определением искусства производство, основанное на инстинкте, на

* Аристотель. *Метафизика*. М.—Л., 1934, с. 121.

** *Этика Аристотеля*. Спб., 1908, с. 110.

обычном опыте и навыке, не является искусством, ибо ему недостает правил и сознательного применения средств к цели. Искусством владеет лишь тот, кто, производя, знает цель и средства своего производства. Согласно Аристотелю и в полном соответствии с традицией искусствами для него были не только те искусства, которые впоследствии были названы изящными, но и ремесло; не только живопись и скульптура, но также сапожное ремесло или строительство кораблей. Аристотелевское определение стало классическим и пережило века.

Искусство есть созидание художника; для того чтобы он мог созидать, он должен обладать некоей способностью, некоей устойчивой установкой к созиданию. Эту способность (еще в большей степени, чем самое созидание), это умение Аристотель называл искусством. Способность же основана на знаниях художника, на знакомстве его с правилами созидания. Подобное знание, составляющее основу созидания, Аристотель также называл искусством. Впоследствии искусством стали называть и продукт деятельности художника, но Аристотель в таком смысле этого понятия не употреблял. Созидание, способность созидания, знание, необходимое для созидания, его продукт — все это взаимосвязано; поэтому понятие искусства легко переносилось с одного на другое. Многозначность греческого слова «*techne*» перешла в латинское «*ars*», а затем многозначным стало и слово «искусство» в живых языках. Но если основное значение слова «*techne*» у Аристотеля — способность производителя, то основное значение «*ars*» — знание, а современного слова «искусство» — продукт.

Понимание искусства Аристотелем имело ряд характерных черт. Прежде всего, он понимал искусство динамически. У Аристотеля были навыки биологических исследований. Он был больше склонен видеть в природе процессы, а не вещи, явления. Поэтому-то по аналогии концепция искусства у Аристотеля была динамической, а не статической. Он в большей степени интересовался тем, что же в искусстве является способностью и деятельностью, нежели тем, что есть его готовый продукт.

Далее, Аристотель делал акцент на интеллектуальном факторе искусства, на необходимых ему знаниях, рассуждениях, «изобретательном обдумывании». Нет

искусства без общих правил. «Появляется же искусство тогда, — писал Аристотель, — когда в результате ряда усмотрений опыта установится один общий взгляд относительно сходных предметов»*.

Аристотель понимал искусство как психофизический процесс, противопоставляя его природе отнюдь не в том смысле, что оно — продукт души, тогда как природа — продукт материи. Искусство, по Аристотелю, зарождается в разуме художника, но направлено на материальный продукт. Противопоставление природы и искусства не было у него столь уж резким, ибо искусство, как и природа, согласно его взгляду, всегда стремится к цели; их сближает целесообразность.

Определяя искусство как умение, Аристотель уподоблял его науке. Он действительно нашел соответствующую формулу для разграничения обеих областей: наука касается бытия, а искусство — зарождения. Однако эта последняя формула оказала меньшее влияние на развитие теории эстетики, чем его определение искусства как умения, снимавшее границу между искусством и наукой; в результате во времена античности и средневековья даже геометрию и астрономию стали причислять к искусствам, так что понятие искусства оказалось нечетким и неопределенным.

Аристотелевское понимание искусства удержалось на протяжении почти двух тысяч лет. Только в новое время оно испытало модификацию, на сей раз тотальную. Во-первых, искусство стало пониматься более узко, только как искусство прекрасного; во-вторых, оно стало пониматься больше как продукт, нежели как способность и деятельность; в-третьих, в нем перестали делать главный акцент на знаниях и правилах, — ведь искусство может и не иметь правил, а его продукт все равно может оказаться при этом удовлетворительным.

Аристотелю было свойственно не ограничиваться самыми общими рассуждениями, но входить в подробности, исследовать связи и факторы, пытаться исчерпать в разборе составные части, разновидности всякого явления. Так он поступал и в теории искусства. Всесторонние рассуждения Аристотеля можно отнести скорее к теории искусств, чем к общей эстетике. Приведем по

* Аристотель. Метафизика, с. 19.

крайней мере два примера — отношение искусства к субстанции, а также факторы художественного творчества.

Искусству всегда необходима субстанция, но оно использует ее различным образом. Аристотель различал пять способов: искусство либо изменяет форму субстанции, как это имеет место при отливке статуй из бронзы; либо добавляет или убавляет субстанцию (материал), как в статуях из камня; либо составляет субстанцию, как в строительстве; либо изменяет субстанцию качественно.

Основными факторами художественного творчества для Аристотеля были: знание, точность, естественная способность. Знание, необходимое искусству, не является чисто теоретическим, не является также и простым фактическим знанием, оно должно быть общим и включать правила поведения. Такое знание достигается посредством обобщения опыта. Навык, необходимый художнику, достигается упражнением. Как и большинство греков, Аристотель усматривал в упражнении существенный фактор искусства. Искусство, разумеется, можно и нужно изучать, однако никакие изучения не помогут, если врожденная способность отсутствует. Это тоже совершенно необходимый фактор искусства. В аристотелевской концепции искусства интеллектуализм, придающий особенно важное значение знанию и общим правилам, был ограничен признанием факторов навыка и способности.

4. *Подражательные искусства.* Аристотель, этот мастер классификации, занимался также классификацией искусств. Но добился ли он в этой области того, что для эстетики представляется самым важным? Сумел ли он выделить те из искусств, которые новое время назвало изящными? Увы, он этого не сделал. Было ли у него уже представление об изящных искусствах? Нет, не было. Но справедливости ради следует отметить, что, хоть и употребляя другой термин, Аристотель приблизился до известной степени к выделению изящных искусств и ограничению их от ремесла.

Как же Аристотель подразделял искусства? Он не принял усвоенного софистами деления искусств на служащие пользе и служащие удовольствию. Такие искусства, как, например, поэзия, скульптура или музыка, не

будучи прикладными, не служат, однако, и собственно удовольствию.

Аристотель пошел в направлении, указанном Платоном, при классификации искусств принимая в качестве исходного момента отношение искусства к природе. В известной своей формуле он указывал, что искусства либо дополняют природу тем, чего она не сумела сделать, либо подражают ей в том, что она сделала. Последние искусства Аристотель назвал «подражательными» (миметическими); это были живопись, скульптура, поэзия, по крайней мере часть музыки, то есть те искусства, которые впоследствии получили титул «изящных». Итак, под именем «подражательных искусств» Аристотель объединил некоторые искусства, противопоставив их ремесленным искусствам. Впрочем, такое объединение не было полным, ибо архитектура и часть музыки остались у него за пределами «подражательных» искусств.

В подражании, в мимесисе Аристотель* видел существеннейшую черту некоторых искусств, их цель, а не только средство. Дело обстоит не так, что художники или поэт ставят перед собой задачу создания прекрасных произведений и с этой целью подражают действительности, а само подражание остается лишь средством. Именно подражание, говорил Аристотель, делает поэта поэтом. Он даже думал, что «сам поэт должен выступать менее всего, так как в противном случае он не подражающий поэт»**. «Подражание» Аристотель сделал одним из главных понятий своей теории, положив его в основу классификации искусств, а также в основу своего определения отдельных искусств (здесь классическим примером является определение трагедии). Аристотель был убежден в том, что подражание для человека органично, основано на его врожденной склонности и поэтому доставляет ему удовлетворение. Ведь в искусстве хорошо даже подражание тем вещам, которые нехороши в природе.

5. *Понятие подражания в искусстве.* Как же Аристотель понимал это «подражание»? Вероятно, потому, что речь шла об известном и распространенном у греков по-

* Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 123.

** Tatarakiewicz W. Grecy o sztukach naśladowczych.— „Sztuka i krytyka”, N 33/34, 1958.

нятии, Аристотель нигде не дал его четкого определения. Это обстоятельство породило много недоразумений. Однако из рассуждений Аристотеля все же можно сделать вывод, как он понимал «подражание». Ясно, прежде всего, что он не понимал его как точное копирование.

Во-первых, Аристотель утверждал, что, подражая действительности, художник может изобразить ее не только такой, каковой она является, но и более прекрасной или же более безобразной. «Подражать, — писал Аристотель, — приходится или лучшим, чем мы, или худшим, или даже таким, как мы, подобно тому как [поступают] живописцы: Полигнот, например, изображал лучших людей, Павсон — худших, а Дионисий — обыкновенных» *. И в другом месте: «Так как поэт есть подражатель, подобно живописцу или какому-нибудь другому художнику, то необходимо ему подражать непременно чему-нибудь одному из трех: или [он должен изображать вещи так], как они были или есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть» **. Аристотель при этом цитировал Софокла, говорившего о себе, что он изображает людей такими, какими они должны быть, тогда как Еврипид изображает их такими, каковы они есть. Аристотель был того мнения, что Зевксиса несправедливо упрекали в том, что он хотел, чтобы его картина была более совершенной, чем модель. Как это заметил уже Сократ, картина может быть более прекрасна, чем природа, если она сконцентрирует в себе прелести, рассеянные в природе. «[Хотя и невозможно], чтобы существовали люди, подобные тем, каких нарисовал Зевксис, но надо предпочесть лучше это невозможное, так как следует превосходить образец» ***. К возможностям искусства, таким образом, относится изображение вещей лучшими (или худшими), чем они есть в действительности, изображение их такими, какими они должны быть, изображение идеала. Все это, конечно, весьма далеко от копирования.

Во-вторых, аристотелевская теория подражания отличалась от натурализма еще и тем, что требовала от искусства, чтобы оно изображало только такие вещи и

* Аристотель. Об искусстве поэзии, с. 43—44.

** Там же, с. 127.

*** Там же, с. 133.

события, которые имеют всеобщее значение, которые типичны. Известный афоризм Аристотеля гласил, что поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо изображает общее, тогда как история — то, что является единичным, индивидуальным.

В-третьих, Аристотель утверждал, что искусство изображает прежде всего то, что необходимо. «Задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости»*. С другой стороны, художник вправе ввести в свое произведение даже невозможные вещи, если этого требует цель, поставленная им перед собой. Понятие подражания Аристотель использовал прежде всего в анализе трагедии, имевшей мифических героев и разыгрывавшейся на рубеже мира человеческого и мира божественного; здесь не могло быть и речи о воспроизведении действительности.

В-четвертых, в произведении искусства важны не столько отдельные вещи и события, цвета и формы, сколько их система и ансамбль. «Если бы кто без всякого плана употребил в дело лучшие краски, то он не произвел бы на нас такого приятного впечатления, как просто нарисовавший изображение»**, — писал Аристотель. Он полагал, что то же самое происходит и в трагедии. В «Политике» Аристотель вопрошал: «Разве может допустить портретист, чтобы на его картине человек был написан с ногою, превосходящею симметрию, хотя бы нога эта и была очень красива?.. Разве позволит хормейстер участвовать в хоре кому-либо, кто поет громче и красивее остальных хористов?»***. В произведении искусства важны не отдельные предметы, которым подражает художник, но то новое целое, которое он из них создает. Оценку этого целого следует производить, не сравнивая его с действительностью, но принимая во внимание его внутреннее строение и результат.

Из всего этого следует, что подражание, мимесис Аристотеля не следует понимать буквально, ибо такое понимание противоречит его рассуждениям. Правда, в

* Аристотель. Об искусстве поэзии, с. 67.

** Там же, с. 59.

*** «Политика» Аристотеля. М., 1911, с. 134.

Греции подобное буквальное понимание было принято, но отнюдь не повсеместно. Пифагорейцы рассматривали подражание как изображение переживаний, в том смысле, в каком подражает хороший актер. Демокрит понимал подражание как выполнение функций, подобных функциям того, кому подражают, то есть в том смысле, в каком ученик подражает своему учителю. Только Платон понимал подражание как изготовление вещей, похожих на модель, то есть в том смысле, в каком подражает копиист.

Историки XIX века интерпретировали подражание у Аристотеля в этом третьем значении, ибо оно было им ближе всего. Но оно не было таковым для Аристотеля, говорившего о мимесисе прежде всего в теории трагедии и понимавшего его как деятельность мима или актера. В этой же деятельности главным является подражание, создание фикции, хотя, разумеется, актер может также и творчески использовать действительность, подражая ей. То, что Аристотель именно так понимал мимесис, подтверждают многие его высказывания.

Во-первых, это та мысль, что в искусстве могут изображаться невозможные и необычайные вещи. Аристотель вполне ясно указывает, что поэзия может содержать вещи невозможные, «если это необходимо для ее цели». Такой целью является, разумеется, нечто иное, нежели буквальное воспроизведение действительности. И в другом месте: «...в поэтическом произведении предпочтительнее вероятное невозможное, чем невероятное, хотя и возможное» *.

Во-вторых, говоря о «средствах подражания» в поэзии, Аристотель называет ритм, мелодию и размер, то есть три вещи, которыми поэзия как раз от действительности отличается.

В-третьих, хотя Аристотель и называл поэта подражателем, однако он считал его творцом; деятельность художника Аристотель находил подобной деятельности поэта. Поэт, писал он, «даже если ему придется изображать действительно случившееся, тем не менее [остается] поэтом» **. «Подражательные» искусства были для Аристотеля созиданием, плодом фантазии художника,

* Аристотель. Об искусстве поэзии, с. 133.

** Там же, с. 69.

который может черпать или не черпать из действительности, лишь бы он создавал убедительные, возможные, правдоподобные произведения. Почему же Аристотель называл некоторые искусства «подражательными»? Ибо это название только в современном значении противоречит его концепции, тогда как в античном вполне ей соответствовало.

Поэтика Аристотеля завершила сложную эволюцию понятия подражания и термина «мимесис». В пифагорейской теории подражание («мимесис») означало то же самое, что и выражение внутренних переживаний (или «характера», как выражались древние); его главной областью была музыка. В теории Демокрита подражание значило то же самое, что и подражание способу действия природы, оно использовалось во всяком искусстве, а не только в подражательном. Лишь у Платона «мимесис» стал означать подражание внешним предметам, но только в поэзии и изобразительном искусстве, ибо музыка по-прежнему оставалась для него выражением переживаний, характеров.

Это платоновское понимание не прошло бесследно для Аристотеля, когда он, например, писал, что мы радуемся подражанию, потому что распознаем в нем образец. Однако Аристотель придерживался, скорее, старого понимания подражания как изображения характеров. Прежде всего, Аристотель дал ему собственную интерпретацию. Эпосею и трагедию он относил к подражательным изображениям наряду с игрой на флейте и кифаре. Поэзия и театральное искусство (а также ваение и живопись) были для него «подражательными» искусствами точно в таком же смысле, что и музыка. Следовательно, Аристотель понимал подражание иначе, чем Платон, и иначе, чем в новое время. Как и Платон, Аристотель видел в подражании отрицательную черту поэзии, такую, от которой поэзия не могла бы освободиться, ибо эта черта является в ней наиболее существенной. Две стороны искусства выражаются термином «мимесис»: воспроизведение действительности и свободное ее изображение. Говоря о «мимесисе», Платон имел в виду первую сторону, пифагорейцы — вторую, а Аристотель — обе.

Чем «подражательные» искусства отличаются от прочих? Но прежде всего, чем поэзия отличается от не-

поэзии? Чем поэма отличается от научного трактата, хотя они и написаны в сходных выражениях? На этот вопрос одним из первых ответил Горгий, указав, что это различие заключено в метрической форме поэзии. Аристотель отметил, что метрическая форма научного трактата все равно не создаст поэзии. Поэтому его ответ был иным: поэзию отличает то, что она «подражает», поэт является поэтом благодаря подражанию. Согласно античному пониманию этого слова, это означало, что существенной чертой поэзии является исполнение, изображение. Последнее в свою очередь, с одной стороны, является выражением чувств, а с другой — воспроизведением действительности; но такое воспроизведение здесь — только средство, оно может иметь различные формы, от правильного повторения до вольной обработки.

Современный эстетик может спросить: каково отношение «подражательных» искусств к форме и содержанию? Идет ли здесь речь о том, чему они подражают, или же о том, как они подражают? Аристотель, скорее всего, такой бы вопрос счел неуместным. Правда, он писал: «Действие и фабула — цель трагедии». Кроме того: «Поэту следует быть больше творцом фабул, чем метров». Следовательно, по Аристотелю, поэзия занята больше всего содержанием. Впрочем, он также указывал, что нет поэзии без метра, рифмы и мелодии, составляющих ее форму. Как это вообще было свойственно грекам, Аристотель не предполагал, что между содержанием и формой может существовать антагонизм, что необходимо выбирать между ними. Следовательно, Аристотель не должен был различать этих понятий и пользоваться ими усиленно.

6. *Искусство и поэзия.* Какие именно искусства Аристотель относил к «подражательным»? Эпос и трагедия, комедия и дифирамбическая поэзия, большая часть музыкальных произведений для флейт и кифар — все это были для него искусства «подражательные». Сегодня их можно назвать более кратко: поэзия (либо искусство слова) и музыка. Аристотелю пока приходилось заниматься подробным перечислением, у него не было более общих понятий; хотя его ионятийный аппарат и был более развит, чем у его предшественников, в нем все же случались поразительные пробелы. Аристотель и сам замечал, что ему не доставало термина для обозначения

искусства слова в целом. Так, слово «поэт» значило (этимологически) либо всякого творца в самом широком смысле, либо, более конкретно, только творца стихов, но не прозаических произведений.

Так же обстояло дело и в музыке. Не было у Аристотеля и общего понятия изобразительных искусств, и он должен был их перечислять. Изобразительные искусства в меньшей степени соответствовали аристотелевскому представлению о «подражательных» искусствах, чем поэзия и музыка. Однако аналогия брала верх. В том перечне искусств, с которого Аристотель начинает свою «Поэтику», он не указывает ни живописи, ни скульптуры, но, однако, другие его тексты позволяют предположить, что изобразительное искусство он также относил к искусствам «подражательным».

Самым важным во всей этой классификации было то, что поэзия считалась одним из «подражательных» искусств, ибо она приравнивалась к искусству, здесь был преодолен греческий дуализм искусства и поэзии, или производства и пророчества. Еще Платон не считал поэзию искусством, ибо искусство было делом умения, а поэзия — «божественным исступлением». Между тем Аристотель не верил в «божественное исступление», не признавал его даже за поэзией. Он считал, что поэзия является «делом скорее врожденных способностей, не исступления». Хорошая поэзия возникает на той же почве, что и всякое хорошее искусство, а именно благодаря способностям, умению, упражнению. Она подчиняется общим правилам не в меньшей степени, чем другие искусства, поэтому она может быть также предметом изучения: наука о поэзии называется поэтикой.

Позиция Аристотеля сблизила то, что для греков до сих пор было далеким, — поэзию и изобразительное искусство, позволив охватить в одном понятии искусства, точнее, понятии «подражательного» искусства. Вместо старинного противопоставления поэзии и искусства Аристотель дал лишь разграничение между двумя типами поэтов и художников: одни руководствуются прирожденным талантом, другие творят в порыве вдохновения. Аристотель предпочитал первых, ибо вторые легко могут потерять контроль над собой и своей работой.

7. *Различие между искусствами.* Различие отдельных «подражательных» искусств между собой Аристотель

пояснил классическим способом; он показал, что они различаются либо применяемыми ими средствами, либо своим предметом, либо способами «подражания», или изображения вещей.

а. Средства поэзии и музыки — ритм, метр и мелодия. Они применяются вместе или же порознь: например, мелодию и ритм использует инструментальная музыка, ритм без мелодии необходим танцорам, чьи ритмические движения воспроизводят характеры, чувства и действия. Некоторые искусства, такие, как трагедия, комедия и дифирамб, пользуются всеми тремя средствами.

б. С точки зрения предмета подражания самым важным для Аристотеля было приведенное выше различие между искусствами, когда одни искусства изображают людей такими, каковы они обычно, другие — лучшими, третьи — худшими. Однако во времена Аристотеля искусство, изображавшее обычных людей, еще играло столь малую роль, что оно, по мнению Аристотеля, имело только два крайних типа, достойный и обыденный, представленные трагедией и комедией.

в. В способах же подражания, свойственных искусству, Аристотель делал упор на двусторонности эпического и драматического искусства, когда автор либо говорит от себя, либо заставляет говорить своих героев.

8. *Очищение посредством искусства.* Взгляд Аристотеля на «подражательные» искусства в сжатом виде сформулирован в его известном определении трагедии, гласящем: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов»*. В этом определении можно выделить восемь элементов: трагедия есть 1) подражательное изображение; 2) она пользуется речью; 3) ее средством является украшенная речь; 4) ее предмет — важное действие; 5) способ подражания — обращение действующих лиц с речью; 6) она должна иметь определенный объем; 7) она действует таким образом, что

* Аристотель. Об искусстве поэзии, с. 56.

возбуждает сострадание и страх, и 8) она очищает эти страсти.

«Поэтика» Аристотеля охватывала также теорию комедии, но эта ее часть не сохранилась. Зато в одной из рукописей раннего средневековья, в так называемом «Tractatus Coislinianus»*, относящемся к X веку, содержится определение комедии, которое является почти эквивалентом аристотелевского определения трагедии и берет начало от этого определения. Его основа такова: «Комедия есть подражание действию смешному и несовершенному... которое, благодаря удовольствию и смеху, производит очищение страстей».

Некоторые элементы определения относятся к детальной поэтике, но «очищение» (вместе с «подражанием») имеет общеэстетическое значение, ибо определяет цель и действие искусства. Однако Аристотель в своем определении сказал об этом кратко и весьма неясно и в дальнейшем к этому не возвращался; его скупые слова по столь важному вопросу вызвали бесконечные споры.

Спорили о следующем: имел ли Аристотель в виду очищение чувств или же очищение разума от чувств? другими словами, сублимирование чувств или их разрядку, улучшение этих чувств или же освобождение от них? Аристотелю долго приписывали первое понимание; теперь историки пришли к единодушному мнению, что поэтика Аристотеля толковала «очищение» во втором значении. Та мысль, что трагедия совершенствует и облагораживает чувства слушателя, делает их более возвышенными, не принадлежала Аристотелю, полагавшему, что трагедия дает разрядку чувствам, благодаря которой слушатель освобождается от избытка беспокоящих его чувств и обретает внутреннее спокойствие. Только такая интерпретация может быть объяснена исторически.

Спор историков велся и вокруг вопроса о том, почерпнул ли Аристотель понятие очищения из религиоз-

* «Tractatus Coislinianus» — извлечение из более полного по сравнению с известным нам текста аристотелевской «Поэтики» в соединении с псевдоаристотелевскими текстами. Однако определение комедии, содержащееся в этом трактате, более позднего происхождения, оно построено по образцу определения трагедии у Аристотеля, но, по мнению самого издателя «Трактата», построено весьма неумело (Kaibel G. Comicorum Graecorum fragmenta, I, 50).

ного культа или же из медицины. Медицина была лично более близка Аристотелю, но соединение «катарсиса» с «мимесисом», очищения с подражанием берет начало от религиозных обрядов пифагорейского понимания искусства. Аристотель этот традиционный мотив перенял, дав ему, однако, другую интерпретацию: очищение чувств посредством разрядки он понимал как естественный психологическо-биологический процесс.

Согласно орфическо-пифагорейским представлениям, «катарсис» совершался посредством музыки. Аристотель разделял эту точку зрения, классифицировав тональности (согласно принятой в Греции морально-психологической точке зрения) на этические, практические и воодушевляющие. Последним он и приписывал способность вызывать разрядку чувств и очищение души. Однако катарсическое действие Аристотель видел прежде всего в познании. В то же время у Аристотеля нет речи о том, чтобы изобразительные искусства действовали подобным же образом. «Катарсис» был для него способом воздействия не всех искусств. Аристотель среди «подражательных» искусств выделил группу «катарсических», к которым отнес поэзию, музыку, танец, тогда как изобразительные искусства составляли другую группу.

9. *Цель искусства.* О цели искусства говорится в двух различных значениях — как о намерениях художника либо как о действии его произведения. Правильнее было бы сказать, что искусство для Аристотеля не имело цели в первом значении, ибо «подражание» — естественный порыв человека, цель сама по себе, оно не служит чему-либо другому. Между тем в другом значении искусство имеет цель, и притом не одну.

У греков по данному пункту не было согласия: пифагорейцы считали, что искусство действует катарсически, софисты — что оно действует гедонистски, Платон — что оно может и должно воздействовать морально, а Аристотель, как это он чаще всего делал, в каждом из этих взглядов видел частичную истину. Искусство не только вызывает очищение чувств, оно является также удовольствием и развлечением, в то же время способствуя моральному совершенствованию. Искусство возбуждает волнение. «Цель поэзии, — писал Аристотель, — есть то, чтобы поэт делал более трогательным им изображаемое. Действие поэзии проникает еще далее вглубь».

Именно искусство способствует, согласно Аристотелю, достижению высшей цели человека: счастья. Оно способствует достижению высшей цели посредством того, что Аристотель называл «*scholè*»; в русском языке наиболее близкий эквивалент этого слова «отдых», «развлечение». Аристотель имел в виду те периоды жизни, когда человек свободен от земных забот, от терзающих его превратностей жизни и может отдаться тому, ради чего стоит жить, что действительно достойно человека, что является не только лишь средством, но может считаться целью существования. Обычное увеселение отдыха не заполнит, тогда как это может сделать «*diagogè*», увеселение благородное, соединяющее удовольствие с моральной красотой. К таким увеселениям относятся занятия ученого, ибо философия и чистые науки не являются жизненно необходимыми, они есть увеселения в самом благороднейшем значении этого слова. Искусство также может достойно заполнить отдых, способствуя созданию того всесторонне удовлетворяющего образа жизни, который мы называем счастьем.

Аристотель, несмотря на все сходство, какое он видел между искусством и природой, отдавал себе отчет в том, что они доставляют различного рода удовольствие. Так происходит прежде всего оттого, что в природе действуют сами предметы, в искусстве же, а именно в воспроизводящем искусстве, их изображения (*εἰχόνες*). Удовольствие, доставляемое изображениями, состоит не только в том, что мы отмечаем их сходство с предметами, но и в том, что мы видим в них мастерство актера, живописца или скульптора.

Многообразие целей и действия искусства Аристотель показал, в частности, при рассмотрении педагогического вопроса: следует ли учить музыке молодежь? Этот вопрос представлял особенную трудность, ибо различные точки зрения приводили к различным выводам. Аристотель заметно колебался относительно того, как должен поступать человек, имеющий возможность выбрать для себя занятие: играть самому или слушать, как играют профессионалы, ибо, хотя Аристотель и понимал значение музыки, но, как все греки, пренебрегал профессиональными занятиями искусством. Он решил эту проблему путем компромисса: музыке следует обучаться смолоду, но позже лучше ею не заниматься, пусть это

делают профессионалы. В противоположность прежним односторонним взглядам на музыку, в основе этого взгляда Аристотеля лежала та мысль, что музыка преследует больше чем одну цель: она служит очищению и врачеванию чувств, моральному совершенствованию, формированию разума, развлечению, жизненным потребностям, обычному увеселению и удовольствию, наконец, и это прежде всего, — отдыху, а благодаря ему, следовательно, жизни, достойной человека и делающей его счастливым.

Воздействие искусства не ограничивалось, таким образом, для Аристотеля одним удовольствием, как для таких гедонистов, как софисты; однако удовольствие было для Аристотеля весьма важным элементом воздействия искусства. Искусство способно доставлять многообразные удовольствия благодаря разрядке чувств, умелому подражанию, совершенному исполнению, прекрасным цветам и звукам. Искусство доставляет не только чувственное, но и умственное удовольствие, причем последнее является даже более интенсивным. Вид удовольствия зависит, впрочем, от вида искусства, ибо любое из искусств «порождает такое удовольствие, какое ему присуще». В результате воздействия поэзии преобладает умственное удовольствие, а в результате воздействия музыки и изобразительного искусства — удовольствие чувственное. Человек черпает удовольствие не только в том, что ему соответствует, но и в том, что само по себе достойно признания и любви. Удовольствие, таким образом, не есть вопрос всегда чисто субъективный.

Из двух видов красоты, которые Аристотель различал вслед за Платоном, — «великой» и «приятной» — вторая не имела для Аристотеля иной функции, кроме возбуждения удовольствия. Ту же двойственность Аристотель видел в искусстве: не всякое искусство является великим, но оно может быть хорошим искусством, и не будучи великим.

10. *Автономия искусства и художественная правда.* Для Аристотеля искусство было серьезным и важным делом, не забавой, как для Платона. В многогранной человеческой деятельности оно, по мнению Аристотеля, занимало свое достойное место. Аристотель различал четыре типа жизни, каждый из которых был посвящен наслаждению, наживе, политике и созерцанию. Не упо-

миная специально о художественной жизни, Аристотель, однако, принимал и ее во внимание, ибо широкое греческое понятие созерцания (*θεωρία*) и созерцательной жизни охватывало жизнь художника и поэта в такой же мере, как философа и ученого. Кроме того, он считал, что художественная жизнь в ее пассивном варианте, то есть представляющая собой потребление искусства, может также вполне наполнить человеческое существование и потому не представляет собой особый тип жизни, будучи одним из элементов любого типа жизни.

В отличие от большинства греков, а тем более в противоположность Платону, Аристотель признавал за искусством, и в частности за поэзией, право на автономию, притом даже двойную: как по отношению к моральным законам, так и по отношению к законам естественным, как в том, что касается добродетели, так и в том, что касается правды. «Неодинаковы, — писал Аристотель, — законы политики и поэтики»; правилами политики были для него моральные правила. Еще резче подчеркивал Аристотель вторую сторону автономии искусства, указывая, что поэзия, «[если она] создает невозможное, то погрешает, но она совершенно права»*, то есть, даже не воспроизводя правильно действительности, поэзия, со своей точки зрения, может быть правой. И в другом месте: «...если поэта упрекают в том, что он неверен действительности, то, может быть, следует отвечать на это... что он изображает людей, какими они должны быть»**. Если поэт опишет что-либо неподобающее или невозможное, например, лошадь, сразу поднявшую обе правые ноги, то совершит «ошибку, не касающуюся самого искусства поэзии»***. Это высказывание свидетельствует о том, что, согласно Аристотелю, есть двоякого рода ошибки и правда, что существует художественная правда, отличная от правды познания. Итак, у Аристотеля было представление о художественной правде, которое теоретики тщетно пытались отыскать у Платона.

Еще поразительнее то, что Аристотель написал в одном из своих логических трактатов: «...не все предложе-

* Аристотель. Об искусстве поэзии, с. 128.

** Там же, с. 129.

*** Там же, с. 128.

ния суть суждения, но единственно те, которые могут содержать истину или заблуждение, а это не всегда имеет место; например, выражение желания является ведь предложением, но — ни истинным, ни ложным. Эти формы речи относятся к риторике и поэтике». Следовательно, поэзия, оперирующая суждениями, которые ни истинны, ни ложны с познавательной точки зрения, имеет иную функцию, нежели познание. Еще в меньшей степени имеют дело с истиной или ложью музыкальные и изобразительные искусства, поскольку они вообще не оперируют суждениями. Поэтому если в искусстве и говорится вообще об истине или заблуждении, то в ином значении, отличном от познавательного.

11. *Критерии искусства.* Аристотель указывал, что, критикуя поэтическое произведение, можно ему предъявлять упреки пяти видов: оно 1) невозможно по своему содержанию; 2) не соответствует разуму, алогично; 3) является вредным; 4) является противоречивым; 5) нарушает правила искусства. Все эти пять видов упреков, впрочем, можно свести к трем — несоответствию с разумом, законами морали и законами искусства. Аристотель говорил об этом в связи с поэтическими произведениями, но подобные упреки можно предъявить к произведениям любого вида искусства.

Критерии значимости произведений искусства соответственно также имеют три типа: логический, этический и специфически художественный. Произведение искусства должно пребывать в согласии с законами логики, морали, а также законами, присущими собственно искусству. Все эти критерии необходимо вытекают из эстетической позиции древних греков вообще и Аристотеля в частности, требовавшей уважать логические и моральные законы; искусство же подчиняется своим собственным законам. «Подражательные» искусства необходимо должны убеждать и волновать.

Однако эти три критерия искусства не были для Аристотеля равноценными по своему значению. Так, логические критерии он считал в искусстве относительными и лишь только эстетические — безусловными. Требования, предъявляемые искусством к самому себе, должны выполняться неукоснительно, логические же — постольку, поскольку это позволяют сделать требования искусства. Аристотель указывал, что изображение чего-то невоз-

можного есть ошибка, которую все же можно считать оправданной, если того требует цель произведения. Он говорил, что в поэтическом произведении лучше не допускать логических ошибок, но при этом добавлял: «если возможно». В том, что касается автономии искусства и художественных критериев, это заявление Аристотеля можно считать наиболее далеко идущим по своим выводам во всей классической эстетике.

Аристотель понимал искусство универсально, притом в двояком смысле: задачей искусства является постановка общих проблем, притом общеубедительным способом, а не в аспекте одного только личного подхода художника. Платон предъявлял искусству схожие требования, но он считал, что искусство неспособно их выполнить, что оно может предполагать только индивидуальное рассмотрение индивидуальных предметов; то была одна из причин, по которой Платон не ценил искусство. Аристотель, напротив, давал искусству оценку высокую, ибо был убежден, что оно может иметь общее значение, не являясь одним только личным видением художника; искусство отличается от науки, оно имеет другие задачи, чем наука, но у них есть общая черта — универсальность.

В связи со своим всеобщим характером искусство может и должно подчиняться правилам. Но правила не могут полностью отменить суждения опытного индивида. С таким суждением следует считаться даже при оценке моральных поступков, не говоря уж об оценке искусства. Однако компетентным судьей здесь является не всякий, но лишь тот, кто разбирается в искусстве. Среди потребителей и судей искусства встречаются как люди культурные, так и невежественные. Художники, по мнению Аристотеля, весьма заблуждаются, когда слишком уж считаются со вкусами широкой публики; так, отрицательные качества современной ему трагедии он и объяснял тем, что поэты «приноравливаются к аудитории и пишут так, как желает она».

Аристотель считал, что человек может иметь тройное отношение к искусству; он проанализировал это на примере врачебного искусства, но такой подход применим ко всем искусствам, в том числе к «подражательным». В искусстве одни — ремесленники, другие — художники, третьи — знатоки. Обращает на себя внимание отделе-

ние художника от ремесленника, равно как и выделение знания в качестве особого отношения к искусству.

О прекрасном в искусстве Аристотель упоминает редко. Однако, говоря в «Поэтике» о происхождении поэзии, он утверждает, что поэзия появилась на свет благодаря двум таящимся в человеческой природе причинам — подражанию, присущему людям с детства, а также врожденному чувству гармонии и ритма. То, что Аристотель называл «чувством гармонии и ритма», современные эстетики называют чаще всего чувством прекрасного. Сам Аристотель не говорил о прекрасном еще и потому, что в тогдашнем употреблении слово «прекрасное» имело слишком общий смысл. Не говорил Аристотель и о творчестве в искусстве, ибо греки не имели ни такого понятия, ни самого слова. Однако то, что Аристотель написал о происхождении искусства, свидетельствует, что он связывал с искусством эти два понятия — творчества и красоты. То, что он называл «подражанием», было творчеством, а то, что он называл «гармонией и ритмом», было красотой.

12. *Понятие прекрасного.* Если теория искусства Аристотеля является наиболее популярным разделом истории эстетики, то его теория прекрасного известна мало; он высказался о ней только случайно и косвенно, так что историк эстетики должен ее восстанавливать по фрагментарным заметкам.

Определение прекрасного находится в Аристотелевой «Риторике». Это довольно сложное определение можно в упрощенном виде изложить так: прекрасное есть то, что, являясь ценным само по себе, вместе с тем приятно для нас. Таким образом, Аристотель ограничил прекрасное двумя свойствами: во-первых, это то, что ценится само по себе, а не ради приносимой им пользы или его результатов; во-вторых, это то, что, доставляя удовольствие, само ценностью не обладает, будучи, однако, ценным для нас. Первое свойство («ценимое само по себе») составляет «genus», второе («приятное») — «diffèrentia spècífica» прекрасного. Аристотелевское понятие соответствовало обиходному греческому представлению о прекрасном, но в этой области Аристотель сделал то же самое, что и в области искусства, а именно представление превратил в понятие, заменил интуитивный подход научным понятием. Понятие же Аристотель определил.

оставив традиционное греческое представление, то есть оно было более общим, чем современное понятие прекрасного. Таким образом, определение Аристотеля не упоминает о виде или форме, но лишь о значении и склонности.

Мысль Аристотеля можно представить и следующим образом: всякая красота есть благо, но не всякое благо прекрасно; всякая красота есть удовольствие, но не всякое удовольствие прекрасно. Прекрасное есть то, что одновременно и благое и приятное.

Прекрасное связано с удовольствием. Оно отличается от пользы, ибо ценность прекрасного — в нем самом, тогда как ценность пользы — в результатах. Среди человеческих деяний, указывал Аристотель, одни направлены к тому, что полезно, другие же — к тому, что прекрасно. Войны ведутся ради мира, работа — ради отдыха. Хлопочут о вещах нужных и необходимых, но, в конце концов, это делается ради прекрасного. Аристотель добавлял: «...следует уметь делать то, что необходимо и полезно, однако прекрасное стоит выше этого».

13. *Порядок, пропорция и величина.* Какими свойствами должны обладать предметы, чтобы, согласно определению Аристотеля, они были прекрасными? На этот вопрос Аристотель давал разные ответы, чаще же всего старый ответ в пифагорейско-платоновском духе.

Как в «Поэтике», так и в «Политике» Аристотель указывал, что для прекрасного решающее значение имеют «τάξις» и «μέγεθος»: первый термин следует переводить как «порядок», а второй как «величина». В «Метафизике» к этим двум свойствам прекрасного Аристотель добавляет третье — пропорцию («симметрию»). Следовательно, прекрасное для него заключалось в величине, порядке и пропорции. Но в конце концов оставались два свойства прекрасного — порядок и величина, ибо пропорцию Аристотель был склонен отождествлять с порядком.

а. То, что Аристотель называл «порядком», впоследствии чаще всего называли «формой». Хотя сам он ввел в науку этот термин, но в эстетике его не использовал, так как понимал форму в понятийном смысле, не как систему, а как сущность вещей.

Прежним понятиям пропорции и порядка Аристотель придал новый оттенок, отождествив (в духе своей фило-

софии) их с соразмерностью. Последнее понятие было известно старым греческим философам, но они использовали его, говоря о житейской мудрости, тогда как Аристотель применил его к красоте.

Аристотелевская теория прекрасного, основанная на понятиях порядка и пропорции, кажется вполне пифагорейской. У Аристотеля была даже мысль сообщить теории пифагорейцев более широкое толкование, распространив их математический подход к гармонии звуков на гармонию цветов. Пифагорейские мотивы, полученные Аристотелем через Платона, больше ему соответствовали, чем софистские.

Но взгляды Аристотеля не были собственно пифагорейскими: к моменту пропорции он присоединял момент соответствия. Аристотель считал, что пропорция делает предметы прекрасными не оттого, что сама совершенна, но потому, что соответствует природе или цели вещей. Последний момент можно считать сократовским. Оба момента были не только не идентичными, но в известной мере друг другу противоположными. Ведь у пифагорейцев простая математическая пропорция была решающей для определения прекрасного, а у Аристотеля соответствие являлось существенным моментом.

б. Оригинальной идеей Аристотеля была мысль о том, что прекрасное зависит от величины, понимаемой как соответственная величина, соответственный всякому предмету размер. Аристотель, однако, ставил прекрасное в зависимость не только от этой относительной величины предметов, но и от их абсолютной величины. Он считал, что предметы большой величины нравятся больше, чем малые предметы; маленькие люди могут быть привлекательны, но не прекрасны. Но, с другой стороны, прекрасные предметы не могут быть и слишком большими.

14. *Прекрасное и объемлемость*. Все это может быть обусловлено не свойствами самих предметов, но условиями нашего видения. То была оригинальная мысль Аристотеля: прекрасным может быть только то, что объемлемо. В «Метафизике», перечисляя свойства, делающие предметы прекрасными, Аристотель наряду с порядком и соразмерностью назвал объемлемость (ὄρισμέου). Ограниченные предметы нравятся потому, что они объемлемы чувствами и разумом. В «Поэтике»

и «Риторике» Аристотель употребил специальное слово «εὐθύνοπτον», или то, что «легко охватить взором», то есть объемлемое. Объемлемое относится ко всякой красоте: не только красоте видимых вещей, но также красоте поэзии; «как неодушевленные и одушевленные предметы должны иметь величину, легко обозреваемую, так и фабулы должны иметь длину, легко запоминаемую»*. Всякая вещь, всякое произведение, для того чтобы они могли нравиться, должны быть приурочены к емкости воображения и памяти. Последователь Аристотеля в XIX веке, Тренделенбург, даже утверждал, что Аристотель ввел новое понятие объемлемости вместо прежнего основного понятия эстетики, понятия симметрии. Подобное утверждение представляется все же слишком радикальным: симметрия сохранялась у Аристотеля одновременно с объемлемостью, объективное условие прекрасного сосуществовало с субъективным.

Когда произведение искусства легко объемлется, мы лучше видим его единство; именно единство, по мнению греков, доставляет самое большое удовольствие. В трагедии Аристотель делал акцент на ее единстве; из всего его теоретического наследия в области эстетики ни один элемент не оказал исторически столь сильного, даже столь преувеличенного воздействия, как требование единства произведения искусства.

15. *Область и характер прекрасного.* Сфера прекрасного для Аристотеля была широкой. Прекрасное—это божество и человек, человеческие тела и общество, предметы и деяния, земная природа и движение небесных тел. Прекрасное есть как в природе, так и в искусстве. О том, как оно распределено между природой и искусством, Аристотель думал типично по-гречески. Во-первых, он не считал, что искусство с точки зрения красоты занимает привилегированное положение, Аристотель видел прекрасное, скорее, в природе, ибо здесь все имеет несомненно соответствующую пропорцию и величину, тогда как человек, творец искусства, легко может впасть в заблуждение. Во-вторых, он видел прекрасное больше в отдельных предметах, нежели в их комплексах. Аристотель говорил о красоте тел и никогда не говорил о красоте пейзажей, гор или лесов. В таком взгляде про-

* Аристотель. Об искусстве поэзии, с. 63.

явилось изолирующее видение, которое столь долго было характерным для греков, частично следствием их эстетической теории, где прекрасное нуждалось в пропорции и соответствии; последние обнаружить в пейзаже значительно труднее, чем в отдельном живом существе, статуе или постройке. Но такой подход был следствием и особого вкуса. К ландшафтным комплексам тяготели романтики, а классики — к замкнутым в себе предметам, более видимым, объемлемым, ограниченным, более отчетливо выявляющим свою пропорцию, меру, единство.

Красота — разнообразна, обусловлена и изменчива: например, красота человека обусловлена его возрастом, она одна у юноши, другая — у зрелого мужа или старика. Иначе и быть не может, если красота заключается в надлежащих формах, в соответствующей мере и величине. Однако такой взгляд не является релятивизмом и еще менее — субъективизмом. Вопреки эстетическому субъективизму софистов и в согласии с большинством греков, Аристотель считал красоту объективным свойством некоторых вещей. «Ценность произведений искусства, — писал он, — заключается в них самих». И добавлял: «Не следует же от них требовать больше того, что они имеют некую форму».

Почему мы ценим эту «некую форму», почему ценим прекрасное? В сочинениях Аристотеля нет эксплицитного ответа на этот вопрос. Но Диоген Лаэртский приводит такое высказывание Аристотеля: только слепой может спрашивать, почему мы стремимся общаться с тем, что прекрасно. Смысл высказывания не может вызывать сомнений: поскольку в понятии прекрасного заключается то, что является благом и доставляет удовольствие, то вполне естественно, что оно ценится, и объяснять этого не нужно. Аристотель не распространялся особенно по этому вопросу; он был философом, четко соблюдавшим границу между теми суждениями, которые можно и следует доказывать и объяснять, и суждениями очевидными, которые являются пределом доказательства и объяснения.

16. *Эстетическое переживание.* То, что Аристотель говорил о красоте, преимущественно относилось к красоте в широком смысле слова, а не только к эстетической красоте. Для собственно эстетической красоты у

Аристотеля не было особого термина. Однако он именно ее имел в виду, когда писал (в «Этике») о наслаждении при виде красоты людей, животных, статуй, цвета, формы, при слушании пения и игре на инструментах, при созерцании актерской игры, при восприятии запахов плодов, цветов, фимиама. Кроме того, Аристотель ясно сказал, что наслаждение всем этим имеет место благодаря гармонии и красоте.

Не в «Поэтике», а в «Этике» (в частности, в «Эвдемейской») Аристотель охарактеризовал также эстетическое переживание, хотя и без употребления какого-либо термина. 1) Он утверждал, что это — переживание интенсивного наслаждения, от которого человеку невозможно оторваться. 2) Когда человек испытывает его, он похож на «зачарованных сиренами», он как бы «безволен». 3) Это переживание может иметь соответствующую меру; оно может быть также «недостаточным» и «избыточным», однако никто за это не может здесь упрекнуть. 4) Это переживание свойственно только человеку; другие живые существа черпают свои удовольствия из других впечатлений, из вкуса и осязания, а не из зрения и слуха и их гармонии. 5) Источник этого переживания заключен в чувственных впечатлениях, но оно не зависит от остроты чувств, ибо другие живые существа обладают более острыми, чем у человека, чувствами. 6) Самым важным является следующее: источник наслаждения заключен в самих впечатлениях, а не в том, что связано с ними. Запахами, например, можно наслаждаться «ради них самих» либо же в связи с тем, что они предвещают или напоминают нам запахи кушаний и напитков, которыми мы наслаждаемся, обещая удовольствие еды и питья. Такие удовольствия испытывают и другие живые существа, но только человек испытывает первые из названных. Эта характеристика показывает, что хотя Аристотель и не употреблял еще терминов, но он знал эстетическую красоту и эстетическое переживание.

17. *Выводы.* а. Аристотель, используя накопленный несколькими поколениями опыт и идеи греков, способствовал развитию теории искусства. В обширной области греческих «искусств» он выделил «подражательные» искусства, близкие к тем, которые в новое время назвали «изящными». Его мысли о прекрасном и искусстве

были двоякого рода; в одном случае он заново формулировал прежние понятия и взгляды, в другом — положил начало новым. К первой группе относились такие темы, как: определение прекрасного и искусства, классификация искусств на воспроизводящие и производительные, понятия подражания, разрядки чувств, соответствующей пропорции.

Ко второй группе можно отнести такие темы: 1) Множественность источников искусства; оно выросло как из любви к «подражанию», так и из любви к гармонии. 2) Множественность целей и задач искусства; Аристотель установил, что важнейшая цель искусства состоит в том, чтобы достойным человека способом заполнять досуг. 3) Вопреки греческой традиции Аристотель понимал поэзию как искусство. 4) Аристотель объяснял, что такое «подражание» в искусстве, подчеркнув его творческий характер. 5) Аристотель защищал двойственную автономию искусства — как в отношении морали, так и в отношении правды: здесь он также отошел от господствовавшей в античный период точки зрения. 6) Аристотель разделял взгляд своих соотечественников, состоящий в том, что прекрасное обусловлено пропорцией, порядком, хорошей системой, но к этому он добавил, что искусство обусловлено объемлемостью, возможностью охватить прекрасный предмет взглядом или памятью. Тем самым в определение прекрасного Аристотель ввел субъективный фактор. 7) Аристотель придерживался той точки зрения, что ценность прекрасного и искусства заключается в них самих. 8) Аристотель близко подошел к понятию эстетической красоты в наиболее точном значении, красоты, являющейся предметом непосредственных впечатлений, а не ассоциаций.

