### Характер античной эстетики

1. Сущность прекрасного

Итак, представим себе, что в бытии и в жизни самое главное не личность и не общество, как думаем мы теперь, не история и не человек, и даже не природа, а именно *тело*, живое и здоровое, красивое человеческое тело.

**а)** Но если в основе всего лежит живое человеческое тело, оно и есть единственный *идеал* для всего. Все должно на него ориентироваться, с ним согласовываться*, быть с ним в гармонии.* Но человеческое тело состоит из физических стихий, т.е. как рассуждали греки, из огня, воздуха, воды и земли. Следовательно, *прекрасное для античности выступает тогда, когда физические стихии гармонируют одна с другой в живом и совершенном человеческом теле,* когда принцип общетелесной жизни, который греки называли "душой", целиком подчиняет себе все телесные "стихии". Сформированное по такому принципу тело и есть тут идеал. Смотря по тому, как он осуществлен в физических стихиях, возникает самый феномен красоты.

Из этой общей установки, на первый взгляд, вполне невинной и естественной, получаются совершенно неожиданные выводы, как только мы начинаем более внимательно всматриваться в вытекающую отсюда эстетическую теорию. Попробуем сделать эти, конечно, пока еще очень общие и предварительные выводы для трех основных эстетических проблем и, прежде всего, для проблемы *красоты,* для проблемы *прекрасного в природе* и для проблемы *искусства.*

**б)** *Красота* – пластична. Это значит, что красота в своей всеобщности (не красота камня или дерева, человека или общества, а *самая* красота, которая присутствует во всех прекрасных вещах и существах, но сама не есть ни один из этих предметов) должна быть *живым человеческим телом.* Как это возможно? Как возможно, чтобы такой всеобщий, такой отвлеченный предмет (почти предельно абстрактное понятие) вдруг оказался живым человеческим телом? Ведь следует иметь в виду, что такая высота абстракции должна приводить к универсальной всеохватности, к общебытийственной значимости такой красоты. Что же такое красота, взятая в максимальной (т.е. в бесконечной) своей общности и в то же время представляемая как живое, наличное человеческое тело? Это греческие *боги*. Античная *эстетика* с этой точки зрения оказывается, в последней своей основе, античной *мифологией.* Каждый бог есть бесконечно обобщенное бытие данного типа, смысловой принцип данной сферы бытия. Но он в то же время есть живое человеческое тело. Этот бог пластичен, он – скульптурное изваяние, вечная статуя, вечный скульптурный прообраз и идеальная модель для всего совершающегося в пределах соответствующей области бытия. Так, Зевс есть идеальное живое человеческое тело, являющееся прообразом неба; Посейдон – воды и моря; Гефест – огня; Афродита – любви и т.д. Можно сколько угодно удивляться этому обстоятельству, но оно – непреложный факт. И только приняв его во внимание, можно понять слова Маркса, что мифология есть *почва* греческого искусства. Да, античная эстетика в основе своей есть мифология. С нее она началась у Гомера, ею она и кончилась в неоплатонизме. Сначала мифология – в своей непосредственности, в конце мифология – в своей рефлектированной структуре, как *философия мифологии.* В середине же – неустанная и неугомонная борьба то за миф, то против мифа, но всегда с очень ясно ощущаемой тенденцией использовать и осознать в мысли то огромное интуитивное содержание, которое залегло в первоначальной и непосредственной мифологии.

Ленин прекрасно понял связь всякого обобщения в первобытные времена с мифологией. Он пишет: "Идеализм первобытный: общее (понятие, идея) есть *отдельное существо.* Это кажется диким, чудовищно (вернее: ребячески) нелепым... Подход ума (человека) к отдельной вещи, снятие слепка (понятия) с нее не есть простой, непосредственный, зеркально-мертвый акт, а сложный, раздвоенный, зигзагообразный, *включающий в себя* возможность отлета фантазии от жизни; мало того: возможность *превращения* (и притом незаметного, несознаваемого человеком превращения) абстрактного понятия, идеи в фантазию (в последнем счете = богу)"[13.](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev_HistEst/Est1_1_4.php#13._#13._) Здесь мы находим простейший и притом наилучший анализ мифологической природы всякого первобытного обобщения.

**в)** Но если мы сводим эстетику к мифологии, то при этом следует разобраться, как пластический принцип создает богов и в их *внутреннем, духовном* содержании. Ведь было бы формализмом утверждать, что греческие боги *пластичны лишь по своему стилю, но что эта пластика не имеет никакого отношения к их внутреннему, духовному облику.* Если для нас всякий стиль углублен до мировоззрения, а всякое мировоззрение конкретизировано и доведено до стиля (а иначе не может и быть, если мы всерьез хотим преодолеть формализм), то необходимо, чтобы и *внутреннее существо* греческих богов было пластично, и, разумеется, пластика должна быть дана тут духовными же средствами.

