Национальный Авиационный Университет

Реферат на тему: "Эстетика периода Просвещения"

Выполнила:

Студентка 105 группы, ФмиЛ

Волочай О.С.

Киев 2002

# План

1. Эстетика французского Просвещения
2. Эстетика немецкого Просвещения
3. Эстетика английского Просвещения
4. Эстетика "бури и натиска"

**ЭСТЕТИКА** **ФРАНЦУЗСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ**

Прежде, чем характеризовать эстетику Франции эпохи Просвещения, следует сказать о Р. Декарте, положившем начало рационалистической философии языка и знаков в новое время [1]. Идеи этой философии не нашли прямого отражения в тех немногочисленных высказывания об искусстве, которые встречаются в его сочинениях; тем не менее стоит указать, с одной стороны, на противопоставление Декартом чувственного познания, куда, по-видимому, он относит и искусство, интеллектуальному; с другой стороны, на выделение им в интеллектуальном познании интуитивного (непосредственного) и дискурсивного (опосредованного, “дедукции”) [2]. Эти идеи, истолкованные самим Декартом на основе его рационализма, будут использованы в последующем развитии философии и эстетики для истолкования различия видов символизма в искусстве и науке.

В эстетике французского Просвещения широкое распространение вновь получает принцип подражания, что означало значительный интерес к изобразительной форме репрезентации в искусстве. Так, Ж.-Б.Дюбо противопоставляет в своих “Критических размышлениях о поэзии и живописи” живопись – поэзии, связывая это с тем, что живопись пользуется для подражания “естественными” знаками, а поэзия – искусственными [3]. Исследование поэзии, полагает Дюбо, с точки зрения “механизма”, предполагает анализ слов как простых звуков, анализ же поэзии – как “стиля” – связан с исследованиями слов как знаков идей [4]. Примененное Дюбо к анализу искусства различение “естественных” и “искусственных” знаков оказало большое влияние на французских и немецких эстетиков ХVII – начала ХIХ в.

Много места в этом сочинении отводится проблеме аллегории [5]. Это было характерно не только для Дюбо, но для эстетики Просвещения в целом. “Известно, что деятели просветительской эпохи видели в искусстве важнейшее средство воспитания... Это морально-дидактическое понимание искусства было связано, как правило, с выдвижением аллегории в качестве центральной категории в системе эстетических категорий и понятий” [6].

Центральной идеей философии искусства Кондильяка было стремление вывести все виды искусства из потребности в общении, из языка. Этим объясняется то важное место, которое занимает учение о знаках в его теории искусства и культуры. В трактате “Опыт о происхождении человеческих знаний” (1746) Э.Кондильяк утверждает, что в основе общения между людьми лежит подражание явлениям внешнего мира, посредством которого в сознании других людей вызываются образы этих явлений. Поскольку “изображение” предмета есть наиболее определенный знак, какой только можно придумать” [7], постольку первоначальные языки – примитивные танцевальные пантомимы, “язык жестов”, язык слов, письмо – носили изобразительный характер, отличались живописностью, наглядностью, насыщенностью образами и живостью оригинала. Из них развились танец, поэзия, живопись [8]. Изобретение образного языка было необходимо. Особенно употребителен, по мнению Кандильяка, этот язык среди ораторов и поэтов, у которых он становится “источником художественных красот” [9]. Кондильяк был одним из первых философов, кто в осознанной форме поставил вопрос “об употреблении систем в искусствах” [10].

В той мере, в какой учение Кондильяка о роли знаков в познании и искусстве развивало сенсуалистическое учение Локка и объясняло искусство из “опыта и привычки” [11], оно было материалистическим. Однако своим тезисом об “изобретении” знаков, языка и искусства он преувеличивал момент условности в символизме, что приводило иногда к агностицистским выводам и страдало антиисторизмом.

Д. Дидро также стоял на позициях знаковой теории языка [12]. Предвосхищая позднейшие открытия (А. Бинэ, Мюллер Фрейенфельса), он утверждал, что в обычной речи мы не стремимся запечатлеть весь последовательный ряд идей и образов, заключающийся в воспринимаемой речи, но руководствуемся лишь знаком (звуком) и чувством. Без подобного сокращения люди не могли бы разговаривать. Иное дело, когда мы имеем дело не с обычными “речами”, но с неслыханными, невиданными, редко воспринимаемыми, с тонким соотношением идей, чудесных и новых образов. Иными словами, когда мы имеем дело с искусством и поэзией. В этом случае мы как бы возвращаемся в состояние детства, когда мощно работает воображение. В этом случае приходится прибегать к природе, к первообразу. Оригинальность такой речи, такого творения вызывает удовольствие [13].

