

Аршак Адамян

Учение Дидро о прекрасном

Ранней философской работой Дидро, посвященной вопросам эстетики, является статья в Энциклопедии „о прекрасном“ (1752 г.). Несмотря на то, что статья эта имеет большое значение для уразумения эстетических воззрений Дидро в целом, она до сих пор— в нашей и в иностранной литературе—остается недостаточно изученной и, соответственно, не до конца понятой и оцененной; все еще она вызывает больше упреков обоснованных, чем признания справедливого; в частности, в нашей литературе было указано на то, что статья Дидро написана туманно, слишком абстрактна и в общем крайне спекулятивна. Трудно что-либо возразить против всего этого. Тем не менее, признавая все это, мы должны оговорить, что глубочайший интерес этой статьи заложен в той материалистической тенденции, в той здоровой попытке донскаться реальных, т.е. социальных корней прекрасного, какую можно в учении Дидро обнаружить сквозь спекулятивную ее оболочку, в тенденции, которая вообще могла быть доступна мыслителю, не стоявшему в своем материализме на диалектической позиции.

Указанная статья Дидро начинается с критического обзора взглядов на прекрасное в эстетических системах Платона, Августина, Вольфа, Круза, Гетчесона, Шефтсбери и др., причем критика эта направлена в основном против метафизичности и абстрактности этих взглядов.

Вслед за критической частью следует развернутое изложение собственных взглядов автора на природу „прекрасного“. Взгляды эти сводятся к следующему.

Человек—так начинает свои рассуждения Дидро—рождается со способностью чувствовать и мыслить. Первым мыслительным актом человека является исследование им собственных ощущений. Такое исследование сводится к тому, что человек эти ощущения сравнивает между собою, сопоставляет их и сочетает. Человек очень рано обнаруживает в них определенные отношения—сходства и различия. Кроме того, человек в повседневном своем опыте обнаруживает внутренние и внешние соотношения повсюду и в окружающей его природе. В частности при оценке орудия труда учитываются отдельные его части, как и соответствие целого (орудия) его назначению. В результате, на опыте чувств на практике общения с людьми и с внешней природой и под действием размышления очень рано возникает в человеке идея внутренних и внешних

связей, т. е. идея порядка, стройности, соподчиненности, пропорции, единства, словом—идея отношений, гармоничности. Эта идея, древнейшего происхождения, живет в нас всегда и неотступно, ибо она никогда не перестает возникать и оживать вновь и вновь в любой момент и на каждом шагу.

От этих предварительных соображений Дидро переходит непосредственно к анализу понятия прекрасного, причем оказывается, что для этого понятия основой служит та же идея гармоничности. К этому выводу Дидро приходит следующим образом. Под понятие „прекрасное“, несомненно, могут подойти вещи, совершенно различные и ни в чем между собою не схожие, и потому, либо мы неправы, называя неодинаковые предметы одинаково прекрасными, либо же—и это на самом деле так—неодинаковые предметы становятся одинаково прекрасными независимо от всего того, что определяет их неодинаковость, а, следовательно, их сущность. Из этого вытекает, что в основе прекрасного лежит нечто, постоянно присущее вещам—всем и всяким, везде и всегда. Так приходит Дидро к исходному положению своего учения о прекрасном. Его учение обещает охватить все противоречивое многообразие прекрасных явлений и всю изменчивость человеческих воззрений на прекрасное. „Когда требуют, чтобы общее понятие прекрасного совпадало со всеми прекрасными явлениями, говорят ли только о тех, которые носят этот эпитет здесь и в наше время, или же о тех, которые назывались прекрасными с начала мира, которым давали это имя пять тысяч лет тому назад, за три тысячи лет отсюда, и которые будут считаться прекрасными в грядущих веках,—о тех, которые мы называем прекрасными в детстве и в старости, о тех, перед которыми преклоняются цивилизованные народы и которыми восхищаются дикари, словом, истинность этого определения—будет ли она местной, частной и годной лишь на сегодняшний день, или же она распространяется на все явления, все времена, на весь мир и на все места“.

Именно такого, универсального охвата и ищет в понятии прекрасного Дидро. Вслед за приведенной цитатой мы читаем:

„Если примут последний взгляд (все явления, все времена, все места), то этим приблизятся к моему принципу“.

Далее. Найти источник или основание „прекрасного“ означает, по Дидро, найти то, наличие чего делает всякий предмет прекрасным, а отсутствие—эстетически безразличным или даже безобразным.