Но что значит, что дух пластичен, т.е. что он – живое человеческое тело? Это значит, что ему свойственно все то текучее, непостоянное, аффективное, эмоциональное, что свойственно и телу. Это значит, что боги должны обладать всеми человеческими страстями, пороками, ошибками или, по крайней мере, чертами человеческой ограниченности вообще. Это значит, что они должны творить и добро и зло, и все знать, и ничего не знать, и быть силой, и быть бессилием. И тут-то как раз и достигается единство пластического стиля и пластического мировоззрения. Эти боги суть именно боги, т.е. всесовершенные, всесильные, абсолютно мудрые, идеальные существа. Но в то же время они существуют в виде прекрасных мраморных изваяний и они – страстны, порочны, непостоянны, как люди и даже больше, чем люди.

Вот что такое *красота* в представлении греков. Она – порождение пластического сознания, пластического и по форме, т.е. по стилю, и по содержанию.

**г)** Мифологическое понимание прекрасного является только одним из наиболее общих принципов античной эстетики. Фиксируя этот принцип, мы пока еще совершенно не затрагиваем конкретной истории античной эстетики; а ведь только анализ конкретных исторических периодов и может вскрыть эту эстетику в ее существе. Выше отмечалось лишь то, что мифология была у греков в самом начале их эстетики (т.е. что она была ее почвой), а также и то, что эта мифология была реставрирована в самом конце античного культурного и философского развития, на этот раз уже в виде философско-логических построений. Но между указанным началом и концом античной эстетики залегает вся ее конкретная история, которой мы здесь не касаемся, но которая в каждом своем периоде совершенно специфично переделывала и переосмысляла исходную античную мифологию, выдвигая в ней то один, то другой моменты и тем самым меняя ее до полной неузнаваемости. Так, например, досократовская натурфилософия, эта идеология восходящего рабовладения и рационально мыслящего индивидуума, резко критикует в мифологии ее антропоморфизм, но оставляет нетронутым всеобщее одушевление. Получается общеизвестный досократовский гилозоизм и, стало быть, соответствующая гилозоистическая эстетика. Не так уж трудно обнаружить мифологию и в учении Платона об идеях, равно как и в учении Аристотеля о космическом Уме как о "форме форм" и "перводвигателе", хотя мифология здесь дана не в виде антропоморфных образов, а в форме философских понятий, т.е. превращена в идеализм. Идеализм ведь и есть не что иное, как мифология, превращенная в отвлеченное понятие.

Первобытнообщинная формация порождала эстетику в виде мифологии; что же касается рабовладельческой формации, то как ее искусство, так и ее эстетика тоже базировались на мифологии, но здесь последняя перерабатывалась (в соответствии с освобождением индивидуума от общинно-родовых авторитетов и его прогрессом на путях рабовладения) в отвлеченно-философской и идейно-художественной форме, что приводило иной раз и к полному отрицанию самой мифологии в ее наивном виде.

2. Красота в природе

Своеобразными чертами отличается и античное эстетическое отношение к *природе.* К этой проблеме, однако, надо подойти очень осторожно, чтобы не привнести сюда новоевропейских буржуазных представлений.

Казалось бы, что если все в античности представляется по типу живого человеческого тела, то и вся природа должна предстать здесь живой, одушевленной и человеческой. Но тут и ждут нас разного рода подводные камни. Если понять общий пластический принцип как прямое персонифицирование и метафоризацию природы, то мы жестоко ошибемся. Персонификация и метафоричность меньше всего характеризуют античное отношение к природе. Метафора всегда есть продукт личного произвольного фантазирования поэта. Употребляющий метафору поэт *не верит* в объективность своей метафоры, она имеет лишь субъективно-эстетический смысл. Античный же человек, наоборот, так и думал, что, например, Гелиос-Солнце – лучезарный бог, разъезжающий по небу на своей огненной колеснице. Это для античного сознания отнюдь не метафора, не персонификация, а *настоящая реальность,* существующая без всякого и до всякого человеческого субъекта. Наоборот, с точки зрения античного субъекта, если что тут и существует активно и требует своего признания, то это не сам субъект, а именно вот эта утверждаемая им мифическая реальность. Последняя властно врывается в его субъективное сознание и его всецело определяет. Природа в античном сознании *именно в силу того, что она есть нечто субъективно одушевленное,* не характеризуется никакими метафорами и никакого персонифицирования не допускает. Она – *объективно мифична.*

Заметим, что о мифичности мы здесь говорим несколько в ином смысле, чем о той мифологии, о которой речь шла выше и которая является для первобытного сознания также и эстетикой. Поскольку мы теперь говорим именно о природе, то нужно иметь в виду именно те демонические силы, из которых состоит сама природа, а не тех богов, которые вообще являются первопринципами всякого бытия. В период греческой натурфилософии происходила вообще борьба со всяким антропоморфизмом. Так что те мифические силы, о которых идет речь, представляли собою иной раз просто живые и одушевленные стихии природы, в которых если и была мифология, то отнюдь не антропоморфная.

Но что это значит? Что значит, что природа в античном сознании мифична, но не метафорична и не персонифицирована?