Как обычной речи, так и искусству, присуще противоречие между необходимостью выразить и сообщить индивидуальное, с одной стороны, и общей природой языка – с другой. Всякий говорит так, как чувствует, он является собой, и только самим собой[14] , тогда как “идея и выражение ее” делают его схожим с другими. Но тождество слов, тона, размера нарушается разнообразием “языка оттенков”. Количество слов ограничено, количество оттенков бесконечно. Именно разнообразие оттенков восполняет скудость наших слов и нарушает часто общность впечатлений. И хотя язык оттенков безграничен, он понятен. Этот язык природы – образец для музыканта, чистый источник вдохновения для великого симфониста.

Дидро стоит на номиналистической позиции и поэтому не может избежать противоречий. Общее он видит лишь в “идее и ее выражении”, то же, что хотят сообщить - ощущения и чувства – абсолютно индивидуально. В двух стихах, написанных на одну и ту же тему, есть лишь видимая общность, и причина этой общности – бедность языка. Если бы язык был столь богат, чтобы соответствовать всему разнообразию чувств людей, они выразили бы их совершенно различно, так как у них нет ни одного общего чувствования. В их речах не было бы ни одного одинакового слова, подобно тому, как нет абсолютно похожего звука в их говоре и ни одной схожей буквы в их почерке. Но тогда всякий имел как бы свой собственный, отличный от других, язык. Как же в этом случае люди смогут понять друг друга? И Дидро признает: “Допустим, что бог дал бы внезапно каждому индивиду язык, во всех отношениях адекватный его ощущениям. В этом случае люди перестали бы понимать друг друга” [15]. Дидро фактически признал, что в речи и искусстве “язык оттенков” понятен именно потому, что в нем содержится общеязыковая основа для этих “оттенков”.

Источник музыки Дидро видел в живой человеческой речи [16]. Его занимал вопрос, который позже, у Лессинга примет отчетливо “семиотическую” окраску”, о том, почему уместное в одном виде искусства бессмысленно в другом.

Несмотря на противоречия [17] для философии искусства Дидро была характерна тенденция представить изобразительную репрезентацию в искусстве как орудие реалистического воспроизведения всей полноты жизни.

Вслед за Дидро и другие французские философы – Ж. Ламетри [18], Гельвеций и др. используют в своих трудах учение о знаках. Гельвеций, например, применяет это учение в теории искусства при характеристике “ясности стиля”. Поскольку слова, пишет Гальвеций в книге “О человеке”, суть знаки, представляющие наши идеи, постольку последние неясны, когда неясны эти знаки, то есть когда значение слов не определено самым точным образом. Двусмысленность слова распространяется на идею, затемняет ее и мешает ей произвести сильное впечатление [19]. Искусство, как и наука, применяет “абстрактные выражения”. Примеры таких “своих”, специфических для нее абстракций в поэзии Гельвеций видит в олицетворении [20].

Ж.-Ж.Руссо в своих сочинениях и в особенности в “Опыте о происхождении языков...” подробно развивает тезис (который встречается у Дидро) о связи музыки с языком, мелодии – с интонацией человеческой речи. Мелодия, утверждает Руссо, подражая модуляциям голоса, звучанию языков и оборотам, выражает движения души [21].

Изображая звуки голоса, музыка становится красноречивой, ораторской, подражательной [22]. Ритм для мелодии составляет приблизительно то же, что синтаксис для речи. Различные ритмы вокальной музыки могли родиться только из различных манер скандирования речи [23]. Поющий голос подражает разговорным ударениям, поэтому изучение различных речевых ударений и производимого ими впечатления должно составить великую задачу музыканта. Из трех видов ударений в обычной речи грамматического, патетического и логического – последний имеет меньшее отношение к музыке, потому что, считает Руссо, музыка есть более язык чувств, нежели понятий [24]. “Большая и прекрасная задача – резюмирует свои рассуждения Руссо – определить, до какого предела можно сближать речь и музыку... “ [25].

Рассуждения Руссо о языковой (речевой) основе музыки движутся в русле основной идеи просветительской эстетики о “подражании природе”, но акцент у Руссо, как верно отмечает Т.Э. Барская в статье “Эстетические воззрения Жан-Жака Руссо” [26], переносится на выразительную функцию искусства. Подражая речи, музыка выражает чувства – в этом видит Руссо ее силу. Эстетические идеи Руссо нацеливали искусство на воспроизведение жизни в форме, близкой и понятной народу.