Исходя из этих формальных посылок, Дидро находит, под конец, то, чего он ищет, то, что всегда налицо во всяком „прекрасном“, что объединяет бесконечное множество разнороднейших предметов по общему для них признаку „прекрасного“, что может расти и уменьшаться и, соответственно, определять силу прекрасного, что, наконец, равно доступно восприятию людей всех стран, всех эпох и людских поколений. Искомым основанием прекрасного оказывается

не что иное, как уже знакомые нам rapports, отношения. Всякому предмету, который призван прекрасным—кем угодно, где угодно и когда угодно, присущ неизменно этот признак.

Впрочем, здесь необходима оговорка. Отношения, как мы уже видели, присущи всякому предмету, и, несмотря на это, они составляют отличительный признак лишь прекрасного предмета. Так, куча камней на дороге вовсе не прекрасна, хотя—кто станет это отрицать—она сложена из частей, и, следовательно, содержит в себе отношения. Поэтому к сказанному о rapports необходимо добавить вот что: хотя объективно те или иные отношения содержат в себе все вещи без исключения, субъективно дело происходит иначе, ибо не всегда и не во всех вещах эти отношения нами непосредственно созерцаются и воспринимаются.

В огромном большинстве случаев в вещах, в непосредственном их созерцании, „отношения“ нас вовсе не привлекают; мы их непосредственно не замечаем и не воспринимаем, и результатом именно этого является то, что во всех этих случаях вещи не кажутся нам ни прекрасными, ни безобразными. Иное происходит тогда, когда вещи кажутся нам прекрасными; происходит то, что глядя на вещи, мы в них непосредственно воспринимаем одни или другие присущие им отношения. Отсюда понятно, что если в вышеприведенном примере куча камней кажется нам ни прекрасной, ни безобразной, то это происходит не потому, что в этой куче нет частей и, следовательно, отношений, а только потому, что вовсе не эти отношения мы воспринимаем, глядя на каменную кучу. Итак, прекрасным является предмет, который я воспринимаю под углом присущих ему отношений, или, говоря словами Дидро, прекрасное есть то, что способно породить в человеке идею отношений.¹ Это определение представляется Дидро правильным, так как оно удовлетворяет выставленному методологическому требованию: оно охватывает все бесконечное разнообразие случаев прекрасного, как и приложимо оно ко всем странам, эпохам, к многообразию воззрений всех возрастов и поколений. Обратим внимание на то, что в этом определении ничего не говорится о содержании rapports; конкретное содержание „отношений“ для понятия прекрасного безразлично. Для теории важно лишь то, что нет и не может быть вещей вне отношений и без отношений, как и то, что всегда и всюду люди умели воспринимать эти отношения и, воспринимая их, могли созерцать красоту.

Прежде чем проследить дальнейший анализ Дидро, отметим одно существенное обстоятельство.

История эстетической мысли прошедших веков показывает, что

¹ Вот основание, почему к области прекрасного Дидро не относит ощущений вкусовых и обонятельных. (Вспомним Бёрка: „сладость есть красота в области вкуса“). В этих ощущениях, несомненно, имеются отношения, но не их имеем мы в виду, говоря о вкусе и запахе.

См. также 7—8, 3

в поисках сущности красоты эта мысль блуждала, пытаясь ее найти то в самих вещах, в их неотъемлемых свойствах и качествах, от человека независимых, то в самом человеке, в его эмоциях, для которых внешние предметы оказывались только поводами, простыми возбудителями, либо, наконец, не в вещах и не в человеке, а в каком-то мистическом, потустороннем мире, где пребывают изначальные, извечные и абсолютные идеи. Читателю, вероятно, известно, что попытки взглянуть на вопрос иначе и искать объяснения прекрасного именно в связях человека с природой и людьми были в достаточной мере случайными и вовсе не определяли эстетических концепций в целом.¹ Тем значительнее историческая заслуга Дидро, впервые поставившего проблему прекрасного совершенно правильно, как проблему отношения человека к внешнему миру: к людям и к природе. Но эта заслуга принадлежала философу, который совершенно неправильно понимал и то, как складывается сознание человека, и то, как протекают связи человека с природой; в первом вопросе он не предвидел значения общественной практики, во втором — значения творческой активности. Под „человеком“ он разумел абстракцию психофизической организации, под восприятием мира — пассивную фиксацию сознанием объективного порядка вещей. В сказанном нас убедит дальнейшее изложение воззрений Дидро. Мы уже знаем, что, согласно этих воззрений вещь должна внутри себя содержать отношения для того, чтобы породить в сознании идею отношений и тем стать прекрасной. Мы знаем и то, что не всякое сознание и не во всякой вещи способно воспринимать отношения. Возникает вопрос: каковым должно быть само сознание, способное воспринимать „отношения“ и порождать чувство прекрасного? Ответ на это мы найдем в следующей цитате: „Мое сознание ничего не вкладывает в вещи и ничего от них не отнимает. Думаю я о фасаде Лувра или нет — все части, его составляющие, сохраняют свои формы и свои сочетания“.