Эти мысли Аристотеля были не только новыми для своего времени; и сегодня мы воспринимаем их как современные, в особенности мысли, касающиеся субъективных факторов прекрасного, автономии искусства, внутренней его правды, своеобразного эстетического удовлетворения. Новых терминов у Аристотеля не было, но были новые мысли. Аристотель подготовил позднейшее понятие изящных искусств своей концепцией искусств «подражательных», сущность которых он видел в свободном изображении жизни, обобщающей силе, в творчестве из материала, предлагаемого самой жизнью.

б. Все эти новые темы у Аристотеля едва намечены, не развиты, находятся на втором плане. Главные волновавшие Аристотеля проблемы — подражание как функция искусства, разрядка чувств как действие, соответствующая пропорция как источник прекрасного — существовали и прежде, однако Аристотель наложил на них печать своей личности. Он систематизировал их и дал им собственную интерпретацию. Мимесис он понял активно, катарсис — биологически, а из меры сделал соразмерность. Далее, Аристотель дал общие границы для всей теории искусства, внутри которых поэзия существовала на одном уровне с музыкой и изобразительным искусством. Аристотель обратил внимание не только на общие свойства искусства, но и на большое разнообразие его форм.

Итак, Аристотель уточнил то, что до тех пор признавалось лишь в общих чертах, определил то, что только ощущалось.

Больше всего в области эстетики Аристотель заимствовал у Платона, сообщая такому заимствованию свой эмпирический и аналитический стиль. Намеки Платона стали у Аристотеля определенными тезисами. В отличие от Платона его интересы лежали в другой области: он занимался искусством больше, нежели прекрасным. Поэтому Аристотель пришел к иным результатам; он не осудил искусства, как это сделал Платон. В его эстетике не было идеи прекрасного, а также платоновских крайностей интеллектуализма и морализма. Аристотеля и Платона многое объединяло, но столь же многое и разделяло, в связи с чем об их взаимовлияниях и могли возникнуть противоречивые мнения: Аристотель всем обязан Платону (Финслер), Аристотель ровно ничем Платону не обязан (Гудеман).

в. Если от других ранних мыслителей до наших дней дошло только то, что было в их взглядах крайностью и парадоксом, то Аристотель — единственный, пожалуй, античный классик эстетики, который вошел в историю без крайностей и парадоксов благодаря своим взглядам, характеризующимся рассудочностью и умеренностью. То был почти единственный умеренный мыслитель тех времен, глубоко добросовестный и справедливый.

О некоторых частях «Поэтики» Аристотеля можно сказать, что «они являются компактным зданием, в ко-

тором ничего нельзя подвергнуть сомнению и в котором никто ничего фактически не опроверг (Финслер). Таково исключительное положение Аристотеля в истории эстетической мысли, насыщенной спорами.

г. Влияние Аристотеля было огромным; по тому воздействию, которое он оказал, можно узнать об Аристотеле больше, чем по уцелевшим фрагментам его собственных сочинений. Основные положения теории искусства Аристотеля со временем стали столь популярными и известными, что даже перестали казаться оригинальными. Но богатство аристотелевской мысли было столь велико, что при всей популярности великого философа многие его мысли были, однако, едва замечены, затем заново открыты и поразили своей свежестью и блеском.

Наибольшее влияние имело аристотелевское учение об искусстве, в частности его «Поэтика». В эпоху поздней античности и в средние века влияние Платона превосходило влияние Аристотеля. Новое время их сравнивало. В основном мысли Аристотеля оказали положительное воздействие на развитие искусства, однако — не все. Одна из мыслей Аристотеля об искусстве сыграла довольно отрицательную роль — как по вине самого философа, так и в еще большей степени по вине некоторых его более поздних поклонников, подхвативших эту мысль. А именно: Аристотель полагал, что всякое развитие имеет свой предел, следовательно, такой предел есть и у искусства и поэзии. Шедевры греческой эпопеи и трагедии Аристотель считал предельными, а теорию, которую он формулировал на их основе, — общезначимой. Такое убеждение Аристотеля породило у его позднейших последователей иллюзию существования вечных и неизменных форм искусства и привело к торможению развития литературной теории и даже самой литературы.

II. КОНЕЦ КЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА

С Аристотелем завершается классический период античной эстетики. Его эстетика — итог ее развития на этом этапе, хотя в некоторых своих пунктах она выходит за пределы классического периода.

Архаическая и классическая эстетика древних греков отличалась не только от современной, но и от той, какую мы ожидали бы увидеть на заре истории. Это была впервые — по крайней мере в Европе — зафиксированная письменно теория искусства, и она отнюдь не была естественной и примитивной, как считали некоторые позднейшие исследователи.

Во-первых, она едва упоминала о красоте. Греки говорили о красоте почти исключительно в этическом, а не в эстетическом смысле. Это довольно знаменательно для страны, где было создано столько прекрасного. Эта эстетика соединяла искусство с благом, правдой и пользой теснее, чем с красотой. Понятия об «изящных искусствах» не существовало.

Во-вторых, эта теория искусства довольно мало интересовалась воспроизведением природы средствами искусства. Это любопытно для страны, искусство которой оставило абстрактные символы ради форм самой природы. Эта теория искусства была теорией греков, понимавших рецептивно человеческий разум, считавших, что все, что ни делает человек, он делает по внешнему образцу, а не из себя. Вообще во всякой человеческой деятельности, следовательно в науке, искусстве и поэзии, греки наиболее существенным элементом считали правду. До Сократа и Платона встречается мало упоминаний о воспроизведении природы художником, скульптором, поэтом. Греки пользовались понятием «мимесис», первоначально означавшим не воспроизведение внешнего мира, но исполнение; оно применялось к танцу, музыке, актерскому искусству, а не к изобразительному искусству или поэзии. В том, что касается природы, «мимесис» означал скорее подражание способам ее действия, нежели подражание виду.

В-третьих, классическая теория искусства не связывала его с творчеством. Это знаменательно для народа страны, чьи творческие способности были столь велики. Тем не менее греки мало обращали внимания на творческий фактор в искусстве и мало его ценили, ибо были убеждены, что миром управляют вечные законы и что искусство должно их соблюдать, а не выдумывать собственные законы. Искусство только открывает, но не творит присущие вещам формы. Поэтому греки и не ценили никаких новшеств в искусстве, хотя сами и внесли

в него столько нового. Они полагали, что все, что есть в искусстве, как и вообще в жизни, хорошего и подходящего, — вечно. Следовательно, если искусство применяет какие-то новые, иные, особые формы, то это служит, скорее, сигналом, что искусство отправилось по ложному пути.

В-четвертых, греческая теория искусства с самого начала, еще со времен пифагорейцев, была математической теорией. Эта теория проникла в область изобразительного искусства: скульпторы во главе с Поликлетом главной своей задачей считали отыскание канона для человеческого тела, отыскание математической формулы, передающей его пропорции. И это имело место именно в то время, когда на практике древнегреческое искусство перешло от схематичных форм к живым формам.

Только по мере преобразования эллинской классической культуры в культуру эллинистическую убеждения классической эстетики стали уступать место новым, более близким к современным. Тогда-то на первый план и выдвинулась проблема творчества в искусстве, понимание связи между искусством и красотой. Произошло много и других изменений: перемещение центра тяжести теории искусства с мысли на фантазию, с впечатления на идею, с правил — на личные способности художника.

III ЭСТЕТИКА ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОГО ПЕРИОДА

1. ПЕРИОД ЭЛЛИНИЗМА

1. *Границы периода.* В продолжение шести веков, с начала III века до н. э. и до конца III века н. э., произошли исторические события решающего значения. Пришла в упадок сама Греция, возникли и пришли в упадок государства диадохов, возникла, достигла зенита своего могущества и тоже стала приходить в упадок огромная Римская империя. Экономический, политический, культурный порядок мира изменился до неузнаваемости.

Иначе обстояло дело со взглядами на прекрасное и искусство. Те самые взгляды, которые в III веке до н. э. по-гречески провозглашались в Афинах, а затем в Александрии, с довольно небольшими модификациями провозглашались спустя шесть веков на латыни в Риме. Поэтому с точки зрения истории эстетики все эти долгие века можно рассматривать как один период, хотя ему соответствуют по крайней мере два больших периода экономической и политической истории — эллинистический период последних веков старой эры и римский период трех веков новой эры.

2. *Государства диадохов.* Эллинистическую культуру обычно противопоставляли эллинской, созданной греками в ту эпоху, когда они еще были относительно изолированы, сами в малой степени подвергались влияниям других народов и столь же незначительно влияли на них. Греческая культура была однородной и чистой, но ограниченного региона. Под эллинистической культурой понимается та греческая культура, которая начиная с III века охватила своим влиянием окружающие страны, получив большое распространение, но зато утратив свою однородность. Граница между эллинской и эллинистической культурами — царствование Александра Македонского. Именно с этого времени начинается эллинизм.

Древняя Греция стала маленькой и слабой страной по сравнению с монархиями Александра Великого и его диадохов. Перестав быть центром культурной жизни и политической силой, она превратилась в захолустную и бедную провинцию. Греция по-прежнему состояла из карликовых государств, искавших спасения путем объединения в различные союзы, такие, как Этолийский или Ахейский. Вначале, однако, в этой политически слабой стране умственная жизнь продолжала оставаться интенсивной, по крайней мере в Афинах. «Там господствовал, — вспоминает Лукиан, — наиболее философский, самый великолепный климат для прекрасномыслящих». Умственная жизнь Афин оказывала влияние на государства диадохов, а затем и на Римскую империю. Но и в интеллектуальном плане Греция не смогла долго выдержать соревнования, уступив государствам диадохов.

Таких государств было четыре. Из них Македония, оставшаяся в руках потомков Антигона, имела относительно наименьшее значение для культуры. Наибольшее влияние оказывал Египет Птолемеев со столицей в Александрии. Заметную роль играла также Сирия, находившаяся под властью Селевкидов, со столицей в Антиохии. Несколько позже возникло Пергамское царство, управляемое Атталидами: у него были большие возможности и культурные устремления.

В эллинистический период, уже начиная с III века до н. э., многое изменилось в формах самой жизни: типичной стала не демократическая Афинская республика, но абсолютная монархия, не маленький полис, а государства с огромными территориями и миллионным населением. Все это отразилось и на положении искусства: его потребителем перестал быть народ, им стали двор и олигархические круги. С экономической точки зрения завоевание Востока Александром было аналогично открытию Америки: были захвачены огромные персидские сокровища и огромные территории плодородных земель. Торговля приняла невиданные ранее масштабы; корабли шли, нагруженные как предметами первой необходимости, так и предметами роскоши — они везли пурпуровые ткани, шелка, стекло, бронзу, слоновую кость, благородное дерево, драгоценные камни. Описания торжеств того времени повествуют о расточаемых богатствах, о неисчислимых предметах из золота и се-

ребра. Эллинистическая роскошь выглядела особенно контрастно в сравнении с прежней эллинской скромностью. Этот контраст проявился как в тогдашнем искусстве, так и во всей культуре в целом. Искусство приобрело не знаемую им прежде материальную ценность. Плиний упоминает о миллионных суммах, уплаченных эллинистическими монархами и богачами за произведения искусства.

3. *Греческие эмигранты.* Старая Греция была разрушена и опустошена войнами, древние города и храмы превратились в руины. Не имея возможности проявить свою активность на родине, греки эмигрировали в государства диадохов, создав там среди пестрого национального и языкового конгломерата хотя и тонкий, но наиболее активный и наиболее культурный слой. Среди греческих эмигрантов были как литераторы, художники и ученые, поощряемые и привилегированные, так и купцы и предприниматели, которым их греческое трудолюбие помогло одержать верх над апатичной восточной публикой. Своим богатством и положением они были обязаны не только своей инициативе, но и собственному труду: рабский труд, особенно в Египте, мало использовался в сельском хозяйстве и промышленности. Греческие эмигранты распространили греческий язык и греческую культуру на огромный регион; они не сделали тогдашнего мира эллинским, но они сделали его эллинистическим. Оставив все свои маленькие отечества, Афины или Фивы, они из афинян или фиванцев превратились в греков, освободившись от прежнего партикуляризма в пользу греческого универсализма; местные диалекты исчезли в пользу общегреческого *κοινῆ*. Если старая Греция была замкнутой, варящейся в собственном соку страной, то в эллинистическом мире происходил интенсивный обмен влияниями, обычаями, культурой. Греческий вкус воздействовал на людей Востока, и наоборот, восточный вкус воздействовал на греков. Сразу после Александра Македонского прокатилась большая волна эллинизации, а полтора века спустя — столь же большая волна ориентализации.

4. *Рим.* Между тем на Западе на иных основах набирал силу республиканский Рим. Здесь интеллектуализм играл весьма посредственную роль: почти весь свой багаж в области науки и искусства он заимствовал в

эллинистическом мире. Но зато он имел собственную, и огромную, организационную и военную культуру, позволившую ему быстро покорить весь этот эллинистический мир. Первыми пали Македония и собственно Греция в 146 году, а последним — Египет в 30 году до н. э. Так еще до начала нашей эры весь, как говорили тогда, «обитаемый мир», «ойкумена», был объединен под властью Рима.

Началась новая эпоха в мировой истории: Рим покорил мир, превратившись из республики в империю. Рим стал столицей мира, эта столица находилась уже на Западе, а не на Востоке, как недавние могущественные столицы диадохов. Языком властителей, а вскоре и языком литературы вместо греческого языка стала латынь. Рим был схож с эллинистическими царствами, ибо, как некогда и они, имел теперь огромные территории и огромные материальные ресурсы, но масштаб всего этого был еще более велик. Свои богатства он черпал не из промышленности и торговли, но через добычу войны; к тому же эти богатства были распределены здесь неравномерно.

Отношение Рима к искусству и прекрасному имело свои особенные характерные черты*. Огромная часть населения, жившая в рабстве или крепостной зависимости, не могла пользоваться благоденствиями искусства; не было этой возможности и у значительной части римлян, предававшихся военным занятиям и проводивших большую часть жизни в укрепленных лагерях и походах. Даже наиболее влиятельная и богатая группа римских граждан не имела тех данных, которые, как указывал уже Аристотель, столь необходимы для занятий искусством и наслаждения его плодами, а именно — головы, не обремененной вопросами практической жизни. Эти римляне были всецело заняты борьбой за власть и свое положение. Впрочем, некоторые богатые римские граждане времен империи приобрели любовь к искусству, но любовь утилитарную, потребительскую, а не созидательную. Поэтому источником искусства и авторитетом в искусстве продолжала оставаться Греция. А римляне если и пользовались искусством, то только для украше-

* Jucker H. Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen, 1950.

ния своих жилищ и городов и для того, чтобы снискать расположение масс, которым строили термы и театры.

Все эти особенности римского характера и римской жизни объясняют некоторые черты римского искусства: колоссальные размеры архитектуры, великолепие прикладного искусства, реализм в изобразительном искусстве, а также импортный налет произведений искусства, украшавших Рим. «Строить в колоссальных масштабах, — писал Буркхардт во «Времени Константина», — умели разные, как древние, так и современные народы, но Рим остается в этом плане единственным примером в истории, ибо разбуженная греческим искусством склонность к прекрасному никогда уже впоследствии не была связана с такими материальными затратами и с такой потребностью окружить себя великолепием». Однако колоссальность, великолепие, мощь сосуществовали в Риме рядом с комплексом несамостоятельности и более низким интеллектуальным уровнем. Хваля греков, Сенека добавлял: «Они кажутся нам столь великими потому, что мы сами так ничтожны».

Римская специфика объясняет также некоторые черты искусства и эстетики римлян. Начиная с I века Рим имел своих ученых, некоторые из которых занимались и теорией искусства. То были узкие специалисты, избравшие узкую научную область, например теорию красноречия; их можно считать скорее эрудитами, нежели творцами. Они стремились больше к передаче взглядов греческих теоретиков, чем к их развитию. Это можно сказать как о Витрувии, благодаря которому нам известны античные воззрения на архитектуру, так и о Плинии или Цицероне, которым мы обязаны нашими сведениями об античных взглядах на живопись и скульптуру, нашими знаниями не только античной теории красноречия, но и теории искусства.

5. *Величие и свобода.* Один из уцелевших античных эстетических трактатов, относящийся к I веку н. э., трактат Псевдо-Лонгина «О возвышенном», в последней своей главе поднимает особый вопрос: почему его эпоха не создала великих людей? «Меня удивляет, и, по всей вероятности, удивляет также многих других: как же получается, что в нашем столетии рождаются люди, действительно наделенные величайшею силою красноречия и политическими способностями, натуры ловкие и про-

нищательные... но между тем лишь весьма редко встречаются натуры поистине возвышенные и поднимающиеся над посредственностью. Великий неурожай по этой части господствует ныне во всем мире».

Псевдо-Лонгин находит такому положению вещей двойное объяснение. Во-первых, указывает он, ссылаясь на безыменного философа, нет великих людей, ибо нет свободы жизни: «Мы, люди современной эпохи, с детства возрастаем в духе деспотизма... и не пьем от самого прекрасного и выдающегося источника, источника свободы. Всякий деспотизм, даже самый справедливый, все равно только клетка и всеобщая тюрьма». А во-вторых, нет великих людей, ибо нет внутренней свободы. Люди находятся во власти страстей и вожделений, и прежде всего вожделений богатства, корыстолюбия: «Корыстолюбие, которым все охвачены в своей ненасытности, и жажда наслаждения делают нас рабами».

2. ЭСТЕТИКА В ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ

1. *Философия эллинизма.* В эллинистическую эпоху философия изменила свой характер: желание как следует познать мир и жизнь отступило на второй план перед стремлением найти способ хорошо и счастливо прожить. Что касается эстетики, то здесь главным стал вопрос не о том, в чем заключаются красота и искусство, но вопрос о том, пригодны ли красота и искусство для счастья.

Эллинистическая философия решила свои узловые проблемы в первом поколении. За сравнительно небольшое время после смерти Аристотеля к прежним концепциям, выдвинутым им и Платоном, философия добавила новые — гедонистскую, моралистическую и скептическую. Первая концепция утверждала, что счастье жизни составляют одни удовольствия, вторая — что счастья может помочь достигнуть только добродетель, наконец, третья — что счастливым можно быть, если не поддаваться сомнениям и трудностям жизни.

Вокруг этих концепций сложились целые философские школы, ибо теперь философы перестали выступать индивидуально, действуя в рамках школ. Одновременно

с Академией Платона и перипатетической школой возникли еще три новые школы.

Эпикурейская школа взяла на вооружение гедонистский лозунг, она развивала свою материалистическую, механистическую, сенсуалистическую философию. Моралистический лозунг защищала школа стоическая. Под третьим лозунгом скептическая школа создала свою отрицательную философию, полагавшую все суждения сомнительными, а волнующие человечество вопросы неразрешимыми. Эта школа пребывала в оппозиции ко всем остальным, считая их «догматическими»; легче всего она могла найти какой-то общий язык только с эпикурейцами. Среди «догматических» школ наиболее противоречивыми были материалистическая эпикурейская школа и идеалистическая Академия Платона. Перипатетическая школа Аристотеля и стоики занимали промежуточное положение, скорее, ближе к идеалистическому платоновскому крылу. Со временем возникла еще и эклектическая школа, сочетавшая мотивы трех новых школ и пытавшаяся объединить в себе всю философию античности, кроме скептицизма и материализма.

Все эти школы просуществовали в течение многих веков. Наиболее преданно доктринам своих основателей следовали эпикурейцы и скептики. Школа стоиков была более гибкой, самые же большие перемены совершались среди платоников, которые, на какое-то время сблизившись со скептиками, затем, на склоне античности, в системе неоплатонизма еще более усилили спекулятивные, экстатические и трансцендентные элементы философии Платона и дальше других удалились от трезвых принципов Эпикура и скептиков.

Эллинистические философские школы были довольно всесторонни: они анализировали познание, развивали теорию бытия, извлекая практические жизненные выводы. Они занимались также и эстетикой, хотя она была там на заднем плане. В силу того что все волновавшие философские школы проблемы и вопросы ставились коллективно, их решение имело все недостатки и достоинства такого подхода. Они были упорядочены, отшлифованы, схематизированы. Однако философские школы выдвинули и такие индивидуальности, которые сыграли значительную роль в истории эстетики, — Цицерона и Плотина.

2. *Афины и Рим.* Эллинистические философские школы появились впервые в Афинах. И после политического и экономического упадка Афин афинские школы продолжали привлекать философов из разных уголков «обитаемого мира». Адепты афинских школ были и за пределами самих Афин. Но сотворцов этого типа было мало. Александрия же оказалась столицей конкретных наук, но не философии. Рим времен цезарей, пожалуй, интересовался философией больше, но он предпочитал ее импортировать, а не трудиться в этой области самостоятельно. Тонкие рассуждения скептиков и платоновский идеализм не пришлись римлянам по вкусу. Но они выдвинули из своей среды такого выдающегося представителя эпикуреизма, как Лукреций, а также знаменитых стоиков, из которых особенно интересовался эстетикой Сенека. Если в Греции школы боролись между собой, то римляне стремились примирить их между собой, сохранив общее для них. Поэтому в Риме самой процветающей была эклектическая школа, там действовал ее главный представитель — Цицерон.

Общие черты эллинистической философии отразились и в эстетике. Александрия в этой области, впрочем, ничего существенного не произвела, в программах александрийских «грамматиков» эстетика серьезного места не занимала. Заслуги перед эстетикой снискали Греция и Рим: больше всего идей родилось в Афинах, в Риме же — единственно — компендиумы. Афинское наследие, однако, известно нам довольно фрагментарно; всем, что мы знаем об эстетике этого времени, мы обязаны сочинениям римских ученых.

Эллинистический период занимает огромный отрезок времени, а потому и эстетические взгляды на протяжении веков испытывали некоторую эволюцию, хотя и незначительную. Главные позиции определились уже в III веке до н. э., затем они скорее развивались, чем трансформировались. Некоторое обновление эстетики произошло в I веке до н. э. и было связано с деятельностью афинских философов — эклектического академика Антиоха, а также стоиков Панаития и Посидония. Тотчас же вслед за тем произошло некоторое оживление эстетики в Риме. К этому времени, а также к последующим столетиям относятся латинские компендиумы и специальные исследования, представляющие собой бо-

гательнейший источник сведений об эстетике эллинизма и самого Рима.

Еще позже в философии получило особенную популярность трансцендентное и мистическое направление, отразившееся и в эстетике. Поздним, достаточно знаменитым его плодом стала эстетика Плотина.

3. *Эстетические сочинения.* Мы располагаем различными эстетическими текстами эпохи эллинизма, хотя по сравнению с тем, сколько их было написано, до нас дошла весьма незначительная часть. Причем все это не оригинальные произведения, но позднейшие обработки. Сохранились книги Плиния о живописи и скульптуре, а погибли книги Ксенократа и Антигона, Варрона, которыми пользовался сам Плиний. Сохранилось сочинение Витрувия об архитектуре, но не сохранились источники, которыми он пользовался, такие, как сочинения архитектора Гермогена. Сохранились эстетические научные работы Цицерона и Сенеки, но утрачены труды Панеция, Посидония, предшествовавшие первым и на них повлиявшие. Однако из того факта, что погибли важные эстетические источники, не следует делать вывода о том, что погибли и сами эстетические идеи. Важнейшие из них, несомненно, сохранились, по крайней мере в компендиумах хронистов и доксографов, которых было великое множество. Если какая-то мысль и не была замечена, значит, она была довольно пустяковой.

4. *Философы и художники.* Эстетика в эллинистически-римскую эпоху отнюдь не являлась исключительно доменом философов. Она проявлялась в двух формах: либо как общая эстетика, общая теория красоты и искусства, разрабатываемая философами разных школ, либо как эстетика конкретная, теория отдельных видов искусства, развиваемая преимущественно художниками и разными эрудитами. Если эстетика классической эпохи находилась под влиянием главным образом философов, то эллинистически-римская эстетика — под влиянием специалистов. Причиной такого положения вещей был самый характер философских школ: все три новых направления — эпикуреизм, стоицизм, и скептицизм — относились к красоте и искусству недоброжелательно: все они считали, что красота и искусство должны служить их целям, которые были либо моральными, либо гедонистскими. Поэтому они скорее осуждали, чем поддер-

живали исследования в этой области. Однако, вопреки своей воле, они дали эстетике гораздо больше, чем можно было ожидать в связи с такой отрицательной позицией. Что касается двух прежних философских школ, то аристотелевская школа занималась частными и техническими исследованиями больше, чем общей эстетикой, а платоновская школа длительное время пребывала в упадке. Так три негативно настроенных направления оказались более яркими выразителями отношения эллинистической философии к эстетике.

Частная теория искусства раньше всего получила развитие в сфере музыки, позже — в изобразительных искусствах. Путь поэтике уже был проложен до этого Аристотелем, теперь интенсивно разрабатывалась риторика, теория искусства красноречия, столь высоко ценимого в античности. Теорию эллинистической музыки мы знаем благодаря сохранившимся фрагментам Аристоксена, последователя Аристотеля, жившего в III веке до н. э., теорию поэзии — благодаря Горацию, теорию красноречия — благодаря Цицерону и Квинтилиану, а также ораторам, жившим на рубеже I и II веков, теорию архитектуры — благодаря Витрувию, жившему в I веке до н. э., теорию живописи и скульптуры — благодаря энциклопедическому сочинению Плиния, жившего в I веке н. э.

3. ЭСТЕТИКА ЭПИКУРЕЙЦЕВ

1. *Сочинения эпикурейцев об искусстве.* Среди сочинений Эпикура, создателя этой школы (340—271), были работы, посвященные искусствам: «О музыке», «О риторике». Они составляли весьма незначительную часть его научной продукции, хотя тоже были утрачены. Диоген Лаэртский, сообщивший столько сведений об Эпикуре, умалчивает, однако, об его эстетических взглядах; не много говорят о них и другие доксографы. Об эстетических воззрениях Эпикура можно судить лишь на основании мелких фрагментов и косвенной информации. Но одно несомненно: эти вопросы для Эпикура были второстепенными.

Несколько больше рассуждений, касающихся эстетики, можно найти в сохранившейся полностью фило-

софской поэме эпикурейца-римлянина Лукреция (95—55 до н. э.) «О природе вещей» («De rerum natura»). Тема поэмы была космологической и этической, а рассуждения, касающиеся эстетики, Лукреций вводил только между прочим. Другие представители эпикурейской школы занимались эстетикой больше, как, например, Гораций, автор известной «Поэтики». Эпикурейцем был и Филодем из Гадары, полиграф, живший в I веке до н. э.; значительные фрагменты его сочинений «О поэтических произведениях»* и «О музыке» сохранились в геркуланских папирусах**; эти фрагменты являются основным источником сведений об эстетике и других эллинистических философов.

2. *Материализм, гедонизм, сенсуализм.* Эпикурейская философия понимала бытие материалистически, гедонистски — деятельность, сенсуалистски — познание; такое понимание сказалось и на судьбах эстетики. Материализм эпикурейцев способствовал малому интересу к «духовной» красоте, которой уделяли столько внимания эстетики классической эпохи. Из-за своего гедонизма эпикурейцы видели ценность красоты и искусства в доставляемом ими удовольствии. А результатом сенсуализма было то, что удовольствие, следовательно, и красота связывались с чувственными впечатлениями; прекрасным для сенсуализма было то, «что приятно для зрения и слуха».

Все это находилось в резком противоречии с эстетикой Аристотеля и особенно с эстетикой Платона. В то же время обнаруживалась близость этих взглядов с эстетикой софистов; однако близкими были только принципы, но не результаты. Из сходных принципов выросло благожелательное отношение софистов к прекрасному и искусству, равно как и недоброжелательное отношение эпикурейцев.

3. *Отрицательное отношение к прекрасному и искусству.* У Эпикура гедонистский взгляд на прекрасное имел два варианта. В одном случае он утверждал: прекрасное идентично удовольствию; нет прекрасного, которое не содержало бы в себе удовольствия, прекрасное и удовольствие различаются между собой только словесно:

* Jensen Ch. Philodemos über die Gedichte, fünftes Buch, 1923.

** Philodemi de musica librorum quae extant, I. Kemke, 1884.

«Если говоришь о прекрасном, то говоришь об удовольствии, ибо прекрасное не являлось бы прекрасным, если бы оно не было самым приятным». Во втором случае утверждалось: прекрасное связано с удовольствием, но ему не идентично. Оно имеет ценность только тогда, когда доставляет удовольствие, и только тогда стоит о нем заботиться.

Эпикур выражался даже более энергично, а именно что он пренебрегает красотой, если она не порождает никакого удовольствия, и пренебрегает людьми, которые напрасно восхищаются такой красотой. Оба подхода были связаны с гедонизмом, но существенно отличались друг от друга: если в первом случае красота заключалась в удовольствии и потому являлась ценной, то во втором случае имелась в виду такая красота, которая не доставляет удовольствия и не представляет ценности. Теперь уже трудно сказать, кто отвечает за такое несоответствие — информаторы (Атеней и Максим Турский) или же Эпикур, который, сам не усматривая никакой ценности в красоте, не много усилий прилагал и для ее изучения. Похожее несоответствие фигурирует в мнении Эпикура и его школы также и об искусстве: то они утверждали, что искусство есть создание приятных и полезных вещей, то — что оно имеет право на существование, поскольку создает вещи приятные и полезные.

Эпикурейская школа могла бы создать гедонистскую теорию искусства в духе софистов или Демокрита, который во многом послужил для них примером. Тем не менее она не создала ее, ибо не заметила удовольствия, доставляемого искусством. Первый тезис эпикурейцев гласил: искусство обладает ценностью, поскольку доставляет удовольствие. Но второй тезис, напротив, утверждал: искусство не доставляет истинного удовольствия; следовательно, оно не имеет никакой ценности, и не стоит им заниматься.

Все, что ни делает человек, соответствует, по Эпикуру, каким-то потребностям, но есть потребности обязательные и не обязательные. Красоту Эпикур не причислял к таким обязательным потребностям. Искусство в его глазах было вполне излишним, ведь человек долго обходился без него; искусство возникло поздно, как это доказывали ученики Эпикура. Оно не обладает даже

достоинством самостоятельности. Наоборот, оно все черпает из природы: человек ничего сам по себе не умеет, всему он должен учиться у природы. Эпикурейцы, таким образом, искусство не ценили. Создатель школы называл музыку и поэзию «гамом», а его ученики не хотели, как сообщает Цицерон, тратить время на чтение поэтов, поскольку они не приносят «основательной пользы». Поэзию Эпикур даже считал опасной, ибо она творит мифы. Поэтому, как и Платон, хотя и на других основаниях, Эпикур хотел устранить поэтов из государства. В конце концов Эпикур соглашался на то, чтобы умный человек ходил в театр, однако при условии, что будет рассматривать театр как развлечение, но не как серьезное дело. О музыке эпикурейцы повторяли стихок, гласивший, что она «вгоняет в лень, опьяняет и разлагает».

4. *Неавтономность искусства.* Эпикурейская позиция в эстетике была исключительно практической; эпикурейцы оценивали красоту и искусство только с жизненной точки зрения, они считали, что ценным является только то, что полезно, полезно же то, что приятно. Они не допускали мысли, чтобы искусство могло подчиняться каким-то собственным принципам. Поэты функционируют через *politis versibus*, но должны подчиняться общечеловеческим целям. Эпикурейцы придерживались той сомнительной позиции, что в поэзии нельзя говорить ничего, кроме того, что считает истинным наука. Эпикур в еще более резких, чем даже Платон, словах осуждал поэтов за их ложные фантазии. Он утверждал, что «только мудрец мог бы удачно рассуждать о музыке и поэзии». Лукреций отводил поэзии служебную роль; он говорил, что «искусство — служанка философии», «*ars ancilla philosophiae*». Искусство не имело для эпикурейцев ни собственных целей, ни собственных критериев, ни собственных судей. Они до крайней степени утвердили неавтономное понимание искусства: оно несамостоятельно как по отношению к жизненной практике, так и по отношению к науке.

5. *Два мотива эстетики эпикурейцев.* Такое отношение к красоте и искусству, начало которому положил сам Эпикур, удержалось среди ближайших к нему поколений учеников. Впоследствии оно подверглось частичным изменениям. Восторженное отношение к красоте и искусству не было свойственно эпикурейской школе

уже с самого начала ее существования. Однако в I веке до н. э. к ней еще принадлежали такие философы, как Лукреций, и гуманисты, подобные Филодему, которые подходили к эстетике более доброжелательно и серьезно. Эпикурейская философия с самого начала имела два мотива: один из них все толковал исключительно с точки зрения жизненных интересов и был для эстетики невыгоден; в виде тезиса, гласящего, что красота и искусство ценности не имеют, он стал основным элементом эстетики у эпикурейцев. То был кинический мотив, внешне сходный с эстетическим подходом Платона. Такое отношение вполне отбивало всякую охоту к исследованию, без которого эпикурейцы оставались на своих консервативных и дилетантских позициях. Второй эпикурейский мотив имел своим источником Демокрита с его натурализмом и эмпиризмом, оппозицией ко всякому идеализму и мистицизму. Последний мотив имел для эпикурейской эстетики более позитивный смысл; его выразителями стали Лукреций и Филодем.

6. *Лукреций*. Типичной мыслью Лукреция была мысль о том, что формы искусства берут свое начало в природе, которая является для них образцом. Подражая пению птиц, люди пришли к собственным песням. Свист ветра в тростнике натолкнул на изобретение свирели. Зарождением поэзии люди обязаны птицам, возникновением музыки — ветру. На первых порах искусство было для людей только отдыхом и развлечением. Только впоследствии они его развили «до высочайших вершин», но происходило это медленно, шаг за шагом, рационально и утилитарно; люди руководствовались «изобретательным умом», «сообразуясь с пользой вещей».

7. *Филодем*. Филодем ставил перед собой другие задачи. Он хотел преодолеть неестественные, необоснованные мистические взгляды греков на искусство. «Ни один из богов не придумал и не дал людям музыки», — утверждал он. Музыку придумали сами люди. Между музыкой и небесными явлениями не может быть никаких аналогий, ибо музыка создана по мере человеческой и зависит от их установлений. И в музыке нет ничего особенного, ее воздействие подобно воздействию других человеческих творений: «песни не действуют иначе, чем запахи и вкусы». Вопреки преобладающему мнению, действие музыки на людей ограничено. В частности,

необоснованна теория «этоса» в музыке: музыка не воспроизводит характеров, а с духовной жизнью связана не более кулинарного искусства*.

Филодем в согласии с общей тенденцией своей школы осуждал формалистическое понимание поэзии и утверждал, что, «хотя бы поэма имела прекрасную форму, но если мысли в ней дурны, то и она дурна». Но между тем сам Филодем, высказываясь о музыке и считаясь с особым характером этого искусства, занимал именно формалистическую позицию. При этом Филодем утверждал, что тем самым он преодолевает воззрение, согласно которому музыка оказывает особое воздействие на душу. Акцент Филодема на содержательный момент в поэзии объясняется практически-воспитательной ориентацией эпикурейской школы, тогда как акцент на момент формальный в музыке — борьбой с ее мистическим толкованием, столь распространенным в тогдашней Греции. Для таких партизан просвещения, какими были эпикурейцы, мистицизм представлялся еще более опасным, чем формализм. Они ценили в искусстве содержание больше формы, но предпочитали уж лучше заботиться о форме, чем мириться с мистическим содержанием.

8. *Минималистский лагерь.* Филодем уделял больше внимания конкретным проблемам искусства, чем теории. Он больше занимался преодолением чужих теорий, чем развитием собственной. Поэтому нам еще предстоит случай обращаться к его сочинениям при разборе взглядов других философских школ и конкретной теории искусства его эпохи, в особенности же — теории музыки и поэзии.

Эпикурейская эстетическая позиция — как их первоначальное осуждение прекрасного и искусства, так и позднейшая их натуралистическая интерпретация прекрасного и искусства — представляла мнение эллинистического меньшинства. А большинство, к которому относились платоники, перипатетики и даже стоики, почитали красоту и искусство и склонялись к спиритуалисти-

* Rostagni A. Filodemo contro L'estetica classica. — "Rivista di filosofia", 1923; Benvenista C. Per la critica e l'estetica di Filodemo. — "Acc. di Napoli", 1951; Neubecker A.-J. Die Bewertung der Musik bei Stoikern und Epikureern. Eine Analyse von Philodems Schrift "De musica", 1956; Plebe A. Filodemo e la musica. — "Filosofia", VIII, 4, 1957.

ческому их пониманию. Так эпикурейцы оказались в одном лагере со скептиками, в лагере минималистском, тогда как другие философские школы отошли к максималистскому лагерю.

4. ЭСТЕТИКА СКЕПТИКОВ

1. *Место эстетики в сочинениях скептиков.* Свою основную философскую мысль о невозможности познания скептики первоначально применяли к истине и благу, но не к красоте. Вряд ли сам Пиррон, создатель этой школы, а также его ближайшие последователи высказывались по вопросам красоты и искусства. Высказывания по этим проблемам мы находим у Секста Эмпирика, позднейшего представителя скептической школы, сочинения которого сохранились в довольно полном виде. Этот врач и философ, хотя и несамостоятельный, но образованный и с систематическим складом ума, сопоставил в конце II века н. э. вопросы и аргументы скептиков. Вопросы, относящиеся к эстетике, он разобрал в сочинении «Против ученых» («Adversus mathematicos»); вопросов музыки коснулся наиболее широко в VI книге «Против музыкантов», а вопросов поэзии — в главе XIII книги «Против грамматиков».

Общефилософские посылки скептиков определили и их эстетическую позицию. Однако они старались подкрепить ее эмпирическим материалом. В качестве своего главного аргумента скептики взяли разнообразие и противоречивость человеческих суждений о красоте и искусстве. Пока греки жили обособленной жизнью, мало соприкасаясь с чужеземцами, они имели перед своими глазами лишь собственное искусство и знали лишь свой собственный вкус. Немного можно было узнать таким образом разнообразия. Но со времен Александра Великого греки стали встречаться с чужим искусством и знакомиться с чужими суждениями о красоте. Так они познали противоречивость эстетических взглядов, все чаще проявлявшуюся в их дискуссиях, которую и взяли на вооружение скептики в качестве главного своего аргумента.

Отрицательное отношение греческой философии к эстетике было либо отрицательным отношением к искус-

ству, либо отрицательным отношением к прекрасному, либо, наконец, отрицательным отношением к самой эстетике как науке об искусстве и прекрасном. Отрицательное отношение к искусству никто не выразил столь ярко, как Платон, отрицательное отношение к прекрасному — как эпикурейцы; скептики в меньшей степени подвергали сомнению искусство и прекрасное, но зато они осуждали эстетику за ее претензии считать себя наукой, содержащей некое знание о прекрасном и искусстве. Прекрасное и искусство существуют, но подлинного знания о них нет.

2. *Против теории литературы.* Скептики утверждали, что поэзия не приносит пользы, даже вредна, ибо своей фикцией вызывает в умах замешательство. Самое большее, на что она способна, это доставлять удовольствие. Поэзия объективной красоты не содержит, ее внушают поэты. Она не учит ни счастью, ни добродетели, не имеет и философского содержания (как думало большинство греков), — с философской точки зрения поэзия когда не тривиальна, то лжива.

Еще более резко скептики говорили о теории литературы, или, по тогдашнему определению, о грамматике. Одни представители скептической школы доказывали, что она невозможна, другие — что она не нужна, а третьи — что она вредна.

а. Теория литературы невозможна. Для скептиков, доказывавших, что никакая наука, даже математика или физика, не удовлетворяет тем требованиям, которые надлежит предъявлять ко всякой науке, просто детской забавой было доказать, что науки о грамматике не существует и что она вообще невозможна принципиально.

Считают, рассуждали скептики, что теория литературы есть знание о всякого рода литературных произведениях либо о некоторых из них. Если она есть знание о всех произведениях, то, следовательно, о бесконечно многих: бесконечности мы охватить не в силах, следовательно, такой науки не существует. Если же теория литературы является наукой лишь о нескольких произведениях или о некоторых, то тогда это не наука: ведь знанием о некоторых произведениях обладают даже профаны, ничего общего с наукой не имеющие. Далее. Теория литературы, как утверждают, есть знание либо о

вещах, о которых говорится в литературных произведениях, либо о словах, с помощью которых говорится о вещах: но знанием вещей владеют физики, а не теоретики литературы. Что касается слов, то ведь их бесконечное множество, и всякий использует их по-своему, следовательно, никакая наука о них невозможна.

б. Теория литературы не нужна. В самом деле, некоторые поэтические произведения могут быть отчасти полезны, а именно — произведения наставляющие, наводящие на размышления: но такие произведения написаны настолько ясно, что не требуют никаких пояснений теоретиков. Те же литературные произведения, которые требуют пояснений, жизненно полезными не являются. Оценка литературных произведений необходима, но дать ее может только философия и истинная наука, а не теория литературы. Возможно даже, что с государственной точки зрения теория литературы и необходима, но отсюда вовсе не следует, что она необходима для человека и может сделать его счастливым.

в. Теория литературы может быть даже вредной, ибо среди литературных произведений есть фальшивые, следовательно, приносящие жизненный вред. Поэтому может приносить вред и теория, занимающаяся этими произведениями, объясняющая и пропагандирующая их.

3. *Против музыки.* Не менее сильный удар нанесли скептики по теории музыки *. Но для древних как музыка, так и теория музыки — это было все едино, ибо в музыке они видели простое применение теории. Скептики боролись с переоценкой значения и возможностей музыки, используя двоякую аргументацию. Первая была направлена против распространенного среди греков мнения об особом психическом воздействии музыки, подкрепленного многими философскими школами, в том числе пифагорейцами, платониками, стоиками. Утверждалось, что музыка имеет прямо-таки колдовскую силу: придает храбрость войску в бою, умеряет гнев, радуется удовлетворенных, страдающих успокаивает, к тому же музыка — источник поучения и удовольствия.

Скептики возражали: вся эта сила музыки — одна иллюзия, ибо есть люди и животные, на которых она

* Reiss J. Sextus Empiricus przeciw muzykom.— “Kwartalnik Filozoficzny”, XII, 2, 1935, s. 156 n.

не действует или же действует иначе. Если некоторые при звуках музыки освобождаются от гнева, испуга или тоски, то не потому, что она очищает или пробуждает лучшие чувства, но вследствие того, что она на короткое время рассеивает их внимание. Когда музыка умолкает, не излеченный ею радикально разум вновь охвачен страхом, гневом, тоской. Трубы и барабаны не придают войску храбрости, но лишь на короткое время притупляют чувство страха. Правда, что музыка действует на людей, но это действие сна или вина: она успокаивает, как сон, возбуждает, как вино.

Секст Эмпирик отверг и другие аргументы греков, к которым прибегали, чтобы доказать силу и достоинства музыки.

а. Музыкальность — источник наслаждения. Секст возражал, что люди немusикальные совершенно не страдают от отсутствия такого наслаждения. Технически образованный музыкант, в отличие от профана, может оценить произведение лучше, но он не получает от этого большего удовольствия.

б. Музыкальность — свидетельство образованности и, следовательно, совершенства разума. Но, возражал Секст Эмпирик, музыка воздействует также и на тех, кто не имеет никакого образования: мелодии убаюкивают людей, и даже животные подвержены чарам свирели.

в. Музыкальные мелодии, особенно некоторые, облагораживают. Секст напоминал, что это мнение сомнительно во многих отношениях: ведь были же греки, утверждавшие, что именно музыка возбуждает лень, опьяняет и разлагает.

г. Пифагорейцы говорят, что музыка основана на тех же самых принципах, что и такое высшее занятие человека, как философия. Но это явная ложь.

д. Пифагорейцы утверждают, что музыкальная гармония — отзвук гармонии вселенной. Гармонии вселенной не существует, все это — пустые выдумки.

Следовательно, говорили скептики, музыка не обладает никакой особой силой, не приносит пользы, не делает счастливым, не облагораживает. Противоположные утверждения основаны на предубеждениях, догмах, предрассудках, а также ложных взглядах.

4. *Мнимые свойства музыки.* Вторая аргументация

Секста Эмпирика, по-своему скептическая и радикальная, строится следующим образом. Музыка состоит из звуков. Если бы не было звуков, то не было бы и музыки. А между тем звуков не существует: здесь можно сослаться на таких выдающихся философов, как киреяники, Платон, Демокрит. Согласно, например, киреяникам, существуют только впечатления, и ничего более. Если под звуком понимать не впечатление, а то, что вызывает впечатление, то звуков не существует. Нет их и по мнению Платона, для которого существуют только идеи. То же самое и для Демокрита, у которого есть только атомы. Далее. Звук не представляет собой чего-то устойчивого, но нечто такое, что происходит, создается, протекает во времени. То же, что лишь создается, еще не существует. Следовательно, звуки не существуют. А если их нет, то нет и музыки.

Несмотря на парадоксальность выводов об отсутствии музыки, их смысл довольно ясен: не существует музыки помимо человека и его впечатлений. Но музыка существует как переживание человека. Если же музыка— это только переживание, то у нее нет объективных устойчивых свойств, но лишь свойства субъективные и изменчивые, находящиеся в границах человеческого сознания. В этом смысл утверждения скептиков о том, что «нет музыки». Музыка не обладает объективной способностью воздействовать на чувства, умиротворять их, облагораживать, делать счастливыми. Такой эффект зависит от человека не в меньшей степени, чем от самой музыки.

Если музыка не имеет объективных свойств, то не может быть и науки о музыке. Выражаясь современным языком: нет теории музыки, но есть только психология музыки. Такой вывод скептиков был весьма болезненным для греков, считавших, что они обладают математической наукой о природе музыки и не менее надежной наукой о ее воздействии на человеческую душу.

Из рассуждений Секста Эмпирика, направленных против отдельных искусств, можно сделать вывод об общем взгляде скептиков на искусство. Опустив нарочито резкие и парадоксальные формулы, его можно представить так: общие истины об искусстве, его действии и его достоинствах являются истинами мнимыми, ложью и

необоснованными обобщениями. Более того, они — выражение субъективных человеческих реакций на искусство под видом объективных свойств искусства. Это относится и к таким суждениям об искусстве, которым греки придавали особенное значение, а именно к суждениям о познавательной и эстетической его ценности. Скептики оспаривали оба суждения, утверждая, что искусство ни поучает людей, ни возвышает их морально; иногда они даже утверждали, что искусство действует на людей отрицательно, деморализует их. Но вообще-то они вполне скептически смотрели на воздействие искусства, как положительное, так и отрицательное.

Такой подход к искусству не был абсолютно новым; его подготовили софисты, провозгласившие относительность и субъективность культуры. Скептики лишь развили мотив софистов и сделали его более радикальным. Польза скептиков была в том, что они предостерегли эстетику от догматизма и преждевременных обобщений. В сочинениях Секста Эмпирика со всеми многочисленными эпистемологическими тонкостями, однако, нет и намек на новые эстетические мысли. Нет здесь и наблюдений, характерных для Платона и особенно Аристотеля, — об автономии прекрасного и искусства.

5. ЭСТЕТИКА СТОИКОВ

1. *Эстетические сочинения стоиков.* Многовековая история стоицизма* делится на три периода: Древний стоицизм III века до н. э. (его представителями были основатели школы Зенон, Клеанф и Хрисипп); Средний стоицизм Филона из Лариссы, Панеция и Посидония, живших в конце II и начале I века; Поздний стоицизм периода Римской империи.

Из древних стоиков вопросами эстетики занимались Зенон и Клеанф со своим трудом «О прекрасных предметах», а также Хрисипп, оставивший сочинения «О прекрасном» и «О прекрасном и наслаждении». От всех

* Arnim J. Stoicorum veterum fragmenta, 3 t., 1903—1905; Pohlenz M. Die Stoa, Geschichte einer geistigen Bewegung, T. II, 1948, S. 216.