Здесь открывается конструкция сознания, мало популярная в новое время и потому мало кому доступная для понимания. Получается, что явления природы существуют тут, во-первых, вне всякой человеческой субъективно-поэтической интерпретации, *так, как если бы они были таковыми сами по себе,* а, во-вторых*, они* в то же самое время *суть божественные или демонические силы.* Когда Гомер дает свои картины природы, он их дает решительно без всяких "настроений", или "эмоций", дает их так, как они существуют в своей объективной структуре. Вода, земля, небо, огонь, дождь, снег, леса и пр. – все это дано так, что за редким исключением (в поздних слоях эпоса) тут нельзя уловить ровно никакого "чувства". Говорится, как падают камни с гор, как бушуют потоки, как горит лес, и в этой объективной картине невозможно уловить ни малейшей лирики, ни малейшего присутствия какой-нибудь лирической или намеренно-субъективной идеи.

Правда, мы говорим о том чувстве природы в античности, которое является для нее центральным, т.е. мы говорим об эпохе *классики.* В эпоху эллинизма, да и постепенно в эпоху классического эллинства, назревало иное, уже чисто субъективное отношение к природе. Но в данном случае мы не занимаемся деталями; их должна вскрыть конкретная история античной эстетики. Сейчас мы говорим о классике. А здесь природа предстает как бы совершенно неодушевленной. И нас охватывает разочарование, когда после роскошного богатого и разнообразного чувства природы у романтиков, Пушкина, Лермонтова, Тютчева и др., мы начинаем всматриваться в эти строгие образы, лишенные всякой эмоциональности, всяких переливов в настроении, в эти суховатые и максимально сжатые античные образы природы. И однако было бы неверно ограничиться здесь простой фиксацией неодушевленности. Ведь хотя море и рисуется тут как именно море, но *в сущности* своей оно есть Посейдон; зреющая нива хотя и изображается как таковая, без всяких прикрас и привнесений, но в *сущности* своей – это Деметра. Самое главное – это "в сущности". Если грек рассматривает явления природы в их *сущности,* то это будут для него боги. Но когда античный поэт имеет целью дать картину природы, он ведь не всматривается в самую "сущность" данного природного явления. А это значит, что ему нет нужды говорить тут о богах. Мифическая природа оказывается лишенной всякого "одушевления" и предстает перед нами просто в своем непосредственном явлении. Вот что значит классическое чувство природы.

Интересно рассуждал об отношении древних к природе Шиллер, хотя его рассуждения в данном случае имеют для нас значение только как попытка описать предмет фактически, поскольку объяснение этого предмета у Шиллера или отсутствует, или дается с неприемлемых для нас отвлеченно-идеалистических позиций.

Шиллер противопоставляет античное, или, как он выражается, *"наивное"* и новоевропейское, "сентиментальное", по его терминологии, отношение к природе. Списывая явления природы, "...грек в высшей степени точен, верен, обстоятелен в их описании, но не больше и не с большим участием сердца, чем в описании одежды, щита, вооружения, домашней утвари или какого-нибудь другого изделия. Его любовь к предмету, кажется, не знает различия между тем, что существует само по себе, и тем, что существует благодаря искусству и человеческой воле. Природа как будто занимает больше его ум и его любознательность, чем его моральное чувство; он не связан с нею интимными переживаниями, чувствительностью, сладостной грустью подобно нашим современникам"[14.](mk:@MSITStore:C:/DOCUME~1/GRIN~2.GRI/LOCALS~1/Temp/Rar$DI01.000/lose001.chm::/refer.php#s14)

Шиллер не смог средствами своей отвлеченной эстетики *объяснить* античное чувство природы. Но он его прекрасно *описал.* Античная природа есть как раз нечто внеличное, лишенное наших страстей и борьбы; это – бытие доисторическое, аисторическое. В ней нет наших томлений и страданий, и она вечно предстоит как какое-то блаженно-равнодушное и всегда уравновешенное, ни к чему не стремящееся материальное божество. Потому-то часто и кажутся нам античные образы природы скучными, сухими и рассудочными. В них нет того субъективного разлада, того дуализма личности и природы, личности и общества, того раскола между идеалом и действительностью, того томления и того наслаждения, которые мы находим в новоевропейской буржуазной индивидуалистической культуре. И это все потому, что природа здесь не есть личность, не наполнена личными исканиями, не пронизана тоской по идеалу, свойственной новоевропейскому индивидуализму; но она есть всего только *тело*, правда, живое и человеческое, но все же именно *тело*, а не личность, и она не отражает на себе следов присутствия ни средневекового личностного Абсолюта, ни новоевропейского, тоже абсолютизированного, человеческого субъекта.

3. Общий взгляд античности на искусство

Теперь попробуем – так же бегло – наметить, что такое *искусство* с точки зрения пластического сознания.