Знают-ли о нем люди или не знают, он остается прекрасным. Так говорит Дидро. „Ничего не вкладывать и ничего не отнимать“ — это значит запечатлевать механически картину внешнего мира, ничего в нем не обобщая и не выходя за эмпирические его рамки. Тем самым связь человека с окружающим миром, связь субъекта с объектом мыслится как связь механическая, пассивная; при таком характере указанной связи Лувр, несомненно, остается прекрасным и в том случае, когда о нем люди не знают ничего. Это так потому, что „знание“ призвано выполнять очень скромную роль: констатировать объективно существующее, и ничего сверх того. Если при этом все-же оказывается, что не для всякого сознания Лувр, при неизменности его отношений, одинаково, прекрасен, и, следовательно,

¹ Понятия „сравнительной красоты“ у Геттесона („Les Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la beauté“ — франц. перевод 1749 г.) и „красоты отношений“ у Гома („Elements of criticism“, 1762 г.).

не всякому сознанию доступно обнаружение заложенных в вещах отношений, то на это у Дидро имеется ответ весьма многозначительный: „он [т. е. Лувр] остается прекрасным лишь для существ, физически и духовно организованных подобно нам, т. к. для других существ он не был бы ни красив, ни безобразен или был бы даже безобразен“.

Очевидно, что если объективный мир со своими отношениями остается неизменным, то обнаружение в одних случаях одних, в иных случаях других отношений зависит от „физической и духовной организации“ человека. Эта организация изменчива, и эта-то изменчивость, по Дидро, объясняет то, что „прекрасное“ имеет свою изменчивую судьбу, свою историю. При переходе предмета от ребенка к взрослому, либо от дикаря к цивилизованному человеку должна изменяться система его восприятия и созерцания, и в связи с этим и самая оценка его красоты, так как всякая физическая и духовная организация умеет находить в вещах всегда ей одной доступные „отношения“.

„Поместите „прекрасное“ в понятие отношений,—читаем мы у Дидро,—и вы получите историю его прогресса с начала мира и до наших дней“. Мы уже знаем, как нужно понять это указание Дидро. „Историю прогресса“ создают, конечно, не сами „отношения“, заложенные в предмете, а ее создает прогресс физической и духовной организации людей. В приведенном указании важно для Дидро то, что „прекрасное“ вовсе не есть какое-либо произвольно принятое качество предмета, поисками которого тщетно занималась эстетика в прошлом.

Свести прекрасное к тому или иному, любому внешнему признаку вещей—значит, по Дидро, исключить в „прекрасном“ всякую возможность развития и истории. „Подберите для специфического характера „прекрасного“ любое качество, которое вам нравится, и ваше понятие „прекрасного“ тотчас окажется ограниченным в некоторой точке пространства и времени“. Таким образом, „прекрасное“ есть не неизменное „качество“ вещей, но идея отношений, которую способны в нас породить вещи. Конечно, не всякое восприятие вещей способно породить эту идею.

Мы уже видели, что во вкусовых и обонятельных ощущениях идея красоты не зарождается; с другой стороны отношения присущи явлениям не только чувственного порядка; они содержатся и в моральных поступках, и когда они воспринимаются в последних, мы говорим о моральной красоте; по аналогичным-же основаниям и литературное произведение может быть нами оценено как произведение прекрасное, и т. п.

Во всех аналогичных примерах природа прекрасного сохраняется одна и та же. Но эта природа резко изменяется, если отношения, порождающие идею прекрасного, содержатся не в самом, изолированно взятом, прекрасном предмете, как во всех предыдущих

случаях предполагалось, но между каким-либо одним и множеством других, родственных ему, предметов; в случаях последнего рода „отношения“ возникают из сравнения и сопоставления одного явления со многими другими явлениями; особенностью этого случая является то, что множество предметов и явлений здесь выступает как основание для суждения об одном каком-либо предмете; связи одного предмета со многими порождают идею красоты. Соответственно этому различению Дидро говорит о „реально-прекрасном“ (когда „отношения“ заключены в самом предмете) и об „относительно-прекрасном“ (когда „отношения“ заключены между предметами).