этих работ сохранились только небольшие фрагменты. К древним стоикам принадлежал также ученик Зенона Аристон Хиосский (III век до н. э.), о поэтике которого сообщает Филодем. О Диогене Вавилонском (середина II века до н. э.) мы также знаем на основании косвенных источников, что он занимался эстетикой. Этот Диоген был учеником Хрисиппа и учителем Панеция, а следовательно, как бы звеном, соединявшим Древнюю и Среднюю Стои. О взглядах Аристона и Диогена нам известно лишь косвенно, они имели заслуги именно в области эстетики.

Об эстетике руководителей Средней Стои — Панеция (ок. 185—110 гг. до н. э.) и Посидония (ок. 135—ок. 50 гг. до н. э.) — мы располагаем лишь отрывочными сведениями, которые все же свидетельствуют о том, что их интересы в эстетике были более разносторонними, чем у древних стоиков.

Существовало два типа стоиков. Одни, так называемые «*πάυοι* *στωϊκοί*», то есть крайние, непримиримые стоики, подчиняли прекрасное добродетели целиком и полностью и отводили в своих исследованиях эстетике не много места. Этого, впрочем, нельзя сказать о таких представителях школы, как Аристон и Посидоний. Римские стоики, подобные Эпиктету и Марку Аврелию, тоже мало обращали внимания на прекрасное и искусство. Несколько больше писал об этих предметах Сенека (умер в 65 г. н. э.); его «Письма к Луцилию» («*Epistolae morales ad Lucilium*») — достаточно богатый первоисточник стоической эстетики*, которую он популяризировал и приравнивал к римским вкусам. Хотя Цицерон и не был стоиком, но многие мотивы стоической эстетики содержатся в сочинениях этого наиболее знаменитого из римских эстетиков.

2. *Философские предпосылки эстетики стоиков.* В эллинистическую, а затем и в римскую эпоху стоицизм занимал исключительное положение. Платонизм был слишком неясным, учение Аристотеля весьма профессиональным, скептицизм чересчур нигилистическим; поэтому наиболее широкое признание приобрели две философские доктрины — эпикурейская и стоическая. Но

* Svoboda K. Les idées esthétiques de Sénèque. — "Mélanges Marouzeau", 1948, s. 537.

Эпикур недоброжелательно относился к искусству и эстетикой не занимался. Благодаря этому возникла благоприятная обстановка для развития эстетики стоиков. По парадоксальному стечению обстоятельств эстетика стоиков, для них самих не имевшая большого значения, играла в позднейшей античности важную роль.

Эстетика стоиков, как и в других школах, определялась общими посылками философской системы. У стоиков это были теории морали и космоса. Моральные ценности были для стоиков наивысшими, а поэтому эстетические ценности должны были быть им подчинены. Теория логоса давала стоикам понимание мира, насыщенного логосом и вполне разумного. Разумность, совершенство и прекрасное, которые Платон видел только в идеях, стоики приписывали всему реальному миру. Предполагая, что мир прекрасен, эстетика стоиков в программном плане была оптимистической.

Если этические предпосылки стоиков сближали их эстетику с небособленной, негативной эстетикой эпикурейцев, то их космологические предпосылки сообщали эстетике стоиков черты, схожие с платоновско-аристотелевской эстетикой. На этом фоне возникли две разновидности стоической эстетики: негативная эстетика, в значительной степени сохранившая кинические элементы, и позитивная эстетика, отвергшая эти элементы за счет усиления платоновских.

3. *Моральная и эстетическая красота.* Стоики пользовались традиционным определением прекрасного, включающим как моральную, так и телесную красоту. Но поскольку они всегда ставили красоту моральную значительно выше, то они отчетливее, чем кто-либо до них, разделяли эти два вида красоты, содействуя тем самым обособлению, с одной стороны, духовной, умственной красоты, а с другой — красоты чувственной.

Филон следующим образом излагает взгляды стоиков: «Красота тела заключается в пропорции частей, а также в прекрасном цвете (*εὐχρoία*) и упругости (*εὐσαρξία*), а красота разума — в гармонии воззрений и симфонии добродетелей». Схожие сведения дают Стобей, Цицерон и другие*. Духовную, ментальную, мо-

* Некоторые эстетические суждения стоиков получили в античные времена широкое распространение, постоянно цитировались и были нам переданы многими писателями. К таким суждениям

ральную красоту стоики понимали почти идентичной моральному добру. Между тем их телесная, чувственная красота действительно была эстетической красотой

Стоики, таким образом, выделили эстетическую красоту, но они относились к ней как к чему-то малозначительному: подлинной красотой для них была моральная красота. В своем эстетическом морализме они превзошли даже Платона. Они писали так: «Прекрасное и хорошее означает то же самое, что и добродетель или то, что связано с добродетелью». Основатель стоической школы Зенон утверждал, что искусство существует для того, чтобы служить полезным целям, а полезными целями он считал только цели моральные. Стоики вновь отождествляли добродетель с мудростью, парадоксально утверждая, что мудрец «прекрасен даже тогда, когда он уродлив».

На вопрос, что такое добро, Клеанф ответил с помощью тридцати одного эпитета-прилагательного, но только одним из них был эпитет «прекрасный». Сенека, говоря о прекрасном, имел в виду прежде всего моральную красоту, когда утверждал, что нет ничего прекраснее добродетели, так что всякая иная красота меркнет в сравнении с ней. Добродетель вполне обходится без телесной красоты, столь ей уступающей; именно добродетель сообщает телу истинную красоту, «освящает ее» («*corpus suum consecrat*»). «Красота человека,— писал Эпиктет,— не есть красота телесная. Твое тело, твои волосы не являются прекрасными, но прекрасными могут быть твой разум и воля. Сделай так, чтобы они были прекрасны, и тогда ты будешь прекрасен». Сенека не соглашался даже с мнением Вергилия о том, что «добродетель выглядит прелестней в прекрасном теле». Добродетель «сама по себе является украшением, и притом большим украшением». Телесная красота может обернуться для человека злом, смотря по тому, как он ее употребит. В этом — ее отличие от красоты духовной,

относится стоическое определение искусства, мы находим его в одинаковом звучании не только у Филона и Стобея, но и у Лукиана (*De paras.*, 4), Секста Эмпирика (*Adv. math.* II, 10), а также (Pyrrh. III, 188, 241, 251) в «Схолиях» к Дионисию Фракийскому (659, 721), а в латинской версии у Квинтилиана и несколько раз у Цицерона (*Acad. Pr.*, II, 22; *De fin.*, III, 13; *De nat. deor.*, 11, 148).

которая всегда есть добро. Если стоики-моралисты не отзывались о прекрасном столь недоброжелательно, как эпикурейцы, то только потому, что, говоря о прекрасном, они имели в виду прежде всего моральную красоту. Морализм стоиков, повелевавший искать прекрасное в добродетели, то есть в человеке, был только одной стороной их эстетики. Пантеизм и оптимизм стоиков необходимо заставлял их обращать в поисках прекрасного свои взоры на природу и вселенную.

4. *Красота мира.* «Природа — величайший художник», — говорили стоики и считали, по свидетельству Цицерона, что «нет ничего лучшего, прекраснейшего, чем этот мир». Подобно пифагорейцам, они думали, что в мире господствует порядок; вместе с Гераклитом стоики считали, что миру свойственна гармония, что он устроен органично (как утверждал Платон); вместе с Аристотелем стоики полагали, что мир устроен вполне целесообразно. На последней мысли стоики сделали больший акцент, придя к положению о всеобщности прекрасного в мире, о «*pankalii*», как можно сказать, употребив греческое выражение. Идеи «панкалии», развитые затем религиозной эстетикой христиан, возникли именно у стоиков.

«Мир прекрасен, — писал Посидоний, — это видно по его формам, цветам и богатству звезд». Он имеет самую прекрасную форму, форму шара. По своей однородности и (как мы бы сегодня сказали) органичности он прекрасен, как прекрасны животное или дерево. У мира нет никаких недостатков, он совершенен во всех своих пропорциях и частях. Так излагает Цицерон взгляды стоиков.

Стоики видели прекрасное не только в мире, взятом в его целостности, но и в отдельных его частях, отдельных предметах, отдельных живых существах. Стоики даже утверждали, что прекрасное — основа существования некоторых предметов. Природа «ведь наслаждается красотой и имеет склонность к богатству цветов и форм». Благодаря чудесному руководству природы «виноградная лоза дает не только полезный плод, но также умеет украсить свой ствол». Хрисипп утверждал, что павлины возникли лишь в связи со своей красотой (хотя, будучи моралистом, он осуждал тех, кто их разводит). Стоики, впрочем, не отрицали существования в мире и

предметов безобразных, которые, по их мнению, необходимы для контраста. В природе стоики видели магистра искусства. С другой стороны, они понимали природу, как и искусство, вполне художнически. «*Omnis natura artificiosa est*», — излагал Цицерон взгляды Зенона. Хрисипп же писал, что самым совершенным произведением искусства является вселенная.

5. *Сущность прекрасного.* В чем же сущность прекрасного? Единодушный ответ стоиков был вполне согласным с главной линией греческой эстетики: прекрасное заключается в мере и пропорции. Стоики сохранили как само понятие, так и традиционный термин «симметрия». Одно из определений прекрасного, приводимое ранними стоиками, определяет его как то, что является «превосходно пропорциональным». Симметрия и асимметрия, или пропорциональность и непропорциональность, имеют решающее значение для прекрасного и безобразного, — так Гален излагает взгляды стоиков. В другом месте он говорит, что, согласно стоикам, красота схожа со здоровьем, ибо она также заключается в симметрии частей. Понятие симметрии стоики использовали и применительно к духовной красоте: Хрисипп проводил параллель между красотой тела и красотой души как двумя видами симметрии. Стобей так изображает взгляд стоиков: «Красота тела есть соответствующая пропорция частей в их взаимоотношении и отношении к целому, так же как и красота души является соответствующей пропорцией разума, его частей по отношению к целому и одного к другому». Диоген Лаэртский дает следующие стоические определения прекрасного: прекрасное есть то, что превосходно пропорционально; что приноровлено к своему назначению; что украшает. Но первое определение здесь — основное.

Стоическая школа усвоила это широкое, традиционное для Греции определение прекрасного и благодаря своему влиянию содействовала еще большему его распространению. Однако, применяя понятие симметрии к духовной красоте, стоики должны были понимать его более произвольно, не математически. Стоики стали родоначальниками и другого, более узкого определения прекрасного, применявшегося исключительно к красоте телесной. Согласно последнему определению, прекрасное заключается не только в пропорции, но и в цвете. Это

определение приводит Цицерон: «Красотой тела называется некая соответствующая форма членов в сочетании с какой-то приятностью цвета». Это определение было усвоено эллинизмом, который часто определял прекрасное двумя чертами: пропорцией и цветом. Подобное начинание имело немалое значение — сужение понятия красоты до чувственной и даже до зрительной красоты сближало его с понятием, распространенным уже в новое время. И поразительно, что оно пошло именно от стоиков, ценивших свободную от всякого чувственного элемента красоту.

6. *Декорум*. Стоики употребляли еще одно, весьма общее понятие, также унаследованное от прошлого. Греческий термин звучал здесь как «ргёроп», а латинский как «*decorum*»*. Кроме того, в латинской версии были следующие варианты: «*decens*» и «*decet*» и синонимы — «*artum*», «*conveniens*». Все эти слова переводились как «сообразное», «надлежащее», «подобающее», а эти термины означали красоту, но иного рода, нежели «симметрия». В «*decorum*» речь шла о приспособлении частей к целому, тогда как в «симметрии» — о соответствии частей. Но было и существеннейшее различие. В «*decorum*» древние видели индивидуальную красоту, приспособление к особенностям всякого предмета, человека или обстановки, а в «симметрии» — соответствие со всеобщими правилами красоты. Симметрию искали больше всего в природе, а соответствие — в человеческих творениях, однако не только в искусстве, но и в формах жизни, обычаях. Вследствие этого понятие «соответствия» имело не только эстетическое, но и этическое содержание. Точнее даже сказать, что первоначально это понятие имело этическое содержание и только впоследствии охватило также прекрасное и искусство. Понятие соответствия прилагалось прежде всего к таким искусствам, которые имели дело с человеком и его этосом, следовательно — к поэзии и красноречию. Понятие *decorum*'а было основным понятием поэтики и риторики и в гораздо меньшей степени касалось теории изобразительных искусств.

Поскольку термин «*decorum*» нормировал дела чело-

* Pohlenz M. Ὁ ρέτρον. — "Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen", Phil.-hist. Klasse, I, S. 90.

веческие, ему придавалось особенно важное значение. Цицерон рекомендовал «следовать тому, что сообразно, и служить ему»; Квинтилиан советовал «во всех делах придерживаться того, что сообразно»; Дионисий называл «высшим достоинством». А поскольку термин «*decorum*» имел индивидуалистический характер, не был определен правилами и всякий раз должен был определяться заново, то он представлялся особенно трудным. «Нет ничего труднее,—писал Цицерон,— как распознать то, что сообразно, что греки называют «*εὐρέον*», а мы — «*decorum*».

Во всей античной эстетике это понятие занимало вполне достойное место. Если теория симметрии представляла ее главную линию, то теория *decorum*'а — другую линию, дополнявшую первую и иной раз ее побеждавшую. Там господствовала концепция всеобщей и абсолютной красоты, здесь — человеческой, индивидуальной, относительной красоты. Первая линия была пифагорейско-платоновской, вторая — решительно антиплатоновской, она имела приверженцев в лице Горгия и софистов. Первая линия была выражением архаического искусства, вторая — выражением более позднего, более индивидуалистического искусства, начало которому было положено Еврипидом и художниками V века до н. э. Ко второй линии можно отнести и концепцию Сократа, гласящую, что прекрасное заключается в приспособлении к цели. Симпатии Аристотеля делились между обеими линиями античной эстетики, равно как и симпатии стоиков, признававших красоту-симметрию не в меньшей степени, чем красоту-*decorum*.

Симметрия была безотносительной красотой, тогда как *decorum* был отмечен релятивизмом. Стоики относили его исключительно к предмету (*τῷ πράγματι*): каждый предмет имеет свой *decorum*, зависящий от его природы, а не от времени, условий или субъекта, который пользуется предметом. У софистов некогда дело обстоит иначе, но и в более позднее время некоторые писатели, такие, например, как Квинтилиан, считали, что *decorum* изменяется вместе с личностью, временем, местом, причиной.

Отыскание симметрии было для древних делом мысли, понимания, вычисления, тогда как установление *decorum*'а — делом чувства и таланта. Именно стоики под-

черкивали этот чувственный и иррациональный фактор в эстетике. Такая точка зрения имела в дальнейшем определенные последствия.

7. *Ценность прекрасного.* Подобно Платону и Аристотелю, стоики полагали, что прекрасное ценно само по себе. Хрисипп говорил: «Прекрасные предметы достойны признания». В отличие от эпикурейцев стоики были убеждены в том, что предметы ценятся ради них самих, а не ради приносимой ими пользы. Конечно, предметы могут быть полезными, но польза — только следствие, а не цель, «sequitur, non antecedit». Стоики, как сообщает Цицерон, признавали в искусствах и природе предметы, ценные не ввиду их полезности, а сами по себе, поскольку они носят печать разума. Кроме того, прекрасные предметы нельзя ценить исключительно ради доставляемого ими удовольствия: удовольствие есть лишь следствие, но не цель. Прекрасное римляне относили к «honestum»*, а под «honestum», как поясняет Цицерон, они понимали то, что является ценным и достойным похвалы независимо от пользы, наград и плодов, им приносимых. Итак, прекрасное имело для стоиков объективную ценность. Но высокую объективную ценность имела только моральная красота, а эстетическая красота имела относительно низкую объективную ценность. Поэтому эстетическая красота не могла быть окончательной целью, а искусство не могло быть автономным. Стоики, следовательно, понимали прекрасное объективно, а искусство — неавтономно; и здесь не было противоречия.

8. *Воображение.* Стоики оставили след и в истории психологии прекрасного. Первоначально психология у греков оперировала только двумя основными понятиями — мысли и чувства. Долгое время только эти два понятия принимались в расчет при выяснении вопроса о том, как произведение искусства возникает в уме художника и как оно воздействует на зрителя или слушателя. В эпоху эллинизма появилось третье понятие — понятие воображения. И это — заслуга стоиков, больше других философских школ интересовавшихся психологией и более тонко в ней разбиравшихся. Стоики же соз-

* Honestum (латин.) — почетный, достойный уважения, нравственный.

дали термин «фантазия». Их идея быстро стала всеобщим достоянием. Вначале она имела только общепсихологический характер, но затем была применена и к психологии искусства, заняв здесь первое место и начав вытеснять прежнее понятие «подражание». А в конце античной эпохи Филострат уже мог написать, что «воображение является более мудрым художником, чем подражание».

9. *Искусство*. Гораздо меньше, чем прекрасным, занимались стойки собственно искусством; прекрасное в искусстве при этом они ставили ниже прекрасного в природе. Они использовали традиционное широкое понятие искусства, охватывающее не только «изящное» искусство, но и все производство, основанное на знании. Вместе с тем стойки развили прежнее понятие искусства, по-своему его определили, а именно с помощью понятия «пути». Искусство, как и путь, должно быть определено своей целью. Для того чтобы быть действительно искусством, оно должно быть упорядочено и подчинено цели. Впервые эту мысль высказали уже Зенон и Клеанф, а впоследствии еще Квинтилиан, ссылаясь на Клеанфа, утверждал, что искусство там, где «обозначен путь, то есть порядок».

Для определения искусства стойки использовали также понятие «системы», или компактного единства. Они говорили, что искусство является «комплексом и собранием наблюдений», точнее, «комплексом наблюдений, проверенных на опыте и служащих полезной цели».

Классификацию искусств стойки проводили самым обычным образом. Как физическую жизнь они противопоставляли духовной, так и искусства подразделяли на «vulgares» и «liberales», или на «заурядные», требующие физического труда, и «свободные», которые такого труда не требуют. Свободными в этом смысле являлись скорее знания, нежели искусство в современном значении этого слова. К названным двум видам искусства стойки, начиная с Посидония, добавляли и другие: искусства «увеселительные» (*ludicae*) и «просветительные» (*pueriles*). Подобная четырехчленная классификация фигурирует как у Сенеки, так и у Квинтилиана и Плутарха. Искусство в современном его понимании не составляло здесь обособленной группы. Живопись и скульптура входили в «увеселительные», архитектура—

в ремесленные, музыка и поэзия — в образовательные и «свободные» искусства.

10. *Взгляд на поэзию.* Философская позиция стоиков побуждала среди прочих искусств отдавать предпочтение поэзии; а в ней наибольшее значение придавать содержанию. Стоики считали прекрасным то стихотворение, которое «содержит мудрую мысль». В поэтической стихотворной форме они видели только способ более точного и приятного выражения этой мудрой мысли. Старый Клеанф сравнивал стихотворную форму с трубой, делающей более звучным дуновение музыканта. Данное Посидонием определение поэзии, пользовавшееся в эллинистическое время наибольшим признанием, сохранило эту древнестойческую позицию, ибо оно видело в поэзии «слова, полные содержания, воспроизводящие божественные и человеческие предметы» и отличающиеся тем, что они заключены в метрическую и ритмическую форму.

В таком понимании задача поэзии, собственно говоря, не отличалась от задач познания. Если поздние греки уже вполне отдавали себе отчет в том, что поэзия существенным образом отличается от познания, даже попытались определить это отличие, то стоики вернулись к мнению ранних греков. Клеанф даже думал, что мелодии и ритмы лучше, чем философские рассуждения, могут передать истину о божественных предметах: он приписывал поэзии необычные функции, не очень-то принимая во внимание обычные.

Однако стоики, как правило, не заходили столь уже далеко. Они видели в поэзии разновидность пропедевтической философии, которая учит тому же самому, что и серьезная философия, но — более легким и приятным способом. Как философия и наука вообще, поэзия должна представлять истину. Необходимо аллегорическое разъяснение истины, тогда фикция отпадает, а истина остается. Стоики сделали защитниками аллегорического толкования поэзии. Из такого понимания поэзии и искусства необходимо вытекало требование особой компетентности того, кто о них судит.

Стоики несколько не ценили поэтов, только «льстящих слуху» и помышляющих о красоте стихов вместо выполнения своей главной задачи — говорить истину и воздействовать нравственно. А Сенека упрекал музыкан-

тов за то, что они стремятся к гармонии звуков вместо гармонии души. Живопись и скульптуру он к свободным искусствам не причислял. Искусства, которые впоследствии называли «изящными», стоики ценили меньше всего, ибо они мало подходят для высказывания истины, а также нравственного воздействия. Стоики говорили, что «изящные» искусства придумал человек, тогда как другим искусствам человек был научен природой. Стоики ценили прекрасное, если оно было духовным. И не ценили искусства, если оно занималось чувственной красотой форм, цветов, звуков.

11. *Непосредственное чувство прекрасного.* За шесть веков существования стоической школы она знала много течений и фракций. Такое разнообразие проявилось также и в эстетике. Линия, идущая от Зенона и Хрисиппа и заканчивающаяся Сенекой и Марком Аврелием, линия философов-моралистов и интеллектуалов, видела критерий хорошего искусства в истине и нравственном воздействии. С их взглядами мы вполне познакомились. Но в стоицизме была и другая линия, начинающаяся от Аристона и Диогена Вавилонского и связанная с академиком Спевсиппом, представители которой обращали особенное внимание на чувственные элементы в красоте и в искусстве. Именно они развили понятиясообразности и фантазии. Они же иначе подошли к оценке искусства, а также определили его природу и воздействие.

Искусство не является рациональным и не воздействует на разум, как это доказывали пифагорейцы. Но оно и не является делом чувства, субъективного удовольствия, как думали эпикурейцы. Искусство воздействует на чувственное впечатление (*αἰσθησις*); о нем судят зрение и слух, но не разум. Человек реагирует на искусство вполне чувственным образом, а отнюдь не рассуждая. Суждение об искусстве единично, а не общо. Эту мысль стоической школе подал, вероятно, Аристон, который, различая две познавательные способности, способность разума и чувственную способность, связывал с чувствами не только музыку, но и поэзию (их ценность Аристон усматривал в гармоническом звуке, а критерий суждения о них — в слухе).

Положения Аристона развил Диоген, признававший существование у человека своеобразного и иррацио-

нального чувственного впечатления (*αἰσθησις αὐτοφύη*); однако Диоген считал, что такое впечатление может быть приобретено также путем обучения (*ἐπιστημονική*) и тогда оно является наиболее надежным критерием меры, гармонии, красоты. То была весьма существенная мысль, стремящаяся найти средний путь между крайностями греков, их чистым интеллектуализмом и их чистым сенсуализмом и эмоционализмом. Диоген отделил впечатление от чувства, от сопутствующих ему удовольствия и огорчения: только эти чувства являются субъективными, а не впечатление. «Приобретенные обучением» впечатления являются чувственными, однако — объективными. Они вполне могут служить основой для науки.

Мысли Диогена развил его ученик Панеций, также убежденный сторонник существования непосредственного чувства прекрасного у человека. Благодаря Панецию вторая линия стала господствовать в период Средней Стои. Мысль о непосредственном, чувственном восприятии прекрасного носилась тогда, вероятно, в воздухе, но именно стоики содействовали ее выражению и обоснованию.

12. *Выводы.* Хотя философские принципы стоиков в общем отрицательно сказались на их эстетических исследованиях, однако они все же достигли некоторых результатов в области эстетики: они усовершенствовали понятия прекрасного, искусства и поэзии, более четко отделили духовную красоту от телесной, ввели понятие *decorum*, осознали роль воображения и непосредственного чувства прекрасного. От них пошла мысль о красоте этого мира.

Никакие другие эстетические идеи не получили в эллинистическую эпоху столь широкого распространения, как идеи стоиков. Если в начале эпохи больше всего дали эстетике всесторонние исследования эпигонов Аристотеля, а ее заключительный синтез был делом неоплатоника Плотина, то в середине этого длительного развития эллинистической эстетики на первом плане находились эстетические мысли стоиков. В течение долгого времени взгляды стоиков на прекрасное и искусство были взглядами всего античного общества. В этом смысле эстетика стоиков была подлинной эстетикой эллинизма.

Цицерон, наиболее яркая индивидуальность среди всех римлян, занимавшихся эстетикой, был, собственно, эклектиком, но и он отдавал предпочтение стоическим мотивам.

6. ЭСТЕТИКА ЦИЦЕРОНА И ЭКЛЕКТИКОВ

1. *Эклектизм*. Если вначале философские школы представляли совершенно противоположные точки зрения и боролись между собой, то в конце II века, а особенно в I веке до н. э. в Афинах и Риме имели место попытки взаимного их сближения. Так, стоическая школа Панеция и Посидония вышла из своей изоляции, покинув непримиримые позиции, и несколько уподобилась перипатетической школе, в частности платоновской. Она стала «платонической Стоей». Еще более решительно в направлении эклектизма двинулась платоновская Академия под руководством Филона из Лариссы и Антиоха из Аскалона.

Теории Платона, Аристотеля и стоиков наложили свою печать на эстетику эклектизма. Ее принципы формулировал Квинтилиан: из всего выбирать лучшее (*eligere ex omnibus optima*). Начало ей положили греки, а завершил ее римлянин Цицерон. Подкрепленная авторитетом Цицерона эклектическая эстетика имела широкое влияние в эпоху позднего эллинизма, а в классическую римскую эпоху она стала типичным воззрением. Вне эклектической концепции продолжали оставаться только две школы — эпикурейская и скептическая; они взаимно сблизились, ибо их связывало это недоброжелательное отношение к теории искусства, и вообще недоброжелательное отношение к искусству. Так определились два лагеря: один создавал эстетику, другой критиковал это создание.

2. *Цицерон*. Марк Туллий Цицерон* (106—43 гг. до н. э.) в молодости занимался философией, затем вел активную политическую жизнь, был выдающимся оратором и в конце своей жизни вновь вернулся к фило-

* Fiske G.-C. Cicero's "De Oratore" and Horace's "Ars poetica". — "University of Wisconsin Studies in Language and Literature, 1927; Svoboda K. Les idées esthétiques de Cicéron. — "Acta Sessionis Ciceronianae". Warszawa, 1960.

софии. Главные философские сочинения Цицерона относятся к последним трем годам его жизни. Ни одно из них не посвящено специально эстетике, но они содержат много замечаний о ней, в особенности «Студенческие беседы» (*Academica*), «Тускуланские беседы», «Об обязанностях» (*De officiis*), «Об ораторе» (*De oratore*), «Оратор».

Цицерон был «государственным деятелем и вместе с тем — наиболее образованным человеком, наиболее блестящим стилистом и самым искусным римским писателем». У него были все данные, чтобы стать эклектиком: в Афинах и на Родосе он слушал эклектических академиков Филона и Антиоха, компромиссного стоика Посидония, а также эпикурейцев. Он выдавал себя за адепта Академии, но впитал и много стоических элементов. Он был римлянином, а учился в Греции. У Цицерона были все данные для того, чтобы всесторонне разрабатывать эстетику, он был мыслителем и вместе с тем — художником. Свою эстетику Цицерон моделировал главным образом на искусстве слова, ибо сам был оратором и писателем. В понимании одних вопросов он был эклектиком, собирающим давно известные мысли, а по другим вопросам он сказал нечто новое. Были ли эти новые мысли Цицерона его собственными, или же они были заимствованы у писателей, чьи сочинения ныне утрачены, например у Панеция, — теперь это установить крайне трудно; во всяком случае, историк эстетики впервые встречается с этими новыми мыслями в сочинениях Цицерона. Если его мысли эклектичного характера вполне традиционны и типичны для античности, то эти новые мысли весьма близки к современной эстетике. Если его эклектическая эстетика, в основе своей консервативная, представляла собой сумму прежних идей, еще сохранявших какую-то жизненную силу, то другая часть эстетики Цицерона открывала новую эпоху.

3. *Прекрасное*. а. Некоторые задачи эстетики, притом самые основные, не представляли трудностей для эклектической философии: в их решении философские школы были вполне единодушны. Так было с определением прекрасного, ибо все школы держались того мнения, что прекрасное заключается в порядке, мере, отношении, в соответствующей системе и соразмерности частей. И Цицерон определял прекрасное как «ordo», или

«порядок», и «*convenientia partium*», или «соразмерность частей». Но здесь он уже до некоторой степени принял новую точку зрения, ибо писал, что «прекрасное воздействует своим видом», «возбуждает зрение», состоит в «прекрасной перспективе» («*aspectus*»). Цицерон соединял, таким образом, прекрасное с видом вещей. Это было новым. Напомним, что прежнее широкое определение прекрасного охватывало как чувственную, так и интеллектуальную красоту. Цицерон не только не отрицал духовной красоты, но считал ее даже более высокой разновидностью прекрасного, ибо сохранял платоновские и стоические взгляды. Однако он сформулировал и более узкое понятие чувственной красоты, построил более узкое определение. Несмотря на определенную аналогию между духовной и телесной красотой, проводимую им, различие между интеллектуальной и чувственной красотой было для Цицерона существенным. Если первая была для него красотой характеров, нравов, деяний, нравственной красотой, то вторая — чем-то иным, красотой вида. Первая была для Цицерона морально-эстетическим понятием, тогда как вторая — понятием чисто эстетическим. Основную черту нравственной красоты Цицерон усматривал в пристойности, сообразности, названной им (при переводе греческого термина) «*decorum*». Если нравственной красотой было то, что «пристойно», то чувственной, эстетической красотой — то, что «радует глаз». «*Pulchrum*» и «*decorum*» различали и стоики, но больше для противопоставления врожденной, природной, и рукотворной красоты. Цицерону эти понятия понадобились для противопоставления эстетической и моральной красоты.

б. Цицерон сохранял также и сократовское понимание красоты как полезности, целесообразности: то, что наиболее полезно, обладает наибольшим достоинством и красотой. Это имеет место и в природе и в искусстве. Каждая частица животного или растения предназначена для поддержания их существования, и вместе с тем она прекрасна. Постройки — следствие потребности, их польза вполне соответствует их великолепию. Но не все, что прекрасно, можно назвать полезным: есть предметы, чья красота не связана с полезностью, но, как расцветка павлина или голубя, представляет собой чистое украшение («*ornatus*»).

Итак, красота подразделяется на красоту природы и красоту искусства, на «pulchritudo» и «decorum», на эстетическую и нравственную красоту, на красоту и пользу, красоту пользы и красоту украшения. Все эти виды красоты взаимно друг друга проникают. Но Цицерон знал и еще один вид прекрасного.

в. Цицерон обратился к различию, проводившемуся еще Платоном. Так, он различал «dignitas» и «venustas», или «достоинство» и «очарование». Вместо «dignitas» Цицерон говорил также «gravitas» (значение), а вместо «venustas» — «suavitas» («сладость»). «Venustas» соответствовало греческому χάρις, означающему в большей степени прелесть, чем очарование. Выделение Цицероном этих двух видов прекрасного было одной из ранних попыток установления эстетических категорий, дифференциации того, что вообще можно называть красотой.

г. Все три школы — платоновская, перипатетическая и стоическая — были единодушны в том, что красота является объективным свойством некоторых предметов. Такое воззрение перешло и в эклектическую эстетику. Цицерон отмечал, что «прекрасное нравится само по себе», оно само, своей природой и формой, вызывает волнение в умах, само по себе достойно признания и одобрения. Именно Цицерон четко формулировал тезис об объективной природе прекрасного, до того принимаемый большинством древних как бы молча.

Этот тезис имел двоякий смысл. Во-первых, красота есть свойство предметов, не зависимое от реакции на него субъекта; она отнюдь не то удовольствие, какое испытывает субъект по отношению к предмету, как утверждали эпикурейцы. Второй тезис, гласящий, что красота нравится «per se», означал, что она нравится вовсе не в силу своих последствий, своей полезности. Некоторые предметы, указывал Цицерон, прекрасны и похвальны независимо от своей пользы. Хотя этому вовсе и не противоречит тот факт, что красота предметов может соединяться с их полезностью, что формы животных, растений, произведений искусства являются одновременно прекрасными и полезными.

4. *Искусство.* а. Определение понятия искусства также было для эклектиков делом несложным, ибо здесь существовала только одна традиция и между школами

царило согласие. Поэтому Цицерон, называя искусством все, что хоть в какой-нибудь степени было делом рук человеческих, «*in faciendo*», «*agendo*», «*moliendo*», давал лишь варианты традиционного определения. Точно так же обстояло дело, когда он писал, что искусство имеет место там, где есть знание.

Однако в данном случае Цицерон вводил новый мотив. Древние называли искусством как производство, так и то знание, которое им управляет. Цицерон попытался разграничить эти две различные вещи, производство и знание. Он не утверждал, как некоторые его современники, что знание без производства еще не является искусством. Он выделял два вида искусств: искусства создаваемые (например, музыка) и искусства изучаемые (геометрия).

б. Классификацией искусства Цицерон занимался больше, чем классификацией прекрасного, и использовал при этом все традиционные способы деления искусства. Прежде всего он подразделил искусства на свободные и служебные (которые назвал также низкими, *sordidae*). Вместе с тем он изменил, и притом весьма существенно, понятие свободных искусств: Цицерон вычленял их не в силу такого негативного основания, как необходимость приложения физического труда, но в силу того позитивного основания, что для их создания необходимы большие умственные усилия (*prudencia maior*) либо что они приносят большую пользу. Такой подход Цицерона изменил самую идею традиционной классификации и дал начала такой классификации, которая впоследствии позволила все «изящные» искусства, даже архитектуру, поместить под одной рубрикой, а именно под рубрикой свободных искусств.

Цицерон использовал и другую, старинную классификацию искусств. Он делил искусства на необходимые для жизни и предназначенные для развлечения. При подобной классификации «изящные» искусства не попадали целиком и полностью ни под одну, ни под другую рубрику. В этом случае архитектура относилась к искусствам необходимым, а живопись, скульптура, музыка и поэзия — к искусствам, предназначавшимся для развлечения. Таким образом поэзия оказывалась под одной рубрикой с изобразительными искусствами.

К этой классификации, принятой в Древней Греции,

Цицерон добавил собственную классификацию, более узкую, ибо она охватывала только собственно «изящные» искусства, или же, придерживаясь античного выражения, искусства, предназначенные для увеселения, свободные искусства, искусства подражательные. Эти искусства Цицерон разделил на две группы: искусства для слуха и искусства для зрения, или, иначе, искусства слова и бессловесные искусства. К первым Цицерон относил поэзию, красноречие, музыку. Великий оратор не только объединял в одном виде искусства поэзию и красноречие, но и ставил его выше поэзии, поскольку оно служит истине, тогда как поэзия создает фикции, поскольку красноречие необходимо убеждает людей, а поэзия им просто нравится. Все же искусства слова, вместе взятые, Цицерон ставил выше бессловесных искусств, так как они изображают как душу, так и тело, тогда как искусства бессловесные — только тело.

в. Если основные взгляды Цицерона на красоту и искусство вполне соответствовали общей греческой традиции, то другие его взгляды были в большей мере связаны со стоицизмом.

Во-первых, представление о реализации прекрасного в этом мире. Мир вполне прекрасен, прекрасен до такой степени, что «ни о чем более прекрасном даже невозможно помыслить». Прекрасное характерно как для искусства, так и для природы. А некоторые формы и цвета — не только в искусстве, но и в природе — существуют единственно ради прекрасного и украшения.

Во-вторых, взгляд на отношение искусства к природе. Произведения искусства, будучи произведениями рук человеческих, не могут быть столь совершенными, как произведения природы, но они могут быть постепенно улучшены и могут подбирать и выбирать прекрасное из природы.

В-третьих, взгляд на факторы, необходимые для существования искусства. Искусство является *ex definitione* делом правил, но также и делом свободного импульса (*liber motus*). Для него необходимы знания, но необходимы также талант и труд. Искусством управляет разум, но то, что в нем есть великого, — это плод вдохновения (*adflatus*).

Все это — воззрения, принятые Средней Сторой и провозглашаемые Панецием и Посидонием. К тому же все

эти воззрения легко были согласуемы с воззрениями Аристотеля и в особенности с воззрениями Платона, чьи сочинения были отчасти их первоисточником.

5. *Унаследованные и новые воззрения.* Эстетические воззрения Цицерона были вполне эклектическими. По крайней мере в эстетике, Цицерон не был эклектиком в том смысле, что сам заимствовал идеи разных школ; он перенял уже заимствованные идеи. Но и предшествовавшие Цицерону эклектики в основном сохраняли идеи трех великих философских школ. Но то была не механическая рецепция старых взглядов, а их дополнение. Был улучшен весь понятийный аппарат: красота была отграничена от пользы, красота достоинства — от очарования, искусство — от знания, искусство слова — от изобразительного искусства.

У Цицерона были и более оригинальные идеи, касающиеся уже не определения и классификации понятий, а описания и объяснения творческого процесса и эстетического переживания.

6. *Идея в уме художника.* Нет ни одного античного эстетика, который бы не высказывался относительно подражания в искусстве. Цицерон также говорил об «*imitatio*». Он высказал следующее неожиданное суждение: неоспоримо, что правда пересиливает подражание (*sine dubio... vincit imitationem veritas*). Итак, подражание не только отличимо от правды, но и ею преодолевается. Это высказывание Цицерона еще раз со всей ясностью показывает, что древние понимали подражание не как повторение действительности, являющейся предметом подражания, не как гарантию правды, но как свободное изображение, исполнение действительности. Цицерон же написал, что наиболее типичные подражатели среди художников — ораторы, а ораторы могут подражать только характерам, но не предметам.

Цицерон указывал, что если бы искусство содержало только правду, то оно не было бы необходимым. В соответствии с мыслью Аристотеля он отмечал фиктивность поэзии: «Что может быть еще до такой степени выдуманым, как поэзия, театральные искусства, сказки?» Роль художника активна; воспроизводя действительность, он проводит соответствующий отбор. Эта мысль не нова, ее высказывал еще Сократ. Цицерон не только ее воспринял, но и дополнил другой, более глубокой.

Художник черпает не только из окружающего мира, но и из самого себя, он творит свои произведения не только по сходству с предметами, находящимися перед его взором, но и по сходству с идеей, содержащейся в его разуме. Цицерон указывал, что, когда Фидий творил своего Зевса, то руководствовался при этом образцом красоты (*species pulchritudinis*), пребывающим в его разуме (*ipsius in mente*).

Кроме реальных моментов, присущих искусству, у него есть и моменты идеальные, не только внешняя модель, но и модель внутренняя, пребывающая в уме. Художник использует как свой опыт, так и присущую ему от природы форму и идею. Древние обращали в искусстве больше внимания на то, что шло от внешней модели; при этом одни, как Платон, отмечали только сходство между моделью и произведением искусства, другие же, как Аристотель, указывали и на различия между ними. Цицерон указал на то в искусстве, что идет от разума художника. Этим он выразил новую эпоху. При этом Цицерон ссылался на Платона, который «формы предметов называл идеями». Сам Цицерон также называл «идеями» формы, заключающиеся в разуме художника. Этой своей теорией идей Цицерон был обязан платоновской Академии, и в частности Антиоху, чьим учеником он был. Но, приспособляя платоновскую теорию к потребностям эстетики, Цицерон ее радикальным образом преобразовал. Если Платон понимал идеи как абстрактные умственные формы, то Цицерон — как конкретные. Для понимания искусства, которое обычно пользуется конкретными образами, абстрактные идеи малопригодны, а поэтому Платон в своей теории искусства вообще к ним не обращался, так что искусство осталось за пределами его идеалистической системы. Создатель идеализма не был идеалистом в своем понимании искусства: он утверждал, что человек руководствуется идеями в научном познании и в нравственном действии, а не в искусстве. Последнее же подражает исключительно реальным предметам, а не идеям. Конкретные идеи Цицерона могли быть применены в теории искусства, они создавали основу для нового понимания художественного творчества, для более всеобъемлющего толкования произведений искусства, принимающего во внимание не только его внешние, но и внутренние моде-

ли. Если Платон понимал позицию художника как пассивную, воспроизводящую, то Цицерон обратил внимание на активный момент этой позиции. Точно так же думали Дион и Филострат; они только пользовались другой терминологией, они говорили не об «идее», а об «образе» в уме художника.

7. *Эстетическое чувство.* Цицерон обратил внимание на активный момент позиции не только создателей искусства, но и его потребителей, не только психологии художника, но и психологии зрителя и слушателя. Цицерон указывал, что всякий человек обладает особым чувством прекрасного и искусства; именно благодаря этому чувству он понимает и оценивает искусство, ему он обязан своей способностью решать, что в искусстве правильно и что — ложно. В таком подходе содержался ряд новых мыслей: мысль о том, что человек обладает способностью оценки искусства и прекрасного; это особая способность, вид чувства; эта способность свойственна человеку от природы. Но нельзя сказать, что эти положения были формулированы достаточно четко; оставалось неясным, отличается ли то «чувство», с помощью которого мы оцениваем искусство, от зрения и слуха, или же оно им идентично.

Мнение о том, что эстетическое переживание основано на врожденном человеческом «чувстве», вполне соответствовало убеждению в наличии врожденной «идеи» прекрасного. Если в одном случае художественное творчество полностью лишалось какого-либо пассивного характера, то в другом случае то же самое происходило и с эстетическим переживанием. Это была позиция, отличная от распространенной в античности; она явилась зародышем современных теорий «художественного чувства» и «чувства прекрасного» со всеми их достоинствами и заблуждениями.

Цицерон способность к рассмотрению прекрасного и оценке искусства приписывал только человеку; он один из всех живых существ «замечает прекрасное, очарование и гармонию частей» как в сфере визуальных, так и умственных предметов. Человек именно для того и появился на свет, чтобы созерцать мир и подражать ему (*homo ortus est ad mundum contemplantum et imitandum*). Так писал до Цицерона только Аристотель.

8. *Похвала человеческому зрению, слуху, рукам.* Ци-

церон приписывал эстетические способности только человеку: «никакое иное творение не замечает прекрасного, очарования и гармонии частей». Эстетическим чувством обладают все люди, даже *vulgus imperitiorum*.

Способности человека, благодаря которым и смогло возникнуть искусство, многообразны, это способности души и тела, разума и чувств. Сочинения Цицерона содержат не только похвалу человеческому разуму, что часто встречается в античности, но также похвалу зрению и слуху. Человеческое зрение различает те детали, от которых зависит мнение о живописи и скульптуре, оно выносит суждения о прекрасном, о гармонии цветов и форм. Поразительными способностями обладает также и слух, который во время пения и игры на инструментах может улавливать интервалы, тональности и различные виды голосов. У Цицерона мы находим и похвалу человеческой руке, «способной к рисованию и лепке, к ваянию и извлечению звуков из струн и свирелей»; именно ей мы обязаны тем, что «у нас есть города, крепостные стены, дома и храмы».

9. *Плюрализм*. Характерной особенностью цицероновской теории искусства являлся ее плюрализм, четкое представление о том, что в искусстве имеется почти бесчисленное количество форм, отличающихся между собой, причем каждая из них достойна похвалы, ибо «нельзя подогнать столь различные предметы под одни и те же правила». Это можно обнаружить как в красноречии, так и в скульптуре или живописи. Мирон, Поликлет или Лисипп ваяли каждый по-своему, обладали различным талантом, и мы не хотели бы, чтобы он был иным, нежели таким, каким он был у каждого из них. Зевксис или Апеллес рисовали тоже каждый по-своему, и ни одного из них нельзя ни в чем упрекнуть. Таковую точку зрения, вполне естественную для нового времени, античность долгое время никак не отваживалась высказать, она всегда была склонна искать какой-то один принцип, общий для всех художников, для всего искусства.

10. *Фактор развития и фактор социальный*. Античность — как классическая, так и эллинистическая — смотрела на прекрасное и искусство главным образом с этической или метафизической либо чисто описательной точки зрения. Гораздо реже она подходила ко всем этим вещам с психологической, социологической, исто-

рической или эпистемологической точки зрения. Но именно последний подход можно обнаружить у Цицерона, хотя он и не входил в его программу, не был методологическим результатом его размышлений.

Цицерон смотрел на развитие и прогресс искусства глазом историка. Он утверждал, что разнообразные формы и идеи, вначале рассеянные, со временем были включены в единые рамки искусства и здесь объединены в целое. Так обстояло дело с ритмом, тактом, способами пения в музыке, а в риторике — с «отысканием, упорядочением, украшением, запоминанием и способом выражения». Цицерон обращал внимание на влияние социальных условий в искусстве. Он говорил, что признание — пища искусства (*honus alit artes*).

Цицерон видел, что вопросы красоты легче понять, чем объяснить. А также что обособить прекрасное, в частности отделить его от добра, можно лишь мысленно, но не реально.

11. *Выводы.* Роль Цицерона в эстетике, таким образом, частично заключалась в рецепции и изложении прежних взглядов, частично же — в установлении новых; как в упорядочении понятий, их определении и классификации, так и в психологическом наблюдении творческого процесса и эстетического переживания, в наблюдении форм искусства и их развития. Были ли новые эстетические мысли Цицерона его собственными мыслями, или они были заимствованы из утраченных ныне книг?

В любом случае они отличались от общепринятых и содержали новый подход к вопросам, которые античность была склонна рассматривать в свете давно установленных традиций.

12. *Философы и теоретики искусства.* Эклектические воззрения, основанные на платоновских, стоических и (в меньшей степени) перипатетических мотивах, оказались последней формацией античной философской эстетики — вплоть до Плотина.

Противовесом им служили эпикурейско-скептические взгляды. Так эти две эстетические формации существовали в античную эллинистически-римскую эпоху одна подле другой. Они уже не подвергались значительным изменениям: новые эстетические мысли появлялись в специальных областях теории искусства, и только.

Другое дело, что теоретики искусства сами могли принадлежать к тем или иным философским школам: из тех, кто имел заслуги в теории музыки, Аристоксен был перипатетиком, Гераклид Понтик — академиком, Диоген Вавилонский — стоиком, Филодем — эпикурейцем. Что касается тех, кто писал по теории изобразительных искусств, кто занимался поэтикой, то Максим из Тира или Плутарх из Херонеи были эклектическими платониками, Гален — последователем Аристотеля, Панеций и Посидоний — стоиками, Филострат — платоником с пифагорейским оттенком, Гораций — эпикурейцем, Лукиан — киником и эпикурейцем. При этом следует указать на то, что в специальных дисциплинах собственный подход был сильнее общефилософского, так что много конкретных положений затрагивалось независимо от занимаемой философской позиции. Формалистами в поэтике выступали как стоик Крат Милосский, так и перипатетик Андроменид, зато против них действовал эпикуреец Филодем. Эти два лагеря были враждебны друг другу и в конкретной теории искусства, особенно же в вопросах поэзии и музыки.

7. ЭСТЕТИКА МУЗЫКИ

а. Эллинистическая музыка

I. Архаическое искусство Греции основывалось на неписаных, но обязательных канонах, оно было рациональным, объективным, не беспокоилось ни о богатстве, ни об оригинальности, а только о совершенстве. Платон требовал, чтобы всегда занимались исключительно таким искусством, чтобы художники создавали только его варианты, а не вводили новые принципы и формы. Однако уже при жизни самого Платона живопись и скульптура стали развиваться в совершенно другом направлении, в направлении импрессионизма и субъективизма. Перемены совершались также и в поэзии, о чем свидетельствуют трагедии Еврипида; даже музыка, несмотря на весь свой сакральный характер и, следовательно, консерватизм, испытывала эволюцию. Не только Платон, но и Плутарх считали середину V века до н. э. началом «упадка музыки».