**ЭСТЕТИКА** **НЕМЕЦКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ**

**Г. Лейбниц**

В эстетической мысли Германии ХVII в., в частности в эстетике немецкого Просвещения, формируется собственно философская эстетика. У ее истоков стоит творец “одной из самых оригинальных и плодотворных философских систем нового времени” [27] – Г. Лейбниц.   
В историко-эстетической литературе отмечается огромное влияние Лейбница на эстетику немецкого Просвещения (Баумгартен и др.), в особенности влияние его учения о видах познания. И это совершенно справедливо. Следует подчеркнуть, что в этом учении получило отчетливое выражение характерное для немецкой рационалистической философии и эстетики докантовского периода понимание “символа” и “символического”.

Лейбниц, как известно, классифицировал познание на темное (подсознательное, неосознанное) и ясное. Последнее бывает либо смутным, либо отчетливым. Смутное – это такое познание, посредством которого мы, хотя и отличаем предметы от других, но не можем перечислить в отдельности его достаточные признаки. “Например, мы узнаем цветы, запахи, вкусовые качества и другие предметы ощущений с достаточной ясностью и отличаем их друг от друга, но основываясь только на простом свидетельстве чувств, а не на признаках, которые могли бы быть выражены словесно” [28]. Из того примера, который Лейбниц приводит, далее следует, что к смутному он относит и художественное познание. “Подобным образом, - пишет он, - мы видим, что живописцы и другие мастера очень хорошо знают, что сделано правильно и что ошибочно, но отчета в своем суждении они часто не в состоянии дать и отвечают на вопрос, что в предмете, который не нравится, чего-то недостает” [29].

Смутное познание у Лейбница – это область “чувственного познания”, получаемое посредством низших способностей и противопоставляемое уму, интеллектуальному познанию. Это противопоставление объясняется отчасти некоторым пренебрежением к чувственному знанию. Это пренебрежение можно увидеть, например, в заметках Лейбница на книгу Шефтсбери “Характеристики людей, нравов, мнений и времен”, где он, оценивал вкус как смутное восприятие, “для которого нельзя дать адекватного основания”, уподобляет его инстинкту. В то же время в другой работе, говоря о воздействии музыки, Лейбниц пишет, что “сами удовольствия чувств сводятся к удовольствиям интеллектуальным, но смутно познаваемым” [30].

Следует также иметь в виду, что, обособляя ум от чувственности, “рационалисты ХVII в. исходили из логических соображений” [31]. В этой связи надо согласиться с критикой К. Брауна в адрес Кроче, который в своей “исторической” части “Эстетики” писал о том, что-де у Лейбница (как и Баумгартена и у Канта) искусство отождествляется с чувственным и имажинативным “покровом” интеллектуального понятия. Эстетическое восприятие для Лейбница, пишет Браун, “не является просто неуспешной попыткой концептуализации” [32]. У Х. Карра были все основания сказать, что в теории познаний Лейбница мы впервые видим указание на различие между эстетикой и логикой [33].   
Интеллектуальное, отчетливое познание у Лейбница в свою очередь “имеет степени” и подразделяется на неадекватное и адекватное. Последнее делится на символическое и интуитивное. Символическое познание имеет дело с “символизируемыми” идеями, т.е. речь идет о дискурсивном мышлении, оперирующем символами. Высший вид познания – интуитивное, причем у рационалиста Лейбница интуиция хотя и обособляется от символического, дискурсивного мышления и представляет собой непосредственное познание, тем не менее, оно принадлежит к роду интеллектуального, логического познания, - это – интеллектуальное созерцание.

Итак, в философской системе Лейбница, во-первых, символическое противопоставляется интуитивному и, во-вторых, искусство оказывается вне сферы как символического, так и интуитивного (в смысле рациональной интуиции).

Несмотря на то, что искусство не включается Лейбницем в область оперирования символами, следует кратко остановиться на его понимании символа и связанного с этим пониманием концепции языка, ибо они оказали влияние на последующее решение семантических проблем вообще и применительно к искусству в частности.

Символ понимается Лейбницем как тождественное произвольному знаку. После Гоббса и Локка Лейбниц был безусловно тем мыслителем, который внес значительный вклад в исследование знаков и языка науки [34]. Его работа “Ars Сharacteristica” специально посвящена этому вопросу.