Очевидно, что один и тот же предмет в отдельных случаях может быть прекрасен в обоих смыслах; так, дуб может быть прекрасен и сам по себе („реально прекрасен“) и как совершенный представитель растительного царства („относительно прекрасен“).

Добавим к изложенному одно существенное соображение Дидро. Прекрасное имеет множество оттенков и степеней, и это неизбежно по той причине, что имеется такое-же множество (оттенков и степеней) и в „отношениях“. Все такие понятия, как „мило, красиво, очень красиво или безобразно; или же: низко, мало, величественно, возвышенно, смешно, забавно и т. д.“, все они зависят и от природы предмета (т. е. от присущих предмету отношений) и от того, вызывает ли предмет в нас большее или меньшее количество связей (в системе которых воспринимается предмет) и, наконец (обратите на это замечание Дидро особое внимание—зависит от того), каков характер и значение для нас самих этих связей“.

Очевидно, что правильное и полное суждение о прекрасном требует хорошего и достаточного знания как предмета, так и среды, где отношения—внутренние или внешние—выступают. Чем наши познания в указанных аспектах глубже, тем полнее и совершеннее и наше эстетическое суждение. Сказано ли, однако, этим, что для восприятия прекрасного необходимо уметь отдать себе ясный отчет в сущности тех отношений, которые лежат в основе такого восприятия? Музыка прекрасна и прекрасна она потому, что построена на отношениях; означает ли, однако, это, что мы должны знать и отдавать себе отчет в том, какие именно интервалы в каждом данном случае являются источником нашего музыкального удовольствия? Нисколько, отвечает Дидро. Мы можем не иметь никакого понятия ни о квартатах, ни о квинтах, и в то же время судить об их красоте, т. е. воспринимать в непосредственности и кварты и квинты.

То же самое относится и ко всем искусствам. В частности, и в архитектуре мы легко воспринимаем отношения, доставляющие нам эстетическое наслаждение, отношения, о которых только мы, но, возможно, и сам архитектор не имел в свое время ясного и отчетливого сознания, т. е. такого представления, которое он мог бы уверенно перевести на язык математических отношений. Что же происходит отсюда? А происходит—по Дидро—то, что в „прекрас-

ном" мы не подозреваем никакого познания, и потому мы бываем склонны отнести явление прекрасного скорее к сфере чувств, чем к сфере разума. К этому именно приводит нас неуловимость для нашего рассудка природы отношений, та легкость и непосредственность, с какой мы воспринимаем отношения, и то непосредственное удовольствие, какое мы от прекрасного получаем. И все же, на самом деле судит о прекрасном не чувство наше, а разум: не чувство, а тем паче не страсть, а только размышление, хотя бы и ставшее чрезвычайно привычным и почти автоматичным для нас, есть основа эстетического созерцания.

Таково, в существенном, содержание статьи Дидро о „прекрасном“, его ранней работы, посвященной одной из запутаннейших проблем эстетики. Мы не преминули при этом указать, что по отзыву критиков концепция эта спекулятивна и абстрактна и, вдобавок, еще и туманна:

Правильны ли эти отзывы?

Нам приходится ответить: да, правильны, но—только частично.

Что они правильны, видно хотя бы из тех недоуменных вопросов, которые у нас накопились по мере того, как мы знокомились с этой теорией. В основе красоты, как мы видели, лежит идея отношений. Но—идея каких отношений? Какова их природа? Является ли сама эта идея единой и постоянной в своем содержании во всех случаях, когда она действует, как основание „прекрасного"? Не происходит ли, на самом деле, что в одном случае эта идея означает одно, а в другом—другое? напр., в одном случае она охватывает содержание, в другом—только форму, в одном случае она имеет в виду жизненную практику человека и под эту практику подводит объект с данными его отношениями, а в другом суждение об объекте происходит безотносительно к этой практике. Затем, признавая одинаково правомерным говорить о красоте и в материальных вещах и в нравственных поступках, не довольствуется ли Дидро абстрактным и слишком формальным основанием (*rappports*), игнорируя тем самым качественное своеобразие нравственного суждения и суждения о красоте? Наконец, в пользу своей теории разве привел Дидро какие либо иные доказательства, кроме цепи абстрактно-логических рассуждений? В результате мы имеем дело с определением („прекрасное есть отношение"), которое не только ничем не доказано, но и в себе самом никакой определенности не содержит, которое само постоянно переосмысляется, вместо того, чтобы определить смысл искомого. Обратимся хотя бы к делению „прекрасного" на „реальное" и „относительное". В этом делении объект рассматривается то изолированно, то в сопоставлении с другими объектами. Что означают „отношения" в первом из этих случаев? Вообще говоря, принципиальная возможность найти и указать в любом изолированно взятом целом соотношение его частей ничем не ограничена.