Перелом в музыке* греки связывали с именами Меланиппида, кифариста Фриниса из Митилены (середина V века до н. э.) и его ученика Тимофея из Милеты, чья деятельность протекала главным образом в Афинах в V—IV веках до н. э. Все эти музыканты оставили простоту школы Терпандра, перейдя к новому виду композиций, где мелодия занимала в сравнении с ритмом первенствующее место. Эти музыканты обратились к изменчивым тональностям и изменчивым ритмам с неожиданными эффектами, поразительными контрастами, утонченной модуляцией при явственном применении хроматизма с привлечением хора для исполнения нота. Историк музыки Аберт сравнивал Тимофея с Рихардом Вагнером. Изменения, внесенные Тимофеем в греческую музыку, были весьма существенными: он порвал с каноном, положив начало индивидуализму композиции. Прежней анонимности искусства пришел конец, художники приобрели личный стиль; изменилась и реакция слушателей: музыка стала вызывать аплодисменты, которых прежде не знали.

Музыка V века до н. э. перешла от канонических форм к формам индивидуальным, от простейших форм к сложным. Об игре на авлосе Плутарх вспоминал, что она развивалась «от простых форм к богатым». Дионисий Галикарнасский писал о музыкантах, что, «смешивая в одном и том же произведении дорическую, фригийскую, лидийскую диатоническую, хроматическую, энгармоническую тональности, они дозволяли себе в искусстве недопустимую свободу».

Кроме того, в музыке центр тяжести теперь переместился со слов, текста, на инструмент. Консерваторы жаловались на то, что «те, кто играет на авлосах, не хотят отступать на второй план перед хорами, как это было прежде»; при этом консерваторы указывали: «Муза вручила первенство хору, флейты пусть остаются на втором месте, ибо они имеют роль служебную». Следст-

* Westphal R. Harmonik und Melopoie der Griechen, 1863; Geschichte der alten und der mittelalterlichen Musik, 1864; Gerold Th. La musique des origines à nos jours, 1936; The New Oxford History of Music, t. I: Ancient and Oriental Music, 1955; Gevaert F. A. Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité, 2 t., 1875—1881; Jan C. Musici auctores Graeci, 1895.

вия таких перемен сказались позже, но одно из них, наиболее важное, уже проявилось: произошел отрыв музыки от поэзии, появилось два искусства вместо первоначального одного. С одной стороны, возникла чисто инструментальная музыка, а с другой, — прежде также неизвестная поэзия для чтения, а не для пения или же художественного чтения и слушания.

II. Римляне не обнаруживали ни особенного пристрастия, ни способностей к музыке; мелодия сама по себе, без слов и зрелищ, их не привлекала. В театрах пением (*canticum*) называлось художественное чтение и пантомима. Так обстояло дело в раннеримский период. Впоследствии, однако, Рим испытал на себе влияние греческой и даже восточной музыки. Ливий относит вторжение восточной музыки в пределы Рима к 187 году до н. э. Консерваторы боролись с ней, так что в 115 году дело дошло до официального запрета всех инструментов, кроме латинской флейты; однако с этим запретом уже никто не считался, ибо жизнь шла своим чередом. Консерватор Цицерон усматривал связь между новыми формами музыки и падением римских нравов, а поэтому и осуждал распространившиеся при его жизни музыкальные изощренности.

В императорскую эпоху музыка заняла более значительное место в общественной и частной жизни римского общества. Увлечение ею тотчас же приняло колоссальные масштабы. То же самое произошло и в Александрии, где с концертами выступали огромные хоры и оркестры: при жизни Птолемея Филадельфа в дионисийских процессиях принимали участие триста певцов и триста кифар. Но Рим превзошел Александрию, в его театрах выступали хоры из нескольких сотен человек.

Если раньше римляне только смотрели на танцы рабов, а сами не танцевали, то уже со времен Гракхов, несмотря на сопротивление традиционалистов, функционировали школы танца и пения. Императоры, зачастую более близкие по своим вкусам к плебсу, чем аристократия, покровительствовали музыке, многие из них умели играть на музыкальных инструментах, а также петь. Кроме того, было распространено мнение, что пение и умение играть на музыкальных инструментах украшает женщин. Из Греции пришла мода слушать музыку во время приема пищи.

Виртуозов обожали. Они совершали турне по всей империи. Многие из них находились на содержании императорского двора. Им не только щедро платили, но и ставили памятники. Кифаристу Менекрату Нерон подарил дворец, а Марк Аврелий поставил почетный караул перед домом Анаксена и передал, кроме того, ему контрибуцию, полученную от четырех завоеванных городов. Страбон сообщает о том же Анаксене, что он был возведен в своем городе в религиозный сан и в его честь была выбита плита, надпись на которой сравнивала его с богами. Сведения о музыке в Риме можно вполне ограничить такими бытовизмами, ибо, несмотря на всю новоприобретенную к ней склонность, римляне нисколько не продвинули дело музыки вперед.

Впрочем, и Греция времен поздней античности не сделала тут особенного прогресса. Но если слабо развивалось собственно музыкальное творчество, то зато бурно развивалась теория музыки. А также ее история: тем, что мы знаем об эллинском периоде, мы обязаны историкам-эллинистам.

6. ТЕОРИЯ МУЗЫКИ

1. *Многозначность слова «музыка».* Само слово «музыка», этимологически происходящее от муз, означало на первых порах всякое занятие и мастерство, находящиеся под покровительством муз. Но уже сравнительно рано это слово стали ограничивать искусством звуков, так что ко времени эллинизма широкое толкование термина «музыка» было единственно метафорическим.

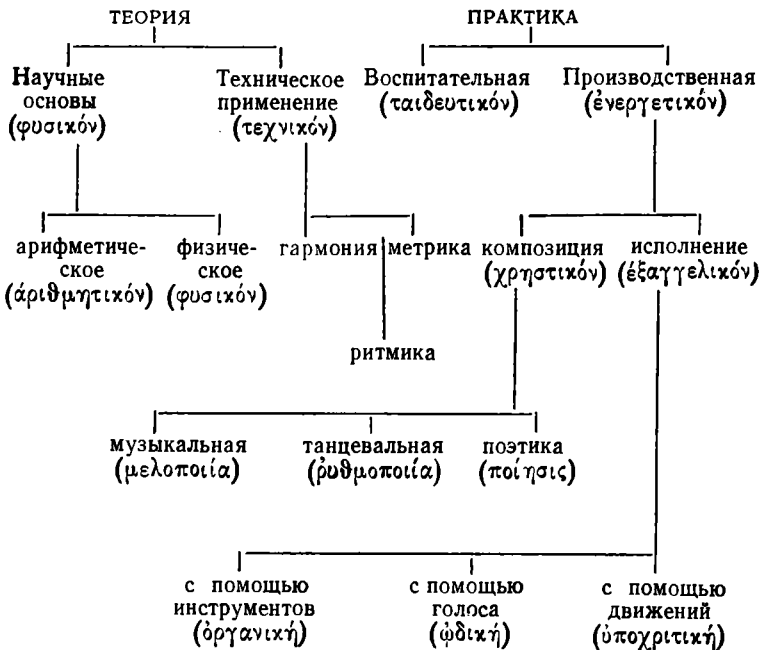
Слово «*musikē*» было сокращением «*musikē tēchne*», или музыкального искусства; при этом оно всегда сохраняло многозначность, подобную многозначности слова «искусство», обнимавшего как теорию, так и практику. Поэтому «*musikē*» означало не только музыку в современной понимании, но также и теорию музыки; как умение создавать ритмы, так и самые ритмы.

Секст Эмпирик свидетельствует, что в древности слово «музыка» имело тройное значение: наука о звуках и ритмах, или теория, как мы бы сегодня сказали; искусственность в пении или игре на инструментах, в создании звуков и ритмов, а также плод такой искусности — му-

зыкальное произведение; наконец (в своем первоначальном, постепенно исчезающем понимании), слово «музыка» означало всякое художественное произведение в широком значении этого слова.

2. *Область теории музыки.* Знания древних о музыке были весьма обширными, особенно же в связи с тем, что эти знания включали основы акустики и математики, а также теорию танца и отчасти поэзию. Сочинение Аристоксена* свидетельствует о том, что уже на заре эллинизма, за три века до нашей эры, эти знания состояли из многих разнородных элементов.

УЧЕНИЕ О МУЗЫКЕ



Учение о музыке подразделялось, таким образом, на теоретическое и практическое. Теоретическая часть охватывала научные основы музыки и их техническое

* Все это многообразие учения о музыке знал Аристоксен. Около ста лет тому назад П. Маркварт при издании его сочинений изложил это учение в форме таблицы.

применение; основы эти были как арифметическими, так и физическими. Что до области применения, то она включала гармонию, ритмику и метрику. Практическая часть содержала разделы, относящиеся к воспитанию и производству. Последний, особенно важный и обширный раздел состоял из двух частей: композиции и исполнения. В свою очередь композиция членилась на музыкальную (в современном значении этого слова), танцевальную и поэтическую. Исполнение состояло из исполнения с помощью инструментов, с помощью человеческого голоса, а также с помощью движений тела.

3. *Традиции пифагорейцев, Платона и Аристотеля.* Пифагорейцы, одними из первых занимавшиеся теорией музыки, больше всего повлияли на отношение к ней со стороны греков. Подход пифагорейцев к музыке был, во-первых, подходом математическим: на основании математико-акустических рассуждений они пришли к выводу, что гармония есть результат пропорции, числа. Плутарх формулирует это следующим образом: «Пифагор в своем рассуждении о музыке отверг показания впечатления; он говорил, что ценность этого искусства надлежит постигать разумом». Во-вторых, пифагорейцы заложили основы этической теории музыки: они утверждали, что ритм и тональность влияют на моральную позицию человека, воздействуют на его волю, парализуя или возбуждая ее, могут ввергнуть в безумие или же, наоборот, успокоить, оказать целебный эффект. Музыка воздействует, как выражались греки, на этос человека.

Этическое понимание музыки, предложенное пифагорейцами, развили Дамон и в особенности Платон*, примкнувший к той ветви пифагорейцев, которая занималась этическим воздействием музыки, а не одним ее теоретическим исследованием, подобным исследованию ими же астрономических проблем.

Одной из причин этического подхода греков к музыке можно считать их необычайную чувствительность по отношению к звукам вообще. Такую чувствительность можно обнаружить и у других народов, находящихся на ранних этапах своего культурного развития. Поэтому и у греков теория музыки занялась скорее моральным, чем эстетическим ее воздействием. Вера в то, что музы-

* Regner J. Platos Musiktheorie. Diss. Halle, 1923.

ка подчиняется тем же математическим законам, что и вселенная, придала греческой теории музыки метафизическую и мистическую окраску. Все это пифагорейско-платоновское наследие в области музыки перешло и в эллинистическую эпоху. Но живучим оказался и прежний антагонизм софистов в отношении музыки, софистов, которые утверждали, что у музыки нет иной функции и назначения, кроме как доставлять удовольствие. Эллинизм не только сохранил оба этих противоречивых подхода, но и занялся всесторонними эмпирическими исследованиями музыки, свободными от метафизических и этических предпосылок; больше всего такими исследованиями увлекались перипатетики.

4. *Проблемы.* Именно из этой школы вышли приписывавшиеся раньше самому Аристотелю «Проблемы»*. Здесь научный метод Аристотеля применен к вполне конкретным проблемам. По крайней мере одиннадцать глав этого произведения заняты теорией музыки. Хотя те вопросы, которые они развивают, довольно близки к вопросам, стоящим перед современной музыкальной эстетикой, однако их решение весьма типично для античности.

Проблемы 34, 35 а, 41: когда звуки гармоничны и ласкают слух? Ответ: когда между ними имеет место простое числовое отношение. То был традиционный пифагорейский ответ, повсеместно признанный греками.

Проблема 38: почему ритмы, мелодия и гармония доставляют удовольствие? Ответ: это отчасти естественное и врожденное удовольствие, отчасти — следствие привычки, а отчасти — источник этого явления заключается в числе, постоянстве, порядке, пропорции, которые приятны по своей природе. В этом ответе содержится не только новый момент привычки, но и прежние пифагорейские мотивы порядка и пропорции как источников прекрасного и радостного.

Проблемы 27, 29: отчего музыка, даже без слов, может выражать характеры? Это происходит потому, что мы замечаем в ней движение, в движении — действие, а в действии — характер. В таком ответе проявлялось старое «этическое» понимание музыки.

* Stumpf C. Die pseudo-aristotelischen Probleme über Musik.— “Abhandlungen der Berliner Akademie”, 1896.

Проблемы 33, 37: почему низкий голос нам более приятен, нежели высокий и тонкий? Потому что высокий и тонкий голоса мы воспринимаем как выражение человеческой слабости. Здесь также обнаруживается отзвук теории «этоса» в музыке.

Проблема 10: почему человеческий голос доставляет большее удовольствие, чем инструменты, и почему это удовольствие меньше, если песня исполняется без слов? Ответ: там, где есть слова, к удовольствию, доставляемому самой гармонией, присоединяется удовольствие, доставляемое подражанием. Подобный ответ был в своем роде аристотелевским, он давал весьма характерную для этого философа интерпретацию мимесиса.

Проблемы 5, 40: почему мы испытываем большее удовольствие, слушая известную песню, чем неизвестную? Ответ: здесь имеет место кроме всего прочего удовольствие узнавания, тогда как понимание знакомой песни, ее мелодия и ритм требуют меньшего количества усилий. Подобное наблюдение уходит своими корнями в древность, оно встречается уже у Гомера. Между тем его объяснение, относящееся к «удовольствию узнавания», знаменует аристотелевскую мысль.

Анализ «Проблем» свидетельствует о том, насколько повсеместным и устойчивым в Греции было введенное пифагорейцами понимание музыки: числовое понимание гармонии, мотив порядка, мотив экспрессии, мотив этоса. К этим мотивам были присоединены и некоторые элементы аристотелевского учения, главным образом его теория подражания.

5. *Теофраст и Аристоксен*. Теофраст, знаменитый ученик Аристотеля, посвятивший себя исследованию конкретных и технических вопросов, тот самый ученик, которого Аристотель упрекал в «избытке ясности», немало занимался также эстетикой и теорией искусства. Помимо «Поэтики», работ «О стиле», «О комедии», «О комизме», «О воодушевлении» Теофрастом были написаны и такие сочинения, как «Гармония» и «О музыке». По дошедшим до наших дней фрагментам можно думать, что воздействие музыки Теофраст объяснял тремя вызываемыми ею аффектами: скорбью, наслаждением, воодушевлением. Музыка не только дает волю всем этим чувствам, но и освобождает от их отрицательных последствий. Следовательно, Теофраст придерживался в музы-

ке теории катарсиса и учения о ее моральном воздействии. Он сохранял старое греческое понимание музыки, но — в осторожном толковании Аристотеля.

Еще больше для теории музыки сделал другой ученик Аристотеля, Аристоксен из Тарента. Среди его многочисленных сочинений на первом месте были те, которые посвящались музыке. Сохранились три книги его «Гармонии», а также отрывки из Введения к «Гармонии» (у Клеонида) и «Застольной смеси», трактующие о музыке (у Плутарха). Из позднейших переработок известны «Элементы ритмики». Древние дали Аристоксену прозвище «Музыкант». Цицерон находил, что Аристоксен сделал для музыки то же, что Архимед для математики. Приведенные Аристоксеном исторические сведения сделали его одним из главных источников по античной музыке. Собственные же исследования Аристоксена и по прошествии двух тысяч лет все еще не утратили своей актуальности.

Аристоксен был учеником Аристотеля, а также пифагорейских математиков и акустиков, он размышлял над техническими и философскими вопросами музыки. Аристоксен был на стороне архаической простой музыки, он хвалил прежних музыкантов, «пренебрегавших полифонией и разнообразием». Возражая новаторам, Аристоксен писал: «Мы подобны жителям Пестума, которые некогда были эллинами, теперь же впали в варварство и стали римлянами». Аристоксен держался традиционного учения об этосе музыки, о ее моральном, воспитательном и лечебном воздействии. «Справедливо, — писал Аристоксен, — что прежним эллинам была ближе к сердцу воспитательная сила музыки».

6. *Пифагорейское и аристоксеновское направления.* Новизна и историческое значение Аристоксена заключались в эмпирических исследованиях в области музыки, в том числе исследованиях психологических. При этом Аристоксен исходил из предпосылки, что с тем, кто высказывает суждение, следует считаться больше, чем с тем, о чем высказывается суждение.

Аристоксен застал вполне противоречивые суждения о музыке: одни говорили, что музыка является моральной силой, другие — что она только «щекочет слух». Пифагорейцы пребывали со своими неколебимыми математическими основами, а Демокрит и софисты считали му-

зыку делом чувства. Аристоксен не разделял полностью ни одного из этих взглядов, но использовал каждый из них. Включив в свою теорию пифагорейские мотивы, он в то же время делал акцент и на чувственном элементе музыки. О музыке он писал, что «точность чувственного впечатления является для нее почти основным условием», а знание музыки основано на двух факторах — впечатлении и памяти.

Поэтому впоследствии в теории музыки обычно противопоставлялись два направления — пифагорейское и аристоксеновское. Оба они придерживались позиции «этического» понимания музыки, но пифагорейское направление подходило мистически и метафизически, связывая музыкальную гармонию с гармонией космоса и приписывая музыке особую силу воздействия на душу, тогда как аристоксеновское направление пыталось исследовать воздействие музыки позитивно, психологически, медицински. Следовательно, это различие между обоими направлениями было не столько понятийным, сколько методологическим.

Большинство теоретиков музыки — вполне в духе времени — встало на сторону Аристоксена, хотя и не без некоторого компромисса по отношению к пифагорейцам. В том числе и стоики, из которых больше всего теорией музыки занимался Диоген Вавилонский. Его сочинение «О музыке» некоторое время пользовалось известностью; он прославлял силу и пользу музыки в религии, воспитании, войне и играх, пользу не только моральную, но и познавательную. Позже наиболее заметным музыковедом был Аристид Квинтилиан, автор трех книг о музыке*.

7. *Учение об этосе.* Существенным элементом всей теории музыки было древнегреческое учение об «этосе музыки». Развиваемое все более обстоятельно**, оно не только провозглашало общий тезис о воздействии музыки на характер (ethos), но и показывало различные фор-

* Aristides Quintilianus, ed. A. Jahn. От поздней античности сохранились и также имеют большое значение сочинения о музыке Плутарха. — "De musica", ed. H. Weil, T. Reinach, 1900; Pietzsch G. Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters, 1932.

** Albert H. Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, 1899.

мы этого воздействия, в особенности противопоставляя те формы, которые имеют положительное воздействие, и те, которые воздействуют отрицательно. Наиболее острое противоречие греки обнаруживали между строгой дорической музыкой и страстной, проникновенной фригийской музыкой. Они имели различную тональность, пользовались различными инструментами и употреблялись в разных культах: дорическая — в культе Аполлона, фригийская — в культе Диониса, Кибелы и мертвых. Вторжение в Грецию фригийской музыки явилось для греков большим потрясением и, по всей вероятности, причиной возникновения всей этой теории о разнообразном «этосе» музыки. Относительно прежней своей музыки греки были того мнения, что она укрепляет и успокаивает. Что касается новой, чуждой музыки, некоторые греки утверждали, что она возбуждает, раздражает, является оргиастической. Приверженцы традиций, как, например, Платон, приписывали старой музыке положительный этос, а новой — отрицательный; они признавали лишь дорическую традицию, тогда как фригийскую осуждали.

Между этими двумя полюсами эллины обнаруживали много промежуточных тональностей: тональность эолийской эпики (которую по ее родству с дорической называли также гиподорической), тональность ионической лирики (по ее родству с фригийской называемой гипофригийской), а также лидийскую, миксолидийскую, гиполидийскую и другие тональности. Если греческие музыкальные теоретики хотели упростить такое разнообразие, они называли три музыкальные тональности: две крайние первые и третью, промежуточную, обнимающую все прочие.

Этому разнообразию тональностей философы давали морально-психологическое истолкование. Аристотель выделил три вида тональностей: этические, практические и воодушевляющие. Этические тональности, воздействуя на весь этос человека, сообщают ему этическое равновесие (дорическое в своей строгости) либо же его нарушают, как миксолидийская — своей скорбью, ионическая — своими обезоруживающими чарами. Практические тональности побуждают человека к определенным актам воли, а воодушевляющие тональности (прежде всего фригийская) приводят к разрядке чувств.

В эллинистическую эпоху это тройственное деление сохранилось, хотя в ином варианте и с иной терминологией. Так, Аристид Квинтилиан различал три вида музыки: музыку с диастальтическим этосом отличают величие, мужественность, героизм; музыку с систальтическим этосом, лишенным мужественности, — любовные и печальные чувства; промежуточный, гесисхастический этос характеризуется внутренним равновесием. В поэзии первый этос пригоден для трагедии, второй — для элегии, а третий — для гимнов и пеанов.

Учение об этосе, этот наиболее своеобразный элемент древнегреческой теории музыки, зародилось у пифагорейцев в виде вполне метафизической и мистической теории, апеллирующей ко всеобщей гармонии космоса. Затем, со времен Дамона и Платона, оно было связано с этическими, педагогическими, политическими выводами, требовавшими применять одни тональности, другие же — запрещать. У Аристотеля и его учеников это учение настолько изменилось, что уже стало феноменологией действия музыки.

Несмотря на весь успех метафизических и этических теорий, они не могли не иметь и своих критиков. Даже само феноменологическое понимание этоса вызывало оговорки, так как предполагало, что этос заключен в самой тональности и независим от позиции слушателя. Нашлись, однако, более осторожные мыслители, которые отказывали музыке в этой особенной силе и считали, что все свойства тональностей исходят не из них самих, не из природы их, но сообщены им человеком в результате длительного процесса развития.

8. *Позитивное направление: Филодем.* Такая критика обнаружилась уже в V веке до н. э., в эпоху просвещения. Софистов и атомистов никак не могла устраивать теория этоса. Они противопоставили ей другую теорию, по которой музыка оказывалась приятной комбинацией звуков и ритмов, а вовсе не психагогической и этической силой. Фрагмент, известный под именем папируса из Хибех, впервые выражает подобные сомнения. Спор между этическим и позитивным направлениями стал в эпоху эллинизма самым ожесточенным спором в области музыкальной теории. Сторонниками позитивного направления выказали себя скептики и эпикурейцы, такие, как Филодем и Секст. Их взгляды, особенно взгляды Фило-

дема, следует считать характерными для определенных научных кругов. То были воззрения меньшинства, типичные, однако, для этого времени.

Филодем * выступал против концепций о каких-то особых связях между душой и музыкой; он утверждал, что воздействие музыки на душу мало чем отличается от воздействия кулинарного искусства. Он был против мнимых связей музыки с чем-то божественным, ибо феномен экстаза, возникающий при слушании музыки, легко объясним. Он был против мнимого стихийного морального воздействия музыки, против ее якобы способности усиливать или ослаблять добродетель. Филодем выступал против способности музыки выражать или же что-либо изображать, в частности — характеры. Филодем доказывал, что та сильная реакция на музыку, на которой была построена теория музыкального «этоса», вовсе не является всеобщей, но проявляется в людях определенного типа, больше же всего у женщин и изнеженных мужчин, так что она вполне объяснима психологически, без всякой апелляции к мистическим связям и особой силе музыки. Воздействие музыки было для Филодема, говоря современным языком, следствием ассоциаций: человеческая реакция на музыку зависит не только от получаемых слуховых впечатлений, но и от ассоциирующихся с ними образов. А эти образы в свою очередь зависят от различных случайных факторов, больше же всего — от поэзии, сопутствующей музыке. Те, кто пришел к этическому пониманию музыки, принимали за ее воздействие то, что на деле является воздействием поэзии. Создатели греческой музыки, Терпандр или Тиртей, были в большей степени поэтами, чем музыкантами. Религиозное воздействие музыки, а также вызываемый ею экстаз Филодем объяснял как результат определенных образов и ассоциаций; он утверждал, что шумные инструменты, используемые при обрядах, вызывают особые «связи образов».

Если все это принять во внимание, то, говорил Филодем, оказывается, что музыка не имеет никаких моральных задач и не может их иметь, ибо не имеет никаких специальных возможностей. Нельзя ей придавать так-

* Rostagni A. Filodemo contra l'estetica classica. — "Rivista di filologia classica", 1923/1924.

же никакого метафизического и познавательного значения. Она служит одному удовольствию, не отличающемуся от удовольствия, доставляемого напитками и едой. Музыка дает отдых и приносит радость, что в высшей степени облегчает труд. Вне этого она является излишеством.

Этическое направление довольно рано себя исчерпало. Первоначально, обращая свое главное внимание на моральную пользу музыки, оно вполне пренебрегало ее эстетической ценностью. Лишь впоследствии противоположное направление, представленное Филодемом, содействовало прогрессу музыкальной эстетики, хотя полемическая страстность Филодема и побуждала его иной раз к преувеличениям. Эпикурейская и скептическая школы встали на сторону этого нового, более позитивного понимания музыки. Следует отметить, что борьба с теорией этоса музыки не была постоянной, потому что в конце античной эпохи имел место возврат к ней в рамках общего ретроспективного обращения к спиритуалистическим и мистическим ценностям и концепциям.

9. *Мысль и слух.* В эллинистической теории музыки можно насчитать гораздо больше, чем только эти два лагеря. Так, историки называют «каноников» (пифагорейцев), «гармоников» (адептов Аристотеля), «этиков» (следовавших по стопам Демокрита и Платона) и «формалистов». Среди самих пифагорейцев были два течения: одни занимались больше этической, другие же — математической стороной музыки.

Наиболее противоречивым был подход к вопросу о том, на чем основано наше суждение о музыке: на разуме или на чувстве, результат ли оно расчета или испытанного удовольствия и восприятия красоты звуков. Пифагорейцы уже в классический период отдавали предпочтение разуму, а софисты — чувству. Поэтому для рационалистов суждение о музыке было объективным, а для иррационалистов — субъективным. Платон в этом вопросе был на стороне софистов, ибо понимал музыку иррационально и субъективно.

В эллинистическую эпоху обе точки зрения сохранились и, кроме того, появилась третья: органом восприятия музыки является не мысль, не чувство, но чувственное впечатление, слух. Такова была точка зрения Аристотелеса, характеризующая своеобразие его школы. В

том же направлении пошла и стоическая школа. Различение в понятии впечатления позволило стоикам использовать его с успехом в эстетике; раньше всех его ввел академик Спевсипп, а затем развил Диоген Вавилонский. Они различали впечатление, получаемое от чувства удовольствия и чувства досады, ему сопутствующего. Хотя эти чувства поистине субъективны, самое впечатление не субъективно. Кроме того, они различали два вида впечатлений: такие своеобразные впечатления, как впечатления тепла или холода, и впечатления, являющиеся следствием упражнения, формирования, выучки, как, например, впечатления гармоничности и дисгармоничности. Музыка основывается как раз на этих сформированных впечатлениях. Музыка имеет чувственный субстрат, но, однако, является достаточно рациональной, объективной и может быть предметом научного исследования.

Эта особая концепция Спевсиппа и Диогена Вавилонского была неожиданной для греков, особенно после Платона, безотносительно противопоставлявшего разум и чувства, убежденного в рациональности мысли и иррациональности чувственных впечатлений. Она была столь же новой и многообещающей, как и проблематичной и поэтому не избежала возражений. Их высказал Филодем; этому эпикурейцу с его житейским способом мышления ничуть не импонировали ученые дистинкции стоиков и, прежде всего, рационалистическое понимание музыки. Спор между рационалистическим пониманием музыки стоиками и ее иррационалистическим пониманием эпикурейцами оказался «последней большой полемикой в античной эстетике».

8. ЭСТЕТИКА ПОЭЗИИ

а. ПОЭЗИЯ ЭЛЛИНИЗМА

1. *Эллинистическая литература.* Литературная продукция эпохи эллинизма была весьма разнообразной* — с III века до н. э. она насчитывала дидактические поэмы,

* Sinko T. *Literatura grecka*, t. II, cz. 1, 1947; cz. 2, 1948.

эпиграммы, лирику, элегии и гимны Каллимаха, идиллии Феокрита, реалистические мимы Геронда, а затем — романы и новеллы. Уже во II веке н. э. она дала столь замечательные произведения, как «Жизнеописания» Плутарха из Херонеи, а также эссе Лукиана Самосатского. Однако в позднеэллинистический период уже не появилось столь выдающихся произведений, как в более раннее время. Правда, Александрия крайне гордилась своей «плеядой», семью светилами свой драмы, хотя потомки эти светила оценили иначе, предав забвению. Но в эту эпоху произошло событие довольно выдающегося значения: только теперь греческий язык покинул пределы Греции и стал господствующим культурным языком в античном мире.

Многое изменилось в отношении общественности к поэтическому творчеству. Поэзия перестала быть общественным делом. Та непосредственная связь, какая была у поэта с обществом в небольших городах-государствах, оказалась утраченной и невозможной в рамках обширных империй, огромных стран и городов. Все население уже физически не могло участвовать в постановке и оценке трагедий. Поэзия утратила и свой ритуальный характер, став личным делом некоторого числа отдельных людей. Изменилась и ее направленность, ибо греческих торговцев и предпринимателей, задававших тон в Александрии или Антиохии, фарс и кабаре привлекали больше возвышенных трагедий.

Эллинистическая литература имела свои характерные черты. Литераторы были одновременно и учеными — литературоведами и философами. Эта литература требовала эрудиции, она была насыщена философскими, историческими, литературными намеками. Эллинистическая поэзия также была весьма ученой, поэзией, ищущей вдохновения в библиотеках, предназначенной для ограниченного круга читателей и слушателей. То была сознательно изысканная поэзия, пренебрежительно относящаяся ко всему обыденному.

Александрийские литераторы назывались грамматиками. Слово «литератор» является латинским переводом слова «грамматик». Так называли как тех, кто занимался «изящной» литературой, так и тех, кто занимался литературной теорией. Однако у Секста Эмпирика это слово уже означает только теоретиков литературы.

Позднее, в Александрии, писателей называли филологами, а в Пергаме — критиками.

Литература находилась под контролем и руководством знатоков, она подчинялась правилам, приравнивалась к требованиям. Довольно рано появились трактаты о том, как надо писать и читать литературные произведения. Интерес к теории литературы, философии проявлялся не меньший, чем к собственно литературе.

Другой особенностью эллинистической литературы, в отличие от классической, была забота об оригинальности, увлечение литературными экспериментами. Для александрийской литературы было характерно подражание редким и изысканным сочинениям.

Третьей особенностью, правда более распространенной в эллинистическом изобразительном искусстве, была вычурность, преобладание пышности над простотой, стремление к затемненности выражения.

Четвертой особенностью эллинистической литературы был ее реализм, проявлявшийся здесь не в меньшей степени, чем в живописи и скульптуре. Реализм и способность к наблюдению выражены в скетчах Геронда столь разительно, что Т. Зелинский парадоксально считал их скорее научными, чем художественными произведениями.

Пятой особенностью было отношение эллинистических литераторов к собственным занятиям, отличающееся трезвостью. «Метать громы и молнии — не мое дело, но Зевса», — писал Каллимах. Это было, по мысли видного польского филолога Синко, «отказом от величественной божественной поэзии в пользу более человеческой, но и, как думал Каллимах, более художественной поэзии».

Шестой особенностью эллинистической литературы было то, что поэзия постепенно отошла в ней на второй план по сравнению с прозой, а литературная проза уступила место прозе научной. Для занятий научной работой эллинистические монархи возводили огромные здания, вроде Царского музея и Александрийской библиотеки с ее 700 000 свитков. Когда в 47 году до н. э. эта библиотека сгорела, ее заменили Пергамским собранием 200 000 свитков, а после утраты последнего вместилищем учености стала другая библиотека Александрии, Серапеум.

Эти эллинистические научные учреждения внесли большой вклад в литературу: подготовленные александрийскими грамматиками выверенные издания распространились по всем территориям, захваченным греко-римской цивилизацией, и заложили основы будущей новой европейской цивилизации. С. Рейнах называл III—II века до н. э. «одной из величайших эпох человеческого духа», а Вилламовитц, говоря о III веке до н. э., когда были заложены начала эллинистической культуры, находил, что этот век «является вершиной эллинской культуры, а тем самым и античного мира, ибо, хотя вечные мысли возникли раньше, а вечные произведения искусства тоже были созданы раньше, но только благодаря развитию знаний и господству над миром они навсегда обрели свою жизненную и действенную силу».

Великие научные учреждения эпохи эллинизма, в частности Александрийская библиотека, возникли из уверенности в том, что старая Греция выполнила свою роль в этом мире и обязанностью потомков ее является сохранение и спасение ее бессмертных достижений. В историко-филологическом плане это была консервативная ориентация, создавшая благоприятные условия для приобретения разносторонних и обширных книжных знаний. Было положено начало эпохе господства книги.

Что касается эстетики и философии вообще, то тут было сделано не много. Задолго до трагического конца научных собраний в Александрии, случившегося в 390 году н. э., когда патриарх Феофил уничтожил Серапеум, как гнездо языческого варварства, маленькие, бедные Афины с их философскими школами являлись гораздо более важным центром эстетической мысли, чем Александрия. Поэтому не на фоне Александрии, а на фоне Афин, а затем Рима следует представлять себе создателей эллинистической эстетики.

2. *Римская литература.* Римляне* сначала мало заботились о литературе. Их сколько-нибудь значительное литературное творчество можно отнести только к I веку до н. э. Но тотчас же наступил «золотой век» римской литературы, захвативший конец республики и начало империи. Блистательные последние десятилетия

* Morawski K. Historia literatury rzymskiej, 1921.

республики (80—42) известны под именем «цицероновской эры», а еще более блистательное начало империи (42 г. до н. э. — 14 г. н. э.) известно под именем «эры Августа». То был классический период римской литературы, классический в полном смысле этого слова — в смысле совершенства, умеренности и сходства с эрой Перикла. Это время можно считать латинским эквивалентом греческой аналогичной эпохи.

Цицероновская эра помимо пышной прозы самого Цицерона дала сочинения Цезаря — непревзойденный образец простой, безыскусственной прозы, научную прозу Варрона, «ученейшего из римлян», а также поэму Лукреция — единственную удачную поэму философского содержания, с тех пор как философы стали писать прозой. Эра Августа выдвинула выдающихся поэтов. «Золотой век» римской поэзии положил начало римской теории поэзии. Цицерон был главным римским эстетиком, а поэт Гораций — творцом влиятельной поэтики. Теория опиралась не только на старую греческую литературу, но и на новую римскую, казавшуюся современникам образцом совершенства.

Как и другие классические эпохи, эта просуществовала недолго. Квинтилиан уже упрекал писателей времен Нерона и Домициана в том, что они не умеют писать так, как писали во времена Августа. Следующую эпоху называли «серебряным веком» римской литературы. Обычно ее начинают со времени смерти Августа, а заканчивают 140 годом н. э. Эта литература до известной степени была похожа на александрийскую. Она дала не обладающую большой ценностью поэзию, а также хорошую беллетристику, философскую и научную прозу — прозу Тацита и других историков, юристов, врачей, географов. Тогда довольно много занимались эстетикой, архитектор Витрувий и энциклопедист Плиний оставили ценные сведения по истории эстетики.

Заключительный период римской литературы великолепием не блистал. Лучшими писателями были христиане, такие, как Минуций Феликс или Тертуллиан. «Изысканная» литература пребывала в состоянии упадка, но зато «грамматика» процветала, умножались комментарии к старым сочинениям.

Литературная эстетика римской эпохи столь ясно и подробно высказалась эксплицитно в теоретических сво-

их рассуждениях, что нет никакой надобности выискивать ее в собственно литературных произведениях. Эстетику Цицерона не надо искать в его речах, потому что он сам сформулировал ее в «Ораторе». Не надо искать и эстетику Горация в его стихах; он сформулировал ее в «Послании к Пизонам». Важен другой вопрос: сыграла ли решающую роль для теории живая литература, или же наоборот? И вообще находились ли они между собой в согласии?

Для литературы того времени были характерны разнообразие и изящество, которые рекомендовались также и теорией. Литература отличалась исключительной техникой, и теория рекомендовала поэту упражнения для овладения техникой. Культу формы в поэзии соответствовало формалистическое направление теории. Но, с другой стороны, литература, особенно в Александрии, была литературой грамматиков-интеллектуалов, тогда как теория делала упор на вдохновение писателей и волнение слушателей; литература была полна абстракций и аллегорий, а теория требовала наглядности; беллетристика была натуралистической, а теория велела подражать скорее идеям, нежели природе. Следовательно, как это часто бывает, в литературе соседствовали различные течения, одни — в рамках теории, другие же — за ее пределами.

6. ПОЭТИКА

1. *Античные поэтики.* В эллинистическую и римскую эпоху не появилось поэтики, разработанной более полно, чем, например, аристотелевская поэтика*. Относительно наиболее полной является «Ars poetica» Горация** в его «Послании к Пизонам», написанном в 19—20 гг. до н. э. Но это — «эклога», или избранные мотивы, не научное произведение, а поэзия о поэзии с поэтическими метафорами. Формулы Горация не отличались особенной точностью, но зато удержались в памяти столетий.

Более полным и более точным, вероятно, было утраченное сочинение Неоптолема, из которого (по свиде-

* Sinko T. Trzy poetyki klasyczne, Bibl. Nar., S. II, 57, 1951.

** Immisch O. Horazens Epistel über die Dichtkunst.—“Philologus”, Suppl. Bd XXIV, 3, 1932.

тельству Порфирия) заимствовал Гораций. Неоптолем (III век до н. э.) был несколько моложе Аристотеля, по-видимому, перипатетик; он систематизировал проблемы поэтики и стал родоначальником эллинистической поэтики.

Учебник Феофраста «О стиле» нам известен лишь в цитатах. Но зато полностью сохранились два более поздних монографических исследования по стилистике—Дионисия Галикарнасского и Деметрия*. Дионисий Галикарнасский (60—5 гг. до н. э.), автор труда «О расположении слов», был плодовитым писателем, влиятельным поборником аттицизма. До некоторой степени его современником был Деметрий, создатель другой книги по стилистике — «О произношении».

Кроме того, сохранилась обширная монография «О возвышенном»**, «считающаяся, — как говорит Т. Синко, — наиболее прекрасной греческой книгой о стиле». Она оказалась вкладом в имевший тогда место спор между аттицистами и азианистами, сторонниками простого стиля и сторонниками стиля витиеватого. Книга «О возвышенном» приняла сторону простого стиля; в духе своего времени она славил возвышенное и вдохновение. Автора этой книги, вполне анонимной, прежде считавшегося подлинным Лонгином, ныне именуют Псевдо-Лонгином; Т. Синко предложил назвать его Анти-Цецилием, ибо в книге есть полемика с некогда знаменитым, а ныне утраченным сочинением Цецилия «О возвышенном».

От сочинения эпикурейца I века до н. э. Филодема из Гадары «О поэтических произведениях» сохранились значительные фрагменты, содержащие сведения не только об эпикурейской позиции, но и о взглядах других школ на поэзию. Вопросы поэтики затронуты в античных книгах по риторике, принадлежащих перу Цицерона, Квинтилиана, Гермогена, так называемого Псевдо-Сириана. Случайные упоминания о поэтике можно встретить в некоторых философских работах — исследованиях Цицерона, «Письмах» Сенеки, трактатах Плу-

* M a d y d a W. Trzy stylistyki greckie, Bibl. Nar., S. II, 75, 1953; M a y k o w s k a M. Diomzjos z Halikarnasu jako krytyk literacki.—“Meander”, V, 6—7, 1950.

** M a y k o w s k a M. Anonimna monografia e stylu artystycznym, Spraw. TNW, wyd. 1, 1926.

тарха, Страбона, Максима Тирского, Секста Эмпирика, Гермогена-Афеня, в речах Диона из Прусы, в эссе Лукиана Самосатского*.

2. *Определение поэзии.* В эпоху эллинизма литературная проза завоевала почти такие же позиции, как поэзия. «Теория литературы» («грамматика») изучала произведения как поэтов (ποιηταί), так и прозаиков (σοφιστῆς), как поэзию (ποιήματα), так и прозу (λόγοι).

В литературе, как и во всяком другом искусстве (ибо теперь уже никто не сомневался в том, что она относится к искусству), теория изучала причины, принципы, идеи, композицию, материал, средства и цели.

Понятие поэзии и граница между ней и прозой были в античности долгое время неустойчивыми. Горгий определял ее как стихотворную речь, Аристотель — как подражательную. Эта двойственность перешла к эллинизму: поэзию часто определяли по-аристотелевски, как «подражание жизни в словах», и тогда поэзию в широком значении литературы делили на подражательную (или собственно поэзию) и неподражательную (или прозу). Если поэзию противопоставляли красноречию, то преимущественно в смысле литературы с метрической структурой, а если противопоставляли истории, то в смысле литературы с фиктивным содержанием. Поэзию выделяли, следовательно, либо по форме, либо по содержанию.

Оба подхода объединяло уже известное нам определение Посидония, гласившее, что поэма есть метрическая и ритмическая речь, которая отличается от прозы своей нарядностью. Это определение, таким образом, признавало формальный критерий поэзии — стихотворную форму. Но определение Посидония шло дальше: «поэзия есть поэма, полная содержания, воспроизводящая божественные и человеческие предметы». Следовательно, оно различало поэму и «поэзию»: поэма отличалась от прозы только своей формой, от «поэзии» же требовалось нечто большее — значительность содержания. «Поэзия», таким образом, должна была соблюдать два условия: иметь стихотворную форму и весомое содержание.

* M a d y d a W. De arte poetica post Aristotelem exculpta. — "Archivum Filol". PAU, 22, 1948; S v o b o d a K. Les idées esthétiques de Plutarque. — "Mélanges Bidez".

За время, прошедшее с конца классической эпохи, произошли большие перемены в понимании цели поэзии. Ранние греки усматривали цель поэзии в двух вещах: в поучении и в совершенствовании нравов. Страбон отмечает, что «поэзию называли пропедевтикой философии», полагая, что она «учит людей нравам, чувствам и поведению». Поэтов и музыкантов считали прежде всего учителями и воспитателями.

В эллинистическую эпоху все это подверглось изменению. Теперь от поэзии ожидали не только удовольствия, но и волнения. Первая мысль не была чуждой классической эпохе, хотя и была тогда не на первом плане; вторую мысль высказал Аристотель, она была довольно новой, но лишь в позднее время оказалась на первом плане. «Недостаточно, чтобы произведение было прекрасным, пусть будет оно и приятным, направляя разум внимающего», — писал Гораций. Еще раньше об управлении душой посредством поэзии толковал Эратосфен. Ведь естественно, что, волнуя души, поэзия ими управляет, но такое управление, психагогия, — нечто иное, чем обыкновенное поучение. В поздней античности положение о том, что поэзия должна поучать людей, представлялось весьма спорным, как и мысль о том, что поэзия должна улучшать людские нравы.

Поэзия была искусством слова. Не следует забывать того, что для древних к числу искусств принадлежали также история, философия, красноречие.

3. *Поэзия и история.* Первоначально древние сближали поэзию с историей, полагая, что всякая человеческая деятельность должна стремиться к правде — как поэзия, так и история. Впоследствии же именно в этом пункте между ними видели различие, выраженное в формулировке I века до н. э.: история правдивая, неправдивая и басня (*historia, argumentum, fabula*). «Басня повествует о событиях неправдивых, невероятных, такие события сродни преданию, традиции; история говорит о событиях правдивых, но недостаточно четко закрепленных в нашей памяти либо в ней не заключающихся; литературная фикция — о событиях придуманных, которые, однако, могли бы иметь место: такие события выводятся в комедиях». Таким образом, поэзия относится к двум из трех приведенных случаев: к басне и неправдивой истории... Таким образом, можно сформулировать раз-

личие между поэзией и историей: они различаются тем, что первая говорит о фикциях, вторая — о действительности.

История служит правде, а поэзия может служить только удовольствию, коль скоро она не служит правде. Цицерон отсюда делал вывод, что «одни законы должны соблюдаться в истории, а другие в поэзии; если в первой все устремлено к правде, то во второй — преимущественно к удовольствию».

4. *Поэзия и философия.* Отношение поэзии к философии было для древних более проблематичным, чем ее отношение к истории. Это было отношение к науке вообще, потому что под философией понимали всю науку, за исключением истории, которую считали хроникой, а не наукой: история констатирует отдельные факты, а наука их обобщает. Первоначально перед поэзией ставили ту же задачу, что и перед наукой: познать богов и людей. Пока не имели философии, объяснения мира и жизни искали в поэзии, прежде всего у Гомера. Поэтому-то и возникли притязания поэзии на то, что она есть не фикция, но познание. Философии со времени ее появления пришлось бороться с этими притязаниями поэзии познать и объяснить мир. Отзвуки борьбы между философией и поэзией можно найти, в частности, у Платона. Борьба была успешной для философии, так что поэзия нашла себе удовлетворение в других задачах; в эллинистическую эпоху старый антагонизм между поэзией и философией существенно уменьшился.

Теперь защищались два противоположных воззрения: одно удаляло поэзию от науки, другое приближало ее; одно осуждало поэзию, а другое ее хвалило. Эпикурейцы вслед за Платоном осуждали поэзию за то, что она изображает предметы иначе, чем наука. Скептики тоже считали, что если в поэзии и есть какая-то философия, то это плохая философия. Но вот стоик Посидоний ставил поэзию в один ряд с философией, полагая, что и она «воспроизводит божественные и человеческие предметы». К его формуле присоединились Цицерон, Сенека, Страбон, Плутарх, Максим из Тира. Они видели в поэзии и философии два вида познания, в конечном итоге согласные между собой. Максим, Дион, Плутарх считали поэзию лишь ранним видом познания, хотя и достигшим меньших успехов, чем филосо-

фия, но составляющим с ней «единое и согласное искусство». Правда, поэзия использует метрику, но, как утверждал Страбон, это не столь существенно и необходимо только для того, чтобы увлечь массы; вне этой особенности поэзия и философия являются одним и тем же.

Для античной мысли было весьма симптоматичным это противопоставление поэзии и истории и сближение поэзии с философией. Философия, отражавшая сущность вещей, а не их конкретный, преходящий вид, подобно истории, являлась, по мнению древних, наиболее близкой к поэзии, соответствовавшей их представлению о поэтическом воспроизведении, мимесисе.

В подходе древних к поэзии было два различных, противоречивых мотива: поэзия творит фикцию, и она же познает правду. Время от времени брал верх то один, то другой мотив; противопоставляя поэзию истории, упор делали на фикции, а когда поэзию сближали с философией, то обращали внимание на ее правдивость и способность познавать мир.

5. *Поэзия и красноречие.* Отношение поэзии к ораторскому искусству ставило перед древними проблемы, ибо они видели в поэзии и красноречии две весьма близкие и в то же время различные области.

а. Ныне наиболее естественным основанием для их различия представляется то, что поэзия имеет письменную форму, тогда как красноречие — устную. Но во времена античности поэзия долгое время была устной, передавалась в песнях рапсодов, декламировалась актерами. Вместе с тем речи великих ораторов не только произносились и слушались, но также публиковались и читались.

б. Поэтому греки выдвигали другое основание для различия: поэзия предназначается для того, чтобы нравиться людям, а красноречие для того, чтобы ими управлять. Но и речи древних претендовали на звание произведений искусства, составлялись в расчете на то, чтобы понравиться. Одновременно поэзия, в особенности драматическая, афинские трагедии и комедии желали не только нравиться, но также доказывать и убеждать, опровергать одни взгляды, а другие прививать.

в. Третье основание для различия: поэзия относится к фикции, а красноречие занимается реальными

общественными вопросами. В этом случае поэзию отличает то же самое, что отличает ее и от истории. Однако римляне, например, не столь уж охотно обращались к подобной точке зрения, ибо их ораторы в своих школах упражняли свое красноречие именно на темах фиктивных (*declamationes*); в более поздние века было больше поводов для подобных упражнений, нежели для публичных речей.