**а)** Тут мы уже не можем говорить о богах, так как произведение искусства обязательно требует той или иной материи, того или иного *материала,* из которого оно создается. Следовательно, боги тут будут слишком "идеальны"; это с точки зрения античности "идея красоты", а не материальное произведение искусства. Но что же такое произведение искусства? Что в античности представляется *наиболее совершенным* произведением искусства? Конечно, мы должны рассмотреть здесь не определенное искусство, не музыку или поэзию того или иного периода, а искусство *вообще* – понятие искусства, выражаясь словами Гегеля. Ведь прежде чем перейти к отдельным искусствам, говорят сначала об искусстве вообще. И интересно: у Канта и Гегеля, например, наибольшая общность достигается тем, что они получают абстрактное *понятие* искусства; в античности же наибольшая общность достигается не только простым логическим обобщением, но и одновременно – представлением этой общности в виде живого человеческого тела. Чем же является такое наиболее общее, которое бы оставалось в то же время материальным (без этого нет искусства) и которое было бы живым человеческим телом? Это – античный космос, который охватывает все материальное бытие и есть живое, одушевленное и даже самосознающее человеческое тело. Это, конечно, очень большое, огромное тело.

Наивысшим и совершеннейшим произведением искусства является в античности космос. И то, что называем искусством мы теперь, для грека (например для Платона) совершенно вторично, производно, мало значительно и часто даже мало интересно. Греческие философы непрестанно на все лады восхваляют космос; однако у них нет никаких восторгов перед искусством как таковым, а если таковой и появляется, то только в конце античной культуры. Восхваляют космос утилитарист и практик Сократ, диалектик – идеалист Платон, "метафизик" Аристотель, заматеревшие стоики и утонченные эпикурейцы, "мистик" Плотин и мифолог Прокл и т.д.

Если взять искусство как таковое, то оно восхваляется, главным образом, во-первых, в "мифические" времена (музыка Орфея, Аполлона, пение муз и т.д.). Но как раз это магическое действие музыки и свидетельствует о несамостоятельности искусства: ведь исцеление болезней, избавление от бурных страстей, всякое магическое действие не есть результат *чистого* ("незаинтересованного") эстетического чувства. Если Солон пением своих стихов заставил своих соотечественников завоевать Саламин, а Тиртей – тоже пением – вдохновлял на бой спартанцев, то едва ли тут действовала музыка в смысле произведения искусства. Как ни важно остановить чем бы то ни было ревнивого ухаживателя от поджога дома своей невесты, но Пифагор, по сообщению Боэция, достигший этого своей музыкой, едва ли хотя бы на йоту увеличил эстетическую значимость искусства. Такого же характера и чисто античный тип *аэда,* которого обязательно научали или музы, или Аполлон (Од. VIII 488) и сам бог вложил в его душу "различные песни" (Од. ХХII 347), заставляя видеть и деяния самих богов (VIII 45), и тайны будущего (Од. VIII 480). Немногим отличается от этого и последующий образ *рапсода.* Это стихия магии и религии, но не просто эстетики, это воспевание подвигов героев, украшение пиров и т.д.

Гесиоду (Теог. 27 – 28) музы вещают, что они умеют не только внушать вымыслы, но и сообщать истину, что, конечно, особенно важно такому практику и утилитаристу, как Гесиод. Скромно хвалит и ценит искусство, Платон, как бы извиняясь за свою склонность к искусству, но отрицательное отношение Платона к искусству слишком известно. У Аристотеля часто дает себя знать педагогическая и медицинская, а у Плотина – мистически-аскетическая точка зрения на искусство. Все это говорит о том, что искусство оценивается в античности не столько эстетически и художественно, сколько практически, утилитарно и, в конечном счете, космически.

Во-вторых, искусство как искусство восхваляется еще в поздние периоды античной эстетики, начиная с конца классики (V – IV в. до н.э.). Однако удивительная вещь: античное сознание здесь больше всего предается удивлению по *поводу необычайной близости нарисованного или слепленного к подлиннику.* Наибольший восторг вызывают так нарисованные коровы, что к ним могут подходить телята, чтобы их сосать, или так нарисованные плоды, что к ним летят живые птицы, и т.д. Таким образом, античный вещевизм и телесность и здесь проявляется в полной мере. Меняется только содержание этого вещевизма. Но будет ли искусство толковаться магически, будет ли оно восхваляться за близость к подлиннику, – все это одинаково далеко от понимания искусства как именно искусства. И там и здесь оно на службе у вещей. Поэтому, вообще говоря, подлинное античное искусствоведение есть *астрономия* или ее часть (в противоположность новоевропейскому романтизму, где, наоборот, астрономия, как, например, у Шеллинга, оказывалась частью эстетики). Эстетика тут, в основе, есть мифология, а искусствоведение – астрономия.

Таково античное *понятие* искусства.

**б)** Отсюда понятно и учение античных философов и эстетиков о *структуре* искусства.

По поводу *логической* структуры необходимо сказать, что в то время, как в отношении искусства она почти совсем отсутствует, у большинства античных мыслителей существует подробнейшая и богатейшая *диалектика космоса*. На долю же искусства как такового остается чисто *формальная и техническая* структура. Формализм и техницизм, а не логика и диалектика – вот что характерно для античных теорий искусства. Казалось бы, не может и в голову прийти, что тут дело в пластическом принципе. Но будем рассуждать так. Ценится прежде всего живое тело, значит, тело космоса и вообще всего реального, поэтому на первом плане – логика тела, диалектика космоса. Но возникает вопрос об искусстве как творчестве. Поскольку искусство создает вещи, оно или мыслится как *ремесло* (по-гречески ремесло и искусство неразличимы даже терминологически), или оценивается весьма низко. И в том, и в другом случае единственной структурой искусства оказывается формалистически-техническое строение.