Ограничена ли чемнибудь и чем именно эта возможность для

тех отношений, которые должны определить именно идею „прекрасного“?

По каким признакам из неограниченного числа возможных отношений эстетическое содержание выделяет именно эти, а не другие отношения?

Дидро не дает и не может дать на это никакого ответа; во всяком случае никакая конкретизация этих признаков с точки зрения теории Дидро и невозможна, т. к. иначе мы в понимании „прекрасного“ оказались бы, как выражается Дидро, ограниченными в некоторой точке пространства и времени. Но что же остается после того, как мы отказываемся от конкретизации отношений? Остается голая и бессодержательная абстракция. Дидро такой абстракции вовсе и не боится. Ему кажется важным указать на одно: всегда и всюду в прошлом, в настоящем и будущем человек находил и будет находить отдельно взятый объект прекрасным лишь тогда, когда силой воздействия этого объекта он будет его воспринимать под углом тех или иных отношений. Будет ли человек находить объект прекрасным или безобразным или ни тем, ни другим—он судит по отношениям, которые свойственны объекту.

Допустим на минуту, что в этом Дидро прав. Но что это нам дает? Если „прекрасное“ есть суждение, а „отношения“ есть свойства объекта, то не идет ли речь о том, что „прекрасное“ есть суждение о свойствах объекта?

Это, конечно, так и есть, и в таком утверждении ничего неверного нет; но ведь это не больше, чем топтание на месте. Но нас, пожалуй, мог бы перебить Дидро и сказать: я не знаю, чего ищете вы, спустя почти два столетия после меня, но лично я, определяя понятие „прекрасного“, ищу того, на что именно направляет свое суждение человек, признавая вещь „прекрасной“ либо „безобразной“, и я утверждаю, что в этом случае свое суждение он образует по каким-то (умышленно не предрешаю, каким именно) отношениям, которые находятся в объективной природе.

Вы должны признать при этом, прибавил бы Дидро, что со своим пониманием „прекрасного“ я этому последнему открываю возможность, которой эстетики не давали до меня: понимание истории прекрасного. Больше того, я объясняю вам и причину или творящую силу этой истории. Я говорю: фасад Лувра прекрасен не для всех эпох, народов и возрастов, но лишь для существ, приблизительно схожих с нами по своей телесной и духовной организации. Следовательно, если объективные свойства природы сами по себе и остаются навсегда незыблемо данными („Нужно различать свойство, присутствующее объекту, и то представление, которое я о нем имею. Мое мышление ничего не вкладывает в вещи и ничего от них не отнимает“), зато изменчива природа человека: его телесная и духовная организация.

Что мы ответили бы на это?

Пожалуй, мы сказали бы так:

Прежде всего, уверенность Дидро в том, что его теория открывает историю прекрасного, сильно преувеличена.

Дидро правильно замечает, что нельзя ограничивать понятие прекрасного признаками, имеющими значение лишь „здесь“ и „в наше время“. Но что значит это замечание?—очевидно, то, что нельзя признавать единственно прекрасным то, что прекрасно только здесь и в данное время. Это—несомненно так. Но что предлагает Дидро, чтобы объяснить, как может что-либо быть прекрасным не здесь и не в данное время? Дидро выдвигает для этого понятие психической организации человека. Соответственно, если спросить, почему прекрасный: Луар не кажется прекрасным дикарю, а прекрасные бусы дикаря не кажутся такими парижанину, надо ответить: это происходит потому, что у дикаря—одна психическая организация, а у парижанина—другая. Но разве такой ответ отличался-бы многим или чем-нибудь от того, если-бы на тот-же вопрос мы ответили: одно не нравится одному, а другое—другому потому, что у них вкусы разные? Такой наш ответ был бы в такой-же мере безупречным, как и бессодержательным. В самом деле. Что-бы мы ни называли вкусом, несомненно, что он есть акт психический, как психическими-же актами является великое множество других проявлений нашего сознания. Поэтому с одинаковым основанием мы могли-бы сказать, что если у дикаря и парижанина наблюдаются разные понятия о человеке и природе, разные нормы поведения среди себе-подобных, разные воззрения относительно частной собственности, нравственных благ, семейной чести и т. п., то это происходит потому, что у них—дикаря и парижанина—по разному функционирует психика.