г. Наконец, появилось и четвертое основание для различения: поэзия — это творчество, заключенное в форму стихотворную, а красноречие — в форму прозаическую. Тацит в «Диалоге об ораторах» рассматривал поэзию как вид красноречия, различая два его вида — ораторский и поэтический; или красноречие, *stricto sensu*, и поэзию. Такое сопоставление с литературной прозой имело в античные времена историческое обоснование, ибо речи — от Горгия до Исократы — были первыми и довольно долго единственными образцами художественного творчества в прозаической форме. Достижения ораторов в области художественной прозы использовались затем историками, литераторами; поэтому принципы риторики применялись не только в красноречии, но почти во всей художественной прозе, так что риторика стала как бы теорией прозы вообще. Произошло распределение ролей: поэтика была эстетикой поэтической литературы, а риторика — прозаической. Только, пожалуй, Гермоген ограничил эти устремления риторики, разделив ее на три вида: политическую, судебную и, как он определял, образцовую риторику. Гермоген утверждал, что только образцовая риторика (включающая, между прочим, и панегирику) действительно имеет дело с «изящной» литературой.

6. *Поэзия и правда*. Самые общие вопросы античной поэтики распределялись в отношении поэзии к правде, к добру, к прекрасному.

В ранний период по вопросу о правде сталкивались взгляды тех, кто упрекал поэзию в том, что ее сущностью является ложь, и тех, кто защищал поэзию, утверждая, что ее сущностью является правда, понимаемая метафорически. И те и другие сходились в том мнении, что без правды хорошей поэзии быть не может.

В эпоху эллинизма окрепло убеждение, что для поэзии необходимо еще что-то иное помимо правды, а

именно — свобода и фантазия. Поэт имеет право пользоваться фикциями. «Что еще в большей степени является вымыслом (*fictum*), чем поэзия, чем сказка?» — спрашивал Цицерон. Псевдо-Лонгин отмечал: «Фантазия поэтов склоняется в сторону сказки и выходит за пределы всякой вероятности». Плутарх противопоставлял поэзию жизни. Лукиан писал, что поэзия противостоит истории, как свобода — правде. Он говорил также, что никто из поэтов и художников не хочет отдавать себе отчет в том, что они делают. Эратосфен писал, что поэту дозволено то, что ему необходимо для воздействия на душу. Секст Эмпирик указывал, что налицо оба стремления: одни поэты стремятся к правде, тогда как другие лгут, ибо здесь речь идет о господстве над умами, посредством же лжи оно достигается скорее, чем посредством правды.

Поэзия или содержит правду, или является свободным творчеством. В ранний период древние отказывались от этого свойства свободы поэзии, чтобы не лишать ее того, что считалось самым важным: учить правде. Зато в более позднее время интерес к поэтической правде был утрачен, от нее отказывались во имя поэтической свободы.

Консерваторы-стойки все еще продолжали доискиваться в поэзии правды, а потому рекомендовали толковать ее вполне аллегорически. Эстетики других эллинистических школ считали подход стойков неправильным. Они пришли к принципиальному различению, соответствующему современному различению формы и содержания: к различению языковой формы и смыслового содержания. Если применительно к поэзии говорится о правде, мудрости, знании, помыслах, то это все касается содержания и не имеет никакого отношения к форме. Стало распространяться убеждение в том, что вообще в поэзии нельзя говорить о содержании. «Не следует оценивать стихи по их смысловому содержанию и искать в них сведений», — писал Эратосфен. У Филодема читаем: «Достоинство поэмы не в том, что она сообщает прекрасные мысли, и не в том, что она умна».

7. *Поэзия и добро.* По отношению к добру в эпоху эллинизма происходила та же эволюция, что и по отношению к правде. Прежнее понимание поэзии греками

характеризовалось как морализмом, так и интеллектуализмом. Древние греки полагали, что поэзия только тогда имеет право на существование, когда она служит государству и добродетели, когда она учит, воспитывает, нравственно возвышает. Эта самая позиция и привела Платона к выводу о моральном вреде поэзии, а также о том, что впредь она должна приносить моральную пользу. У последователей Платона убеждение в том, что поэзия приносит вред, поколебалось, равно как и мнение о необходимой пользе поэзии. В самом деле, Сенека сетовал на то, что искусство отрицательно действует на чувства; Марк Аврелий желал рассматривать искусство как школу жизни; Афеней видел в искусстве средство отвращать от дурного. Но были и иные взгляды. Согласно Филодему, невозможно заботиться одновременно о радостях людей и об их пользе. Еще современной высказывался Овидий, когда он писал, намекая на свое поэтическое искусство: «Нет ничего полезнее тех искусств, что в мнении общем пользы большой не приносят».

То был все тот же старый спор: в чем назначение поэзии — учить или радовать (*docere* или *delectare*)? Чаще всего вопрос решался компромиссным путем. Цицерон, например, ждал от поэзии как «необходимой пользы», так и «безудержной радости»; пользы ожидают в силу жизненной необходимости, а радость проистекает из творческой свободы. Гораций, наполовину верный старому морализму, писал, что поэзия должна «как учить, так и радовать». Поэтическое произведение должно быть «*utile*» и «*dulce*», должно приносить одновременно и пользу и удовольствие.

Еще ранее фундаментальную границу провел Феофраст. Как он заметил, есть два вида литературы: имеющая в виду предмет и имеющая в виду слушателей («*lōgos pros prāgma*» и «*lōgos pros tus akroatās*»)*. В эпоху эллинизма считали вполне уместными оба вида литературы. Столь же необходимую литературу второго вида следует оценивать по тому, каково ее воздействие на нравственность. Но возможна и литература второго вида; постепенно крепло убеждение в том, что в поэзии она наиболее важна.

* M a d y d a W. Trzy stylistyki greckie, Bibl. Nar., S. II, 75, 1953.

Одновременно с проблемой — порождает ли поэзия добро или зло — эллинистические теоретики занимались и другой проблемой: изображает поэзия добро или зло? Должна ли поэзия изображать единственно только добро и уклоняться от изображения зла? Все более господствующим делалось мнение, что если поэзия хочет дать полную картину действительности, то она должна показать все разнообразие характеров и нравов, следовательно, изображать добро и зло, добродетели в сочетании с недостатками, ибо все люди далеки от идеальных. Поэзия, как указывали Плутарх или Максим из Тира, не должна изображать своих героев как образец добродетели.

8. *Поэзия и прекрасное.* Что касается отношения поэзии к прекрасному, то здесь эволюция в эпоху эллинизма протекала иначе, чем по отношению к добру и правде. Классическое время вполне связывало поэзию с правдой и добром, но не с красотой, а эллинистическая эпоха принизила роль правды и добра в поэзии, потребовав место для прекрасного. Впрочем, это было сделано в довольно скромных масштабах: гораздо больше распространялись о том, что является в поэзии приятным и милым (*iucundum et suave*), нежели о том, что является в ней прекрасным.

Еще до эпохи эллинизма различали объективную красоту и субъективно обусловленную красоту: симметрию и эвритмию. Такое различие касалось визуальной красоты архитектуры или скульптуры. Поэтика эллинизма знала схожее, хотя и не совсем идентичное различие: она различала красоту предметов, изображаемых в поэзии, и красоту, заключающуюся в способе их изображения. Иначе говоря, эта поэтика различала заключенную в природе красоту и красоту, привносимую искусством. В поэзии могут нравиться и описания предметов безобразных; она скорее прекрасно подражает, чем подражает прекрасному. В поэзии существенно то, как она говорит, а не то, о чем она говорит.

Кроме того, древние различали красоту всеобщую, которая для всех одинакова, а также красоту индивидуальную, зависящую от человека, обстоятельств, времени. Если симметрия и даже эвритмия понимались как всеобщая красота, то соответствие (*decorum*) — как красота индивидуальная. В эллинистическую эпоху ин-

дивидуальной красоте приписывалось гораздо более важное значение. В изобразительном искусстве симметрия и эвритмия продолжали находиться на первом плане, а в поэзии на первых ролях фигурировал *decorum*. Чтобы быть прекрасной, поэзия должна быть органичной и, говоря словами Гермогена, отвечать принципу соответствия. Квинтилиан писал: «Всякому предмету соответствует надлежащая форма» («*Omnibus debetur suum decor*»). Дионисий Галикарнасский: «Существуют четыре самых важных и могучих источника, из которых речь черпает свою прелесть и красоту: мелодия, ритм, соответствие и принадлежность к содержанию». Воспроизводить красоту, как указывал Плутарх,— это значит воспроизводить соответствующим образом, не только прекрасно воспроизводить прекрасное, но и безобразно— безобразное. Очевидно, что красота поэзии заключается в порядке, мере, соответствии частей. То был вполне традиционный для античности подход. Однако эллинизм в большей мере, чем классицизм, делал акцент на том, что прекрасное заключается в величии, благородстве, возвышенном, а также в нарядности и разнообразии. Эпикурец Филодем в качестве «достоинств поэтического способа выражения», или стиля, называл наглядность, выразительность, стройность, краткость, ясность, соответствие. Перечень стоика Диогена Вавилонского называет пять достоинств: правильность языка, ясность, стройность, соответствие, хорошую композицию.

Нам доставляет удовольствие разнообразие, *varietas delectat*; эллинистические писатели повторяют это довольно часто. Поэтическое искусство пользуется разнообразием и полиморфизмом, говорит Плутарх и добавляет: то, что просто, не возбуждает ни чувств, ни фантазии. Гермоген также отрицательно относится к литературе, лишенной разнообразия. Эллинистические писатели находили ценность литературы также в том, что называли «*evidentia*», или наглядность. Гермоген писал: «Самое важное в поэзии — воспроизведение, наглядное и соответствующее теме». Близким к этому было требование ясности. Помимо чувственной, внешней наглядности поэтика эллинизма требовала от литературного произведения, чтобы оно пробуждало внутреннюю веру (*πίστις*), чтобы его читали с убежденностью. Об этом писал Дионисий.

9. *Вопросы поэтики.* Вопросы поэтики обычно излагались по определенной схеме, исходившей от Неоптолема. Его изложение поэтики делится на три части, в которых поочередно рассуждается о поэзии, поэме и поэте. Первая часть трактует о поэзии вообще, вторая — о ее видах, третья — о ее особенностях, связанных с личностью поэта. Эта схема приводилась не только в учебниках, так называемых «исагогах»; филолог найдет ее даже в свободной на первый взгляд системе «Поэтического искусства» Горация. Она встречается, кроме того, в упрощенной, дихотомической форме: поэзия — поэт, или же в еще более общей форме: искусство — художник.

Особый раздел («О поэме») может заинтересовать историка литературы, а два остальных — историка эстетики. Здесь немало новых идей и вопросов. Воспроизведение или воображение? Мудрость или воодушевление? Природа или искусство? Возвышенное или очарование? Какого из этих достоинств следует ждать от поэта более всего?

10. *Воспроизведение или воображение.* В понимании роли поэта, да и вообще художника, в эллинистическую эпоху произошла существенная перемена: переход от пассивного понимания его роли к активному. Во времена ранней античности поэт был простым воспроизводителем; в эпоху эллинизма он стал творцом, зависящим от своего воображения в большей степени, чем от воссоздаваемых им предметов. Греки классического времени едва-едва обращали внимание на поэтическое воображение. А в эпоху эллинизма его признали уже существеннейшим фактором поэзии. Такое воображение называли (даже когда писали на латыни) греческим стоическим термином «фантазия» либо способностью «создания образов», как это делал Псевдо-Лонгин. Греки сознательно противопоставляли фантазию воспроизведению, подражанию. «Мимесис изображает то, что он видел, а фантазия — то, чего она не видела», — писал Филострат. Слепоту Гомера рассматривали как символ и доказательство того, что воображение — большая сила, нежели чувства. Если раньше в поэтических произведениях интересовались тем, что является картиной мира, то теперь в них интересовались тем, что является картиной души поэта.

Выражая господствующее мнение, Сенека писал, что для возникновения художественного произведения помимо четырех факторов: художника, его намерения, материала и формы, приданной им материалу, необходим еще и пятый фактор, а именно: «то, что художник имеет перед глазами, когда творит задуманное им; для искусства же безразлично, есть ли у него эта модель вовне, так что он направляет на нее свой взор, или же эта модель внутри, та модель, которую он сам для себя избрал». Древние понимали, что искусство всегда имеет какую-то модель, но думали, что это всегда есть модель действительного мира. Теперь они вдруг заметили, что художник может иметь модель и внутри самого себя. Такую внутреннюю модель они называли образом (*εἰκὼν*), а еще чаще — «идеей». Этот термин употреблял Цицерон, ссылаясь на Платона, хотя он и лишил его платоновского значения; трансцендентное бытие Цицерон превратил в воображение поэта, перенеся пребывание идеи из мира потустороннего в мир душевный. О том же думал и Сенека, когда он говорил, что художник может иметь модель своего произведения в самом себе. Плутарх доказывал, что идея в разуме поэта является «чистой, независимой и безошибочной». Витрувий писал, что художник отличается от профана тем, что заранее знает свое произведение, ибо, прежде чем он начал его, он уже определил в своей душе, сколь будет оно прекрасно, каковы будут его красота, польза и соответствие.

11. *Мудрость или воодушевление?* Эллинистические и римские писатели были вполне согласны с необходимостью наличия мысли в поэтическом творчестве. Стоик Крат из Пергама утверждал, что «лишь мудрец способен оценить красоту поэзии и не позволить ввести себя в заблуждение неясностью речи». Цицерон писал, что в искусстве «необходимо то, что в обиходе называется рассудительностью; ею должны обладать все, желающие в искусстве первенствовать». А Гораций: «Началом и источником хорошего стиля является мудрость». Если ее нет, вдохновение не поможет. Но и мудрость не поможет тому, у кого отсутствует вдохновение. Состояние вдохновения как греческие, так и римские писатели охотнее всего обозначали словом «энтузиазм», что значит «это есть божественный предмет». Некоторые авто-

ры действительно понимали вдохновение как явление сверхъестественное; другие же — как сходное со сверхъестественным внутреннее напряжение и восторг поэта. Платоники объясняли вдохновение деянием божества, эпикурейцы — причинами естественными. В конце концов эпоха сходилась на том, что для творчества необходимы как мудрость, так и воодушевление, вдохновение.

Среди эллинистических писателей многие понимали вдохновение как состояние напряжения и возбуждения, даже безумия и одержимости; но находились и такие, которые утверждали, что вдохновенный поэт сам должен быть спокоен, чтобы суметь воспроизвести безумие Ахиллеса, что он сможет более легко выразить гнев, если сам разгневан не будет. Сенека считал, что художник в состоянии искусственного аффекта достигнет большего, чем при действительном аффекте.

12. *Интуиция или правила?* Для древних понятие искусства было неразрывно связано с понятием правила, для них не было искусства, не основанного на правилах. Если поэзия первоначально не причислялась к искусствам, то потому, что она не была основана на правилах, а считалась делом вдохновения. В эпоху эллинизма произошла перемена. Стали признавать, что у поэзии не меньше правил, чем у других искусств. Даже возвышенное в поэзии подпадает под правило, как утверждал Псевдо-Лонгин. Но, с другой стороны, было замечено, что значение всех этих правил в поэзии и в искусстве вообще не столь велико, как думали прежде. Так, Дионисий Галикарнасский писал, что для художественной композиции решающее значение имеют не логические принципы, а воображение художника, его умение найти соответствующее решение. Квинтилиан думал, что для творчества интуиция (*intuitus*) имеет большее значение, чем технические правила.

В эпоху эллинизма стало развиваться убеждение, что правила искусства нельзя, как прежде, считать необходимыми и неизменными, что в зависимости от времени и других условий можно рекомендовать различные правила; что выставлялись такие правила, которые ныне оказались противными разуму; что в любом случае правилами нельзя пользоваться механически, но надо «уметь их применять». И, наконец, самое важное: по отношению к искусству правила вторичны — ведь

сначала были произведения искусства, а уж потом на их основании были выведены правила относительно того, как заниматься искусством. «Стих возник прежде размышлений над стихом»; «Всякий предмет обладает своею красотою», — указывал Лукиан. Этого не может уловить никакое правило. Если есть границы для правил, то есть и простор для свободы поэта. А также — простор для свободы слушателя и читателя. Филодем приводит цитату из Аристона Хиосского: «Должна быть поэзия на всякий вкус». Псевдо-Лонгин пишет: «Пусть каждый радуется тому, что доставляет ему удовольствие».

Основанному на правилах художественному творчеству Дионисий Галикарнасский противопоставлял либо очарование оригинального творчества, либо же его пыл, своим источником имеющие не правила, но любовь к прекрасному. Древние думали, что поэзию обязывают правила, а главным ее достоинством является безошибочность. Теперь же появилось мнение, что величие поэзии важнее безошибочности. «Безошибочность избегает порицания, а величие — восхищает», — писал Псевдо-Лонгин. «Великие писатели далеки от безошибочности».

13. *Интеллект или чувства?* Дискуссия о том, что является самым существенным в поэзии — правила или интуиция, — была связана с другой дискуссией, еще более общего характера, — интеллект или чувства? У такого анонимного писателя, как Псевдо-Сириан, антиинтеллектуализм принял резкую, почти бергсоновскую форму: разумом мы в силах уловить лишь отдельные элементы вещей, тогда как их целостность — только непосредственным впечатлением; разум воспринимает предметы и формы символически, будучи не способен воспринимать их непосредственно. Между тем художник призван дать не только символический, но также и непосредственный, конкретный образ вещей. Эллинизм не избегал символов, но он с пониманием относился к непосредственному изображению вещей посредством поэзии и вообще искусства. Непосредственное восприятие эллинизм понимал либо как продукт интуиции, либо как продукт чувств.

Спор касался не только поэта, но и слушателя, читателя. Речь шла о том, каковы психологические средства

как художественного творчества, так и эстетического переживания. Мысль, что поэзия воздействует на слух, было *Iocus communis* античной поэтики. Но многие, подобно Псевдо-Лонгину, считали, что гармония речи обращена «к самой душе, а не только к слуху». Однако все развитие эллинистической поэтики шло в направлении усиления роли слуха. Высшую оценку чувственного фактора обосновали стоики, в частности Диоген Вавилонский, который выделял из чувственных впечатлений обычные и вырабатываемые, относя к последним гармонию и дисгармонию.

14. *Природа или искусство?* Помимо уже рассмотренных дискуссий в эпоху эллинизма спорили еще и о том, что важнее — природа или искусство? Природа в этом споре означала природу поэта, его естественные таланты. Что важнее: талант, полученный поэтом от природы, или же искусство, которому он мог научиться? Вопрос этот, в отличие от других, решался вполне компромиссно. «Возникает ли удачное произведение, — писал Гораций, — благодаря таланту или же благодаря искусству, — этот вопрос решался не раз. Что до меня, то я не вижу, зачем наука нужна без плодотворной поэтической жилки, зачем без образования нужен талант».

Между тем в ту эпоху значительно тщательнее, чем в новое время, различали в стихе то, что является природой, и то, что является искусством. Спорили о том, чем обязаны звучность стихотворения и хороший стиль поэта искусству и чем — хорошему слуху. Филодем выступал против взглядов Неоптолема, но вполне был с ним согласен в том, что одно дело — хороший в техническом отношении писатель, другое дело — хороший поэт.

Компромиссная формула была по этому вопросу обычно более полной: природа — практика — искусство. Помимо природы (таланта поэта) и искусства (знания правил) она вводила еще и практику, то есть опыт писателя. Стобей приводит строки о том, что поэту нужны: знание средств, творческая страсть, ощущение соответствующего места и времени, компетентный критик, упорядоченный ум, опыт и знание. В этом перечне «знание средств» соответствует тому, что обычно называется искусством, а «творческая страсть» — природой

художника. Но упоминаются и другие факторы. Псевдо-Ямвлих писал, что для достижения успеха в науке и в искусстве необходимы одинаковые предпосылки: нужно иметь дар от природы, остальное же зависит от человека, который должен быть ревнителем прекрасных предметов, иметь склонность к труду, рано получить образование и проявлять настойчивость. Почти так же высказывался Гораций.

Противопоставление природы и искусства имело у древних и другое значение — как противопоставление творений природы и творений человека. Софисты подчеркивали то, что разделяет эти две области, а Аристотель — то, что их объединяет. Аристотель считал, что обе сферы подчинены одним и тем же законам и в них господствует целесообразность. В Риме одни теоретики считали, что искусство зависит от природы, другие же уподобляли природу искусству. Одни говорили, что начала искусства — в природе, искусство развивает только то, что породила природа. Так, строительство, танец, пение являются занятиями для человека природными и только потом превратившимися в искусство. Другие же отмечали, что творения природы имеют то же строение, как и творения искусства, сознательно стремящиеся к красоте. Квинтилиан даже пришел к выводу, что творения, подобные строительству, или же музыка вообще искусствами не являются, коль скоро их можно обнаружить в природе. Овидий писал, что природа «подражает искусству».

15. *Возвышенное или очарование?* В связи с этой антитезой, наиболее глубокой, соперничали два понятия, «χαλόν» и «ἴδού», прекрасное и удовольствие. Первое определяло само произведение, второе — его воздействие на людей. Первое представляло рациональный фактор в поэзии (λογικόν), второе — иррациональный.

Во времена эллинизма прекрасное уподобилось возвышенному, а удовольствие — очарованию. «Под удовольствием я полагаю, — писал Дионисий Галикарнасский, — прелесть, очарование, миловидность, сладость, дар привлекательности и т. д.; под прекрасным — величие, значение, достоинство речи, честь, архаический оттенок и т. д.». Возвышенное перестало быть одной из эстетических категорий, одним из стилей поэтики, став единственным, высочайшим стилем. Для Горация

«pulcher» означало то же самое, что и возвышенное. Дионисий рядом со словом «прекрасный» употреблял слова «великий» и «возвышенный», «великолепный». С этой точки зрения стали друг другу противопоставлять стили «достойный» и «скромный», а между ними — «промежуточный» стиль. Такое деление еще больше, чем в поэтике, привилось в риторике. Перед такими качествами, как благородство и величие, доставляемое произведением искусства удовольствие и очарование были отодвинуты некоторыми авторами, в частности Псевдо-Лонгином, на второй план. Но весьма у многих авторов проявлялась тенденция связывать прекрасное с удовольствием. Целью каждого произведения, как считал Дионисий, являются правда и искусство; когда они достигнуты, то исполнено все, чего можно от них ожидать. При этом такая связь вполне естественна. Тот же Дионисий писал: «Основы прекрасной системы не отличаются от доставляющей удовольствие, в обоих случаях речь идет о благородной мелодии, возвышенном ритме, прекрасном разнообразии и всегда — о соответствии». Соединение между собой всех этих элементов стало у эллинистических писателей мерилom совершенства каждого произведения, созданного человеком, и в особенности поэтического произведения.

16. *Форма или содержание?* Эллинистические эстетики уже имели понятия, сходные с современными понятиями формы и содержания. В поэзии они различали «способ выражения» (λέξις) и «предмет» (πράγμα). Первое соответствовало форме, второе — содержанию.

Из современных понятий формы греки еще раньше уже два знали: форму в значении системы частей (в понимаемой таким образом форме они видели именно сущность прекрасного); форму в значении способа рассмотрения вещей человеком (как говорит поэт, в противоположность тому, что он говорит). На форму в этом последнем значении эллинизм делал больший акцент, чем предшествующая эпоха. Эллинизм знал и третье понятие формы как того, что непосредственно дано чувствам, в противоположность тому, что является промежуточным, истолкованным, схвачено мыслью. Именно это понятие формы, сыгравшее столь важную роль в новое время, эстетика эллинизма стала толковать как существенное понятие.

В эпоху античности предметом дискуссии был вопрос: что составляет ценность поэзии — непосредственная языковая форма или содержание мысли, слово или предмет? Эпикурейцы и стоики в силу своих принципов отводили в поэзии почетное место возвышенному и полезному содержанию. К этому обязывало все наследие Платона и Аристотеля. При этом лозунгом было катовское: «*gem tepe, verba sequuntur*» (если содержание весомо, найдутся и подходящие слова).

Однако нашлись формалисты, совсем не известные до эллинизма, да и в это время составлявшие меньшинство и пребывавшие в оппозиции по отношению к главному направлению поэтики. Формалистические положения можно обнаружить у перипатетика Феофраста, утверждавшего, что прекрасный стиль составляют прекрасные слова. То, что нам известно об эллинистическом формализме в поэтике, поражает своей радикальностью. Формалистические сочинения не сохранились, но мы знаем о них от их противника Филодема. Вот имена первых формалистов: Крат из Пергамона, Гераклеодор и Андроменид. Они принадлежали к стоической и перипатетической школам, выступили в самом начале эллинизма, в III веке до н. э. Крат утверждал, что хорошие стихи отличаются от плохих приятным звучанием. Гераклеодор полагал, что хорошим стихам присуща приятная система звуков, а сам слух способен воспринимать целостность поэтического произведения. Все они соглашались в одном: мысль стихотворения не влияет на его воздействие.

В античную эпоху не было сомнений в том, что поэзия воздействует на слух, что отдельные слова, их ритм и гармонию мы воспринимаем с помощью слуха. Между тем оставался спорным вопрос о том, воспринимаем ли мы слухом поэтическую композицию и все, с ней связанное, оцениваем ли поэзию на слух. Формалисты, как видим, отвечали на этот вопрос положительно, считая всю поэзию делом слуха. Таких же взглядов придерживались во времена позднего эллинизма, а также в римский период. Цицерон отмечал, что «достойным удивления и достоверным для искусства является суждение слуха». Квинтилиан утверждал, что о композиции «лучше всего судит слух».

Дионисий Галикарнасский писал: «Каждая часть речи в силу своей природы по-разному воздействует на

слух, подобно тому как различно влияние зрительных импульсов на зрение, вкусовых — на вкус, а каких-либо других — на другие органы чувств. Некоторые звуки ласкают слух, некоторые его раздражают и вызывают горечь, другие же успокаивают». И в другом месте: «Та речь безусловно прекрасна, которая содержит прекрасные слова, а прекрасные слова основаны на прекрасных слогах и звуках... В основном из сочетания звуков образуются также отдельные разновидности речи, в коих выявляются характеры, страсти, настроения, поведение лиц и связанные с ними особенности».

Итак, различие было существенным. Эти писатели хотя и преувеличивали значение формы в поэзии, но не отрицали и значения содержания, они были приверженцами формы, но не тотальными формалистами. В эллинистическую эпоху формалистическо-акустическое понимание поэзии отнюдь не нашло всеобщего признания. Говорилось также: «Стихотворение признается критикой хорошим не тогда, когда оно нравится на слух, но когда оно сложено в соответствии с разумным законом искусства». Филодему казался смешным взгляд, согласно которому «хорошая композиция воспринимается не разумом, а натренированным слухом». Псевдо-Лонгин, принадлежавший к противоположному философскому крылу, указывал: художественная композиция обращается к душе, а не только к слуху.

Простое двучленное противопоставление «форма — содержание» не соответствовало духу древних; в их распоряжении был более сложный понятийный аппарат (следовательно, менее подверженный опасности многозначного толкования). Так, ранний стоик Аристон Хиосский пользовался четырехчленным противопоставлением: высказанная в поэтическом произведении мысль, выведенные в нем характеры, его звуки, композиция. Как мысли, так и характеры относились к тому, что впоследствии было названо содержанием, а звуки и композиция — к тому, что позже называли формой.

17. *Конвенции или всеобщие суждения?* И наконец: являются ли суждения о поэзии объективными и всеобщими? В этом пункте мнения теоретиков также расходились: одни говорили, что «сама по себе», «от природы», поэзия ни хороша, ни плоха, что нам все это только кажется. Филодем сообщает о тех, кто полагал,

что критериями суждений о поэзии могут быть только конвенции, так что нет имеющего всеобщего значения суждения о хорошем и плохом стихотворении. Сам же он был иного мнения: хотя литературные суждения и конвенциональны, они, однако, всеобщи. Автор сочинения «О возвышенном» также был убежден в наличии всеобщих суждений для этой области: несмотря на различия в нравах, способах жизни, пристрастиях, все имеют «об одном и том же одинаковое мнение».

Никто не сомневался в том, что суждения о поэзии необходимо основаны на некоторых критериях, но стоял открытым вопрос об источнике таких критериев: опыт ли это или же конвенции, независимые от опыта и принятые теми, кто выносит свое суждение? Стоики, связанные с теорией познания, апеллировали к опыту и в эстетике; послышки эпикурейцев (хотя Филодем их и оспаривал) склоняли к пониманию критериев эстетических суждений как конвенций.

18. *Поэзия и живопись*. Среди античных высказываний, относящихся к теории искусства, мало найдется столь популярных и влиятельных, как высказывание Горация: «*ut pictura poësis*» («поэтическое произведение как картина»). Для самого Горация в этом высказывании не было никакой теории, но было просто поэтическое сравнение, выраженное к тому же по довольно незначительному поводу. Это сравнение Горация вовсе не было стимулом к тому, чтобы поэзия обязательно заботилась об образности, живописности. Самое сравнение поэзии с живописью не было также и новой мыслью, его приводили и раньше, в частности Аристотель; кроме того, такое сравнение вовсе не является свидетельством родства поэзии и живописи у древних, как раз напротив, эти две области искусства считались весьма друг от друга отдаленными, и только Возрождение их взаимно сблизило и рекомендовало поэзии учиться у живописи, а живописи — у поэзии.

Итак, в поэтике эллинизм дал противопоставление противоположных точек зрения и решение спора между ними. Меньше всего он занимался подробной разработкой вопросов и понятий. В то же время некоторые писатели, такие, как Секст Эмпирик или Филодем, обращались и к частностям, добываясь более точных формулировок.

9. ЭСТЕТИКА В РИТОРИКЕ

1. *Риторика*. Древние весьма любили красноречие, ораторское искусство. Ораторское мастерство не только считалось искусством, но среди прочих искусств ему отводилось почетное место. Особое значение в античности придавали теории красноречия — риторике*. Может быть, так было потому, что, сознавая проблематичность этого искусства, его желали обосновать теоретически. Раз уж красноречие имеет правила, то, следовательно, на него можно смотреть как на искусство, согласно широкому древнегреческому подходу к этому понятию. Но вот является ли оно искусством в более узком смысле, «изящным искусством», подобно поэзии? А если таковым является, то тогда в чем его отличие от других искусств слова? Задача красноречия — не подражать, не радовать, но убеждать. Так не отличается ли оно характером поставленной перед ним задачи? Может быть, оно отличается тем, что представляет собой живую речь? Но это не вполне совместимо с его задачей убеждать людей, ибо ведь убеждать можно и в письменной форме. Может быть, красноречие отличается тем, что служит реальной жизни, тогда как поэзия живет фикциями? Или же тем, что поэзия использует стихотворную речь, а красноречие действует в прозе? Все эти вопросы ставили перед собой древние, и они вели споры о красноречии: как его определять, в чем следует видеть его задачу и свойственную ему ценность?

2. *Горгий*. В условиях вполне демократического строя Древней Греции, где каждый гражданин мог и имел право высказываться по общественным вопросам, людей постоянно приходилось убеждать. Поэтому весьма необходимо было выработать надежную теорию красноречия и убеждения. Теория эта, названная риторикой, возникла в V веке до н. э. в Великой Греции. Уже ранее у греков были выдающиеся ораторы-практики; теперь отыскились и теоретики, в общем виде сформулировавшие способы эффектного и эффективного

* Baldwin C.-S. *Ancient Rhetoric and Poetic*, 1924; Roberts W.-R. *Greek Rhetoric and Literary Criticism*, 1928; Ma-
y d a W. *Trzy stylistyki greckie*.

выступления с речами перед людьми. Афины вскоре стали главным центром риторики. Более ранние этапы риторики относятся к классическому периоду, так что придется вновь к нему обратиться.

Первой выдающейся личностью в истории риторики был Горгий. Он создал общую теорию искусств, о которой было сказано выше. Эта теория представляла собой обобщение его теории красноречия. Горгий считал, что хороший оратор как бы очаровывает слушателей, ибо он способен внушать им даже то, чего нет. Горгий распространял такой подход на все искусство, понимая его как способность очаровывать и создавать иллюзии. Горгий создал иллюзионистскую теорию искусства.

В риторике он стоял на следующих позициях. Задача оратора — воздействовать на слушателей; он добивается этого, если умеет найти нужные, соответствующие слова, а также если он говорит оригинально, использует неожиданные и эффектные приемы. Такие приемы называли в античности «выражениями Горгия». Совершенный оратор, по мнению Горгия, тот, кто является совершенным художником. Красноречие очаровывает людей, внушает им то, чего нет, убеждает их настолько, что слабое кажется сильным, а сильное — слабым.

Речи самого Горгия, в которых были использованы его принципы, явились первыми греческими прозаическими произведениями, претендовавшими на художественность. Раньше такие притязания были у одной только поэзии. В своей риторике проблему убеждения Горгий связывал с проблемой того, как нравиться; красноречие (бывшее для греков прежде всего вопросом политическим, а не художественным) он связывал с искусством и «изящной литературой». Риторика Горгия сыграла новаторскую роль для всей художественной прозы. То, что Горгий сделал для прозы, некоторые энтузиасты сравнивали с тем, что Эсхил сделал для поэзии.

3. *Исократ*. В Афинах риторике обучали главным образом софисты. Они полагали, что ритор должен заботиться только о том, чтобы хорошенько защитить доверенное ему дело; вникать же в дело этически, думать о том, хорошее ли это дело или плохое, защищает он правду или ложь, ритору не следует. Будучи профес-

сиональным оратором, ритор должен заботиться о том, как он защищает, а не что он защищает. Ритор должен заботиться также не о прекрасной форме, но о форме, способной убедить; при этом имелась в виду действенность речи. Такой подход софистов ослаблял связи красноречия с искусством и укреплял его связи с логикой.

К софистам был близок Исократ, в равной степени известный и как оратор и как теоретик красноречия. С него начинается новый этап в истории риторики. Для Исократа риторика была прежде всего знанием, умением, правилами выступлений с речами. Знающий правила совершенный оратор является совершенным теоретиком красноречия. Впрочем, его знание не является знанием надежным, ибо, как полагал Исократ в соответствии с релятивистским подходом софистов, надежного знания вообще не существует, так что человек не может выйти за пределы предположения или мнения.

Для Исократа красноречие имело прежде всего вполне утилитарную задачу — убеждать. Но у него была и еще одна задача: приносить удовлетворение слушателям, ибо косвенно такое удовлетворение также способствует убеждению. Красота речи и ее богатство вызывают в слушателях вместе с удовлетворением еще и доверие к тому, что провозглашает оратор. Итак, с точки зрения своих средств оно есть и «изящное искусство». Оно является таковым не в меньшей степени, чем поэзия, хотя стиль его может и должен быть иным, прозаическим, а не поэтическим. Сам Исократ дал образец такого стиля, оказавшего влияние как на историков, так и на прозаиков вообще. Красноречие повлияло на литературу, риторика — на ее понимание.

4. *Платон.* Другое, новое отношение к риторике выразил Платон. Живя в Афинах V—IV веков, он не мог оставаться равнодушным к вопросам риторики. Доказательством его интересов в этой области является «Федр», содержащиеся в этом диалоге замечания о ничтожности письменного слова по сравнению с силой живого, устного слова. Для такого фанатика правды и нравственности, каким был Платон, Горгиево «делание слабого сильным, а сильного слабым», формализм софистов, защищавших любые положения, в том числе и

ложные заведомо, релятивизм Исократы, признававшего, что риторика оперирует предположениями, а не подлинным знанием,— все это для Платона было воплощением дурного, безнравственного, фальшивого. Поэтому хотя Платон и интересовался риторикой, но он не придавал ей особенной ценности. Мнение Платона было первым отрицательным мнением о риторике в Древней Греции, предостережением от ее переоценки. В своей полемике против риторики Платон не отрицал художественной ценности красноречия, но пытался показать ее пагубность в научном и этическом отношении. Платон думал, что оратору гораздо более необходима способность к различению правды и лжи; добра и зла, нежели знание им правил красноречия. Оратору, следовательно, более необходима философия, чем риторика. Прекрасный оратор тот, кто превосходный философ.

5. *Аристотель*. Иной была позиция Аристотеля. Он не вел полемики и не осуждал риторики, подобно Платону. Он не занимался и общей ее оценкой. Но зато Аристотель проверил, чего стоят отдельные риторические суждения, положения, правила; он сопоставил наиболее правильные из них и написал учебник риторики. Возможно, что еще до Аристотеля такой учебник был создан учеником Горгия Поллосом. Но «Риторика» Аристотеля — наиболее древний из дошедших до нас учебников риторики и до сих пор непревзойденный.

Аристотель смотрел на красноречие как на искусство, но не самоцельное, а преследующее определенную цель — воздействие на людей. Поэтому формы красноречия должны были быть приспособлены к этой цели, достижение которой сопряжено с трудностями, ибо зависит не только от оратора, но и от слушателей. Следовательно, правила риторики не могут быть всеобщими и обязательными, но только вероятными. Тем не менее риторика располагает правилами, основанными на рациональных принципах: людей убеждает не пленительность речи, а аргументы и искусство оперировать ими. Логика является важнейшим средством красноречия. Прекрасный оратор тот, кто в то же время превосходный логик.

Риторика больше зависит от логики, чем от этики. Вопреки мнению Платона, Аристотель считал, что мо-

ральные соображения не имеют отношения к риторике, они имеют отношение только к этике. Конечно, риторика может и должна служить добру, но она делает это, подбирая действенные аргументы, а не моральные цели. В задачу этики входит также и забота о том, чтобы речь была возвышенной. Задача риторики только в том, чтобы сделать речь убедительной. Отношение ее к эстетике Аристотель понимал точно так же: красота не является целью риторики, поскольку целью риторики является убеждение. В противоположность Горгию и Исократу Аристотель не смотрел на красноречие и как на «изящное искусство». Тем не менее он изложил свою теорию изящного стиля именно в «Риторике» — ибо красота есть не цель риторики, но одно из ее средств.

6. *Феофраст*. Все эти концепции риторики возникли уже в классическую эпоху; эллинистическая эпоха унаследовала их и приумножила, сохранив интерес к проблемам риторики. Такой интерес был особенно силен в школе Аристотеля. Из отрывков, дошедших от знаменитого ученика Аристотеля Феофраста, в частности из фрагментов его исследования «О стиле», известно, что Феофраста более всего волновала звуковая ценность речи; он полагал, что «прекрасные слова», дающие приятные слуховые впечатления и приятные ассоциации, оказывают особенно сильное воздействие на воображение слушателей. Можно даже думать, что, по убеждению Феофраста, прекрасным оратором был превосходный музыкант.

Феофраст советовал, чтобы оратор не высказывал всего, что можно сказать, но делился со слушателем только тем, что входит в его конкретную задачу, чтобы оратор только наводил слушателя на мысль. Весьма в современном духе Феофраст подходил к проблеме слушателя как человека, находящегося в некоем взаимодействии с оратором. Рассматривая эту проблему в более общем плане, Феофраст видел в потребителе соавтора произведения искусства.

7. *Виды красноречия*. Уже начиная с Аристотеля, и особенно с Феофраста, имело место сопоставление достоинств красноречия. Сам Феофраст написал на эту тему специальное исследование, которое, впрочем, не сохранилось. Гермоген насчитывал семь таких досто-

инств красноречия: ясность, величие, красоту, энергию, настроение, правду и способность впечатлять.

Риторика сопоставляла не только элементы красноречия, но также и виды красноречия — политические и судебные, убеждающие (*protreptyki*) и отвращающие (*apotreptyki*) речи. Различались и сопоставлялись, особенно в Риме, стили красноречия; при этом чаще всего упоминались три стили — возвышенный, средний и скромный, определение которых приписывалось обычно Феофрасту. В толковании Цицерона это были: серьезный, средний и простой стили. В толковании Квинтилиана: *genus grande, subtile, floridum*. До него ритор Корнифиций различал *tria genera orationis: grave, mediocre, attenuatum*. Фортунатий (около 300 г. н. э.) говорил о: I. *amplum, grande* или *sublime*; II. *moderatum* или *medium*; III. *tenue* или *subtile*. Таким образом, существовало много классификаций, но все они были схожими. Цицерон заключал, что не может быть «одного вида красноречия» для всяких дел, для любых слушателей, для всех времен. Красноречие должно учитывать: кто слушает — сенат или судья; многочисленны ли слушатели; какова личность самого оратора; говорит ли он в пору мира или же во время войны, в дни торжеств или на отдыхе; посвящены ли речи оратора рассмотрению делового вопроса, полемика ли это, восхваление или утешение. Вкус слушателей тоже весьма различен и зависит в первую очередь от их социальной принадлежности. «Те, у кого имеются лошади, у кого отец из благородных, у кого есть богатство, — писал Гораций, — не наградят венком такого оратора, который приходится по вкусу продавцам гороха и покупателям каштанов».

8. *Азианизм и аттицизм*. В эпоху эллинизма в риторике существовали два наиболее контрастных стили — азианизм и аттицизм. Первый стиль — богатый, цветистый, перегруженный эффектами и орнаментированный, «барочный», развившийся частично под влиянием Востока, что можно заключить и по его названию, уничтожительно звучащему в устах многих греков. Ему противостоял стиль аттицистов, более простой, «классический», более соответствовавший традициям и духу греческого народа. Антагонизм между двумя этими стилями проявлялся прежде всего в поэтике, но также и сильно

проявлялся он в риторике. Вопрос был не только в различении этих стилей, но в том, какой из них более совершенен. В эпоху эллинизма, после смешения греков с людьми Востока, успех азианизма был естествен, но и аттицизм не потерял своих сторонников. Одним из адептов аттицизма был известный преподаватель риторики Гермагор из Темноса, живший на рубеже II и I веков до н. э. Благодаря ему на какое-то время аттицизм даже взял перевес над азианизмом. Гермагор осуждал интуитивизм азианистов, он призывал к проведению регулярных исследований в области риторики, он разработал систему риторики, опираясь при этом на опыт классических ораторов и теоретиков, в частности на Аристотеля. Систему Гермагора с ее примерами из школьных образцов, с ее тенденций к стабилизации форм, с ее упором на правила называли «схоластической». Для Гермагора прекрасным оратором был тот, кто в наибольшей степени опытен.

9. *Цицерон*. В Риме поддержку азианизму в какой-то степени оказал Цицерон. Он изучал красноречие в Греции и обращался к греческой традиции. Но в немалой степени Цицерон был обязан также собственному гению. Его стилю был свойствен умеренный азианизм, о чем свидетельствуют как его речи, так и его исследования по риторике. Таких исследований Цицерона насчитывается чуть ли не шесть, из них наиболее важные: «De oratore» (около 55 г.), «Orator ad Brutum» (46 г.). Исследованиям Цицерона в этой области присущ полемический характер, ибо у аттицизма в этот период в Риме были такие выдающиеся представители, как Цезарь и Брут. В риторику, становившуюся уже рутинной и схоластической, Цицерон вдохнул новую жизнь. Для Цицерона, достигшего благодаря ораторскому искусству вершин успеха и славы, красноречие было чем-то большим, чем одним только искусством или одной только профессией. Красноречие было для Цицерона делом всей его жизни, а также вопросом морали — ведь оратор высказывается о справедливости, правде, истинности, добре. Поэтому все эти вопросы, существеннейшие для человека и его жизни, относятся к компетенции оратора. Позицию Цицерона можно сформулировать так: прекрасный оратор тот, кто превосходный человек.

Цицерон смотрел на красноречие как на искусство.

Оратор весьма близок к поэту, их творчество отличается лишь в деталях: поэт должен больше считаться с ритмом, а оратор—с подбором слов. В то же время Цицерон ставил красноречие выше поэзии, ибо поэзия живет фикцией и произвольностью, заботится больше об удовольствии, чем собственно о предмете. Поэт хочет нравиться, а оратор — доказывать истину. Прелести поэзии для Цицерона бледнели перед прелестями красноречия, в котором он находил величайшее совершенство, подлинную нравственность, истинную философию, высочайшее искусство.

В течение какого-то времени после Цицерона продолжало сохраняться восхищение красноречием, культ риторики. Тацит предоставлял красноречию, как и истории, высочайшее место среди искусств. Он утверждал, что красноречие дает больше радости, чем поэзия. Последний крупный представитель римского красноречия Квинтилиан*, автор «*De institutione oratoria*», всегда говорил о красноречии в превосходной степени, видел в нем высшую, всеобъемлющую цель образования. Квинтилиан систематизировал правила красноречия, построив на их основании целую систему. Его труд стал вершиной «схоластической» риторики.

Квинтилиан считал красноречие занятием «практическим», таким, как танец, который не оставляет материального следа своего искусства, но весь исчерпывается в самом действии. Красноречие стало у Квинтилиана искусством для искусства. Этот поздний ритор, пребывающий во всеоружии великолепных риторических средств, созданных в течение веков, утратил теперь чувство цели, ради которой эти риторические средства создавались.

Интенсивные занятия риторикой в эпоху эллинизма способствовали тому, что она выработала много понятий, категорий, дистинкций, причем некоторые из них применялись во всей теории искусства. Было выработано понятие композиции (*compositio*), или структуры. Была выделена красота частей и сравнений (*in singulis, in coniunctis*). Риторика знала разнообразные эстетические ценности, такие, как *latinitas, decorum, nitore*, или *splendor* (у Виктора Сульпиция), *copia* (полнота), *boni-*

* Cousin J. *Études sur Quintilien*, 2t., 1936.

tas (у Фотунатиана), *elegantia*, *dignitas* (достоинство — у Корнифиция).

10. *Конец риторики*. Рим был для красноречия не худшей ареной, чем Греция. Правда, в период империи уже не было места для политического красноречия. *Lex Cincia* запрещал адвокатам брать гонорар, вследствие чего их профессия сделалась почетным занятием и тем более служила популярности. В ораторах нуждались суды всей империи. Положение ораторов упрочивалось и тем, что они были людьми всесторонне образованными: высшее учебное заведение красноречия оказалось при римских императорах единственным фундаментально организованным высшим учебным заведением, предвестником позднейших философских факультетов. Здесь обучались и таким предметам, как право, теория литературы. Публичных преподавателей риторики в период империи называли софистами: это был титул, означающий то же самое, что и профессор. Кафедры риторики занимались как политической и софистической риторикой, так и практической и теоретической риторикой. Однако весь этот период процветания риторики не был для нее периодом развития и прогресса. Риторика стабилизировалась в виде «схоластики», ее разработки появлялись лишь в обличье компендиумов. Гермоген из Тарсоса, живший во времена Марка Аврелия, был последним, кто сделал какой-то вклад в этой области. Однако его роль сводилась к амплуа историка и компилятора, он написал историю, а также изложил принципы риторики.

История риторики закончилась одновременно с концом античности. Она так и осталась делом античности, когда проявила и реализовала все свои возможности. Риторика оказалась у древних предметом наиболее разноречивых оценок: от крайнего осуждения у Платона до крайнего возвеличения у Цицерона. Риторика усваивала все стили — от классического аттического до «барочного» азианийского. А также все интерпретации — от чисто этической до формальной. Риторика фигурировала как раздел поэтики, раздел этики, раздел логики, раздел философии.

Позднейшие времена поставили под сомнение почти все проблематику риторики, а точнее говоря, разделили ее на части, включив в различные дисциплины. То, что

относилось к убеждению людей, отошло к логике; то, что касалось аргументации, отошло к философии и более специальным, частным наукам; то, что служило украшением, отошло к теории литературы или к стилистике. Позднейшие времена также отказались от мысли видеть в риторике подходящую область для дискуссий, касающихся соотношения философии, морали, искусства, поэзии; вопросы, в эпоху античности недостаточно дифференцированные, теперь были разграничены. Например, вопрос о том, почему речь убеждает и благодаря чему она нравится, перешел теперь в компетенцию эстетики. В конце концов от прежней риторики древних не осталось ничего, так что Э. Ренан мог сказать, что она была ошибкой греков, даже, как он думал, единственной ошибкой греков.