Преобладание пластической телесности накладывает ряд неизгладимых особенностей и на саму античную диалектику. Например, в отличие от немецкой диалектики здесь нет развитых понятий *символа* и *личности,* поскольку эти понятия не суть пластические; эта диалектика совершенно *статична* и *антиисторична,* так что даже социология является, например у Платона, частью астрономии, "идея" тут не есть личностная и духовно-индивидуальная категория, как у немецких идеалистов, а только *тип,* понятие, внешняя модель и образец; место фантазии занимают здесь (в связи с телесным онтологизмом эпохи) эманации из первоединой основы бытия (т.е. "фантазирует" здесь само бытие), а творчество сводится на *мимезис,* "подражание" (это основная теория всех античных эстетиков).

В результате всего этого в античной эстетике искусство *совершенно не проанализировано* как логическая категория, т.е. по своему смысловому содержанию. Логический анализ самого понятия искусства приходится находить здесь с большим трудом, выискивая, сопоставляя и анализируя отдельные высказывания, часто совершенно случайные. Теория искусства в смысле вскрытия прежде всего самого понятия искусства и описания его видов и типов заменена формализмом и техницизмом в анализе произведений искусства. Таковы поэтические анализы Аристотеля, Лонгина, Горация, Квинтилиана; такова вся греческая теория музыки – Аристоксена, Эвклида, Птолемея, Боэция и др.; такова архитектурная система Витрувия.

**в)** *Субъективная* структура искусства в античных эстетических учениях не только не содержит в себе проанализированного эстетического чувства, но в античной психологии отсутствует даже самый термин "чувство". "Катарсис", или "очищение", о котором учит античная эстетика, отнюдь не есть нечто только эстетическое; он относится и к морали и к интеллекту, а вернее, к человеку в целом, поскольку пластика вообще сопротивляется внутреннему самоуглублению, тяготеющему больше к музыке, чем к каким-нибудь другим искусствам. Таков смысл древнейшего свидетельства (Гесиод, Теог. 98) о том, как голос певица утоляет печаль "растерзанного сердца", и рассуждения Пиндара в смягчении небесными звуками кифары, пламенных молний Зевса, так что грозному орлу на его скиптре только и остается, что засыпать, а богу войны Аресу – отбрасывать в сторону свое боевое копье (начало 1 Пиф. оды).

Искусство в понимании решительно всех эстетиков древности всегда *гетерономно* и *утилитарно.* Музыка для души, по основному учению античности, есть то же, что гимнастика для тела. Сократ и Платон относятся к искусству вполне "утилитарно" и открыто предпочитают ему, как более или менее пустому занятию плотничье, столярное, сапожное и прочее ремесло. Да и то, если иметь в виду прекрасное как продукт этого ремесла, то у Сократа, говорит Ксенофонт (Memor. VI 13, 1), для рассмотрения этого "оставалось слишком мало времени".

Отсюда внутренняя *пассивность* искусства, как его понимает античное пластическое сознание. Оно прямо вложено богами; и это не метафора (как, например, обращение к музам у новых поэтов), а подлинное убеждение. Не только Гомер и Гесиод не могут шагу ступить без Аполлона и муз, таковы же и все греческие поэты. И, подобно Пиндару, каждый из них с полным правом может назвать себя "пророком муз", так что уже не он поет, а сама муза, он же только оформляет это пение хорами и лирой (Nem. III 10). Внутренняя живость и субъективное искание все нового и нового, неугомонная жажда новизны, характеризующая западных художников и философов, – все это чуждо античному духу. Пластика ведь, как духовный стиль, требует спокойствия, устойчивости, беспорывности. Платон восторгается абсолютной регламентацией каждого художественного приема у египтян и со вздохом зависти констатирует, что у них вот уже 10 000 лет произведения живописи и ваяния совершенно не меняются в своем художественном стиле (Plat. Legg. II 656 de).

Почти все античные эстеты учат об искусстве как о подражании, что легко противопоставить опять-таки западным учениям об активной продуктивности творческой фантазии. Слова Сократа (Xen. Memor, I 4, 3 – 4) о том, что искусство подражает природе, но что оно гораздо ниже ее, так как не может выразить ее жизни и движения, могут служить эпиграфом ко всей античной эстетике.

Интуитивная опора искусства на мимезис материальным телам без углубления в человеческую психологию делает античное искусство несколько *интеллектуалистичным.* Произведение искусства здесь, по крайней мере в эпоху расцвета, *не психологично,* и художник здесь *не биографичен.* Искусство есть форма самого бытия, и эстетическое чувство тут всегда полновесное жизненное чувство. И то и другое – диаметрально противоположны новоевропейскому, буржуазно-индивидуалистическому взгляду, выраженному у Канта: "Прекрасное есть формальная целесообразность без цели как предмет незаинтересованного удовольствия". В античности нет ничего специфически формального, тут все жизненно и бытийственно; тут нет ничего внецелесообразного, но, наоборот, все чрезвычайно целесообразно, вплоть до утилитаризма и прикладничества; и тут нет, наконец, ничего незаинтересованного: искусство и красота вообще очень "интересны" для жизни, человек относится к ним как к чему-то очень съедобному, очень выгодному в своей реальной жизни.