Лейбниц стремился к тому, чтобы в языке науки каждому понятию соответствовал простой чувственный знак. Он хотел осуществить полную формализацию языка и мышления. В интересующем нас аспекте важно отметить, что подобные намерения он не только имел в отношении знаков рационального мышления, но и по отношению к естественным непроизвольно и инстинктивно прорывающимся формам выражения. Формы выражения в искусстве в этом отношении не составляли для Лейбница исключения. И хотя в 30-е годы ХХ в. Геделем была строго обоснована принципиальная неосуществимость намерений Лейбница, это не обесценивает методов, предложенных им в применении к частным задачам, в частности в области формализации языка исследований об искусстве.

Отмеченное выше стремление Лейбница было связано с его попытками избежать злоупотреблений языком. Эта проблема специально обсуждается Лейбницем в его “Новых опытах о человеческом разуме”, полемически направленных против “Опыта о человеческом разуме” Д. Локка. В частности, Лейбниц последовательно приводит основные выдержки из III главы книги Локка, посвященной языку, и дает свои комментарии: соглашается, полемизирует, опровергает, дополняет.

Так, соглашаясь, что язык нужен для взаимопонимания, он верно подчеркивает также его роль для процесса мышления (“рассуждать наедине с самим собой” [35]. Там, где Локк говорит о необходимости общих терминов для удобства и “усовершенствования” языков, Лейбниц правильно обращает внимание на то, что “они необходимы также по самому существу последних” [36].

Соглашаясь, что значения слов произвольны и не определяются в силу естественной необходимости, Лейбниц тем не менее полагает, что иногда они все же определяются по естественным основаниям, в которых имеет некоторое значение случай, а иногда моральное основание, где имеет место выбор [37]. В происхождении слов есть нечто естественное, указывающее на некоторую естественную связь между вещами и звуками и движением голосовых органов. Так, по-видимому, древние германцы, кельты и др. родственные им народы употребляли звук “Ч” для обозначения бурного движения и шума... С развитием языка большинство слов удалилось от своего первоначального произношения и значения [38]. Лейбниц, полемизирует с тезисом Локка о том, что “люди установили по общему согласию имена” и полагает, что язык не произошел по плану и не был основан на законах, но возник из потребности людей, которые приспособили звуки аффектов и движений духа [39].

Как известно, Лейбниц выступал против локковского учения о “вторичных качествах”, поэтому он не видит “особой” разницы между обозначением “идеи субстанциональных вещей и чувственных качеств”, ибо и тем и другим соответствуют “вещи”, обозначаемые словами. Лейбниц при этом обращает внимание на то, что иногда именно идеи и мысли являются предметом обозначения, составляя ту самую “вещь”, которую хотят обозначить. Кроме того, полагает Лейбниц, и это замечание очень существенно для эстетики, иногда и о словах говорят в “материальном смысле”, так что как раз в этом случае “нельзя подставить на место слова его значение” [40].

Лейбниц критикует концептуализм Локка: общее – не создание разума, оно состоит в сходстве единичных вещей между собой, а “сходство это и есть реальность” [41].

Обсуждая вопрос о злоупотреблении языком, Лейбниц солидарен с Локком в том, что сюда следует отнести и злоупотребление “фигуральными выражениями”, и “намеками”, присущими риторике, а также живописи и музыке. Лейбниц в этом случае берет за эталон научное использование знаков: “Общее искусство знаков, или искусство обозначения представляет чудесное пособие, так как оно разгружает воображение... следует заботиться о том, чтобы обозначения были удобны для открытия. Это большей частью бывает, когда обозначения коротко выражают и как бы отображают интимнейшую сущность вещей. Тогда поразительным образом совершается работа мысли...” [42].

Однако, он считает (впрочем как и Локк), что в отношении искусства этот тезис “должен быть несколько смягчен”, ибо риторические украшения могут быть здесь применены с пользой в живописи – “чтобы сделать истину ясной”, в музыке – “чтобы сделать ее трогательной” и “это последнее должно быть также задачей поэзии, имеющей нечто и от риторики, и от музыки” [43].

Идеи Лейбница оказали большое влияние на эстетику Баумгартена, Канта и других немецких философов. “Гений Лейбница внес диалектическое начало в теоретическую мысль Германии. Его собственное учение оказалось той почкой, из которой выросло мощное древо немецкой классической философии” [44] . Можно говорить и о том, что Лейбниц стоит у истоков и немецкой классической эстетики.

**ЭСТЕТИКА АНГЛИЙСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ**

Философские основы эстетической мысли Англии ХVII-ХVIII вв. были заложены в трудах великих английских философов – Ф. Бэкона, Т. Гоббса и Д. Локка. Каждому из них был свойственен значительный интерес к коммуникативных проблемам – знака (символа), значения и языка. Этот интерес, естественно, не мог не оказать свое влияния и на их подходы к анализу искусства.