10. ЭСТЕТИКА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

а. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА ЭЛЛИНИЗМА

1. *Классическое и эллинистическое искусство.* Эллинистическое искусство отличалось от классического прежде всего своей тематикой. Одновременно с церковной литературой процветала архитектура дворцов, театров, терм, стадионов. Завоевания Александра Великого дали стимул к строительству городов и превратили градостроительство в важный вид искусства. В живописи на первом месте оказались портрет, пейзаж, жанровые сцены, декоративные композиции. Для тех общественных слоев, которые в эту эпоху приобрели большое состояние и желали жить в роскоши и богатстве, налажилось изготовление предметов домашнего обихода, так что художественная промышленность заняла более почетное место, чем прежде.

Важнейшим было то, что искусство стало выражать другой вкус и приобрело другой стиль в сравнении с искусством эпохи классики. Однако и традиции классического времени не умерли; скульпторы подражали динамизму и пафосу Скопаса, изысканности форм и эмоциональности Праксителя, иллюзионизму и виртуоз-

ности Лисиппа. Художники обращали свои взоры к утонченным пропорциям, колориту, к портретному искусству Апеллеса.

Новаторство эллинистического искусства прежде всего проявлялось в усвоенном им стиле барокко, если употреблять современный термин, то есть в стремлении к пышности и огромным размерам, нашедшем свое выражение прежде всего в архитектуре, а также в динамизме, пафосе и экспрессивности. Огромный алтарь Зевса и Геры в Пергаме (II в. до н. э.) и мелодраматический Лаокоон (I в. до н. э.) являются особенно известными и типичными памятниками эллинистического барокко в скульптуре.

Одним из проявлений перехода искусства от эпохи классицизма к эпохе эллинистического барокко стало исчезновение дорического ордера, столь типичного для раннего периода, и расцвет ионического, оказавшегося архитектурным выражением новой эпохи. Представителем ионического стиля на рубеже III и II веков до н. э. был Гермоген, сыгравший решающую роль в судьбах как практики, так и теории искусства. В качестве варианта ионического ордера появился коринфский ордер. Первой крупной постройкой в этом стиле был Олимпон в Афинах во II веке н. э.

Новаторство эллинистического искусства проявлялось также в его разнообразии, пестроте не только тематики, но также стилей и типов в противоположность однородному каноническому классическому искусству. Эллинизм дал не только барокко, но (по-прежнему пользуясь современной терминологией) и маньеризм, и академизм, и даже рококо, как, например, в терракотовых танагрских скульптурках. Радикально-натуралистические произведения сосуществовали с произведениями, начисто лишенными реализма. Эллинизм тяготел к монументальности, но и проявлял склонность к пустячкам; он искал новых форм, но также знал рецидивы классицизма, даже архаизма (как в Пергаме в середине I в. до н. э.). Для александрийского искусства был вообще характерен этот перманентный эклектизм.

Причиной такого разнообразия была не только длительность самой эллинистической эпохи, потому что даже в одни и те же годы, при жизни одного поколения, можно было найти самые разнообразные темы, формы,

художественные течения. Довольно часто историки смотрели на эллинистическое искусство как на худшее по сравнению с классическим, как на проявление упадка в искусстве. Но думается, что эллинистическое искусство было не просто худшей формой классического искусства, но другим искусством, имеющим другие цели и использующим другие средства. Конечно, оно не было столь совершенным, как классическое искусство, но и оно знало свои достижения, каких не добилось искусство классическое.

2. *Римская архитектура.* Еще в республиканский период вполне обнаружались некие особенности отношения римлян к искусству: отсутствие глубокого творческого инстинкта, готовность использовать в искусстве плоды чужого труда, эклектизм, утилитаризм. Все эти недостатки сохранились в имперский период, но появились и достоинства, так что римское искусство оказалось не только продолжением эллинистического, а и могло похвалиться своими особыми задачами, формами, достижениями. В период республики искусство Рима было полным нулем в сравнении с искусством государств диадохов. В эпоху империи оно выдвинулось на первое место, кое в чем даже оказавшись несравненным. Тот источник искусства, каким была для Древней Греции ее религия, в Риме почти совсем иссяк. Войны, триумфы, потребность в легендах и величии дали новые темы и формы искусства. О процветании искусства заботился императорский двор, а также какое-то время (I в. до н. э.) земельная аристократия, затем, в эпоху Антонинов (II в. н. э.), — буржуазия и, наконец, военная аристократия (III в. н. э.).

Своеобразие и величие Рима проявились прежде всего в архитектуре. Эта архитектура в принципе сохранила греческие формы, отдав предпочтение коринфскому ордеру. Ей была присуща собственная смелая техника сооружения. Бочкообразные своды, известные уже во времена республики, при империи достигли огромных размеров, как это видно в том, что осталось от дворца Домициана на Палатине (конец I в. н. э.) или от терм Каракаллы (III в. н. э.). Широкой популярностью пользовались куполообразные постройки, возведение которых стало возможным благодаря новой смелой технике.

Римская архитектура отличалась большим, чем греческая, диапазоном — от громадных дворцов (подобных дворцу Диоклетиана в Сплите) до небольших вилл. Архитектуре театральных зданий римляне придавали особую форму, отличавшуюся от греческой (от утонченных построек, как в Оранже, и до колоссального Колизея в Риме). Храмы, хотя и не игравшие той роли, какая им была присуща в Греции, также строились весьма прихотливо (от так называемого «Мезон Карэ» в Ниме и до небольшого круглого храма в Тиволи). Римская архитектура не чуждалась и строительства столь монументальных гробниц, как гробницы Цецилии Метеллы и Адриана в Риме, а также многочисленных триумфальных арок, хоть и несколько монотонных, но блещущих неизменным великолепием. Дорожные сооружения Рима, все его мосты и акведуки с их арочными конструкциями, тоже были благодаря своей простоте, целесообразности и монументальности не последними в ряду других произведений архитектурного искусства.

В продолжение трех с лишним столетий своего существования, от Августа до Константина Великого, римское имперское искусство было, разумеется, подвержено переменам и превратностям моды. Иногда, как при Адриане, оно приобретало официальные черты, в других случаях испытывало влияния Востока с его барочным пафосом или жреческой религиозностью. На огромных территориях империи это искусство имело различные оттенки. В Южной Франции оно было утонченным и классическим, в Малой Азии и в процветавших в I веке сирийских городах Пальмире и Баальбеке оно смешалось с восточными и барочными элементами.

Но вместе с тем как общий характер, так и конкретные формы римского искусства оказались исключительно устойчивыми. Санкция обычая была сильнее, чем стремление к новаторству.

3. *Римское изобразительное искусство.* Римская скульптура была менее самостоятельной, она щедро копировала статуи греков или же повторяла их мотивы. Но и у нее были свои достижения, в частности в области реалистического портрета. Статуя Марка Аврелия на коне стала прототипом всех позднейших конных статуй. Большое развитие получил фигурный барельеф, сцены со многими персонажами и особой их расстановкой в

стиле «продолжения», позволившем воспроизводить сложные исторические события, войны, сцены побед и торжеств. Римские скульпторы сосредоточили свои усилия на овладении техникой драпировки, а не на изображении обнаженных тел. Римская скульптура проявляла вполне реалистические тенденции, но особым образом сочетала их с условностью и схематизмом.

Живопись вела себя почти аналогично. Она имела почти исключительно декоративный характер и в этом оказалась непревзойденной. Фресковая живопись также была довольно разнообразна, что видно в Помпее. В большой моде в Риме были мозаики, ставшие триумфом его искусства. Процветало прикладное искусство.

Искусство эллинизма, а также искусство Римской империи стояло на других эстетических позициях по сравнению с классическим искусством Греции. Подкрепляющие его эстетические теории склонялись в пользу плюрализма, творческой свободы, оригинальности, новшеств, воображения, чувства.

4. *Многообразие эллинистического искусства и эстетики эллинизма.* а. Искусство «барокко» и романтическое искусство. С каждым столетием эллинистическое искусство все больше и больше отходило от классицизма как в сторону все большей роскоши, динамики, полноты, фантазии, так и в сторону усиления в нем духовных, эмоциональных, иррациональных элементов. Эта новая двойственная направленность эллинистического искусства проявлялась как в практике художников, так и в теориях эстетиков. Эстетику Филострата можно было бы назвать эстетикой сенсуалистского барокко, а эстетику Диона из Прусы — эстетикой спиритуалистского романтизма.

б. Аттическое искусство и римское искусство*. В эпоху эллинизма, в основном в регионе собственно Греции, существовало консервативное течение, стремившееся сохранить старые классические формы искусства, все эти гармонические и статические, органические и вполне идеализированные формы. В силу его исторических и географических истоков историки определили это течение в искусстве как «аттическое». Но рядом с атти-

* Strong E. Art in Ancient Rome, 2t., 1929; Swift E.-S. Roman Sources of Christian Art. 1951; Morey Ch.-R. Early Christian Art, 1953.

ческим развивалось и другое искусство, пытавшееся вырваться из плена вековых условностей, стремившееся к большей естественности, к живописности, импрессионистичности, композиционным свободам. Историки XIX века, которые видели его центр в Александрии, называли это искусство в противоположность аттическому александрийским. Ныне возобладало, однако, мнение, что эти новые тенденции искусства исходили от Рима. Сочетание творческой свободы и импрессионистичности с ясностью и можно объяснить римским происхождением этого искусства. Эллинизм имел и две эстетики — аттическую и римскую.

в. Искусство Европы и искусство Востока*. Античная Греция не раз сталкивалась с искусством Востока и использовала его: в ранний период — египетское, при Александре Великом и диадохах — азиатское. В императорском Риме, владевшем огромными азиатскими территориями, искусство Европы встречалось и существовало рядом с искусством Азии. Для азиатского искусства были характерны большая одухотворенность, схематичность, чуждая Греции орнаментальность. Его принципом была ритмичность, тогда как принципом греческого искусства можно считать органичность. Это азиатское искусство не смешивалось с греко-римским, оно существовало рядом. О его развитии заботились парфяне, оно было отголоском персидского искусства и, может быть, искусства еще более далеких азиатских народов. Нет никаких следов влияния этого искусства на греческую и римскую эстетику. Но в христианскую эпоху, в Восточной церкви, это искусство оказалось на первом плане и к нему приноровилась эстетика.

6. ТЕОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

1. *Древние об архитектуре.* Древние довольно много писали об архитектуре; знаменитые архитекторы охот-

* Strzygowski J. Orient oder Rom, 1901; Ainalow D. Эллинистические основы византийского искусства, 1900; Breadshead J.-H. Oriental Forerunners of Byzantine Painting, 1924; Cumont F. Les fouilles de Doura-Europos; Rostowtzeff M. Dura and the Problem of Parthian Art.—“Yale Classical Studies”, V, 1934; Dura-Europos and its Art, 1938.

но описывали возведенные ими постройки. Феодор писал о Герейоне на Самосе, Херсифрон и Метаген — об Артемисионе в Эфесе, Иктин и Карпион — об афинском Парфеноне, Гермоген — о храме Артемиды в Магнесии, Пифей и Сатир — о Мавзолее в Галикарнасе. И так далее. Подобная литература возникла уже в классическую эпоху. Наряду с этими описательными работами существовали и учебники архитектуры, такие, как «О пропорциях священных построек» («De aedium sacragum symmetriis») Филона или «О пропорциях коринфских построек» Силена. Архитекторы обнародовали свои *praescripta symmetriarum*, правила совершенных пропорций. От авторов таких работ сохранились в основном одни имена: Нексарий, Феокид, Демофил, Поллий, Леонид, Силанион, Меламп, Сарнак, Евфранор. Эти сочинения и содержащиеся в них расчеты имели какие-то точки соприкосновения с вычислениями скульпторов и художников, ибо, как мы уже знаем, исходили частично из пропорций человеческого тела.

2. *Витрувий*. Все эти архитектурные трактаты не сохранились. Мы располагаем более поздней, относящейся к I веку н. э., книгой римлянина Марка Витрувия Поллиона «Десять книг об архитектуре». Эта единственная сохранившаяся в целостности античная работа об архитектуре представляет собой всестороннее энциклопедическое исследование, включающее как исторические, так и технические и эстетические рассуждения. Она насыщена информацией, несамостоятельна и эклектична, но именно благодаря всему этому является наиболее репрезентативной для эллинизма и понимания его архитектурного искусства. В Введении к кн. VII Витрувий перечисляет прежних писателей-архитекторов и указывает, что он извлек из их сочинений все, что может быть полезным. Витрувий* был инженером-практиком, но он имел гуманитарное образование, свободно цитировал Лукреция и Цицерона, проявлял интерес к эстетике. Его можно считать компетентным знатоком в вопросах античной эстетики архитектуры.

* Kumaniecki K. Dzieło Witruwiusza. — "Meander", VII, 1952; Lukomski G.-K. I maestri della architettura classica da Vitruvio allo Scamozzi. Mediolan, 1933.

3. *Разделы архитектуры.* То, что в древности называли «архитектурой», было, собственно говоря, совокупностью тогдашних технических наук. Она включала в себя строительство (*aedificatio*), конструирование часов (*gnomonice*), создание машин (*machinatio*), строительство кораблей (в трактате Витрувия этого последнего раздела недостает). Всякое строительство древние делили на общественное и частное; в свою очередь общественное подразделялось на то, которое служит обороне, на то, которое служит культу, и на то, которое служит потребностям общественной жизни (*opportunitas*). К культовым постройкам относились не только храмы, алтари, но и гробницы. А «*opportunitas*» включали порты, рынки, административные здания, залы для собраний, тюрьмы, амбары, арсеналы, театры, амфитеатры, одеоны, стадионы, ипподромы, гимнасии, палестры, термы, колодцы, цистерны, акведуки. Но все это разнообразие общественных построек относится к эллинистическо-римской эпохе, потому что в ранней Греции архитектура ограничивалась в основном храмами.

4. *Образование архитектора.* Образцом античной «архитектуры» Витрувий считал не только произведение архитектора, но также его мастерство, его умение, его знание, позволявшее ему возводить постройки. Знание состояло из практических навыков (*fabrica*), необходимых массе строительных работников, и из знаний чисто теоретических (*ratiocinatio*), необходимых руководителю строительства. От греческого слова «руководитель» («*architekton*») происходит название всего архитектурного искусства.

Каждый занимавшийся искусством должен был, согласно античным представлениям, обладать тремя вещами: врожденными способностями (*natura*), знанием (*doctrina*) и опытом (*usus*). Все это требовалось и от архитектора. Знания, которых требовал от архитектора Витрувий, были весьма обширными. Архитектор должен был разбираться не только в специально строительных вопросах, но также и в арифметике, оптике, истории (необходимой для понимания архитектурных форм), медицине (в целях гигиеничности зданий), праве, музыке (в целях хорошей акустики), астрономии, географии (чтобы расположить здание соответствующим образом или подвести к нему воду). Более того, архитектор дол-

жен быть философски образованным, и это необходимо ему потому, что он должен быть человеком с характером, а последний вырабатывается с помощью философии. «Никакая работа не может быть выполнена без честности и добросовестности»*. От архитектора требовали как способностей, так и обучения, как практических, так и теоретических знаний, как знаний, которыми владеют все ученые, так и знаний, полученных на основе собственного опыта. Несмотря на все эти условия, античные теоретики не решались причислять архитектуру к свободным искусствам. Цицерон считал архитекторов заурядными работягами, противоположностью которым являются ученые мужи, *studiis excellentes*.

5. *Факторы архитектурной композиции.* В обязанности архитектуры, по Витрувию, входило обеспечение не только прочности и целесообразности (или пользы) зданий, но также и красоты. В рассуждениях Витрувия об архитектурной композиции нашла свое выражение его эстетика. Здесь Витрувий отмечал шесть факторов: *ordinatio, dispositio, symmetria, eurhythmia, decor, distributio*.

В современной теории архитектуры термины Витрувия не имеют соответствующих эквивалентов. «*Ordinatio*» можно, хотя и с оговорками, перевести как «строй»; «*dispositio*» — как «расположение» (или «соответствующее расположение»); «*decor*» — как «благообразие»; «*distributio*» — как необходимый «расчет» сооружения. Что касается «симметрии» и «эвритмии», то ни один современный термин не передает их своеобразного смысла. Витрувий и другие римляне так и сохранили эти греческие термины, не умея их перевести подходящим образом. «*Non habet Latinum nomen symmetria*», — пишет Плиний. Последние два термина представлялись общеэстетическими, тогда как первые четыре — специально архитектурными.

6. *Пропорция и расположение.* Эти шесть архитектурных факторов доставляли и доставляют историкам и теоретикам архитектуры в течение столетий немало хлопот. Эти термины многозначны, понятия неясны, определения туманны. Перечисленные Витрувием отдельные факторы хорошей архитектуры были известны до него стро-

* Витрувий. Указ. соч., с. 22.

ительной технике (*ordinatio* и *dispositio*), экономике (*distributio*), общей философии (*decor*), эстетике (*symmetria*, *eurythmia*). Витрувий объединил их в одном перечне, при этом дело не обошлось без понятийных несоответствий. Но прав будет историк, если он обратит внимание не на эти несоответствия, а на то, что представляет ценность в архитектурных понятиях, переданных нам Витрувием.

а. Строем (*ordinatio*) Витрувий называл «правильное соотношение членов сооружения в отдельности и в целом для достижения соразмерности»*. При этом он имел в виду количественное, числовое соотношение частей, а также, хотя он и не говорит об этом достаточно ясно, такое соотношение и такую соразмерность, которая обеспечивала бы постройке прочность и полезность (иначе говоря, соответствующую соразмерность с точки зрения использования здания, а не созерцания его).

б. Расположение (*dispositio*). Им было для Витрувия «подходящее размещение вещей и изящное исполнение сооружения путем их сочетаний в соответствии с его качеством»**. Расположение являлось дополнением строя. Оно относилось к качественному расположению элементов, как строй — к количественному. Здесь также имелось в виду соответствие с точки зрения использования, употребления постройки.

в. Расчет сооружения (как мы переводим термин «*distributio*») был призван обеспечить его экономическое возведение, бережливую калькуляцию строительства, должен был способствовать тому, чтобы здание проектировалось в соответствии с условиями местоположения, с учетом наличных средств и потребностей того, для кого оно предназначалось. Этот фактор относился к полезности постройки и не имел отношения к вопросу о красоте и эстетике. Если он и имел какое-то значение для красоты, то только в широком контексте соответствия, присущего античному пониманию. Зато непосредственно к визуальной красоте относились три остальных фактора Витрувия.

7. *Соразмерность и эвритмия*. Соразмерностью греки называли гармоничное расположение частей. То было

* Витрувий. Указ. соч., с. 25.

** Там же, с. 25—26.

основное понятие их эстетики, имевшее в виду красоту. «Соразмерность,— писал Витрувий,— есть стройная гармония отдельных членов самого сооружения и соответствие отдельных частей и всего целого одной определенной части, принятой за исходную»*. Во-первых, соразмерность представляла собой красоту объективную, заключенную в самом сооружении. Во-вторых она имела строгую математическую пропорцию, вычисленную с помощью «модуля», или измерительной единицы.

Эвритмией греки называли такое расположение частей, которое хотя и не содержало само по себе объективной соразмерности, однако вызывало у созерцающего субъективно приятное впечатление. Эвритмия считалась не только с требованиями прекрасного предмета, но и с требованиями зрителей. Эвритмия помогает так подбирать пропорции, чтобы они были не только объективно правильными, но чтобы и у зрителя создалось впечатление их правильности: подобное расположение не только является совершенным, но и вызывает ощущение совершенства. Эстетическое понятие эвритмии Витрувий применял к архитектуре: «Эвритмия состоит в красивой внешности и подобающем виде сочетаемых воедино членов»**. Итак, эвритмия определялась Витрувием через «species» и «aspectus», могущие значить «форму» и «вид», то есть строго визуальный архитектурный фактор. То же можно сказать и о «venustas», фигурирующем в этом определении.

8. *Благообразие и расчет.* Декор Витрувий определял как «безупречный вид сооружения, построенного по испытанным и признанным образцам, когда произведение составлено из частей испытанных»***. Термин «decor» в этом определении представляет собой то, что стоики именовали «decorum»; его лучше всего перевести как «благообразие», ибо он ничего общего с современным значением этого слова не имеет. Витрувий считал, что для благообразия здания решающими являются три вещи: природа, установление (statio) и обычай (consuetudo). Ведь сама природа диктует, какое освещение здания наиболее подходящее; так, она требует, чтобы спальные ком-

* Витрувий. Указ. соч., с. 26.

** Там же.

*** Там же, с. 26.

паты находились на востоке. Во многих случаях благообразие зависит и от соглашения между людьми. Поэтому установление требует, чтобы Афине и Аресу воздвигались дорические храмы, Афродите и нимфам — коринфские, Гере или Дионису — ионические. Только такие формы храмов представляются соответственными. Обычай требует, чтобы к пышному интерьеру вел изящный подъезд, он же возбраняет смешение дорического и ионического стилей.

Таким образом, из шести факторов архитектурной композиции, выделенных Витрувием, первые три относятся к прочности и полезности (к красоте же в лучшем случае только косвенно), но зато три последних — непосредственно к красоте. При этом соразмерность обуславливает красоту объективно, эвритмия — психологически, а декор — социально.

9. *Понятийный аппарат Витрувия.* Для историка важны не только эти шесть главных факторов Витрувия, но и более многочисленные и более общие понятия, с помощью которых Витрувий определял эти факторы. Все вместе они дают полную картину того понятийного аппарата, которым пользовалась эллинистическая эстетика. Важнейшими среди них были те, которые означали достоинства, художественные ценности. Если исключить достоинства технические, такие, как полезность и прочность, то остаются три группы достоинств: оптические, математические, общественные.

Первая группа включает понятия, означающие то, что приятно для взора. Это прежде всего «aspectus» и «species», «вид» и «форма», достаточно важные понятия в эстетике изобразительного искусства. Еще более общим понятием, означающим визуальную красоту, было «venustas». «Elegantia» также означала изысканную визуальную красоту. К первой группе можно отнести и понятие «effectus», или воздействие произведения на человека.

Вторая группа охватывала понятия отношения, числа, меры, как решающие для искусности, красоты произведения. На первом месте здесь, разумеется, были «symmetria» и «proportio». Но также: «commodulatio» (или использование одного модуля, одной меры); «consensus membrorum» (соразмерность частей между собою); «convenientia» (соответствие частей); «compositio» (сочета-

ние); «*conlocatio*» (сопоставление); «*commoditas*» (соответствие).

Все термины этой серии схожи уже в том, что начинаются с «*con*» (вместе). Часть этих терминов происходит от корня «*modus*» (*commodulatio*, *commoditas*): одним из его значений была «мера», и именно в этом значении оно употреблялось в теории архитектуры. Если первые из выделенных здесь понятий подразумевали чувственные достоинства, то вторые — рациональные: античные теоретики вполне отдавали себе отчет в том, что архитектура нравится либо потому, что доставляет созерцающему ее непосредственное чувственное визуальное удовлетворение, либо потому, что созерцающий ее находит в ней соответствующую меру, удачное решение.

Третья группа понятий Витрувия, включающая понятия социального плана, указывала на общественную обусловленность хорошей архитектуры. Это были понятия «*probatio*» (испытание) или же «*auctoritas*» (всеобщее признание). Последняя группа понятий служила для определения благообразия и отчасти экономичности архитектуры.

Хотя Витрувий использовал свои понятия в связи с архитектурой, большинство из них находило и более широкое применение — в скульптуре и живописи, даже в музыке и риторике. Витрувий сам проводил параллель между архитектурными стилями и стилями риторики. В главе о гармонии он сравнивал архитектуру с музыкой. Он находил аналогии не только между архитектурой и другими искусствами, но и между архитектурой и природой. Так, он сравнивал архитектурные произведения с человеческими телами, архитектурные стили с формами человеческих тел: дорический стиль представлялся Витрувию в своих пропорциях мужским (*virilis*), ионический — женским (*muliebris*), а коринфский — девственным (*virginalis*).

10. *Архитектура и человеческое тело.* То сходство, которое Витрувий находил между архитектурой и искусством вообще и природой в частности, сходство с человеческим телом было чем-то большим, нежели одной простой аналогией: оно представляло собой необходимую зависимость, ибо природа является моделью для искусства. При этом не только для живописи и скульптуры, но и для архитектуры, ибо имеется в виду

не модель вида, а модель пропорций, структуры. «Никакой храм,— писал Витрувий,— без соразмерности и пропорций не может иметь правильной композиции, если в нем не будет такого же точного членения, как у хорошо сложенного человека»*. Витрувий полагал, что все «части человеческого тела имеют определенные пропорции», и требовал: «подобно этому и части храмов должны, каждая в отдельности, находиться в самой строгой соразмерности». Если природа устроила человеческое тело так, что в своих пропорциях его члены соответствуют внешнему его очертанию, то древние, очевидно, были правы, установив, что «при постройках зданий их члены должны находиться в точной соразмерности с общим видом всей фигуры»**.

11. *Победа эвритмии.* Среди затронутых Витрувием проблем наиболее важным для эстетики был вопрос о соотношении соразмерности и эвритмии***. Все древние были почитателями соразмерности, они видели в ней совершенство, красоту, критерий подлинного искусства. Однако и они задумывались над тем, не следует ли отступать от соразмерности, с тем чтобы приспособить формы и пропорции к потребностям и возможностям человека, в частности его зрения, чтобы противодействовать деформациям перспективы? В классический период эта была прежде всего практическая проблема архитекторов. Они, действительно, отступали от соразмерности; одним, вроде Демокрита или Сократа, это нравилось, тогда как у других, особенно у Платона, вызывало протест.

Что до самого Витрувия, он испытывал пифагорейско-платоновское пристрастие к математическим формам и пропорциям. Он выражал пропорции храмов и театров, целых зданий и их деталей в числах, излагал математические методы вычерчивания как целых фасадов, так и отдельных деталей. Витрувий не только передавал воззрения своей эпохи, но и информировал о прежней трагедии. Однако этот сторонник традиций и соразмерности высказывался за отступление от последней, когда этого требует человеческое зрение, когда мо-

* Витрувий. Указ. соч., с. 65.

** Там же.

*** Jolles J.-A. Vitruvs Asthetik. Diss., Freiburg, 1906.

жет возникнуть опасность того, что соразмерность покажется зрителю отсутствием таковой. Витрувий писал, что, для того чтобы дать выражение соразмерности, необходимо к действительной соразмерности кое-что добавить, а в другом месте от нее кое-что отнять. Чтобы соразмерность казалась тем, что она есть, необходимо ввести в нее некоторые отклонения, смягчающие черты (*temperaturaе*). Если мы видим предмет вблизи и отчетливо, такие умышленные деформации не нужны, но если рассматриваемый предмет расположен высоко и далеко, такие деформации неизбежны. «Ибо чем выше поднимается взор,— писал Витрувий,— тем труднее ему проникать сквозь толщу воздуха; от этого, расплываясь в высоте и лишаясь силы, он теряет способность правильного ощущения модульных отношений. Поэтому всегда надо делать некоторые добавления к отдельным членам при расчете их соразмерности, чтобы они казались надлежащих величин»*. И в другом месте: «Взор ищет привлекательности, и если мы не потворствуем его вожделению пропорциональностью и добавлениями модулей, дабы надлежащим образом восполнить изъян зрения, то смотрящим будет представлено нечто нелепое и непривлекательное»**.

Обращаясь к всестороннему опыту архитекторов, Витрувий писал: «Все члены, которые будут над капителями колонн, то есть архитравы, фризы, карнизы, поля фронтона, фронтоны, акротерии, следует на фасадах наклонять вперед на двенадцатую долю высоты каждого, так как, когда мы, стоя перед фасадами, проведем от глаза две линии, из которых одна будет касаться нижней, а другая верхней части здания, то касающаяся верхней части окажется длиннее; поэтому чем дальше линия здания отходит к верхней части, тем больше будет видимое ее отклонение. Если же верхние члены здания на фасаде наклонить вперед, то они будут казаться стоящими отвесно и прямо»***.

Таким образом, в споре соразмерности и эвритмии Витрувий занял компромиссную позицию, применяя оба принципа. Отдавая предпочтение эвритмии, Витрувий

* Витрувий. Указ. соч., с. 74.

** Там же, с. 71.

*** Там же, с. 75.

тем не менее считал симметрию как принцип математического расчета незаменимой основой художественной композиции, тогда как эвритмия служила в качестве коррективы, последнего мазка. Излагая эту проблему, Витрувий использовал такие удачные термины, как «adiectiōnes», «detractiōnes», «temperaturaе».

Взгляды Витрувия не были единичными. Хотя сочинения других теоретиков архитектуры эллинистически-римской эпохи не сохранились, мы все же располагаем относящимися к этому времени высказываниями о необходимости модификации симметрии для получения эвритмии — у математика I века до н. э. Гемина, у механика Филона, у физика Герона Александрийского (II в. до н. э.), у Прокла, философа-неоплатоника V в. н. э.

Гемин писал: «...раздел оптики, называемый перспективой, исследует вопрос, как надлежит рисовать изображения зданий. Поскольку предметы кажутся не такими, каковы они на самом деле, исследуется не то, как изображать действительные пропорции, но как передавать их такими, какими они кажутся. Цель архитектуры в том, чтобы дать своему произведению гармонический вид и по мере возможности отыскать способы противодействия обману зрения; архитектура стремится не к действительному равенству и действительной гармонии, но к таким, какими они предстают для глаза». Весьма схоже с этим высказыванием и высказывание Прокла, относящееся к живописи. Прокл писал, что перспектива есть знание, которое учит, как живописец должен изображать явления, чтобы они не показались искаженными вследствие расстояния и высоты.

Герон отчетливо противопоставил «симметрию», или то, что действительно, на самом деле пропорционально, и эвритмию, или то, что кажется пропорциональным зрению. Хотя подобное противопоставление было безусловно старым, Герон впервые особенно точно его сформулировал. Герон встал на сторону эвритмии и требовал, чтобы, занимаясь ваянием и строительством, художники принимали в расчет иллюзию зрения и создавали свои произведения таким образом, чтобы они казались зрителю пропорциональными, хотя на самом деле и не были таковыми.

Вопреки раннему панобъективизму начинала крепнуть мысль, что искусства предназначены для зрения и

слуха, а потому должны считаться со зрением и слухом. В эпоху эллинизма на этот счет господствовало полное единодушие и оппонентов, подобных Платону, не было. Мнение Витрувия по этому вопросу было достоверным и вполне типичным для эпохи.

12. *Витрувий и архитектура эллинизма.* Историком беспокоило то обстоятельство, что пропорции совершенной архитектуры, данные у Витрувия, отчасти не совпались с измерениями, произведенными над античными памятниками архитектуры. Это несоответствие заметил в XV веке уже Л.-Б. Альберти. Витрувий, конечно, знал и уважал традиции, но классическая архитектура не была для него, как для современного человека, делом законченным, на которое следует взирать с удивлением и издалека. Она была для Витрувия вполне живым делом. Вместе с тем Витрувия отделяло от этой архитектуры уже много веков, он хотел модернизировать ее, дать сплав нового со старым*. Тем временем вкусы изменились. Между двумя ордерами, вначале мирно сосуществовавшими, возник антагонизм. Витрувия вполне устраивал ионический стиль, тогда как дорический казался ему устаревшим, он хотел его модернизировать. На этом фоне Витрувий развивал идеи различных диастилей и систилей, которые, однако, остались в виде замысла и реализованы не были. Витрувий мечтал о «правильном и безошибочном стиле», но то была мечта эпигона. Со всеми своими идеями Витрувий не был одинок, он представлял более поздний эллинистический вкус.

Раньше всех и наиболее ярко этот вкус выразил в своих постройках и сочинениях Гермоген, архитектор из Малой Азии II века до н. э. Витрувий в своих суждениях во многом зависел от Гермогена и находился под его влиянием**. Но эллинистический вкус был неоднородным, частично барочным, а частично хоть и не классическим, но классицистским. Витрувий был сторонником этого классицизирующего течения в искусстве и противником барокко. Витрувий критиковал представителей этого античного барочного искусства:

* Мое С.-J. Numeri di Vitruvio, 1945.

** Niemcewicz L. Witruwiusz w świetle ostatnich badań.—
“Spraw”. TNW. Wydz. II, t. XLIII, 1952.

«Вместо колонн ставят каннелированные тростники с кудрявыми листьями и завитками, вместо фронтонов — приделки, а также подсвечники, поддерживающие изображения храмов, над фронтонами которых поднимается из корней множество нежных цветков с завитками и без всякого толка сидящими в них статуэтками, наполовину с человеческими, наполовину со звериными головами... Ничего такого нет, не может быть и не было. Как же, в самом деле, можно тростнику поддерживать крышу, или подсвечнику — украшения фронтона, или стебельку, такому тонкому и гибкому, поддерживать сидящую на нем статуэтку, или из корней и стебельков вместо цветов вырасти раздвоенным статуэткам? Но тем не менее люди, видя весь этот вздор, не бранятся, а наслаждаются им и не обращают внимания, возможно ли что-нибудь из этого или же нет... И ведь нельзя же одобрять той картины, которая не похожа на действительность»*. Подобная критика Витрувия исходила из убеждения, что прекрасным может быть только то, что согласуется с действительностью и разумом; то, что не обосновано и не согласуется с природой, признания не заслуживает.

13. *Эстетические принципы Витрувия.* Одним из главных понятий, которое он употреблял в своих рассуждениях, касавшихся архитектуры, было понятие красоты. Следовательно, эстетическая точка зрения уже стала составной частью в характеристике и оценке искусства.

Красоту Витрувий понимал весьма широко; она включала не только то, что непосредственно радует взор пропорцией и цветом, но и то, что радует своей целесообразностью, соразмерностью, полезностью. Пользуясь латинской терминологией, можно сказать, что красота у Витрувия охватывала не только «pulchrum», но и «decorum» и «artum». Благодаря такому взгляду в теории архитектуры Витрувия сохранялось равновесие между функциональной и чисто формальной красотой.

В основе эстетических взглядов Витрувия лежало убеждение в наличии объективной красоты, обусловленной законами природы, а не позицией человека. Со-

* Витрувий. Указ. соч., с. 143.

вершенный храм был для Витрувия плодом законов природы, а не делом рук человеческих. Человек мог только открывать эти законы объективной красоты, а не изобретать их. Но вместе с тем Витрувий был убежден в необходимости коррекции объективных законов красоты во имя субъективных потребностей зрителя. Эвритмия призвана была дополнить и скорректировать соразмерность древних. В этом вопросе Витрувий также стремился к компромиссу и равновесию: решающее значение для красоты имеют как объективная мера, так и субъективные условия зрения. Это был естественный результат многовековых эстетических поисков и дискуссий.

в. ТЕОРИЯ
ЖИВОПИСИ
И СКУЛЬПТУРЫ

1. *Эллинистическая литература об изобразительных искусствах.* Сохранившаяся до наших дней эллинистическая литература не имеет книг о живописи или скульптуре, которые можно было бы считать хоть каким-то эквивалентом поэтики Аристотеля или Горация, риторики Квинтилиана, учения о гармонии Аристоксена или работы Витрувия об архитектуре. Но зато нет недостатка в работах, которые, хотя и ставят перед собой иные задачи, вместе с тем сообщают — прямо или косвенно — о том, как древние понимали эстетику изобразительных искусств*.

а. Античные художники, такие, как Ксенократ и Пасиклес, имели сочинения технического характера, посвященные живописи и скульптуре, подобные сочинению Витрувия; однако эти сочинения не сохранились. Их следы можно обнаружить у Плиния Старшего в его «Естественной истории» (кн. 34 которой сообщает сведения о скульптуре в бронзе, 35 — о живописи, 36 — о мраморной скульптуре)**.

б. Профаны интересовались главным образом личностью художника и писали книги с историческим

* M a d y d a W. De pulchritudine imaginum deorum quid auctores Graeci saec. II p. Chr. n. iudicaverint. — "Archivum Filol.", PAU, 16, 1939.

** K a l k m a n n. Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius, 1898.

аспектом. Наиболее древние из них (например, книги Дуриса Самосского, IV в.) погибли. Но сохранилось все то же сочинение римского эрудита Плиния — сокровищница сведений об античном искусстве, компендиум исторических и вообще чисто фактических сведений, где мимоходом затрагиваются также более общие вопросы эстетического характера.

в. Сведения об искусстве древних можно найти также в некоторых книгах топографического и, так сказать, туристического характера. Из этих книг до наших дней дошло «Описание Эллады» Павсания, жившего во II веке н. э. Впрочем, здесь можно найти довольно мало эстетических мыслей.

г. Работы риториков, поэтов, публицистов, беллетристические и эстетические работы также содержат сведения по эстетике изобразительных искусств. Много таких сведений можно обнаружить в «Жизни Аполлония Тианского» пера Филострата Афипского (до 217 г. н. э.). Некоторые сочинения эпохи эллинизма посвящены описанию картин, скульптур, целых галерей. Такие описания встречаются у Лукиана Самосатского, специально эту тематику облюбовали два других Филострата, племянник и внук предыдущего, жившие в III веке н. э. Они оставили книги под названием «Картины». Тогда же Каллистрат опубликовал свои «Описания» скульптур.

д. Ни один из эллинистических философов не оставил специальной работы по эстетике изобразительного искусства, но в их сочинениях можно найти замечания по этому вопросу. В работах по эстетике поэзии, красноречию и музыке есть и упоминания об изобразительном искусстве. Более многочисленными сведениями мы обязаны Диону и Лукиану. Дион из Прусы, прозванный Златоустом (Хризостомом)*, жил в конце I — начале II века н. э. Он был известным оратором, образованным философом и изложил свою эстетическую концепцию прежде всего в известной «Олимпийской речи» (105 г. н. э.). Лукиан Самосатский из Сирии, знаменитый и всесторонний литератор II века н. э., касался вопросов эстетики в своих бытовых и сатирических произведениях.

* Valgimigli M. La critica letteraria di Dione Crisostomo, 1912; Arnim H. Leben und Werke des Dio von Prusa, 1898.

Как из маленьких камешков складывается большая мозаика, так из рассеянных там и здесь мелких сведений складывается обширная и красочная картина эллинистически-римской эстетики изобразительных искусств*. Но следует отметить, что античность вообще не знала широкого современного понятия «изобразительных искусств», рассматривая живопись и скульптуру в целом. В отличие от старой традиции, считавшей скульптуру в бронзе и скульптуру в камне двумя разными искусствами, Филострат в термине «пластика» (plastikē) связал все виды скульптуры в одно искусство.

2. *Склонность к изобразительным искусствам.* В эллинистически-римскую эпоху интерес к изобразительным искусствам был огромным. Картины украшали не только храмы, но и рынки, дворцы, галереи. За доставляемые в Рим произведения искусства платили головокружительные цены. Их не только ценили, перед ними благоговели. Так, остров Книдос не захотел продать свою Афродиту работы Праксителя, хотя за предлагаемую цену он мог бы покрыть все свои долги. Афродита Скопаса была окружена религиозным почитанием. На Книдос совершались паломничества, чтобы осмотреть тамошние скульптуры. Была разработана специальная техника, делающая краски устойчивыми к солнцу, соли и ветру, что позволило покрывать картинами корабли. Произведения живописи и скульптуры разыскивались и приобретались в огромных количествах. В 58 году Марк Скар украсил театральную сцену тремя тысячами статуй. Муциан, консул на Родосе, утверждал, что, несмотря на все грабежи, там еще находилось в его время семьдесят три тысячи скульптур и по крайней мере столько же — в Афинах, Олимпии, Дельфах. После завоевания Ахен тысячи произведений искусства были доставлены в качестве военного трофея в Рим. «Кто не любит живопись, тот оскорбляет истину и мудрость», — писал Филострат.

3. *Эллинистический вкус.* Искусство, ценившееся в

* Schweitzer В. Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike. — "Neue Heidelberger Jahrbücher". N F., 1925; Mimesis und Phantasia. — "Philologus", t. 89, 1934; Birmelin E. Die kunsttheoretischen Grundlagen in Philostrats "Apollonios". — "Philologus", t. 88, 1933.

эллинистических странах и Риме, имело вполне отчетливые черты.

а. Это было главным образом натуралистическое искусство. «Достоверные портреты в продолжение ряда поколений были делом высочайшей чести искусства», — писал Плиний. Задачей этого искусства было дать иллюзию жизни. В популярном античном анекдоте рассказывалось, как Зевксис соперничал в этом с Паррасием: Зевксис нарисовал виноград, к которому, будто он был настоящим, слетелись птицы; однако сам художник не был удовлетворен своей картиной и говорил, что если бы мальчик был им нарисован столь же удачно, как и виноград, то птицы должны были бы бояться его и не подлетать. Греки и римляне чуть ли не до тошноты восхищались теми скульптурами, которые выглядели как «живые», как «настоящие». Например, пес, зализывающий свои раны, собственность храма Юноны в Риме, столь ценился за свой неслыханный реализм, что кураторы храма обязывались своей головой отвечать за сохранность скульптуры.

б. Эллинистическая и римская скульптура отнюдь не ограничивалась, как это можно было бы заключить по нынешним музеям, одними человеческими изображениями. Ее тематика была сложна и разнообразна. Тем более это касалось живописи. В скульптуре ценились, как и в живописи, и содержание и форма; они были довольно разнообразными. Дион, подобно Плутарху, осуждал простую форму, лишенную художественности. Художники не чуждались нововведений, они имели особенное пристрастие к новшествам. «Если новшество благоприятствует возрастанию удовольствия, то мы должны не пренебрегать им, а наоборот, о нем заботиться»: это был взгляд, непохожий на воззрения ранних греков и греков классической поры. Поэтому особенно ценилась смелость художественных замыслов.

в. В произведениях искусства ценились также движение, жизнь, свобода. Квинтилиан писал: «Полезно вносить некоторые изменения в принятые формы искусства, их также следует вносить в картины и скульптуры при изображении вида, выражения лица и фигуры, потому что менее всего полно очарования вытянутое тело. Если лицо изображено в анфас, руки опущены, ноги сжаты, то фигура выглядит неестественно. Наклон

фигуры, движение оживляют ее и сообщают произведению законченность. Поэтому руки изображают неодинаковым образом, а лицам придают тысячи выражений... Если кто-нибудь станет порицать скульптуру Мирона «Дискобол» как недостаточно простую, он обнаружит непонимание искусства, ибо в этой скульптуре особой похвалы заслуживают именно необычность и сложность».

г. Ценилась древними и техническая точность, так что многие произведения искусства того времени отражают высокий технический уровень. Ценились также изысканность, элитарность произведения искусства, его изящество. Именно в эллинистическое время и появился этот термин. Витрувий использовал его уже для определения хорошего произведения.

д. По крайней мере некоторая часть тогдашних ценителей искусства обожала большие размеры произведений искусства, тяготела к нечеловеческим масштабам, к колоссам. Родосский колосс стал одним из семи чудес света. Были даже специалисты по созданию колоссов, такие, как современник Витрувия Зенодор. Какая-то часть потребителей искусства ценила в нем также богатство и пышность. Римляне стали золотить статуи; Нерон велел Лисиппу позолотить статую Александра. Статуя хоть и выиграла в своей ценности, зато проиграла в красоте, так что золото было удалено.

Все эти вещи вполне характеризуют вкус эпохи — уже не классический, но в стиле барокко. Однако в теории искусства, более консервативной, чем практика, этот вкус проявился в гораздо меньшей степени. Теория еще сохраняла принципы классицизма и заимствовала свои примеры и образцы не из современного искусства, но из эпохи классики, так что об искусстве после Александра Великого эллинистические писатели вообще не упоминали, словно его и не существовало. О старом искусстве писали: «Оснащенность искусства была тогда более скромной, а результаты лучшими, ибо ныне мы интересуемся больше ценностью материала, чем талантом художника». Широкие массы были в восторге от нового искусства, а историки, эрудиты и знатоки продолжали почитать старое искусство. Но при этом в старом искусстве делался акцент на всем том, что было провозвестником нового, — на дыхании жизни,

разнообразии, свободе. Несмотря на весь свой программный пассеизм, эрудиты не в силах были вполне отречься от своего времени. Впрочем, эллинистическая эпоха не выработала какого-то постоянного и всеобщего воззрения — она продолжалась долго, имела различные центры, римляне не обладали кругозором греков, а императоры — интеллектом ученых.

4. *Направления.* Источником противоположных взглядов на искусство в эпоху эллинизма были философские школы, борющиеся между собой. Поэтому можно было наблюдать различные и противоречивые направления и в теории искусства.

а. Морализирующее направление, подчинявшее искусство нравственным задачам, восходило к Платону и в эллинистическую эпоху было поддержано стоиками.

То было воззрение некоторых философов, а не художников и более широких кругов интеллигенции. К нему было близко и утилитаристское направление, хотя оно и имело другие предпосылки. Это направление видело ценность искусства единственно в приносимой им пользе. Как Квинтилиан, так и Лукиан определяли искусство полезностью; к подобному же пониманию были близки и эпикурейцы. Но большее значение имели два других направления.

б. Формалистического направления придерживались две школы — скептиков и частично эпикурейцев, а также часть интеллектуальной элиты, но более широким кругам оно было чуждо. В теории музыки это направление успешно защищал Секст Эмпирик, в теории поэзии — Крат и Гераклеодор. Изобразительными искусствами формалисты занимались в меньшей степени. Это направление мало что сделало для позитивного понимания искусства, но у него были свои заслуги в преодолении путаных и мистических теорий.

в. Гораздо большей популярностью в теории изобразительных искусств пользовалось спиритуалистское и идеалистическое направление. Одна из его фракций интерпретировала искусство с религиозной и мистической точки зрения, видя в нем божественное вдохновение. К концу эпохи это направление набрало свою силу, его выразителями стали Плутарх, а также, в еще большей степени, Филон и Прокл.

Однако гораздо большее число приверженцев было не у этой крайней фракции, а у сторонников компромиссного, эклектического спиритуализма. Последний сложился, вероятно, при Антиохе в Афинах в стенах Средней Академии. Из поэтики он был распространен и на теорию изобразительных искусств, найдя подходящую почву в Риме и Александрии. В нем было много платоновских элементов, но его конкретная проблематика была позаимствована у перипатетиков, а такие понятия, как, например, воображение,— у стоиков. В живописи и скульптуре этот спиритуализм делал упор на идеальные и духовные моменты, которые прежние исследователи находили в поэзии и музыке, но не в изобразительном искусстве.

г. Но в числе тех, кто писал об изобразительном искусстве, были и такие, которые не связывали себя никакими теориями, избегали синтеза и философии и представляли аналитическое направление. Но они не выступали так резко, как формалисты или спиритуалисты.

Итак, в воззрениях эпохи эллинизма на искусство обнаруживались не только различия, но даже острейшие противоречия. Если спиритуалисты видели в произведении искусства божественный дар и чудо, то скептики и эпикурейцы обнаруживали там лишь пустое излишество и источник разврата. Эллинистический анализ искусства знает бесспорные достижения, избавившие от прежних односторонних и узких воззрений; но он знает и новые ошибки.

5. *Новый взгляд на художника.* Несмотря на все большие противоречия, наблюдавшиеся в эллинистическом подходе к искусству, некоторые мысли об искусстве и художнике разделяло большинство как теоретиков, так и практиков, так что они могут характеризовать всю эпоху*. Не были отвергнуты два главных положения прежней эстетики: искусство живет правилами и подражанием действительности. Натуралистическое искусство пользовалось большим успехом, и Витрувий не был одиноким, когда писал, что «нельзя же одобрять той картины, которая не похожа на действительность»**. Но появились и другие соображения.