С такой точки зрения вполне правомерен вопрос: *да отличают ли вообще греки эпохи классики искусство от природы?* И на этот вопрос в конце концов, приходится отвечать *отрицательно.* В античности не было чувства и опыта личности, как таковой личности, как свободной духовной индивидуальности; не было тут и опыта истории как специфического, неповторимого и необратимого процесса. Учение о периодическом переселении и воплощении душ, столь популярно во все эпохи античной философии, есть как раз доказательство отсутствия тут опыта истории как неповторимого процесса, отсутствие опыта личности как индивидуальной и никогда не повторимой личной жизни и судьбы. С другой стороны, рабовладельческая формация не сулила здесь и такой социальной перспективы, при которой бесклассовое развитие общества открывало бы бесконечные пути для совместного совершенствования личности и общества и их благотворного, вечно прогрессивного взаимодействия. Могло ли при этих условиях искусство оцениваться как личное творчество или как строительство прогрессивно-общественной жизни, как несводимое на ремесленный механизм внутреннее устремление духа, как специфическая сфера социального творчества, противостоящая природе и чувствующая себя выше природной наивности и нетронутости? Ведь в таком сознании не могло быть существенной разницы между искусством и природой, творчеством и ремеслом; и в таком сознании все различие между продуктами природы и искусства сводилось только на формально-технические различия в структуре.

Вот какие серьезные выводы для теории искусства получаются здесь из последовательного проведения пластического принципа, если *пластику и скульптуру понимать не как внешнюю форму и стиль, а как мировоззрение, как тип духовной жизни, как культурно-социальное явление.* Живое человеческое тело, трактуемое как принцип, как абсолютный принцип, т.е. как абсолют, дарует небывалую красоту в искусстве, всю эту благородную, величавую блаженно-равнодушную, холодноватую и чуть-чуть меланхолическую античную скульптуру. Но этот принцип также и стоит очень дорого. Он возможен только в таких культурах, где еще нет развитого опыта личности как бытия несводимого и специфического и где нет развитого опыта истории как бытия также оригинального и неповторимого.

Едва ли стоит напоминать при этом о том, что вся эта характеристика относится к самому центральному ядру античности, к ее классике, и что конкретная жизнь этой пластики в античном сознании имела и уродливые эмбриональные формы, и цветущую прекрасную юность, имела зрелый и перезрелый возраст со своим психологическим упадничеством и имела свою дряблую и хилую старость. Все это касается уже *не принципа* античного стиля и мировоззрения, а реальных *периодов их развития.*

4. Вопрос об эстетике как о самостоятельной науке в античности

Из набросанной выше общей картины античной эстетики сам собой вытекает очень важный вопрос: можно ли при том отношении к красоте (к красоте в природе и к искусству), которое возникало из глубин общинно-родовой и рабовладельческой формации, говорить об эстетике как о *самостоятельной науке,* подобно тому, как мы говорим об античной логике, натурфилософии, этике и вообще об античной философии, об античной математике или астрономии, об античной грамматике, риторике и поэтике и вообще об античной науке или искусстве? Здесь необходимо выдвинуть несколько принципиально важных соображений.

**а)** Когда мы говорили выше о специфических особенностях античной эстетики, мы могли нигде не употреблять самый термин "эстетика" как обозначение самостоятельной науки. Термин этот возник только в ХVIII в. Его не знали ни античность, ни Средневековье, ни первые века новой философии. Греческий термин aisthCsis значит "ощущение" или "чувственное восприятие". "Эстетический" в этом смысле могло обозначать только отнесение в область чувственного восприятия. И действительно, когда в древние времена говорилось о красоте вообще, то для этого имелся термин "мифология". Когда в VI в. до н.э. начинается греческая натурфилософия, она нигде в источниках не называется эстетикой, а только "физикой", или "учением о природе", или просто "философией". Среди наук, которые формулированы у Платона и Аристотеля, никакой "эстетики" не указывается. И вообще, рассуждая формально, необходимо сказать, что *античность вовсе не знала никакой эстетики как самостоятельной науки.*

**б)** Можно ли, однако, на этом остановиться? Значит ли это, что в античности вовсе не было никакого чувства прекрасного, учений о художественных произведениях? Совсем наоборот. Эстетическое сознание было как нигде развито в античном мире. Античное представление о красоте навеки осталось ценнейшим мировым наследием. Но в чем же тогда дело?