**Ф. Бэкон**

У Ф. Бэкона связь с его философией выявляется при характеристике искусства, в частности, поэзии, как познания. “Мы с самого начала, - пишет он, - назвали поэзию одним из основных видов знаний...” [45]. Для Бэкона, философа Возрождения и в еще большей степени мыслителя Нового времени, характерен подход к познанию вообще, в том числе и к художественному, с практической точки зрения [46]. Поэтому его в высшей степени интересует вопрос о том, как лучше, эффективнее передать, сообщить и выразить то, что найдено, о чем вынесено суждение и что отложено в памяти. Без всяких преувеличений можно сказать, что Бэкон был одним из первых философов Нового времени, увидевших глубокую связь между гносеологией и теорией коммуникации, которую он называл “искусством сообщения” [47].

Составной частью “искусства сообщения”, по Бэкону, является учение о средствах изложения. Все, “что способно образовать достаточно многочисленные различия для выражения всего разнообразия понятий (при условии, что различия доступны чувственному восприятию), может стать средством передачи мыслей от человека к человеку [48]. Таково бэконовское определение знака. Помимо знаков-слов [49] бывают знаки вещей, выражающие значение или на основе сходства с ними (“иероглифы”, “жесты, “эмблемы”), или (не имея такого сходства и являясь чисто условными) на основе “молчаливого соглашения” (Бэкон их называет “реальными знаками”) [50]. Самыми удобными средствами сообщения Бэкон считает слова и письмо, но он полагает, что изобразительные знаки (“иероглифы”) имеют “не последнее значение” и было бы “полезно знать, что, подобно тому, как монеты могут делаться не только из золота и серебра, так можно чеканить и другие знаки вещей, помимо слов и букв” [51].

Бэкон различает два плана исследования знаков – план содержания (он называет его “смыслом”, “значением”) и план выражения (“изложения, “формы”) [52], в частности, применительно к искусству. Так, понятие поэзии, - пишет он, - может восприниматься в двух смыслах: “с точки зрения словесного выражения либо с точки зрения ее содержания”; в первом случае “она представляет собой определенный род речи”, “определенную форму выражения” [53].

Ч. Моррис, характеризуя семиотические идеи философов английского эмпиризма, правильно отмечает, что большое внимание они уделяли проблемам семантики, анализу значения с точки зрения сенсуалистической психологии [54]. Однако, Бэкон опять-таки в силу эмпирически-практического подхода к проблеме языка [55] много внимания уделяет и тому аспекту, который позже получит в семиотике название “прагматики”, а у Бэкона называется “мудростью сообщения” и в значительной мере совпадает с риторикой. Так, формулируя задачу философской грамматики – исследовать не аналогию между словами, но “аналогию” между словами и вещами, т.е. “смысл” [56], Бэкон называет и другую цель – “как следует должным образом воспринимать чувства и мысли ума” [57]. Как вытекает из контекста, “прагматические” задачи, которые он ставит перед риторическим искусством, во многом относятся и к искусству.

Задача и функция риторики состоят в том, чтобы указания разума передавать воображению для того, чтобы возбудить желание и волю, она рисует образ добродетели и блага, делая его почти зрительно ощутимым, представляет их “в словесном облачении так живо, как это только возможное” [58]. Но и поэты дали “глубокий анализ и показали, как следует возбуждать и зажигать страсти, как следует их успокаивать и усыплять, как опять-таки сдерживать их и обуздывать, не давая им возможности придти в действие” [59]. Средства убеждения, используемые как оратором, так и музыкантом, должны изменяться применительно к характеру аудитории, их вкусам. Необходимо заботиться о “гибкости и приспособляемости стиля, о тех особенностях речи, которые бы помогли общению с каждым в отдельности”. “И, конечно же, было бы целесообразно привести новое исследование этого вопроса, о котором мы сейчас говорили, дав ему название “мудрость частной речи” и отнеся к числу тех, которые требуют разработки” [60].

Бэкон – и это тоже характеризует его как мыслителя Возрождения – далек от того, чтобы подчинить теорию искусства риторике, он видит различие между ними [61]. Дело в том, что риторическое искусство использует воображение согласно указаниям разума. В искусстве же, поэзии, живописи часто возможны “преувеличения и произвольные изображения” [62], “невероятные” сочетания вещей [63], вот почему поэзия “скорее должна считаться своего рода развлечением ума”, чем “наукой” [64].