* Tatariewicz W. Die spätantike Kunsttheorie. — "Philologische Vorträge". Wrocław, 1959.

** Витрувий. Указ. соч., с. 143.

а. Существенным моментом для труда художника является воображение; для живописца и скульптора оно столь же важно, как и для поэта. Филострат считал, что воображение «более мудрый художник, чем подражание», ибо изображает не только то, что видит, но и то, что скрыто от взора. Мысль «рисует и ваяет лучше ремесленного мастерства». Восхваление воображения отнюдь не преследовало цели сбить искусство с пути правды; наоборот, свободно выбирая и соединяя, воображение может гораздо успешнее передавать правду. Понятие воображения, введенное стоиками, получило быстрое распространение, заменив собой прежнее понятие «мимесиса». Однако между «фантазией» (воображением) и «мимесисом» острое противоречие возникло только тогда, когда фантазия понималась пассивно, как у Платона; у Аристотеля же она была предтечей того, что в эпоху эллинизма называли воображением*.

б. Для художника весьма важны мысль, знание, мудрость, ибо он должен изображать не только внешний облик предметов, но их наиболее существенные черты. Дион утверждал, что хороший скульптор в изваянии божества передает все богатство природы и ее могущество. Филострат вспоминал, что, прежде чем Фидий изваял Зевса «вместе с небом и звездами», он посвятил себя размышлению над миром, ибо столь глубоко в этой статуе было передано понимание природы вселенной. Такое толкование задач художника сближало его с философом, что уже раньше происходило с поэтом, и только с ним. Теперь и в скульпторе Фидии увидели «толкователя правды»: «Та же мудрость, которой наделен поэт, имеет решающее значение для ценности искусства живописи, ибо и оно содержит мудрость». Дион утверждал, что понятиями о божестве люди обязаны не только знанию природы или писателям, но также живописцам и скульпторам.

в. Существенное значение для художника имеет идея. Он творит согласно той идее, какую имеет в уме. «В формах и фигурах есть нечто совершенное, а идея этого совершенства содержится в разуме», — писал Цицерон.

* Tatarkiewicz W. Grecy o sztukach naśladowczych. — "Sztuka i krytyka", 1958, z. 33—34.

Фидий, как доказывали Цицерон, Дион и Алкиной, создал Зевса не с натуры, но согласно идее, какую он носил в себе. Каким же образом представление о боге могло оказаться в человеческом разуме Фидия? На это Дион отвечал: «Как утверждает Фидий, представление о боге необходимо и врожденно; у художника же оно есть благодаря его сходству с богом. Идея была до него, он стал лишь ее толкователем и учителем».

Самый термин и первоначальная концепция идеи были платоновскими: эллинские писатели сохранили термин, а концепцию преобразовали. Для Платона идея была вечным и неизменным бытием, существующим вне человека и мира, недоступным для чувств бытием, выражаемым, однако, через понятие. Для Цицерона или для Диона эта идея из объекта понятия превратилась в само понятие, из идеи трансцендентальной она стала представлением, находящимся в разуме художника. Более того, из абстрактного понятия она превратилась во вполне конкретное представление, которым оперирует художник. Цицерон даже лишил идею ее врожденного характера: он выводил ее из опыта, говоря, что видимые художником явления запечатлели свою идею в его разуме. Это был уже не платоновский, а стоический образ мышления.

г. Однако само по себе знание правил искусства еще недостаточно для художника. Необходимы и личные способности. Представление эллинизма о великих художниках уже приближалось к тому, что в новое время было названо гением. У великого художника иные способности, другой разум, чем у всех прочих людей. У него даже другие глаза и руки. Художник Никомах, будучи спрошен о том, почему восхищает нас работа Зевксиса, ответил: «Ты бы не спросил об этом, если бы у тебя были мои глаза». Дион видел в скульпторе «мудреца», «божественного мужа». Некогда у Платона список этих «божественных мужей» включал в себя философов, поэтов, государственных деятелей, но никогда — живописцев. Диона же волновал вопрос, который раньше никому не мог прийти в голову: кто стоит выше, Гомер или Фидий?

Для эллинистических писателей и гениальность была недостаточной: художнику необходимо еще и вдохновение.

Художник творит в состоянии вдохновения, «воодушевления». Павсаний указывал, что произведение скульптора является таким же делом вдохновения, как и произведение поэта. Для многих писавших теперь об искусстве вдохновение уже не было (как некогда для Демокрита) естественным состоянием, но состоянием сверхъестественным, знаком божественного вмешательства. Каллистрат утверждал, что «руки скульпторов, одаренные благодеянием божественного дыхания, охвачены страстью, творят вещи произведения». Он же сообщал, что Скопас, создавая скульптуру Диониса, был исполнен этого бога. Понятие «творческого иступления», употребляемое Платоном по отношению к поэтам, стало теперь использоваться и по отношению к художникам и скульпторам. В сочинениях эллинистической эпохи можно встретить упоминания о явлении богов поэтам наяву или во сне. Страбон считает, что Фидий не смог бы создать своего Зевса, если бы не видел его настоящего облика, следовательно, либо Фидий вознесся к богу, либо бог снизошел к Фидию. В скульптурах Фидия Павсаний находил высшую мудрость, он не желал производить измерений статуи Зевса, будучи убежден, что числа не в силах объяснить столь могучего воздействия этой скульптуры. Некоторым, наиболее знаменитым скульпторам приписывалось божественное происхождение. О божественном вдохновении и божественных скульптурах много писали писатели религиозно-мистического направления. Цицерон в своей речи против Верреса упоминает о статуе Цереры, которая считалась ниспосланной небом.

д. В произведениях искусства только мастер является законодателем. Поэтому больших мастеров, в частности Фидия, считали не только творцами собственных произведений, но и законодателями (*legum lator*), оказывающими воздействие на последующие произведения и воззрения, на последующие поколения. Ведь мы знаем богов в том виде, какой им придали художники и скульпторы, говорит Цицерон. Паррасия, пишет Квинтилиан, называли законодателем, потому что другие повторяли его способ изображения богов и людей, как если бы это был необходимейший и неизбежный способ.

Художник является также и судьей в вопросах искусства. Спор между художниками и профанами по во-

просу о компетентности склонялся в пользу художников. Плиний Младший считал, что связанные с искусством вопросы следует передать в полное ведение самого искусства. Другой автор считал, что «искусства были бы счастливы, если бы о них судили сами художники». Но и противоположный взгляд имел своих сторонников. Дионисий Галикарнасский утверждал, например, что и профан (*idiōtes*) должен иметь право сказать свое слово. Лукиан склонялся к тому, чтобы признать это право голоса за тем профаном, который образован и любит красоту.

Если в прежние времена интересовались только произведением, но не его творцом, то греки и римляне эпохи эллинизма интересовались также и личностью творца. В связи с этим довольно любопытно сообщение Плиния о том, что незаконченными работами художников или же их последними работами восторгались больше, чем законченными, потому что в них более отчетливо выражено течение мысли.

е. Возросла общественная роль художника, однако вначале только роль живописца, ибо старое предубеждение долго не прощало скульптору его тяжелой физической работы. Поэтому существовал и противоречивый взгляд на художников. Согласно Плутарху, мы часто наслаждаемся произведением, но пренебрегаем его создателем. Плутарх думал, что ни один благороднорожденный юноша даже после лицезрения таких шедевров, как Зевс Олимпийский Фидия или Гера Поликлета, не захочет быть Фидием или Поликлетом, ибо из того факта, что произведение достойно удивления, вовсе не следует, что такого же восхищения заслуживает и исполнитель-ремесленник. Плутарх не был одинок, он выражал взгляды большинства. Многие эллинистические писатели понимали, что скульптор не является ремесленником, но общественное мнение держалось прежнего взгляда. Хотя Лукиан говорил, что перед Фидием, Поликлетом, другими великими мастерами следует преклоняться, как перед богами, которых они создали, Лукиан же писал: «Предположим, что ты станешь Фидием или Поликлетом и создашь многочисленные шедевры... ты всегда будешь считаться, однако, ремесленником и кустарем, и тебя будут упрекать в том, что ты зарабатываешь на жизнь с помощью рук».

6. *Новый взгляд на произведение искусства.* Произведения искусства в эпоху эллинизма перестали понимать единственно с математической, интеллектуалистической, технической точки зрения. Для анализа произведений искусства античность располагала определенными схемами в зависимости от того, какая философская школа приступала с таким анализом. Стоики различали два элемента произведения, последователи Аристотеля — четыре, а платоники — пять. Стоики различали в произведении искусства, как и в природе, лишь материю и творящую причину. В статуе, например, материей является бронза, а причиной — скульптор. Аристотель помимо этих двух элементов указывал также на форму, которую получило произведение, и на цель, которой оно служит. У Платона сюда добавлялся и пятый элемент — идея, или модель. Платон, как говорит Сенека, различал то, из чего создано произведение; то, благодаря чему оно существует; то, чем оно стало; то, согласно чему было исполнено; то, к чему оно стремится. Статуя, например, создана из некоей материи, исполнена скульптором, имеет данную им форму, выполнена согласно некоей модели, направлена к своей цели. Все эти схемы, в особенности более развернутые аристотелевская и платоновская схемы, позволили выразить новый взгляд на произведение искусства, позволили отойти от интеллектуалистического, чисто технического понимания искусства.

а. В новом понимании произведение искусства было чем-то духовным, а не одним только творением рук. Венера Книдская, писал Лукиан, была только камнем, пока мысль скульптора не сделала из него богиню. Филострат, а затем Гимерий утверждали, что, когда Фидий создавал Юпитера, «разум его был более мудр, нежели рука». Искусство является чем-то большим, чем просто удовольствие и украшение жизни, ибо оно есть доказательство человеческого достоинства, *argumentum humanitatis*. Это ему, указывал Дион, греки обязаны своим превосходством перед варварами.

б. Произведение искусства — индивидуальное творение, а не продукт рутины, оно способно как изображать, так и выражать индивидуальные переживания. Квинтиллиан утверждал, что живопись способна проникаться глубочайшими личными переживаниями, иногда превосходя в этом даже поэзию. В противоположность старо-

му объективистскому пониманию искусства, эллинистические писатели отмечали именно субъективные факторы искусства, его зависимость от человека, от исполнителя.

в. Произведение искусства — свободное творение. Оно не связано с подражанием действительности, оно по отношению к ней вполне автономно. Искусство — не копия природы, но ее соперник, как рассуждал Каллистрат. Лукиан говорил о поэзии, что она имеет «неограниченную свободу и только один закон — воображение поэта»; об изобразительном искусстве он мог бы сказать то же самое. Гораций также считал, что живописцы и поэты имеют равное право на творческую свободу.

г. Произведение искусства изображает посредством видимых предметов предметы невидимые, духовные. Этот вопрос обстоятельно разобрал Дион Хризостом в своей XII Олимпийской речи: искусство изображает тело таким образом, что мы распознаем в нем присутствие души. Мистические писатели доказывали, что посредством человеческих тел живописец и скульптор изображают божества. Формы великих произведений искусства «достойны божественной природы», их красота сверхъестественна и не походит на красоту смертных.

д. Великие произведения искусства не только радуют глаз, но и заставляют работать мысль; им необходим зритель, который, «пребывая в созерцании, будет стремиться к тому, чтобы заменить зрение мыслью». Но для того чтобы восхищаться великими произведениями искусства, необходимы созерцание, отдых, тишина.

Произведение искусства оказывает на людей могучее воздействие: оно, как писал Каллистрат, лишает человека дара речи и берет в полон его чувства. По мнению Диона, произведения, подобные Зевсу Фидия, доставляют «несравненное наслаждение», позволяют забыть все, что есть страшного и тяжелого в человеческой жизни.

В противоположность этим ранним эллинистическим писателям в более позднее время стал преобладать тот взгляд, что воздействие искусства является стремительным, возбуждающим и захватывающим. Тот же Дион указывал, что существенным моментом в искусствах является «волнение». Лукиан говорил, что взор не в силах насытиться великими произведениями и человек ведет себя подобно безумцу. Для переживаний, связанных с

искусством, говорил Дионисий, решающее значение имеет не рассуждение, а чувство и иррациональное впечатление. И никто столь всесторонне не рассуждал о действии искусства, о причинах того признания, каким оно пользуется у людей, как Максим из Тира.

В эллинистической теории появилась, хотя, впрочем, и не получила всеобщего распространения, мысль о том, что существенной особенностью искусства является экспрессия. Эта мысль была чужда грекам классической эпохи; они видели экспрессию в танце и песнях, но не видели в них искусства. Хотя Сократ и говорил о скульптуре, что она передает чувства, а не одни только формы, именно передает, но не выражает; к тому же это чувства изваянного героя или борца-атлета, а не чувства самого скульптора. Поздняя античность считала речь подходящим средством для выражения экспрессии, следовательно, она видела экспрессию в таких искусствах, как поэзия и красноречие. Однако Квинтилиан, хотя сам и был ритором и поклонником риторики, выступал в защиту безмолвной экспрессии изобразительных искусств: они проникают в сферу чувств столь же глубоко, если даже не глубже, чем речь.

Филострат видел критерий ценности человека в его отношении к искусству. Произведения искусства бессмертны, хотя и подвергаются видимой порче. Они собирают то, что в мире есть прекрасного, и творят из этого гармоническую красоту. Они изображают не только тела, но выражают душу и музыку ее. Они не только услаждают взор, но и учат, как следует смотреть. Они являются делом не случая, но сознательного акта, творящего прекрасное.

Самым большим изменениям подверглись основные положения классического воззрения на искусство. Субъективная эвритмия стала представляться более важной, чем соразмерность. Было признано, что совершенным и прекрасным может быть не только произведение в целом, но и обособленный от целостности его фрагмент. Понятие «мимесиса» стало отживать, уступая место воображению.

7. Изобразительное искусство и поэзия. Все эти изменения в подходе к изобразительному искусству сблизили его с поэзией, уравнивали с ней. И встал вопрос о том, каково, несмотря на все сходство, различие между

изобразительным искусством и поэзией. Прежде над этим вопросом мало задумывались, так как оба этих вида искусства представлялись достаточно далекими друг от друга. Наиболее полный ответ был дан Дионом Хризостомом. По его мнению, произведения живописца и скульптора и произведения поэта различаются между собой по следующим причинам: 1) живописец и скульптор создают работу, существующую вне времени, чего нельзя сказать о творении поэта; 2) живописец и скульптор не могут подобно поэту следовать всем прихотям своего воображения, выражать все свои мысли, так что им приходится делать это косвенным путем, прибегая к символам; 3) живописец и скульптор должны преодолевать сопротивление материала, что ограничивает их свободу, чего нельзя сказать о поэте; 4) зрение, на пользу которому творят живописец и скульптор, требует большей наглядности, его трудно убедить, ему трудно внушить вещи невероятные, тогда как слух легче ввести в заблуждение очарованием слов. Здесь Дион коснулся проблем, которые спустя полторы тысячи лет стали проблемами Лессинга. Он довольно быстро обнаружил различие между поэзией и изобразительным искусством, но он его преувеличил, не приняв во внимание того обстоятельства, что и поэзия имеет дело с оказывающим сопротивление материалом. Дион считал, что перед живописцем и скульптором стоят более трудные задачи, чем перед поэтом: Фидию было труднее изобразить божество, чем Гомеру. Эта задача трудна еще и потому, что поэзия возникла раньше изобразительного искусства, так что последнему, чтобы не казаться нелепым, следует считаться с созданными ею представлениями. Но, несмотря на это, Фидий, по мнению Диона, освободился от авторитета Гомера, а природу божества воспроизвел с таким совершенством, на какое только способно смертное существо. Он изобразил Зевса в человеческом образе, но исполненным божественного величия и не похожим ни на одного человека. В этих рассуждениях Диона нетрудно усмотреть влияние идеалистической философии Платона и, по всей вероятности, Посидония.

8. *Изобразительное искусство и прекрасное.* Старое греческое деление искусств на свободные и служебные в эпоху эллинизма сохранялось. Его использовал Филострат, хотя и давал ему несколько другое обоснование.

Так, он указывал, что одни искусства требуют мудрости, а другие — только сноровки и прилежания. Но теперь изобразительные искусства стали относить к свободным, а не ремесленным искусствам, хотя сохранялись некоторые предубеждения относительно личности художника. Связь живописи и скульптуры с философией, поэзией и музыкой Филострат обосновывал тем, что эти искусства служат правде, тогда как ремесленные искусства служат пользе.

Филострат не был одинок в подобной оценке искусств. Подобное различие знал и Максим из Тира. Каллистрат писал, что изобразительные искусства есть нечто большее, чем одно только дело рук человеческих. Сенека, хотя сам он и не разделял такого мнения, сообщал, что в его время изобразительные искусства уже причисляли к свободным искусствам.

Этому возвышению роли живописи и скульптуры содействовало имевшее особое значение воззрение на необходимо содержащееся в них прекрасное. Плутарх отмечал, что то, чем художники превосходят ремесленников, есть «*kallitēchnia*», «изящное искусство»; он соединил в одном понятии, даже в одном термине то, что древние никогда не соединяли, — искусство и прекрасное. К стойкам — по всей вероятности, к Посидонию — восходит мысль о том, что никакая красота вообще не возникает вне искусства. Лукиан говорил об искусстве как о «частице прекрасного». Приписываемый ему диалог «*Charidemus*» противопоставляет творениям ремесленного труда, создаваемым ради пользы, произведения живописи, «целью которых является прекрасное». Цицерон и Квинтилиан оказались более консервативными, они говорили, что, хотя искусство и не имеет своей целью прекрасное, оно все же этой цели достигает. Максим из Тира прямо утверждал, что «искусства стремятся к наивысшей красоте». Эллинистические писатели ценность и привлекательность искусства мотивировали иначе, чем древние, не верностью в подражании действительности и не искусностью и утонченностью работы, но тем, что искусство сообщает материи душу, воображение, интеллект, мастерство и всем этим придает ей красоту. Плутарх писал, что природа наделила людей любовью к прекрасному, тогда как древние считали, что природа наделила людей любовью к подражанию дейст-

вительности. Деметрия критиковали тогда за то, что сходство в искусстве он ставил выше прекрасного.

Эллинистические эстетики видели прекрасное как в искусстве, так и в природе; им трудно было решить, где его больше, ибо, с одной стороны, прекрасное в искусстве слабее прекрасного в природе, поскольку является отражением последней, а с другой стороны, прекрасное в искусстве является более высоким, так как художник производит отбор прекрасного, рассеянного в природе, восполняя его недостатки.

Греки классической поры употребляли понятие прекрасного в широком значении этого слова, обходясь без понятия прекрасного в специально эстетическом смысле. Теперь это понятие стало необходимым и в применении к искусству. Эстетическая позиция наряду с познавательной и этической характерна для отношения к искусству и природе в эпоху эллинизма; искали не только правду и добро, но и прекрасное. Религиозное отношение к изваяниям богов перешло в эстетическое. Вознося хвалу прекрасному, Лукиан говорил, что «прекрасное превосходит во всем»; здесь он уже имел в виду прекрасное в более узком, специфически эстетическом значении. Это прекрасное Лукиан понимал весьма сублимированно, он видел его не в великолепии, а в пропорции и ритме, соразмерности и эвритмии. Максим из Тира связывал прекрасное с очарованием, привлекательностью, грустью, приятным настроением и всем «тем, что носит приятные имена». Своеобразие греков он видел также и в том, чтобы почитать богов прекрасным. Максим понимал, что прекрасное — это один из тех доводов, благодаря которому произведения искусства признаются достойными восхищения.

Однако такое утонченное понятие красоты эстетической отнюдь не сразу стало всеобщим. Люди эллинистической эпохи пользовались и таким понятием прекрасного, которое не ограничивалось одними формами или звуками, но, как пишет Плутарх, включало и «прекрасные» кушанья и масла, вообще все то, что доставляет чувственное удовольствие. Если греки классических времен злоупотребляли слишком интеллектуальным понятием прекрасного, то греки эллинистической эпохи — слишком чувственным понятием прекрасного. Понятие же эстетической красоты находилось где-то между этими

двумя понятиями. Некоторые эллинистические писатели нашли путь к нему.

9. *Крайне противоположные точки зрения эстетики эллинистов.* Если у эстетиков классического периода господствовал один взгляд, занимавший среди прочих точек зрения как бы центральное положение, то эллинистические эстетики оказались на противоположных полюсах. Скептики и эпикурейцы занимали позитивистскую или материалистическую позицию, платоники — спиритуалистскую. К последней были близки такие авторы, как Плутарх, Дион, Максим.

Одним из вопросов, типичных для вполне религиозно завершающейся античности и получивших полярно противоположное решение, был вопрос о том, следует ли связывать искусство с религией. И более конкретно: следует ли искусству изображать богов? Одни из античных писателей, такие, как Варрон или Сенека, скорбя над этими статуями богов с человеческими формами, осуждали воздаваемую им честь. Другие же, от Посидония до Максима, видели в этих статуях нечто такое, что необходимо если и не восхвалять, то терпеть, ибо какое-то иное отношение к божеству превосходит человеческие возможности. Дион был преисполнен восторга перед изображениями богов, Плотин обнаружил в их почитании метафизическую основу, Ямвлих считал, что «они «преисполнены божества». Итак, уже античность имела все предпосылки средневекового спора о почитании икон, уже тогда были представлены обе позиции и аргументы, которые столкнулись в открытом конфликте Византии VIII века*.

10. *Четыре вида преобразований.* Те преобразования, которым в эллинистический период подверглась теория изобразительных искусств, имели разные источники и различный характер. Одни из них имели формальную природу, от классического видения вещей они привели к стилю барокко. Эта эволюция была двойкой: во-первых, она явилась переходом от форм статических к формам динамическим, а во-вторых, переходом от форм, служивших гармонии, к формам, желавшим служить только экспрессии.

*. Geffcken J. Der Bilderstreit des heidnischen Altertums.—
 "Archiv für Religionswissenschaft", XIX, 1916—1919.

Другие преобразования имели общественно-политический характер; они вели от скромных и умеренных, экономных форм демократической Афинской республики к роскошным и колоссальным формам Римской империи.

Третье преобразование было мировоззренческим. Это был переход от материалистической или полуматериалистической философии ранних ионических мыслителей к идеалистической философии Платона и его современников. Это преобразование отразилось на искусстве, во всяком случае, на его теории, на понимании источников и целей искусства, на поисках врожденных идей и божественного вдохновения в личности художника.

Наконец, четвертое преобразование имело научный характер. То был прогресс опыта и анализа, и он проявлялся в совершенствовании понятий. Были исправлены прежние односторонние и догматические теории: в частности, подверглось сомнению положение о том, что красота зависит исключительно от расположения частей; кроме того, в красоте были подчеркнуты субъективные и условные моменты вопреки прежнему, чисто объективному пониманию красоты.

II. КЛАССИФИКАЦИЯ ИСКУССТВ

1. *Искусство и прекрасное.* Тот понятийный аппарат, который был унаследован эстетикой эллинизма от классической эпохи, подходил скорее к общим потребностям философии, чем к своеобразным потребностям эстетики. Этот аппарат являлся для эллинистической эстетики обузой, которую она стремилась с себя сбросить.

В особенности это касалось тех четырех положений, о которых уже неоднократно говорилось.

а. Понятие прекрасного было столь обширным, что охватывало красоту не только форм, цветов, звуков, но и красоту мысли, добродетелей, деяний; не только эстетическую, но и моральную красоту. Эллинизм попытался сузить, обособить эстетическую красоту. Когда стоики определяли прекрасное как «соответствующее расположение частей и приятный цвет», то они уже имели в виду прекрасное в его более узком значении.

б. Понятие искусства было столь общим, что охватывало всякое «искусное производство, осуществляемое согласно правилам», не только художественное, но и ремесленное производство. Уже в эпоху классики это понятие стали сужать и под именем «подражательных» искусств обособлять такие искусства, как музыка и живопись. Эллинизм пошел в этом направлении еще дальше.

в. Понятия прекрасного и искусства не были связаны между собой. При определении прекрасного никто не обращался к искусству, а при определении искусства никто не обращался к прекрасному. Эллинизм стал сближать эти два понятия и даже пришел к утверждению, что для некоторых искусств «прекрасное является целью».

г. Понятия искусства и поэзии не были связаны между собой. Искусство подчинялось правилам, а на поэзию смотрели как на плод вдохновения, и, следовательно, ее нельзя было относить к искусствам. Эллинизм сблизил эти понятия, признав, что и поэзия подчиняется правилам, а вдохновение необходимо искусствам.

Хотя понятие искусства с течением времени и претерпевало кое-какие изменения, однако с тех пор как древние стали размышлять над искусством, неизменной и определяющей искусство чертой было умение, заключавшееся в общих правилах и имевшее рациональный характер. Иррациональная, основанная на интуиции или воображении продукция не была для древних искусством. Вот классическое высказывание Платона: «Я не называю искусством рациональной работы». С другой стороны, древние сознавали, что только принципы искусства являются общими, тогда как плоды его — конкретны. Более поздний автор так лаконично выразил это мнение: «Во всем искусстве каноны носят общий характер, а плоды его конкретны».

В связи с общим изменением понятий наблюдались и попытки классификации прекрасного, особенно же в искусстве. Они имели место у софистов, Платона, Аристотеля. Эллинизм не жалел никаких усилий, стремясь дать такую классификацию. Этот вопрос требовал своего решения в связи со слишком общим характером понятия искусства, а также с многочисленностью искусств, которые следовало подобающим образом рас-

членить. Во всех классификациях искусств существенным моментом для эстетики продолжало оставаться выделение «изящных» искусств и их рассмотрение как отличных от искусств ремесленных*.

2. *Классификация софистов.* Софисты, как известно, делили искусства на служащие пользе и удовольствию, другими словами, на искусства жизненно необходимые и развлекательные. Такое деление стало в эллинистическую эпоху само собой разумеющимся, популярным. Однако оно не продвинуло сколько-нибудь вперед вопроса о выделении искусств, интересующих специально эстетику. Такого выделения нельзя обнаружить даже в той более развернутой форме, предвосхищение которой есть уже у Аристотеля и которую сформулировал Плутарх. А именно: Плутарх в качестве третьего члена деления добавил те искусства, которыми занимаются, исходя из мысли о совершенстве того, что они исполняют. Может показаться, что дефиниция Плутарха служит основой для выделения «изящных» искусств как стремящихся к такому совершенству. Но, судя по приводимым Плутархом примерам, он вовсе не имел в виду эти искусства: среди искусств, которыми занимаются ради совершенства самого произведения, он не упомянул ни скульптуры, ни музыки, но зато назвал математику и астрономию.

3. *Классификация Платона и Аристотеля.* Платон подразделял искусства различными способами. Некоторые его мысли не получили отклика, например та мысль, что искусства следует делить на основанные на вычислении (как музыка) и основанные на простом опыте. Зато нашли последователей две другие его мысли. Одна из них обращала внимание на то, что искусства различаются между собой отношением к вещам: они либо их используют (охота), либо им подражают (живопись), либо их создают (архитектура). Такое различие создавало основу для трехчленной классификации искусств и сыграло немалую роль в античном понимании искусства. Другая платоновская мысль подразделяла искусства на те, которые создают вещи (например, архитектура), и на те, которые создают только образы вещей (например, жи-

* Tatariewicz W. Sztuka i poezja.—“Przegląd Współczesny”, 1938; Kristeller P.-O. The Modern System of Arts.—“Journal of the History of Ideas”, 1951.

вопись). В сущности, эти две классификации схожи: искусства или создают вещи, или же, подражая вещам, создают их образы.

Подхватив эти мысли Платона, Аристотель классифицировал искусства на те, которые дополняют природу, и на те, которые ей подражают. Такое деление позволило под именем «подражательных» искусств выделить если и не все, то, во всяком случае, часть тех искусств, которые в новое время были названы «изящными». Но деление Аристотеля зиждилось на иной, чем в новое время, основе: он исходил не из того, что эти искусства стремятся к прекрасному, но из того, что они «подражают». Эстетической мысли древних Аристотель дал иное направление по сравнению с тем, какое она получила в новое время.

4. *Классификация Галена.* Большую популярность как в ранний период, так и в эпоху эллинизма имела классификация искусств на служебные и свободные, классификация типично греческая, но наиболее известная в латинской терминологии: «*artes vulgares*» и «*artes liberales*». Основанием для такой классификации было физическое усилие, которого одни искусства требуют, тогда как другим оно не нужно; подобное различие представлялось древним весьма важным. Эта классификация искусств, как никакая другая из античных классификаций, находилась в зависимости от общественных и исторических условий, она была выражением античного аристократического строя с его отвращением к физическому труду — уделу рабов. Отвращение этого строя к физическому труду отразилось даже в названии — «*artes vulgares*». Цицерон искусства, требующие физических усилий, называл низкими (*sordidae*). В этой классификации одновременно с античным отвращением к физическому труду была выражена и греческая склонность к умственной деятельности.

Трудно указать на основателей этой старой и долгое время сохранявшейся классификации; гораздо легче отметить тех, кто ее позднее использовал и развивал. Одним из последних ее использовал во II веке н. э. Гален. Он называл одни искусства ремесленными и кустарными, а другие — умственными и достойными. Первые были для него низшими, вторые — высшими. К высшим искусствам Гален безоговорочно относил риторiku, гео-

метрию, арифметику, диалектику, астрономию и грамматику, собственно говоря, одни только науки и ничего из того, что новое время считает искусством. Здесь же была у Галена и музыка, понимаемая, однако, как математико-акустическая теория. В вопросе о том, куда отнести живопись и скульптуру, Гален колебался. Он писал, что тот, кто хочет, может отнести их к свободным искусствам.

В эпоху эллинизма все время наблюдались колебания в вопросе о том, какие искусства следует считать свободными. Варрон, например, пытался причислить к ним и архитектуру. Архитектура все же не смогла удержаться среди свободных искусств; господствующее мнение продолжало считать архитектуру ремесленным искусством.

Та же классификация искусств существовала у греков и в другой форме. Здесь понятия ремесленных или кустарных искусств сохранили свое наименование и смысл, тогда как свободные искусства назывались энциклопедическими, буквально — составляющими замкнутый круг. Греческие писатели разъясняли, что они называются так потому, что «художник должен все их постичь, чтобы все, что в каждом из них есть полезного, ввести в свое искусство». Другими словами, они понимали эти искусства как «искусства, относящиеся к общему образованию». Сюда входили главным образом науки, а также музыка и риторика, но не изобразительные искусства.

Составлялись различные варианты и дополнения все той же классификации, из которых главной была четырехчленная классификация Сенеки, берущая, по всей вероятности, свое начало от Посидония. Искусства, которые Сенека называл ремесленными, не отличались от служебных, а те, которые он называл «служащими добродетели», не отличались от свободных. Кроме того, Сенека называл еще искусства «просвещающие» (*pueriles*) и искусства «развлекательные» (*ludicrae*), «служащие к удовольствию зрения и слуха». Два новых члена классификации сблизилась с теми, которые выделили софисты. Это было как бы соединением двух больших классификаций. После такого дополнения старая классификация утратила не только свою односторонность, но и свой первоначальный замысел, свою последовательность.

5. *Классификация Квинтилиана*. Еще одну классификацию искусств развивал римский ритор I века н. э. Квинтилиан. Пользуясь понятиями, употреблявшимися (правда, с другой целью) Аристотелем, Квинтилиан разделил искусства на три группы. К первой группе относились те искусства, цель которых состоит в исследовании (*inspectio*), или, говоря иначе, в познании и оценке вещей. Эти искусства никакого действия не требуют; Квинтилиан называл их по гречески теоретическими и в качестве примера приводил астрономию. Ко второй группе Квинтилиан отнес те искусства, цель которых заключается в действии и в нем исчерпывается, ничего после себя не оставляя. Такие искусства были названы практическими, например танец. Третью группу составляли творения (*effectus*); они назывались поэтическими искусствами, в качестве примера приводилась живопись. Классификация Квинтилиана не выделила «изящных» искусств в особую группу, они были во второй и третьей группах. Эту классификацию, — впрочем, достаточно безосновательно — Диоген Лаэций приписывал Платону. Возможно, что она использовалась платоновской школой, почему доксограф и связал ее с именем ее основателя. Между тем подобная трихотомия есть у Аристотеля, но он использовал ее применительно к образу жизни и с иной целью. Для Стагирита «практической» представлялась деятельность не столько лишенная творения, сколько не сосредоточенная на творении (будучи сосредоточенной на цели моральной).

Дионисий Фракийский делил искусства на практические и апотелестические. Эта классификация схожа с Квинтилиановой, здесь только поietetические искусства Дионисий называет иначе («апотелестические», то есть завершенные, доведенные до конца). Историк музыки Р. Вестфаль, сто лет назад впервые обративший внимание на классификацию Дионисия Фракийского, полагал, что у Дионисия апотелесматическими (апотелестическими) являются те искусства, которые выходят готовыми из творческого акта (как это имеет место в изобразительных искусствах). Р. Вестфаль считал эту классификацию важнейшей из всех классификаций, созданных античностью, так как она из широкого спектра искусств выделила «изящные» искусства, а среди них особо — изобразительное искусство и музыку. Однако такую

интерпретацию трудно считать достоверной, ибо она вкладывает современную мысль в слова, произнесенные в античности. (Классификация Дионисия Фракийского была целиком четырехчленной, так как он принимал во внимание еще и «теоретические» искусства, а также искусства «перипоиетические», просто использующие природу, например рыболовство и охоту.)

Грамматик Луций Таррейский (цитированный Дионисием) к теоретическим, практическим и апотелесматическим искусствам добавил органические искусства, как пользующиеся орудиями или инструментами, например искусство игры на флейте. Квинтилиановы практические искусства были, таким образом, поделены на те искусства, которыми занимаются с помощью инструментов (органические), и на искусства, инструментов не требующие (для которых было сохранено имя «практических» искусств).

6. *Классификация Цицерона.* Цицерон использовал в основном традиционные классификации искусств на свободные и служебные либо на служащие пользе и на служащие удовольствию. Но иногда он вспоминал и о других классификациях. Взяв за основу ценность искусств, Цицерон делил их на высшие, средние и низшие. К высшим он относил политические и военные искусства, к средним — интеллектуальные, то есть науки, а среди них на первом месте философию, но также поэзию и красноречие, к низшим — все остальные искусства: живопись, скульптуру, музыку, актерское искусство, атлетику. Большинство «изящных» искусств оказалось у Цицерона в низшем разряде, что является еще одним доказательством того, как невысоко древние ценили то, в чем преуспевали.

Цицерон мельком дал и еще одну классификацию, разделив искусства на искусства слова и безмолвные искусства. Тогда поэзию, красноречие и музыку следовало отнести к первым, а живопись и скульптуру — ко вторым. Хотя эта классификация упомянута вскользь, не привилась и не сыграла в античное время никакой роли, она была той классификацией, которая имела большое значение для искусства в современном смысле, ибо касалась только подражательных и развлекательных искусств и различала здесь две существенные группы: искусства слова и изобразительные искусства.

7. *Классификация Плотина.* В самом конце античной эпохи Плотин предпринял еще одну попытку классифицировать искусства. Он также исходил при этом из самого широкого греческого их понимания. Об этой классификации мы скажем в главе, посвященной его эстетике, но, забегая вперед, отметим, что Плотин в IV Энеаде (IV, 4, 31) подразделял искусства по их орудиям на те, которые пользуются силами природы, и на те, которые пользуются собственными орудиями, но также и на психагогические искусства, пользующиеся умственными орудиями. В этой классификации есть отголоски идей Платона и Аристотеля, но есть и собственная мысль Плотина.

Другую классификацию можно найти в V Энеаде (V, 9, 11); будучи самой полной из всех классификаций, созданных в эпоху античности, она является одновременно и ее последним словом по вопросам искусства. Здесь Плотин делит искусства на производительные (архитектура, например), подражательные (живопись, скульптура, танец, пантомима, музыка), помогающие природе (земледелие или медицина), улучшающие человеческую деятельность (риторика, стратегия, экономика, искусство управления), чисто умственные (геометрия). Несмотря на все значение прекрасного для философии Плотина, он не выделяет «изящных» искусств специально, оставляя в трех родах искусств из пяти им различаемых.

8. *Шесть классификаций.* В целом греко-римская античность знала, таким образом, по крайней мере шесть классификаций искусств. Первая, начало которой было положено софистами, брала за основу цель искусства. Вторая классификация, сформулированная еще Платоном и Аристотелем, брала за основу отношение искусства к действительности. Третья классификация исходила из рода деятельности, телесной или умственной, которая требуется от занимающихся искусством. В основе этой классификации была деятельность художника, но в то же время она делила искусства на высшие и низшие; поэтому Цицеронова классификация может считаться ей родственной. Четвертая, Квинтилианова классификация брала за основу степень реализации, достигаемую искусством. Она имела то достоинство, что выделяла науки и не смешивала их с производительными искус-

ствами. Пятая, собственно Цицеронова классификация, делила искусства по тому чувственному материалу, который они используют. Шестая, Платинова классификация, различала искусства по их инструментарию. Классификация Посидония и Сенеки явилась комбинацией третьей и первой классификаций, у нее не было однородного принципа, и она была вполне эклектичной. То же самое, впрочем, можно сказать и о пятичленной классификации Платина, комбинирующей первую, вторую и четвертую классификации. Она была скорее сравнением наиболее важных и типичных видов искусства, чем соответствующей оригинальной классификацией.

Историческое значение всех этих классификаций, распространение их и признание, каким они пользовались в эпоху античности, были весьма неравномерными. Только две из них, а именно первая (по цели) и третья (соответственно деятельности художника) стали всеобщим достоянием. Вторая классификация (по отношению искусств к действительности) получила признание только в ученых кругах.

С тех пор как греки стали заниматься искусствами, они видели в них две большие группы, искусства экспрессивные (поэзия, музыка и танец) и искусства созерцательные (скульптура и архитектура). Но ни у одного античного автора не отыщешь разделения искусств на эти две группы, потому что древние, по сути дела, не считали экспрессивные искусства искусствами, они фигурировали в их сочинениях и рассуждениях, скорее, под именем «поэзии». Фундаментальная двойственность их искусств находила у греков другое выражение— в форме противопоставления искусства и поэзии.

9. *«Изящные» искусства.* Ни одна из упомянутых классификаций не помогла выделению «изящных» искусств. Понятия «свободных», или «развлекательных», или «поиетических» искусств были для этой цели либо слишком широкими, либо слишком узкими. Как среди «изящных» искусств, так и среди тех, которые ими не являются, можно было найти свободные и служебные, практические и поиетические. На этой основе нельзя было выделить «изящные» искусства. В какой-то мере это можно было сделать с помощью классификации, делившей искусства на производительные и подражательные, но шаткость и неясность понятия «подражание»

испортила все дело, а сама эта классификация в эпоху эллинизма была почти заброшена.

«Изящные» искусства могли быть выделены или на том основании, что они содержат прекрасное, или же на том основании, что они содержат экспрессию, человеческие переживания. Первая мысль была слишком чужда грекам классической эпохи. Вторая мысль была им близка, что видно по эстетике классического периода, но эллинизм этой мысли не развил и в классификации искусств ее не использовал. Но зато эллинизм выдвинул те соображения, что некоторые искусства руководствуются воображением или же руководствуются идеей. Хотя эти соображения тоже могли стать основой для выделения «изящных» искусств, однако в античную эпоху этого не произошло.

Дальше всех в выделении «изящных» искусств в самом конце античности пошел Филострат Старший. Мысль, изложенная им в трактате «О гимнастике», была такова: есть два вида искусств, одни являются ремеслами, тогда как другие — чем-то большим. Последние Филострат называл «софией»: так первоначально греки называли дар, которым обладали мудрецы, поэты и художники; затем этот термин применялся только по отношению к дару, коим обладали мыслители.

Филострат вернул «софию» художникам. Хотя подыскать современный эквивалент этого выражения почти невозможно, ближе к нему стоит, пожалуй, термин «мастерство». К мастерству Филострат относил как умения, так и те искусства, которые мы теперь называем «изящными». Такое разделение Филострата не было простым разделением искусств на свободные и обыденные, ибо у него критерием принадлежности к мастерству, или высшим искусствам, было не негативное отсутствие физического усилия, так как сюда были отнесены скульптура и вообще выполнение художественных предметов из камня и металла, но высшее и наиболее свободное умственное усилие. У Филострата «изящные» искусства по-прежнему продолжали находиться под одним понятием с разными видами умения. Но зато впервые, насколько можно доверять источникам, они были перечислены одновременно и в одном комплексе, впервые были все охвачены одним понятием.

10. *Теория искусств.* Хотя в эпоху античности и не

были выделены все «изящные» искусства, но были выделены отдельные из них: музыка, поэзия, красноречие, живопись, скульптура, архитектура. Ими занимались особо, и каждое из них имело свою собственную теорию.

Каждая из этих специальных теорий ставила свои специфические вопросы, но вместе с тем и такие вопросы, которые имели значение для всех искусств. Теорию музыки интересовал вопрос о зависимости субъективного эстетического переживания от объективных математических пропорций, а также вопрос о воспитательном воздействии искусства. В теории архитектуры на первом плане стояли вопросы художественной композиции и канонов искусства. Теория живописи и скульптуры занималась психологией художника, его творческим или же преобразующим отношением к миру. Риторика выделила различные стили и формы художественного выражения. Проблематика поэтики была многообразной: она интересовалась художественной правдой, соотношением формы и содержания, вдохновения и знания, интуиции и правил — всеми теми проблемами, которые стали предметом эстетики позднейшего времени. В целом же все эти специальные теории искусств заменяли общую теорию, которой тогда не существовало.

12. ЭСТЕТИКА ПЛОТИНА

1. *Плотин и Платон.* Только в конце III века н. э., в самом конце античной эпохи, возникла новая эстетическая концепция, новая как по своим эстетико-метафизическим основам, так и в смысле своего эмпирического анализа прекрасного. Она подрывала не только достигнутые до сих пор результаты, но и самые основы существовавших дотолле принципов. Творцом этой эстетической концепции был Плотин*.

Плотин поставил наиболее основные вопросы эстетики, каких не ставили с классических времен. У него было мало общего с эстетиками эллинизма, занимавшимися всякими частностями; он представлял собой явление,

* Krakowski E. Une philosophie de l'amour et de la beauté, Paris, 1929.

аналогичное Платону. Интересовавшие их вопросы, как и занимаемые позиции, были схожими, его правильно рассматривают как продолжателя Платона, а его философию называют неоплатонизмом. Шесть веков, отделявших Плотина от Платона, не прошли бесследно; хотя Плотин и стоял на стороне Платона, различия в их взглядах были значительными.

Плотин (около 205—269/70) — это один из наиболее оригинальных философов, каких знала история, ученый-эрудит, знаток исторического прошлого. Сам родом из Египта, он молодые годы провел в Александрии, а в сорокалетнем возрасте пересел в Рим, где нашел сторонников своей философии. Его философия была пронизана индивидуализмом, но благодаря своему спиритуализму и трансценденности вполне соответствовала духу времени. Начав писать поздно, Плотин оставил пятьдесят четыре исследования, впоследствии систематизированных в шесть девяток, или «Эннеад», и известных под этим названием. То были сочинения, написанные бессистемно, посвященные разным темам, но имеющие общую единую идеалистическую систему мышления. Эстетические вопросы заняли здесь большое место*. В частности, им посвящены «Эннеады» I, 6 (О прекрасном) и V, 8 (О чувственной красоте). «Эннеады» обнаруживают эволюцию взглядов Плотина от близких к традиционным ко все более самостоятельным.

Парадоксально, что этот наиболее абстрактный и трансцендентный из античных философов уделял так много внимания эстетике и сыграл такую важную роль в ее истории. Но это была особая роль. Красоту, которую мы знаем, красоту форм и цветов, он понял как отражение другой, более совершенной красоты.

Как и Платон, Плотин противопоставлял два мира, «тот» и «этот», как он их называл, совершенный, сверхчувственный духовный мир, постигаемый лишь мыслью, и несовершенный, телесный и чувственный мир, в кото-

* Keyser E. de. La signification de l'art dans les "Ennéades" de Plotin, Louvain, 1955; Lutosławski W. Plotyn (Spraw. PAU, 1803); Bourbon di Petrella F. Il problema dell' arte e della bellezza in Plotino, 1956; Plebe A. Origini e problemi dell' estetica antica.—"Momenti e problemi di storia dell' estetica", 1959, t. 1, p. 1—80.

ром мы живем. Но если Платон признавал только сверхчувственную красоту, то Плотин признавал также и чувственную красоту, в которой видел отражение сверхчувственной. Собственно говоря, самое понятие прекрасного у них было разным. Для Платона истинно прекрасным было только доступное разуму, а для Плотина — доступное также и чувствам. Согласно Плотину, прекрасное обязано своим происхождением сверхчувственному миру, хотя и проявляется в чувственном мире. Прекрасное есть именно отражение сверхчувственного мира в чувственном. Оно есть наиболее совершенное свойство и даже единственно совершенное свойство чувственного мира, ибо только оно связано со здешним миром. Поэтому эстетика, размышляющая о красоте «этого» мира, занимала важное место в трансцендентной системе Плотина, хотя эта система и была сконцентрирована вокруг «того» мира.

2. *Определение прекрасного.* Эстетика Плотина занималась и позитивными вопросами, начиная с определения прекрасного. Плотин застал готовое определение, повсеместно принятое в эпоху эллинизма. Знакомое нам классическое греко-римское определение прекрасного Плотин отверг по следующим соображениям. Если бы прекрасное заключалось в соразмерности, как утверждали, то оно имело бы место только в сложных предметах, его не было бы в отдельном звуке или цвете, его не было бы в солнце, свете, золоте, молнии, которые не содержат в себе множества и разнообразия, а ведь все эти вещи относятся к наиболее прекрасным. Далее, одно и то же лицо в зависимости от его выражения кажется более или менее прекрасным, что было бы невозможно, если бы прекрасное зависело исключительно от пропорций, ибо пропорции остаются теми же самыми, несмотря на разное выражение лица. Третий аргумент: прекрасное не может заключаться в соответствии, ибо соответствие может быть также и в дурном, а дурное никто не назовет прекрасным. И, наконец, понятие соразмерности, или соответствия, легко можно применять к материальным вещам, но это трудно делать по отношению к вещам духовным, по отношению к добродетели, знанию, хорошему общественному строю, которые, однако, тоже ведь бывают прекрасными. Традиционное определение прекрасного соответствует, таким об-

разом, не всем, но некоторым из тех предметов, которые мы называем прекрасными.

Эти аргументы Плотина наносили удар по основному тезису античной эстетики, гласящему, что прекрасное заключается в соотношении, расположении частей. Плотин указывал на то, что среди простых вещей также имеются прекрасные, следовательно, прекрасное не может быть отношением, а если оно не отношение, то должно быть качеством. Это — первый главный тезис эстетики Плотина. Прийти к нему Плотину помогла его метафизическая позиция, хотя самый термин и не был метафизическим, так как основывался на наблюдении эстетических явлений.

3. *Внутренняя форма.* Плотин не отрицал, что большое значение для прекрасного имеют пропорции, «соразмерность», но он полагал, что эти свойства есть только внешнее проявление красоты, а не ее сущность.

Сущностью и источником прекрасного является не соразмерность, но то, что проявляется в соразмерности, или, как говорил Плотин, то, что сквозь нее «просвечивает». Решающим моментом прекрасного является единство, единства же в материи не существует. Следовательно, не материя — источник прекрасного. Итак, источником прекрасного может быть только душа. Прекрасным, в конце концов, говорил Плотин, являются не форма, не цвет, не величина, а душа. Душе же нравится только душа. Если ей нравятся чувственные явления, цвета и формы, то только потому, что и в них присутствует душа. То, что содержит чисто чувственные элементы, не является чисто чувственным. То, что скольконибудь является формой, воспринимаемой здесь, берет свое начало отсюда.