А дело заключается в том, что античные представления о красоте возникали на основе тех двух первых общественно-исторических формаций, когда индивидуум был еще слишком скован, чтобы четко дифференцировать сферу своего мировоззрения и фиксировать в ней специально эстетическую область. Выше уже было достаточно сказано, почему именно возникала эта скованность человеческого субъекта в античные времена. Сейчас нужно сказать о другом. Эта скованность имела, как мы знаем, и свою положительную сторону. Она заставляла человеческий субъект воспринимать мир целостно и нерасчлененно и мешала культивировать такие стороны сознания, которые имели бы только субъективное значение и не относились бы к объекту. Религия и мифология, философия и наука имели в античном мире почти исключительно онтологический смысл и имели в виду по преимуществу изображение объективного мира как такового и чисто практическое отношение человека к этому последнему. Явление красоты фиксировалось здесь на первом плане. Но оно была настолько неразрывно связано с бытием вообще, что не испытывалось никакой нужды говорить об эстетическом в отрыве от бытия и создавать для него какие-нибудь специальные термины. Выше мы уже имели случай говорить о том, что, например, основным произведением искусства для античного сознания был космос, т.е. здесь эстетика никак не отличалась от космологии. У многих античных философов было, например, учение о катарсисе, или "очищении". Относится ли этот термин к эстетике? Безусловно, относится, потому что в античном катарсисе эстетическая сторона имеет огромное значение. Но было ли это только эстетикой? Ни в коем случае, потому что в античном катарсисе этическая сторона так же сильна, как и эстетическая. Итак, эстетическая область была сильнейшим образом представлена в античности, но она *очень слабо отчленялась от области бытия вообще*, от учения о природе вообще, от этики, политики ("политика" – это тот термин в античности, куда относится вся сфера общественных и государственных дел) и даже просто от психологии. А то, что эстетическая сторона была сильнейшим образом представлена еще и в мифологии, об этом и говорить не приходится, хотя мифология сама по себе вовсе не есть эстетика.

**в)** Но тогда возникает вопрос: как же все-таки быть с античной эстетикой, если она здесь слабо дифференцирована от учения о бытии вообще, о космосе вообще, о человеке (индивидуальном и общественном) вообще и, в конце концов, просто от учения о вещах вообще? На этот вопрос не может быть никакого двусмысленного или скептического ответа. Античные философы и мыслители действительно слабо отчленяли эстетическую область от объективной действительности вообще и от жизни или деятельности человеческого субъекта вообще. Но это отчленение напрашивается само собою; и, очевидно, *мы должны его производить сами.* Правомерно ли это?

У ребенка, например, тоже нет никаких специально формулированных эстетических категорий, и он тоже не владеет никакой эстетикой как специальной дисциплиной. Тем не менее было бы неправильно на этом основании не изучать никаких детских представлений о красоте. А разве все взрослые владеют эстетикой как разработанной научной дисциплиной? Можно сказать, что интерес к эстетике как к специальной дисциплине даже и у взрослых людей является редчайшим случаем; а тем не менее красотой в природе и в искусстве наслаждаются очень многие, и наши картинные галереи и музеи всегда полны людей, получающих огромное эстетическое удовольствие от рассматривания картин или статуй; очень многие люди остро воспринимают красоту моря, гор, лесов, полей, не вникая при этом ни в какие эстетические категории и не владея никакими методами научной эстетики. Всякий народ имеет то или иное представление о красоте, которое отражается в его поэтическом и художественном творчестве, в его социальном строительстве и в его повседневной жизни; и тут вовсе не обязательно, чтобы существовала какая-нибудь эстетика в виде самостоятельной дисциплины. Было бы, однако, чрезвычайно странно, если бы мы на этом основании запретили сами себе говорить, например, о китайской, индийской, иранской, египетской, греческой, римской, славянской, германской, романской и другой эстетике. Даже художники и писатели очень часто не владеют никакой осознанной и разработанной эстетикой, а уж отказать им в чувстве красоты никак нельзя, если они сами являются создателями этой красоты.

Поэтому историк античной эстетики, во-первых, должен учесть все прямые высказывания о красоте и искусстве в античной литературе и те построения, которые можно в той или иной мере отнести к эстетике в смысле самостоятельной дисциплины. Но, во-вторых, еще, более того, историк античной эстетики должен неизменно учитывать все эстетические элементы у тех философов и писателей, которые хотя специально и не занимались эстетикой, но обладали различного рода эстетическими представлениями, вытекающими из их более общих представлений.

Можно привести два таких примера. У пифагорейцев мы находим учение о правильных многогранниках. Формально рассуждая, это учение нужно относить к истории математики, куда его обычно и относят и где его обычно и анализируют. Но вот оказывается, что куб – это не что иное, как форма земли, октаэдр – есть форма огня. Вдумываясь в эти странные и непонятные для нас аналогии, мы начинаем замечать, что во всех этих аналогиях и отождествлениях фигурирует ярко выраженный эстетический момент. Земля, например, устойчива, но эту устойчивость нужно выразить наглядными и зрительными методами, т.е. геометрически, причем эта наглядность и зрительность должна выражать очевидность, устойчивость и безусловную правильность. Следовательно, из геометрических тел должны привлекаться только правильные геометрические тела; и поскольку самым устойчивым из правильных геометрических тел является куб, то, значит, земля и есть куб. Среди этих математических и физических наблюдений нетрудно заметить и весьма интенсивную эстетическую направленность, правда, с весьма оригинальной спецификой. Но на то и существует история эстетики как наука, чтобы построения эстетики формулировать в ясной и отчетливой для современного сознания форме.