Последняя характеристика как бы предвосхищает определение искусства как игры воображения, но для Бэкона все же более характерен взгляд на искусство как на “способ выражения научных истин или моральных идеалов” [65]. Этим объясняется та высокая оценка, которую дает Бэкон использованию в искусстве всякого рода символических средств: аллегории, мифов, притчей, загадок, образных сравнений, примеров, широко распространенных у древних. Все эти способы репрезентации делают наглядными и очевидными, более доступными для понимания новые и непривычные открытия и выводы и обладают исключительной силой воздействия, чем и пользуется религия [66]. В то же время Бэкон отдает себе ясно отчет в том, что всякого рода символические средства (аллегории и т.п.) могут быть использованы как “хитроумное орудие обмана” с целью затемнять смысл, скрывать истинный смысл и т.п. [67]. Критика Бэкона в этом направлении идет в общем русле его критики “идолов площади”, то есть заблуждений, возникающих “в силу особенностей самой природы общения”, связанной с использованием слов и знаков [68].   
Представители современной “аналитической” эстетики, которые превратили эстетику в критику языка теорий искусства, нередко ссылаются как на свой теоретический источник на критику языка в английской эмпиристской философии ХVII-ХVIII вв. Когда эта ссылка касается Бэкона, Гоббса и Локка, она “затушевывает” различие между ними и семантиками. Уже говорилось о том, что Бэкон нацеливал философию языка на изучение аналогии между словами и вещами, а не между самими словами, и не одобрял скрупулезное исследование языка [69]. Что же касается теории искусства, в частности, стихотворного, то она должна, не ограничиваясь “формальными” задачами, “включать в себя и теорию того, какой стихотворный жанр лучше всего соответствует определенному содержанию или предмету” [70].

**ЭСТЕТИКА “БУРИ И НАТИСКА”**

“Раннее Просвещение рационалистично, это век рассудочного мышления. Разочарование наступает довольно быстро, тогда ищут спасения в непосредственном знании, в чувствах, в интуиции, а где-то впереди маячит и диалектический разум. Но до тех пор пока любое приращение знания принимается за благо, идеалы Просвещения остаются незыблемыми” [71].

Это высказывание А.В.Гулыги может послужить хорошим вступлением к характеристике “Бури и натиска” (Sturm und Drang) - литературно-эстетического движения, возникшего в Германии в 70-е годы XVIII в. Наиболее видными среди “штюрмистов” были И.Г.Гаман и И.Г.Гердер.

Чтобы понять своеобразие постановки и решения проблемы искусства и коммуникации этими мыслителями, необходимо иметь в виду, что движение “Бури и натиска” возникло в русле более широкого философского течения (Франции, Голландии, а затем и Германии), направленного против рационализма и метафизики рассудочной философии Просвещения [72].

**И.Г. Гаман (1730-1788)**

В немецкой философии XVIII в. Гаман был одним из первых сторонников “непосредственного знания”. Познание, по Гаману, не может ограничиться лишь одними рассудочными формами (игравшими главенствующую роль в рационализме ранних просветителей); оно осуществляется не только с помощью рассудка, но и посредством чувства и разума. Гаман не противопоставляет интуитивное, “непосредственное знание” знанию опосредованному, рассудочному, признавая единство того и другого [73]. Однако превосходство он отдает непосредственному знанию, чувственной интуиции, а отвлеченное рассудочное знание обедняет, по его мнению, полноту действительности.

Интуитивизм Гамана вытекает из его онтологии: объединяя в духе религиозно-мистического пантеизма бога и мир, Гаман подчеркивает органическую целостность мира, отстаивает динамическое представление о природе как о живом организме, полном эмоциональной жизни и движения [74].

Природа, мир - это “язык”, на котором божество говорит с человеком, “речь, обращенная к твари через тварь”. Когда люди говорят, они переводят этот божественный язык на свой человеческий. “Говорить значит переводить с ангельского языка на человеческий, то есть переводить мысль в слова - вещи в имена, образы в знаки; знаки могут быть поэтические или кириологические, исторические или символические, или иероглифические - философические или характериологические” [75].

Каковы бы ни были виды знаков, поскольку они выступают орудиями отвлеченного рассудочного знания, “рассекающего” природу своими абстракциями, постольку эти средства познания и общения получают у Гамана негативную характеристику. Перевод языка природы на человеческий язык знаков “более, чем всякий другой, сходен с изнанкой обоев...” [76]

“Интуитивизм Гамана имеет эмоциональный характер” [77]. Так же, как и Руссо, он видит в чувстве, страсти основной элемент духовной жизни человека, его познания и общения. Отвлеченные, бездушные знаки не адекватны эмоциональной природе бытия.”Одна лишь страсть дает абстракциям и гипотезам руки, ноги, крылья, образам и знакам - дух, жизнь, язык...”, “зачатие и рождение новых идей и новых выражений ... лежат сокрытыми в плодоносном лоне страстей перед взором наших ощущений...” [78].