Если прежние теоретики принимали в расчет либо чувственную, либо умственную красоту, то Плотин увидел в прекрасном свойство чувственного мира, имеющего своим источником мир умственный, ментальный: тела являются прекрасными благодаря душе.

Или же: чувственный мир прекрасен благодаря идее. Или: благодаря образцу (*ἀρχέτυπον*), имеющемуся перед ним. Или: красота внешних форм имеет своим источником красоту форм внутренних (*τὸ ἔνδον εἶδος*). Если бы дом не имел своим источником разум архитектора, он не приобрел бы свои прекрасные формы. Кра-

сота внешней формы, соразмерности, гармонии является производной, заимствованной красотой, зависящей от «участия» во внутренне-духовной, умственной, идеальной форме.

Платиновское понятие прекрасного неоднозначно. С одной стороны, это психический образ («внутренняя форма»), с другой — образ идеальный («образец»). Плотин вполне сознательно не делал акцента на их различии. Он старался держаться прежнего общего понятия прекрасного (то, что вызывает удивление и склонность) и в то же время дал новое понятие прекрасного (проявление души в материи).

Итак, прекрасное заключается не только в соразмерности, то есть не только в расположении элементов, но в самих элементах. Если даже прекрасное и заключается в соразмерности, то она — не источник прекрасного, но только внешнее его проявление. Прекрасна не материя, а душа, которая в ней проявляется, это и есть истинное бытие, содержащее в себе единство и творчество.

Безобразное есть то, что истинным бытием не является, что не содержит в себе единства, что не является разумным, творческим. Материя безобразна, если ею не владеют душа, единство, разум, форма.

Душа познает только самое себя. Следовательно, только душа может воспринимать прекрасное. Она познает прекрасное благодаря своему родству с прекрасным, «только душа, которая стала прекрасной, может видеть прекрасное»; «она замечает прекрасное немедленно». Чтобы прекрасное можно было созерцать, необходимо ему стать схожим с созерцающим предметом. Глаз никогда не увидел бы солнца, если бы сам не стал солнцеподобным. Итак, пусть всякое бытие станет божественным и прекрасным, если оно желает созерцать добро и прекрасное.

Будучи спиритуалистской, эстетика Платина не была антропоцентристской. Под душой Плотин не понимал исключительно человеческую душу. В природе духовных и творческих сил еще больше, чем в человеке. Они действуют там без всякого посредничества художника. Но только художник, полностью овладевший своим искусством, может творить без раздумий, подобно тому как это делает природа.

Природа прекрасна, ибо сквозь нее «просвечивает» идея. Искусство прекрасно, ибо художник вкладывает в него идею. В природе больше прекрасного, чем в искусстве: «Живое существо, даже если оно и безобразно, является более прекрасным, чем прекрасная статуя». Несмотря на все новшества Плотина в эстетике, для него продолжало сохранять свою силу древнегреческое убеждение в превосходстве природы над искусством, хотя он и нашел для такого убеждения другое обоснование.

4. *Прекрасное и искусство.* Позиция Плотина имела далеко идущие последствия для его теории искусства.

а. Во многих случаях искусство воспроизводит чувственный мир. Но тогда оно имеет дело с предметом, полным недостатков и несовершенств. Искусство может иметь дело и с другим предметом: статуя или построенный храм могут служить зеркалом души. Только тогда они имеют подлинную ценность. Таковы, по мнению Плотина, всеми ценимые статуи и храмы. Хотя Плотин специально интересовался живописью и скульптурой, выше всего он ставил музыку, которая заботится о гармонии и ритме, принимая за образец вещи чувственные, телесные.

б. Отсюда следовал необходимо иной взгляд на функцию искусств. В философии Плотина старая миметическая концепция совершенно утратила свои основания: «Тому, кто не уважает искусств по причине их подражания природе, надлежит сказать... что искусства не просто подражают видимым предметам, но проникают в принципы, кои заключают в себе источник природы; кроме того, искусства многое создают сами, ибо если где-нибудь имеется недостаток, то они его восполняют, так как сами содержат в себе прекрасное».

в. По мнению Плотина, художник не является простым производителем. Фидий изваял своего Зевса не в соответствии с тем, что он видел, но таким образом, как мог бы выглядеть Зевс, если бы захотел предстать перед нами. Камень первоначально не имеет формы, тогда как ею обладает художник еще до того, как он воплощает ее в этом камне. Форма — не результат подражания природе, но взята у идеи художника. Красота внутренней формы воплощена в камне в той мере, в какой безжизненный камень послушен искусству.

Следовательно, по Плотину, искусство возникло бла-

годаря идее художника. Для Плотина идея не была вечной и неизменной, как для Платона, но живой идеей художника, хотя и берущей начало из трансцендентной идеи. Эта идея не была для Плотина и просто психологическим явлением, как для Цицерона, но явлением метафизическим, так как представляла собой отражение трансцендентного образца.

Считал ли Плотин художника творцом? И да и нет. Художник воспроизводит не действительность, но внутреннюю форму, пребывающую в его разуме. Эта внутренняя форма не является, однако, его творением, а отражением вечного образца.

Плотин сознавал, насколько индивидуален труд художника, воспринимающего вещи своеобразно и потому создающего своеобразные предметы. Но Плотин традиционно толковал этот процесс как род автоматизма: художник размышляет лишь тогда, когда он озабочен, в противном случае ему вполне достаточно самого искусства, то есть тех знаний, какими он владеет.

Занимая промежуточное положение между творчеством и знанием, искусство пребывало для Плотина между «тем» и «этим» миром. Искусство — из «этого» мира, потому что имеет чувственные образцы, воссоздает видимые формы и пропорции. Но искусство и из «того» мира, ибо источник его — в разуме художника. Плотин писал, что картины художников привлекают взор соразмерностью, пропорцией, порядком вещей и являются предметом спокойного созерцания. Но иногда они потрясают зрителя, потому что напоминают ему далекий, вечный образец этих вещей.

г. Искусство есть познание. Оно постигает душу, чье бытие только и подлинно. Разумеется, это не научное знание. Но всякое знание может быть двояким: его можно высказывать в суждениях и образах, его можно достичь посредством умозаключений, а также путем непосредственного созерцания. Удел искусства — образное и непосредственное знание: «Мудрость богов и благословенных высказывается не в суждениях, а в прекрасных образах». Благодаря таким образам мир «становится прозрачным для разума».

д. Задачи искусства многообразны. Оно воссоздает действительность, дополняет ее, помогает людям в их деятельности. Однако для таких искусств, как музыкаль-

ные, изобразительные и поэтические, все эти задачи второстепенны и побочны. Главной же задачей этих искусств является создание прекрасного. Прекрасное возникает тогда, когда внутренняя форма проникает материю, а именно это и делает художник, придавая камню или слову духовную форму. Из этих посылок Плотина вытекает убеждение о связи искусства с прекрасным. В античную эпоху об этой связи говорили мало. Именно Плотин увидел в прекрасном первостепенную задачу, ценность и меру искусства. То был, по выражению одного исследователя, «непреодолимый подвиг Плотина».

е. Классификация искусств у Плотина также зависела от их связи с «тем», высшим миром. Простая классификация Плотина делила искусства на пользующиеся собственными инструментами и на пользующиеся силами природы. Вторая группа искусств представлялась ему более важной, так как она включала «психагогические» искусства, управляющие духовной жизнью человека.

Эта точка зрения еще яснее выявляется в другой классификации Плотина. Искусства состоят из: искусств, создающих физические предметы (архитектура); улучшающих природу (медицина) — эти искусства не связаны с «тем» миром. Подражательные искусства (живопись) также не имеют дела с «тем» миром, хотя и могут его иметь, если, подобно музыке, сосредоточивают свои усилия на ритме и гармонии. Искусства, вводящие красоту в деятельность людей (риторика или политика), также могут быть связаны с «тем» миром. Есть искусства, связанные исключительно с «тем» миром, с вопросами духовного характера, такие, например, как геометрия.

Концентрируя все свое внимание на «том» мире, Плотин тем не менее продемонстрировал проницательную наблюдательность и хорошее знание всего связанного с «этим» миром, хорошее знание специфики искусств. Его классификация искусств была наиболее обстоятельной из всех, какие знала античность.

5. *Метафизика прекрасного и искусства.* Эстетика Плотина, как и вся его философская система, выросла из метафизики, а не из одного только художественного опыта. Она была основана на двух понятиях: абсолюта и эманации. Хотя бытие имеет много форм, но оно едино, так как все возникло из абсолюта. Бытие возникло

потому, что существенным свойством абсолюта является распространение. Абсолют сияет, подобно свету. Вследствие эманации абсолюта рождаются все формы бытия, в последовательном порядке рождаются: мир идей, мир душ и мир материи. Чем дальше все эти миры отстоят от абсолюта, тем они несовершеннее. Однако и наиболее далеко отстоящий от абсолюта материальный мир представляет собой только эманацию и отражение абсолюта. Красотой в нем является то, что есть отражение абсолюта, идеи, души.

Пребывая в сем наименее совершенном из миров, человек стремится вернуться в мир высший, мир абсолюта, откуда происходит и он. Искусство — один из путей к такому возврату. Творческая природа искусства — отражение абсолютного, творчески совершенного бытия. Поэтому прекрасное и искусство оказались существенным элементом философской системы Плотина.

6. *Величие и постоянство эстетики Плотина.* В эстетике Плотина следует выделить две части. С одной стороны, это метафизическая, головокружительная, абстрактная, трансцендентная, эманационная концепция, в которую включены прекрасное и искусство. С другой стороны, это мысли Плотина, существующие независимо от его метафизики, хотя и выдвинутые в ее рамках: прекрасное как качество, а не соотношение частей, духовный элемент чувственной красоты, прекрасное как соответствующая задача искусства, образный характер искусства, непосредственное чувственное воздействие искусства.

«Тому, кто взирает на прекрасное в телах, — писал Плотин, — надлежит не гнаться за ним, но, зная, что оно — образы, следы и тени, — стремиться к тому, образом чего являются прекрасные вещи». Употребляя собственное выражение Плотина, можно сказать, что его эстетика была эстетикой бегства. Бегства от той единственной красоты, которую мы знаем вполне непосредственно и которая стала для Плотина только тенью. Бегства к чему? Недоброжелатели Плотина утверждают, что это было бегством к фикции. Один из историков утверждал, что Плотин только лишь удвоил существующую красоту, продублировав ее в потустороннем мире, а потом интересовался все время этим двойником. Но другие отмечают, что попытка Плотина включить пре-

красное в метафизическую систему имеет все свойства высокого стиля и является почти единственной в истории эстетики. Всякую философскую позицию следует оценивать по приносимым ею плодам, а такими плодами у Плотина были: выработанное понятие прекрасного, выявление интеллектуального элемента в прекрасном, признание связи искусства с прекрасным.

7. Программа для искусства. Практическим следствием эстетики Плотина была программа искусства, принципиально отличная от существовавшей до него. Плотин детально разработал ее для живописи, которая представлялась наиболее пригодной для его реформы.

Вот ее важнейшие пункты: 1) следует избегать того, что является результатом несовершенства зрения: уменьшения форм и потускнения красок, когда на картину смотрят издали; деформации перспективы; изменения облика вещей вследствие освещения и теней. Надлежит изображать вещи такими, какими они выглядят вблизи, изображать их все на первом плане, при полном освещении, во всех подробностях, локальными красками; 2) так как материя есть масса и темнота, а душа — свет, то живопись должна избегать глубины и теней, должна изображать сияющую поверхность вещей, для того чтобы выйти за пределы материи и достичь души. «Необходимо, — указывал Плотин, — чтобы самый предмет находился вблизи глаза, чтобы он мог быть познан в истинном своем величии». Глубина материальна и поэтому мрачна. Освещающий ее свет является формой, а ведь разум видит именно форму.

Живопись, необходимость которой вытекала из эстетики Плотина, появилась даже до него, в I веке н. э., как это обнаружили раскопки в Дура-Эвропос. Изображая какую-либо вещь, эта живопись стремилась исключить зрителя и его случайные воздействия, с тем чтобы вещь проявляла только лишь присущие ей и устойчивые черты. Каждую вещь она изображала в ее подлинном размере, цвете и форме, в сплошном и полном освещении, без тени, в одной плоскости, при отсутствии перспективы. Изображенная таким образом фигура не имела контакта со средой, не касалась даже земли, была как бы подвешена в воздухе. Зато каждая подробность была необычайно отчетлива, как если бы на ней одной сосредоточивалось все внимание. Пластичность тел исче-

зала, они утрачивали свою массу и вес. Хотя эта живопись изображала реальные тела, она не передавала системы и характера реального мира, но делала его прозрачным для мира духовного. Вместо реальных форм эта живопись вводила схемы, вместо органических форм — геометрические формы. Поставив своей целью наиболее верно и во всех деталях передать действительность, живописец, в сущности, ее преобразовывал, сообщал ей иной ритм и порядок. Именно в духе Плотина такой живописец пытался прорваться из сети материальных явлений, с тем чтобы, как писал Плотин, «внутреннее видение и единение было глубоким — не со статуей, а с самим божеством», чтобы «созерцание было не зрением, но экстазом — другой формой видения».

Однако это искусство, столь соотнесенное с идеями Плотина, не было результатом его деятельности или же деятельности его учеников, потому что они поддерживали традиционное классическое искусство, видя в нем средство реставрации и усиления язычества, которому симпатизировали. Направление, соответствующее программе Плотина, приобрело искусство враждебных ему христиан; оно стало эквивалентом его метафизически-эстетических идей. Сами христиане теоретически не обосновывали своего искусства, теоретическое его обоснование есть у Плотина.

Теория искусства Плотина, в частности теория живописи, просуществовала в течение многих столетий, став существенной частью средневековой эстетики. Она получила отклик у ранних отцов церкви, а главным посредником между Плотиним и средними веками оказался аноним V века, известный под именем Псевдо-Дионисия.

Искусство, являющееся практическим эквивалентом теории Плотина, противоположное классическому и чисто воспроизводящему, стало на протяжении тысячелетия главным направлением искусства.

В своей эстетике Плотин стоял на рубеже двух эпох: античности, которая его выдвинула, и средних веков, на которые он оказал значительное влияние. Сам Плотин вышел из Платона, а из него вышли Псевдо-Дионисий и все неоплатоновское течение схоластической эстетики.

ИТОГИ РАЗВИТИЯ АНТИЧНОЙ ЭСТЕТИКИ

1. *Периоды расцвета и застоя.* Почти тысячелетняя история античной эстетики имела свои периоды напряжения и расцвета, полные открытий и новых идей, но также и периоды застоя, когда пережевывались прежние идеи.

а. Первый интенсивный период развития эстетической мысли начался в V веке до н. э. в Афинах при пифагорейцах и софистах, Сократе и Платоне. Тогда были определены главные понятия эстетики и заложены основы всего ее дальнейшего развития. Начавшийся в V веке до н. э. расцвет продолжался весь IV век и начало III века до н. э. В IV веке появилась теория искусства Аристотеля, а на рубеже IV—III веков — первые теории искусства эллинизма, обстоятельное музыковедение Феофраста и Аристоксена, поэтика Неоптолема.

б. Идеями двух великих столетий жили в III и II веках, не добавляя ничего существенного, так что только в I веке до н. э., на этот раз на земле Афин, вновь занялись интенсивными исследованиями и появились новые общеэстетические идеи, идеи, касающиеся общей теории искусств. В таких главных интеллектуальных центрах, как стоическая школа Панеция и Посидония. Академия, возглавлявшаяся Филоном и Антиохом, новые мысли были окрашены, однако, эклектизмом. У пользовавшихся большим авторитетом афинских философских школ многочисленные греки и римляне черпали свои эстетические знания. В течение двух столетий эстетика успешно разрабатывалась многими писателями как Греции, так и Рима: Филодемом, Псевдо-Лонгином, Гермогеном, Дионом — в Греции, а в Риме — Цицероном, Квинтилианом, Витрувием, Плинием, Сенекой.

в. Но затем лишь только III век н. э., то есть заключительный этап античной эпохи, дал еще один взрыв активности в области эстетики. Эстетика обратилась от специальных интересов к метафизическим устремлениям,

от научной трезвости к религиозному спиритуализму, от компромиссности эклектиков к экстремистской, крайней эстетике Плотина. Так метафизическая и религиозная эстетика завершала развитие античной эстетики. Однако думать, что такое завершение было следствием всего развития античной эстетики, было бы неправильно. Именно условия и тенденции последней фазы античности придали этой эстетике подобный характер. Хотя античную эстетику и замыкает система Плотина, нельзя утверждать, что античная эстетика всегда успевала создать систему. Ведь в течение целых пяти веков, от Платона и Аристотеля до Плотина, эстетика не создавала систему, но вела исследования и специальные наблюдения.

2. *Разнообразие античной эстетики.* Воззрения классической эпохи, касающиеся прекрасного и искусства, представляются монолитом, если их сравнивать с эстетическими воззрениями других эпох. Это был классический взгляд, конкретный и органический, основанный на реальном, видимом мире, без всяких абстракций, схем, символов, трансцендентности, которые в другом месте и в другое время были преобладающими в понимании прекрасного и искусства. Но, несмотря на всю свою принципиальную однородность, эти классические воззрения имели свои варианты.

а. Они имели как свои формы, так и формы заимствованные. На первых порах греческая культура обращалась к традициям восточной культуры. Диодор Сицилийский писал, что прежние греческие скульпторы понимали свое искусство, подобно египтянам, как *κατασκευή*, то есть как создание целостного произведения из частей по определенному правилу. Впоследствии греки выработали свой собственный, классический взгляд на искусство, но и тогда они продолжали частично сохранять заимствованные воззрения. Поэтому их подход к искусству отличался двойственностью.

б. Экспрессивные и созерцательные формы. Эту двойственность заметил Ф. Ницше, но понял ее как двойственную позицию греков по отношению к искусству, тогда как для них это была прежде всего двойственность самих искусств. Греки различали два рода искусств: экспрессивные, как, например, музыка, и созерцательные, как, например, скульптура. Различие между этими дву-

мя родами искусств представлялось грекам столь значительным, что они не могли подыскать для них общего понятия, охватывавшего эти два рода одновременно. Только позже греки пришли к выводу, что каждое искусство может служить как экспрессии, так и созерцанию, что каждое из них, пользуясь выражением Ф. Ницше, может быть как дионисийским, так и аполлоновским.

в. Дорические и ионические формы. Назвав так две различные формы искусства, греки показали, что связывают их с двумя племенами, с двумя региональными культурами. Различие дорических и ионических форм известно главным образом из архитектуры, где они представляли собой два порядка, две пропорции, более тяжелую и более легкую. Та же двойственность проявлялась во всем искусстве, во всей греческой культуре. В дорическом искусстве проявились объективные, а в ионическом — субъективные тенденции древнегреческой эстетики. В дорической среде появилась мысль, что критерий подлинного искусства заключается в мере, тогда как в ионической среде в качестве этого критерия называли удовольствие зрителя. Там более длительное время блюлись каноны, здесь раньше всего возникли импрессионистские течения. Там соблюдалась соразмерность, здесь — эвритмия. Там были склонны к абсолютизму, здесь — к релятивизму. Там подходили к проблемам рационалистически, а здесь — эмпирически. Если вначале это были разные вкусы, склонности, пристрастия двух племен, то впоследствии, войдя в общегреческую культуру, они сосуществовали как два ее варианта, два течения, находящиеся на противоположных полюсах.

г. Эллинские и эллинистические формы. Такая двойственность была вполне временной позицией древних греков по отношению к прекрасному и искусству. Эллинское искусство и эллинская эстетика были классическими в самом строгом смысле этого слова, тогда как эллинистическое искусство и эллинистическая эстетика уже означали частичный отход от классицизма ранних греков либо в сторону барокко, либо в сторону романтизма, то есть или в направлении к большей роскоши, динамизму, или же в направлении к религиозности, чувствительности, трансцендентности. Эллинистическая эстетика развивалась в обоих этих направлениях. Однако она не

тотчас же освободилась от эллинского классицизма, отчего в период поздней античности обе формы, эллинская и эллинистическая, сосуществовали рядом друг с другом.

3. *Истины, получившие признание.* Среди эстетических взглядов, сложившихся в эпоху античности, были: А. Взгляды, получившие всеобщее и прочное признание, подобные мнению, что прекрасное заключается в соотношении частей. Б. Взгляды, вызывавшие постоянные споры, как, например, вопрос о ценности искусства. В. Взгляды постоянно развивавшиеся, как вопрос об автономии искусства. Были и такие эстетические проблемы (описание эстетического переживания, например), которые не вызвали пристального интереса и потому не рассматривались достаточно глубоко и всесторонне.

Повсеместно принятым, как бы аксиомой эстетики, вплоть до Плотина было мнение о решающем значении для прекрасного соотношения частей. Но были и другие мнения: решающий момент прекрасного — число и мера; прекрасное — объективное свойство предметов, а не проекция субъективных переживаний; единство — сущность прекрасного; прекрасное неразрывно связано с добром и правдой; прекрасная целостность возникает как из сходных элементов, так и из противоположных; в природе прекрасного больше, чем в искусстве; интеллектуальная красота совершенней красоты чувственной.

Что касается теории искусства, то повсеместно были приняты следующие суждения: все искусства основаны на знаниях; ни одно из искусств не основано на физическом, ручном труде; все искусства требуют способностей и умственной деятельности; все искусства подчинены общим законам; живописные и музыкальные произведения зависят от реального мира, но принадлежат к области вымысла.

4. *Великие дискуссии.* Если по некоторым вопросам эстетики в античную эпоху держались одной концепции, не допускавшей других толкований, то в подходе к другим вопросам мнения разделились и были выдвинуты различные, не согласующиеся между собой концепции. Здесь наблюдалось не столько развитие от одной концепции к другой, сколько колебание между разными концепциями. Так обстояло дело при решении вопросов об отношении к вымыслу и правде, к творчеству и вос-

произведению, к прекрасному и соответствию, к цели искусства.

а. Вымысел и правда. Древние греки основывали свою эстетику на двух очевидных истинах, которые, однако, легко могли вступать между собой в конфликт. С одной стороны, они были убеждены, что правда, представляющая собой безусловное требование всякой человеческой деятельности, должна характеризовать также и искусство. Но, с другой стороны, существенную черту «подражательных» искусств видели в том, что эти искусства прибегают к вымыслу, создают не реальные предметы, а только их образы, изображения, то есть творят не правду, но иллюзию. Именно в иллюзии Горгий усматривал величие «подражательных» искусств: будучи только фикциями, они тем не менее оказывают могучее воздействие. В то же время Платон считал, что пользоваться вымыслом — это значит изменять правде, и в фикциях находил позор для искусства.

Если в некоторые периоды и в некоторых школах напряженность между правдой и вымыслом ослабевала, то это происходило благодаря своеобразному пониманию древними правды, ибо под правдой они понимали не верное повторение фактов, но, скорее, проникновение в их сущность и в их общие свойства. По крайней мере некоторые из античных мыслителей считали, что искусство способно на такое проникновение, хотя оно и прибегает к вымыслу. Аристотель находил, что поэзия даже более правдива, чем история, ибо история описывает отдельные человеческие характеры, а поэзия в своих вымышленных образах их обобщает.

б. Творчество и воспроизведение. Древние были убеждены в том, что человеческий разум пассивен. Поэтому вполне естественным в эстетике был тот взгляд, что художник содержание и форму своих произведений черпает не из себя, а из внешнего мира. Но об этом говорили мало, как о вещах само собой разумеющихся. Когда древние писали об искусстве, то они подчеркивали те менее очевидные его свойства, относительно которых, как они думали, людей следует убеждать, а именно что искусство создает вымысел, что оно выражает душу. Для большинства греков классической эпохи «подражательные» искусства несли функцию подражания действительности, но также и другую функцию — выражения

души. Одна функция была воспроизводящей, а другая—творческой. Только Платон считал, что у поэзии и живописи есть только одна подражательная функция. Но уже для Аристотеля подражание не было ни единственной задачей искусства, ни чисто воспроизводящей деятельностью.

В эпоху эллинизма понятие подражания и соответствующий ему термин «мимесис», столь фундаментальный для эпохи классической эстетики, стали выходить из употребления. Более важным для искусства стал казаться не фактор воспроизведения, но то, что является в нем отблеском идей, выражением души, плодом фантазии. Для Платона и Аристотеля термин «мимесис» определял для поэзии, живописи и скульптуры их наиболее существенное свойство. Эллинистические писатели наиболее существенным свойством этих искусств стали считать «воображение» (Филострат) или же «пыл», «самобытное очарование» (Дионисий Галикарнасский).

Никогда и никто в античную эпоху нисколько не сомневался в том, что воспроизведение действительности является необходимым фактором этих искусств, их *conditio sine qua non*; взгляд же на то, в какой степени этот необходимый фактор является и фактором важным, значимым, изменялся. На заре эстетической мысли этой проблеме еще не придавали должного значения, в классическую эпоху с ней стали считаться, а в эллинистическое время к ней вновь утратили интерес. Если Платон положил начало натуралистической теории искусства, видя его функцию в подражании, то другие греки, выдвигая на первый план понятия меры, идеи, воображения, дали начало направлениям, противостоявшим этой теории. Да и сам Платон, с одной стороны, своей теорией искусства (основанной на понятии подражания) побуждал к натурализму, а с другой стороны, своей теорией красоты (основанной на идее и мере) побуждал своих сторонников к антинатурализму.

в. Прекрасное и соответствие. Прекрасное обладало для греков всеобщностью: то, что прекрасно в одной вещи, прекрасно и в любой другой; то, что прекрасно для одного, прекрасно для всех. Так греки понимали «гармонию», и «соразмерность», и даже «эвритмию», которая, правда, все же зависела в какой-то степени от субъекта, но не от индивида. Такой взгляд был предло-

жен пифагорейцами, затем его заимствовал у них Платон, и он получил широкое распространение, так как вполне соответствовал древнегреческому интеллектуальному складу.

С другой стороны, характерной чертой все того же древнегреческого интеллекта было представление, что каждая вещь имеет соответственную, сообразную себе форму. У различных вещей эта форма различна. Каждому занятию присущ соответственный момент, называемый «*kaîrōs*»; уже такие ранние поэты, как Гесиод или Феогнид, указывали, что этот момент — «наилучший». Итак, каждая вещь имеет соответствующий себе облик. Об этой сообразности, соответствии и прекрасном древние особенно заботились. В них они видели и этическую и эстетическую форму, соблюдали ее в теории изобразительных искусств, в теории поэзии, в теории красноречия, следя за тем, чтобы каждая деталь была соответствующей, была приспособлена к теме, к другим деталям, к целому. Следовательно, античность ценила как прекрасное, так и соответствие, она понимала прекрасное с наиболее общей точки зрения, а соответствие — с наиболее индивидуальной; античность знала и ценила как всеобщую красоту соразмерности, так и индивидуальную красоту соответствия.

Первым, кто, как нам кажется, высказал мысль о соответствии, был Горгий, живший в ту же классическую эпоху, что и Платон. Так что в Греции существовали два понятия прекрасного, универсальное и индивидуальное, понятия Платона и Горгия. По всей вероятности, в сознании среднего грека эти понятия сосуществовали. Между тем Горгий сказал бы, что нет универсальной красоты, а Платон — что индивидуальная красота мнима и вовсе красотой не является.

Развитие древнегреческого искусства шло в направлении от всеобщих форм к индивидуальным. Хотя это наиболее четко видно в изобразительном искусстве, переход от Эсхила к Еврипиду также можно понять как переход от универсалистской концепции к концепции индивидуалистической. Параллельно развитию искусств развивалась и их теория. Понятие соответствия вышло на первый план. Его, в частности, восприняла и развила стоическая школа, возглавляемая Панецием, а Цицерон под именем *decorum*'а популяризировал это поня-

тие в Риме. Понятие соответствия, а следовательно понятие индивидуальной красоты, оказалось типичным для эллинистически-римского периода, хотя никогда, даже в последние времена античности, не исчезало понятие соразмерности, или универсальной красоты. Оба этих понятия употреблялись раздельно, не сопоставлялись. Первое известное нам их сравнение осуществил только св. Августин.

г. Польза и удовольствие. В глазах древних цель искусства была проблемой столь же спорной, сколь и важной. Софисты предложили альтернативу: цель искусства в удовольствии или же в пользе? До них древние греки, как мы знаем от их поэтов, нисколько не сомневались в том, что цель искусства состоит как в пользе, так и в удовольствии. Пользу искусства видели в том, что оно закрепляет в памяти человеческие деяния, которые иначе могли бы быть преданы забвению. Софисты, понимая пользу вполне практически, житейски, пришли к убеждению, что искусство пользы не приносит, что его целью может быть только удовольствие. Киники восприняли мысль софистов о практической пользе, но так как они были безразличны к удовольствию, а только пользу считали существенной, то пришли к выводу о том, что если искусство не приносит никакой пользы, то для него не существует и никакой цели. Вывод киников получил отклик у Платона, требовавшего удалить художников и поэтов из совершенного государства. Этот вывод сохранился у одной из фракций стоической школы и наиболее отчетливо проявился у эпикурейцев. Для эпикурейцев не существовало альтернативы между пользой и удовольствием, поскольку они видели пользу как раз только в удовольствии, но оспаривали ту точку зрения, что искусство может доставлять удовольствие. Греческие художники создавали великое искусство, а в то же самое время некоторые греческие философы считали, что искусство не имеет само по себе какой-либо цели и ценности.

Однако другая группа философов считала взгляд софистов ошибочным. Они, эти философы, полагали, что целью искусства является не обычное удовольствие, не житейская польза, но удовлетворение конкретной человеческой потребности в гармонии, пропорции, совершенстве, прекрасном. А то, что удовлетворение этой человеческой

потребности полезно и приятно, — совсем другое дело. Именно этим философам, а не киникам и эпикурейцам эстетика больше всего обязана своим развитием.

Наконец, третья группа философов утверждала, что в искусстве, в частности в музыке, речь идет не об удовольствии, не о пользе, даже не о совершенстве произведения, но об особом психическом воздействии, об очищении души, о «катарсисе». Родоначальниками такого подхода были пифагорейцы, придававшие ему мистическую окраску. Более поздние философы толковали эту мысль гораздо позитивнее — психологически, с медицинской точки зрения. Так смотрел на эту проблему Аристотель. Но снова мистически, метафизически подошел к ней Плотин.

5. *Развитие античной эстетики.* На протяжении всего античного периода эстетическая проблематика постепенно обогащалась, развивалась, эволюционировала.

а. От самой ранней точки зрения, состоящей в том, что искусство должно отвечать моральным законам и правде, классическими представителями которой были в поэзии — Аристофан, в музыке — Дамон, в философии — Платон, эволюция происходила в направлении автономного понимания искусства и прекрасного. Новую позицию выразил уже Аристотель, а за ним последовала эллинистическая эстетика, хотя некоторые ее школы, такие, как эпикурейская и стоическая, все еще продолжали придерживаться гетерономического взгляда.

б. От ранней точки зрения, заключающейся в том, что искусство необходимо подчиняется всеобщим законам, эволюция пошла по пути признания индивидуального творчества. Здесь одним из первых был Платон, в пользу этой новой точки зрения высказался Аристотель, и еще больший упор на нее сделали эллинистические писатели. Однако и они все нисколько не сомневались в том, что в искусстве есть всеобщие законы.

в. От ранней точки зрения, считавшей, что есть одна совершенная красота и один совершенный вид искусства, эволюция пошла в направлении допущения в искусстве различных форм и многих стилей, в направлении плюрализма. В архитектуре или красноречии использовались разные стили, часто одновременно, а эллинистическая теория занималась обоснованием такого плюрализма. От столь ценимой в раннюю эпоху простоты ис-

кусство и теория его отправились по пути разнообразия, богатства, декоративности.

г. От ранней точки зрения, утверждавшей разум источником и мерой искусства, эволюция пошла в направлении признания в искусстве равноценного положения или даже превосходства чувств. Такой взгляд еще был чужд Платону, но уже несколько близок Аристотелю. Здесь решающий шаг сделали стоики, когда они пришли к убеждению, что кроме обычных чувственных впечатлений у нас есть впечатления «обученные», способные — как, например, в музыке — воспринимать не только звуки, но и их гармонию или дисгармонию. Если ранняя поэтика расценивала воздействие поэзии как интеллектуальное, то позднейшая поэтика также и прежде всего — как чувственное воздействие. Позднейшая поэтика утверждала, что решающим моментом для красоты поэзии является «эвфония», прекрасный звук, о котором может судить слух, а не разум.

д. От той точки зрения, что искусство черпает свои образы из внешнего мира, эволюция шла к мнению, что искусство черпает свои образы главным образом из идеи, пребывающей в разуме художника. Об этом позднейшем взгляде нам известно, в частности, от Цицерона. Эволюция шла к признанию существенной роли воображения в искусстве. Об этом мы знаем из высказываний Филострата. Эволюция шла в направлении активного понимания не только самого творчества художника, но и эстетических переживаний творца.

е. От точки зрения, гласящей, что первое слово в искусстве принадлежит мыслителям, философам, эволюция шла по пути признания этого первого слова прежде всего за самими художниками, шла к убеждению, что не философия, но воодушевление создает самые ценные произведения искусства (хотя Цицерон еще продолжал указывать на здравый рассудок, как на условие подлинного искусства, а Гораций утверждал, что мудрость — начало и источник истинной литературы).

ж. От мнения, что главное в искусстве — правда, эволюция привела к другой точке зрения: господствующее начало в искусстве — прекрасное. Но для того чтобы этот взгляд восторжествовал, должно было пройти время до Плутарха, Лукиана и Плотина.

з. Ранние греки лучше сознавали то, в чем различие

между частными науками, чем то, что в них общего, в частности что может быть общего между поэзией и изобразительным искусством. Поэт Симонид противопоставлял то и другое, но в то же время и сближал, утверждая, что поэзия — это говорящая живопись, а живопись — это безмолвная поэзия. Дальнейшая эволюция пошла по пути все большего взаимного сближения поэзии и живописи.

и. Эволюция античной эстетики привела к дифференциации ее понятий. Из общего понятия прекрасного выкристаллизовались более узкие понятия «соответствия», «возвышенного», «очарования», «чувственной красоты». Объем общего понятия искусства эта эволюция классифицировала различным образом. Многовековая эволюция улучшила эстетические понятия, усовершенствовала дефиниции, начиная с определения самой красоты у Платона, Аристотеля, стоиков. То же можно сказать и об определениях более конкретных понятий, таких, как понятие поэзии, над которыми трудились Горгий, Аристотель, Посидоний.

б. *Понятия эстетики.* Одни эстетические понятия кристаллизовались рано и сохранились до конца античной эпохи; так было с понятием искусства как деятельности, основывающейся на правилах. Другие понятия в продолжение веков претерпевали изменения, как, например, понятия «соответствия» или «воображения». Третьи понятия, как понятие «вкуса», так и не стабилизировались до конца эпохи античности и не заняли того места, которое им уготовило новое время.

Эстетические понятия древних, в особенности важнейшие и более всего употреблявшиеся, на первый взгляд выглядят сходными с понятиями современными. Однако это иллюзия, притекающая вследствие того, что новое время просто использовало старые термины. Термины схожи, но понятия — нет. Это относится как к понятиям «прекрасного» и «искусства», употреблявшимся древними в более общем значении, а не в одном только эстетическом смысле, так и к столь важным для древнегреческой теории понятиям, как «подражание» и «очищение». Но в то же время довольно большое число понятий, в особенности возникших в последние античные столетия, имеют сходство с понятиями современной эстетики. Это относится к таким понятиям, как «фантазия»,

«идея», «символ», «гармония», «созерцание», «интуиция», «композиция» (либо «синтез»), «вымысел». Здесь даже все древние термины перешли в том же звучании. Но и там, где термины звучали иначе, понятия были сходными. «Ἔργον» и «ποίημα» (дословно—творение) употреблялись в смысле произведения искусства; «δεινότης» (дословно—энергичность) означало в поэтике древних художественность; «λέξις» (дословно—способ выражения) означало стиль; «θέμα» (установление)—литературную конвенцию; «ἀπάτη» — иллюзионистское искусство; «πλάσμα» (дословно—то, что вылеплено, смоделировано) означало произведение искусства, а также литературный вымысел; «εἰκὼν» — художественный образ, противоположный действительности; «κρίσις» (отсюда — «критика») означало художественную оценку; «αἴσθησις» (откуда и само название «эстетика») — непосредственное восприятие; «ὄλη» означало материал произведения искусства; «μῦθος» — фабулу; среди значений слова «πρᾶγμα» (дословно—вещь) помимо прочих было также и «содержание произведения искусства»; среди значений слова «φύσις» (дословно—природа) было также и «врожденный талант»; «ἐπιπνοία» обозначало воодушевление; «ἐκπληξίς» (дословно—ошеломление) обозначало и волнение.

Эстетические категории греков были схожи с выделяемыми в новое время: «ὑψος» — возвышенное; «χάρις» — очарование. Схожими с современными были и отмечавшиеся греками достоинства искусства: «ἐνάργεια» — наглядность; «σαφήνεια» — ясность; «ποικίλια» — разнообразие. Не сразу и постепенно вырабатывались понятия оригинальности и творчества в искусстве: «αὐτοφυής» означало только «самобытный», «оригинальный». Согласно греческому словарю, «τεχνίτης» и «δημιουργός» означали «производителей», а «σοφός», «ἀρχιτέκτων» и «ποιητής» — «творцов». У греков была достаточная терминология для того, чтобы различать «хорошего поэта» («ἀγαθὸς ποιητής») и того, «кто просто хорошо пишет стихи» («εὖ ποιῶν»). У них были разные слова для обозначения «воспроизведения» («ὁμοίωσις»), «подражания» («μίμησις»), «изображения» («ἀπεικασία»). У греков были точные термины для обозначения относительности и субъективности. У них были даже такие термины, которым трудно подыскать эквиваленты в современном языке.

ке: платоновское «ἄρμότης», «ψυχαγωγία» (воздействие на души и управление ими), «temperantiae» Витрувия (искусство нуждается в оптических коррективах), различие «αἰσθητικῆς αὐτοφύκης» и «ἐπιστημονικῆς» (самостоятельное и обученное впечатление). Может быть, единственным собственно эстетическим термином, которого не доставало античности, был термин «эстетический». Тогда не говорили об эстетическом переживании или суждении, у древних не было такого термина, так как не было соответствующего понятия; они соприкасались с ним, но не уловили его.

7. *Основные мотивы античной эстетики.* Среди этих основных мотивов были как суждения общепринятые, так и спорные.

а. В античной теории прекрасного основными были мотивы соразмерности (прекрасное заключается в пропорции и расположении частей) и меры (прекрасное заключается в мере и числе). Эти введенные пифагорейцами мотивы на протяжении многих веков были аксиомами для большей части греческих эстетиков. Но уже с IV века с объективной соразмерностью стал соперничать мотив эвритмии, или субъективной гармонии (прекрасное зависит не от самого расположения предметов, но от того, как такое расположение воспринимается человеком). Противоположным обоим был мотив Плотина (прекрасное—это качество, а не пропорция и расположение), но он появился в самом конце античности, когда постоянно происходило колебание между двумя первыми мотивами—соразмерности и эвритмии.

На заре античной эстетики возникли и такие два взаимодополняющих мотива, как мотив единства (прекрасное заключается в единстве) и мотив Гераклита (прекрасное—следствие противоречий).

Немного позже появились два антагонистических мотива: сенсуалистский и эстетико-гедонистский, начало которому дали софисты (прекрасное относительно), и мотив Платона, или идеалистический (существует лишь объективная красота). Эти мотивы сохранялись до самого конца античности, проявляясь в дискуссиях эпикурейцев, скептиков и эклектиков.

Функционалистский мотив, встречающийся впервые у Сократа (прекрасное заключается в целесообразности, соответствии), впоследствии получил осторожную форму

desoçin'a (одна из форм прекрасного заключается в соответствии).

В размышлениях о ценности прекрасного между собой сталкивались три мотива: эпикурейский мотив (прекрасное бесполезно), платоновско-стоический мотив морализма (прекрасное если и имеет ценность, то это ценность морального характера), а также мотив автономии прекрасного (ценность прекрасного заключена в нем самом), нашедший выражение в эстетике Аристотеля и многих эллинистических писателей.

б. Те же мотивы встречались и в античной теории искусства. Здесь также преобладал мотив меры, сталкивались мотивы соразмерности и эвритмии, а мотив автономии боролся с мотивом морализма. Но в теории искусства был также и ряд собственных мотивов: мотив вдохновения фигурировал в размышлениях по вопросу о происхождении искусства; он впервые встречается у ранних поэтов, затем у Демокрита, Платона и больше всего — у эллинистических писателей; мотив Горгия, или иллюзионистский мотив, фигурировал в размышлениях о функции искусства (произведения искусства нереальны); этот мотив впоследствии отошел на задний план в пользу мощного мотива «подражания» действительности посредством искусства; мотив Сократа, или мотив идеализации, рассматривал другой аспект отношения искусства к действительности (путем отбора элементов природы художник создает целостности более совершенные по сравнению с существующими в природе).

Для понимания искусства греки рано выработали понятие *katharsis*'а, этого орфического мотива, утверждавшего, что искусство способно своим действием очищать, приносить счастье. Критерий подлинного искусства видели поэтому в эффективной иллюзии, удачном подражании и идеализации. Наиболее глубоким, устойчивым и своеобразным был известный лучше всего из Платона мотив качества, или «*ortôtes*» (соответствие всеобщему закону обеспечивает совершенство произведения и является критерием его ценности). В музыке этот мотив встречается под именем «нома», а в изобразительных искусствах — «канона»; оба этих понятия свидетельствовали об убеждении, что для каждого искусства существует всеобщее обязательное правило.

Если задаться вопросом о том, какие из античных

эстетических понятий были наиболее важными и присущими именно эпохе античности, более всего отличными от современных эстетических понятий, то можно сказать, что это были понятия соразмерности, мимесиса, катарсиса. Понятие соразмерности выражало античное понимание прекрасного, понятие мимесиса — понимание искусства, а понятие катарсиса — воздействие прекрасного и искусства на человека.

8. *Достоинства и недостатки.* Противоречия античной эстетики не удивляют; скорее, здесь может удивлять устойчивость основных ее мотивов, ибо все эти вопросы были достаточно сложными, чтобы их разрешение могло рассчитывать на всеобщее признание. И это в то время, когда многие выводы диктовались не строго эстетическими соображениями, но художественными направлениями, религиозными взглядами, общественным строем, философскими теориями. Когда древнегреческая эстетика прославляла «*ortōtes*», то она это делала, под влиянием классического искусства, а когда прославляла «*фантазию*», то находилась под влиянием искусства барокко; когда она видела божественное вдохновение в произведениях искусства, то была под влиянием религии; когда эта эстетика пренебрегала изобразительными искусствами как требующими физических усилий, здесь сказывались ее аристократические социальные взгляды; когда она провозглашала скептицизм или идеализм, то делала это не по собственному усмотрению, но в связи с некоторыми философскими направлениями и школами.

Если в античной эстетике встречались воззрения, тормозившие ее развитие, то это были воззрения, принимавшие чуждую эстетике точку зрения. Так, Платон оценивал искусство односторонне, с моральной и воспитательной точки зрения. Так, эпикурейцы подходили к искусству лишь утилитарно. Так, поздняя античность ввела в искусство мистический элемент, а Плотин включил его в свою эманационную систему. Но во всех этих случаях элементы отрицательные с лихвой окупались элементами положительными: у Платона — его эстетической интуицией и бесчисленными идеями по поводу прекрасного и искусства; у эпикурейцев — трезвым анализом поэзии и музыки; у Плотина — критикой традиционной теории прекрасного и синтетическим взглядом на вопросы эстетики из его далекой и высокой перспективы духа.

Последующие времена многое восприняли и сохранили из античного эстетического наследия. Они усвоили его проблемы, всю основную проблематику прекрасного и значительную часть проблематики искусства. В большей своей части был сохранен и понятийный аппарат. Сохранились и такие великие античные эстетические теории, как теория единства произведения или теория подражания действительности посредством искусства. Они не только сохранились, но и не утратили своей актуальности вплоть до наших дней. Недаром говорили и говорят о том, что античное наследство используется недостаточно всесторонне.

СОДЕРЖАНИЕ

О ВЛАДИСЛАВЕ ТАТАРКЕВИЧЕ	5
ВВЕДЕНИЕ	7
I. ЭСТЕТИКА АРХАИЧЕСКОГО ПЕРИОДА	8
1. Архаический период	8
2. Начало поэзии	13
Хорей	13
Музыка	16
Поэзия	19
3. Возникновение изобразительных искусств	23
4. Обиходные эстетические взгляды греков	27
5. Эстетика ранних поэтов	34
II. ЭСТЕТИКА КЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА	40
1. Классический период	40
2. Литература	45
3. Изобразительное искусство	50
4. Эстетика и философия	66
5. Эстетика пифагорейцев	69
6. Эстетика Демокрита	78
7. Эстетика софистов и Сократа	84
8. Итоги развития доплатоновской эстетики	98
9. Эстетика Платона	101
10. Эстетика Аристотеля	128
11. Конец классического периода	158
III. ЭСТЕТИКА ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОГО ПЕРИОДА	161
1. Период эллинизма	161
2. Эстетика в эллинистической философии	166
3. Эстетика эпикурейцев	170
4. Эстетика скептиков	176
5. Эстетика стоиков	181
6. Эстетика Цицерона и эклектиков	194
7. Эстетика музыки	205
а. Эллинистическая музыка	205
б. Теория музыки	208
8. Эстетика поэзии	219
а. Поэзия эллинизма	219
б. Поэтика	224
9. Эстетика в риторике	245
10. Эстетика изобразительных искусств	254
а. Изобразительные искусства эллинизма	254
б. Теория архитектуры	259
в. Теория живописи и скульптуры	272
11. Классификация искусств	290
12. Эстетика Плотина	300
ИТОГИ РАЗВИТИЯ АНТИЧНОЙ ЭСТЕТИКИ	311

Татаркевич В.

Т 23 Античная эстетика. Пер. с польск. Предисл.
А. Сикоры. М., «Искусство», 1977.

327 с.

Автор книги на большом фактическом материале дает систематическое изложение эстетических учений античности, начиная с периода архаики вплоть до эпохи эллинизма. Не ограничиваясь общей философской эстетикой, исследователь рассматривает также воззрения теоретиков искусства, теорию поэзии, музыки, пластики, архитектуры, дает анализ эстетического смысла художественной практики и важнейших эстетических категорий. Издание рассчитано как на специалистов-эстетиков, так и на широкий круг читателей.

Т $\frac{10507-175}{025(01)-77}$ 7-76

7

ВЛАДИСЛАВ ТАТАРКЕВИЧ

АНТИЧНАЯ ЭСТЕТИКА

Редактор
С. В. ИГОШИНА

Художник
Л. И. ОРЛОВА

Художественный редактор
Э. Э. РИНЧИНО

Технический редактор
Е. И. САПОЖНИКОВА

Корректоры
В. П. АКУЛИНИЦА
и А. А. ПАРАНЮШКИНА

Сдано в набор 11/II 1977 г. Подписано к печати 19/VII 1977 г.

Формат издания 84×108^{1/2}. Бумага типографская № 1.

Усл. печ. л. 17,22. Уч.-изд. л. 17,959. Изд. № 17228. Тираж 25 000 экз.

Заказ 2514. Цена 1 р. 50 к.

Издательство «Искусство», 103051 Москва, Цветной бульвар, 25.
Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном
комитете Совета Министров СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
Москва, Мало-Московская, 21.