Приведем другой пример. В истории античной философии излагается учение Аристотеля о четырех причинах. Взятое само по себе, это есть учение о бытии, и в этом виде оно рассматривается и у самого Аристотеля. Тем не менее, зная, что эстетика есть наука о выразительных формах, в которой изучается выражение внутреннего через внешнее и наоборот или выражение общего через индивидуальное и наоборот, мы сразу же замечаем, что учение Аристотеля о четырех причинах является не только онтологией, т.е. учением о бытии, но и учением о выражении внутреннего через внешнее, а следовательно, и эстетикой. В самом деле, если в вещи действует материальная причина, значит, эта вещь материальна. Но вот оказывается, что в этой же вещи мы находим как действующую причину, так и целевую. Наконец, эта материя со своей причинной обусловленностью и со своей целевой направленностью дана, по Аристотелю, еще и как "форма", причем термин "форма" есть безвкусный и беспомощный перевод греческого термина, указывающий на наглядность, непосредственно созерцательную данность и прямо даже на зрительность вещи, на ее зрительную оформленность. Получается, следовательно, что в каждой вещи мы, по Аристотелю, наглядно находим и вполне ощутимо видим всю материальную структуру вещи, в которой выражена и вся ее внутренняя сторона, т.е. как действующая в ней сила, так и та цель и назначение, которые дают смысл всей вещи целиком. Спрашивается, а что же мы понимаем обычно под художественным образом? Разве мы не понимаем здесь такую внешнюю материальность, в которой адекватно и наглядно выражена вся внутренняя сущность данной вещи? Ясно, следовательно, что учение Аристотеля о четырех причинах есть не только онтология, но и эстетика, причем эстетика эта чисто онтологическая, так что бытие и красота объединяются здесь в одно неразрушимое целое. Можно ли после этого вычеркнуть "Метафизику" Аристотеля из истории античной эстетики? Нет, никак нельзя! Надо только помнить, что бытие и красота здесь нераздельны, и надо только уметь показать, где тут просто бытие, а где его эстетическая сторона.

**г)** Наконец, надо в самой отчетливой форме представлять себе, *в силу каких причин эстетика оставалась в древности слабо отчлененной от философии вообще*. Нераздельность античной эстетики и философии есть результат того, что бытие почти всегда мыслилось в античности как живое тело, которое было не только чем-то внешним, но поскольку оно выражало только самое себя, оно было и чем-то внутренним. А что такое тела, в котором внутреннее выражено тоже телесным путем? Что такое тело, которое выражает собою не что-нибудь сверхтелесное, а именно самое же себя, когда тело мыслится именно как тело и вещь мыслится именно как вещь, а не что-нибудь другое! Тогда и получается, что красота заключается в телесных же особенностях самого тела, т.е. в гармонии его частей, в симметрии его структуры, в равновесии тяжестей, определенным образом распределенных по всему его объему. Короче говоря, здесь перед нами скульптурное произведение периода греческой классики. Как тут отделить красоту тела от самого тела?

Совсем другое мы находим, например, в средневековой иконописи или архитектуре, где внешняя материальность выражает вовсе не самое себя, а нечто духовное, что стоит выше тела и в нем находит только свое приблизительное выражение. Еще нечто более новое мы находим, например, в живописи нового времени, где зрителя манят то бесконечные дали и горизонты, то психологическая насыщенность художественного образа, и где мы находим, например, такие портреты, которые являются целыми биографиями и где уж во всяком случае внешнее и телесное меньше всего выражает самое себя, но выражает нечто душевное, духовное, сверхчувственное, биографическое, историческое и т.д.

Следовательно, объективная неотделимость красоты тела от самого тела, когда внутреннее содержание этого тела опять-таки является все тем же телом (по крайней мере, в период греческой классики), есть существенная особенность античной красоты, а потому и эстетика здесь неотделима от онтологии (например, от космологии или астрономии). А за этим кроется не что иное, как использование производителя только в меру его непосредственно-физических возможностей, когда организатор производства только и занят именно такой организацией живого, но неразумного тела. Другими словами, совпадение эстетики и онтологии в античности в конце концов есть *результат рабского способа производства.*

Теперь у нас остается еще один вопрос, без решения которого даже самое общее рассмотрение специфических особенностей античной эстетики было бы неполным и даже абстрактным. Это – вопрос о значении античной эстетики для нашей современности.

5. Современная оценка античной эстетики

Мы не можем здесь подробно развивать современную оценку античной эстетики, поскольку эта тема специального исследования. Однако невозможно не указать на ту огромную сложность, которой должна отличаться эта оценка, если бы она была продумана нами достаточно основательно. Тут надо всячески избегать всякого рода односторонних одобрений и отрицаний, памятуя как о полуторе тысячах лет античного культурно-социального развития, так и о сложности задач современного социалистического искусства. Из длинного ряда соответствующих проблем мы укажем только на две следующие.