Произвольным, рациональным “знакам” просветителей Гаман противопоставляет непроизвольные, иррациональные “образы” [79]. “Ощущения и страсти говорят лишь образами и понимают только их. В образах заключено все сокровище человеческого познания и блаженства” [80].

Такая высокая оценка “образа” содержится в брошюре Гамана “Карманная эстетика” (Aesthetic in nuce). И это понятно. Язык образов - это язык поэзии. “Поэзия - родной язык человеческого рода; так же, как садоводство древнйе земледелия, живопись - письмен, пение - декламации, уподобление - выводов, мена - торговли. Глубоким сном был покой наших предков; и их движение - безумной пляской. Семь дней сидели они в молчании раздумья и удивления - и открывали уста - для крылатых снов” [81].

Именно поэзия - язык страсти, чувства и образов - выражает непосредственное интуитивное восприятие действительности. Только поэзия (а не “откровения” Платона, Бюффона) есть “подражание прекрасной природе” [82]. Только язык поэзии может отражать адекватно “ангельский” язык природы” [83].

Поэзия, по Гаману, не только родной, но и “древнейший” язык человеческого рода. Именно в первобытном языке и сознании, образном и чувственном, видит Гаман исходное иррациональное начало всякой поэзии [84].

Таким образом, интерес Гамана к философским проблемам языка нашел свое отражение и в эстетических взглядах мыслителя, затрагивающих коммуникативный аспект искусства. Гаман в этом отношении оказал большое влияние на своего ученика и друга - Гердера. И хотя он полемизировал с последним по проблемам языка и поэзии , его два главнейших тезиса: противопоставление интуитивного, образного, эмоционального языка искусства знакам абстрактного рассудочного мышления, а также отождествление первобытного языка и поэзии - послужили важным исходным пунктом для решения указанных проблем в философии и эстетике Гердера.

Список использованной литературы:

- Басин Е.Я. Искусство и коммуникация. М.: МОНФ, 1999.

1). Высказывания Декарта о языке, о знаках см. в его основных сочинениях («Правила...», «Рассуждения...», «Начала философии»), в ответах Декарта на возражения Гоббса по поводу «Размышлений», в письме к Мерсенну от 20.XI.1629 г. и др.   
2). Р. Декарт. Избранные произведения. Госполитиздат, 1950, с. 86.   
3). M.E. Abbe’ du Bos. Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture. A Paris, MDCCXCVI, p. 386-387.   
4). Там же, с. 298.   
5). Там же, с. 183-184, 191-195, 212-213 и др.   
6). А.Ф. Лосев, В.П. Шестаков. История эстетических категорий, с. 245.   
7). Э.Б. де Кондильяк. Трактат о системах. М., 1938, с. 180.   
8). Condillac. Essai’ sur l’origine des connaissance. Oeuvres completes, v. 1, p. 1798, p. 416-417.   
9). Э.Б. де Кондильяк. Трактат о системах, с. 41. См. подробнее: K.D. Uitti. Linguistics and literary theory. New Gersey, 1969, p. 176-177.   
10). Там же, с. 176-177. К. Марк.   
11). К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2, с. 155.   
12). См. Д. Дидро. Собрание сочинений, т. VII, с. 175.   
13). Там же, т. VI, с. 366-368.   
14). Там же, с. 370.   
15). Там же, т. II, с. 177.   
16). Там же, т. I, с. 336-337.   
17). См. R. Wellek. A History of modern criticism. 1750-1950, London, 1966, v. 1, p. 5-51.   
18). См. Ж. Ламетри. «Человек-машина», СПб., 1911, с. 79.   
19). История эстетики, т. II, с. 371.   
20). Там же, с. 375.   
21). Жан-Жак Руссо об искусстве. Л-М., 1959, с. 254.   
22). Там же, с. 257.   
23). Там же, с. 227.   
24). Там же, с. 26-263.   
25). Там же, с. 271.   
26). Там же, с. 53-54.

27). И.С. Нарский. Готфрид Лейбниц. М., 1972, с. 11.   
28). Г.В. Лейбниц. Избранные философские сочинения. Пер. Э. Радлова. М., 1908, с. 38-40.   
29). Там же.   
30). Там же, с. 337.   
31). В.Ф. Асмус. Проблема интуиции в философии и математике. М., 1965, с. 19.   
32). C. Brown. Leibniz and Aesthetic // «Philosophy and phenomenological Research», v. XXVIII, N 1, p. 72.   
33). H.W. Car. Leibniz. New York, 1960, p. 135.   
34). H. Schnelle. Zeichensysteme zur wisstnschafflichen Darstellung. Stuttgart, 1962, s. 11-21; E. Albrecht. Sprache und Erkenntnis. Berlin, 1967, s. 53-68.   
35). Г.В. Лейбниц. Новые опыты о человеческом разуме. М.-Л., 1936, с. 239.   
36). Там же, с. 240.   
37). Там же, с. 242.   
38). Там же, с. 246.   
39). Цит. по: H. Arens. Sprachwisstnschaft. Freiburg-Munchen, 1955. Высоко оценивая лейбницеву концепцию происхождения языка, Х. Аренс полагает, что в своей основе его теория и сегодня не потеряла своего значения (с. 86).   
40). Лейбниц. Новые опыты..., с. 250.   
41). Там же, с. 254.   
42). Цит. по ж. «Успехи математических наук», т. 3, вып. 1, 1948, с. 155-156.   
43). Лейбниц. Новые опыты..., с. 309.   
44). И.С. Нарский. Готфрид Лейбниц, с. 225.

45). Фр. Бэкон. Сочинения в двух томах. М., 1971, т. 1, с. 184.   
46). М.Ф. Овсянников. Введение ко II тому «Истории эстетики». М., 1964, с. 73.   
47). K.R. Wallace. Francis Bacon on Communication and Rhetoric. The Univers of North Kalifornia. Press, 1943, p. 5.   
48). Фр. Бэкон. Сочинения, т. 1, с. 331.   
49). Там же.   
50). Там же, с. 331-332.   
51). Там же, с. 332.   
52). Там же, с. 330-331.   
53). Там же, с. 184.   
54). Ch. Morris. Signs. Language and Behavior, p. 287. О психологическом подходе английских эмпириков к проблемам знака и языка см. также E. Cassirer. Philosophie der Symbolischen Formen, Bd. 1, p. 73.   
55). M. Arens. op.cit., s. 35.   
56). Фр. Бэкон. Сочинения, т. 1, с. 333.   
57). Там же, с. 334.   
58). Там же, с. 352.   
59). Там же, с. 427. Ср. с. 186.   
60). Там же, с. 354.   
61). A. Wolf. A History of Science, Technology and Philosophy. In the 16-th and 17-th Centures... Gloncester, Mass, 1968, v. II, p. 68.   
62). Фр. Бэкон. Сочинения, т. 1, с. 156.   
63). Там же, с. 184.   
64). Там же, с. 292.   
65). К. Гильберт, Г. Кун. История эстетики. М., 1960, с. 233.   
66). Фр. Бэкон. Сочинения, т. 1, с. 186-187.   
67). Там же.   
68). См. Г. Тымянский. Фрэнсис Бэкон и его философия. Вступительная статья к книге «Ф. Бэкон. Новый Органон», 1935, с. 40.   
69). Фр. Бэкон. Сочинения, т. 1, с. 333.   
70). Там же, с. 336.

71). Гулыга А.В. Гердер. М., 1975. С.8.   
72). См. об этом подробнее: Асмус В.Ф. Проблема интуиции в философии и математике. ... Гл. II. “Теории непосредственного знания в немецких метафизических учениях XVIII в.”, в особенности §1. Реакция против рационализма в Германии.   
73). Гаман. Aestheticа in nuce // История эстетики. Т.II. С.540.   
74). Там же.   
75). Жирмунский В.М. Жизнь и творчество Гердера // Гердер. Избранные сочинения. М.-Л., 1959. XIII.   
76). Гаман. Указ.соч. С.543.   
77). См.: Markwardt B. Geschichte der Deutschen Poetik. 1956. Bd.II. S.360.   
78). Гаман. Указ.соч. С.539-540.   
79). Там же. С.539.   
80). Там же. С.541.   
81). См.: Wellek R. A history of modern criticism. 1750-1950. London, 1966. Vol.1. P.180.   
82). Зубов В.П. Гаман. Вступ.текст // История эстетики. Т.II. С.539; Fugate T.K. The psychological basis of Herder’s aesthetics. Paris. 1966. P.234.   
83). Kretzmann N. Semantics, history of “The encyclopedia of philosophy”. N.Y., 1967. Vol.VII. P.395.   
84). Фридлендер Г. Гаман // Философская энциклопедия. ... Т.I. С.320.