Если-бы, допытываясь дальше, мы спросили: почему у этих людей в аналогичных случаях по-разному функционирует психика, мы, следуя за Дидро, были-бы вынуждены сказать: это потому, что у них имеются разные понятия, разные нормы, разные воззрения, и т. п.

Перенося вопрос о признаках прекрасного, о вкусе в область психики, Дидро переносит разрешение видового в сферу родового, открывая этим дорогу к бесплодной тавтологии.

Если, все-же, пытаться отстаивать принцип психической организации, о которой мы стали-бы утверждать, что она по неведомым законам изменяется в людях из эпохи в эпоху, из страны в страну, из поколения в поколение, и, изменяясь, по-новому всякий раз формирует человеческий вкус, то и в этом случае мы не освобождаемся от недоуменного вопроса: сохраняется-ли сам по себе один и тот же принцип отбора *garports* при изменении психики, или-же этот принцип и сам изменяется? А в связи с этим возникает вопрос основной для данного случая и кардинальный: под действием чего, как и ради чего возникает способность отбора, как некая психическая зако-

номерность? А вслед за тем мы могли бы обратить внимание и на то, что чрезвычайно трудно сочетать два таких принципа, одновременно выдвигаемых Дидро, как психическая организация, диктующая нам отбор (вкус) и объективное значение для нас отбираемых rapports.

Имея все это в виду, мы должны признать, что требование Дидро — объяснить прекрасное как явление исторически изменчивое, остается благим пожеланием. Дидро не мог пойти дальше голого признания такой изменчивости, не указав ее закономерности. Как и его противники, сам Дидро в трактовке прекрасного оставался на внеисторических позициях, убеждая лишний раз нас в том, что исторически, т. е. правильно, объяснить какое угодно идеологическое явление бессилён даже гениальный ум, если он не владеет материалистической философией истории.¹ А Дидро этой философией не владел и не мог владеть. Мы будем еще иметь повод в этом убедиться, когда в дальнейшем встретимся с его высказываниями о вечных и неизменных нормах истины и красоты, напоминающими, как две капли воды, взгляды современных ему английских эстетиков-просветителей. Так же, как они, Дидро понимал метафизически и истину и красоту и традиционно с ними связанное добро.

Возражая Дидро, мы далее укажем вот еще на что. В теории „прекрасного“ мы должны исходить из того, что „прекрасное“ не только есть отражение каких-либо сторон действительности, но одновременно и оценка, суждение об этой действительности.

В суждении — „это прекрасно“ или это „безобразно“ — отражается не только внешний мир, но и (с этим неразрывно) наша позиция, наше влечение или отвращение к нему, одобрение и осуждение, привязанность, страх и пр. и пр., словом, бесконечное многообразие наших связей с внешним миром, многообразие этических мотивов нашей жизни. Иначе говоря, в суждении о прекрасном речь идет не только о логическом мышлении, но и о системе этических отношений человека к себе, к людям и природе.

„Прекрасное“, как суждение, есть акт рассудочный — строго в духе просветительского рационализма уверяет Дидро. Этим, однако, не исключается то, что оно не в меньшей мере есть акт этической ориентировки. Поэтому, пусть будет верно, как думает Дидро, что в этом акте наша мысль прикована к каким-то объективным связям и отношениям; этим еще ничего не сказано о том, что работа мысли в этом случае отличается от тех случаев, когда мысль также поглощена „отношениями“, не будучи однако занята эстетической их оценкой; не сказано и о том, почему мысль в прекрасном замечает

¹ Правильно замечает Р. Гольст: „Исследовать законы, по которым абстрактное понятие красоты заполняется конкретным, всегда меняющимся содержанием, значит положить в основу теории искусства историю искусства, в продуманной и осознанной связи с историей общества“ („Этюды о социалист. эстетике“).

одни отношения, не замечая других; не сказано, наконец, самого важного: почему к „отобранным“ отношениям человек устанавливает эмоциональную установку—положительную или отрицательную. Таким образом мы вынуждены признать, что попытка Дидро раскрыть природу „прекрасного“ в конечном счете терпит неудачу. И поскольку это именно и утверждают его критики, последние, несомненно, правы.

И все-же —правы не до конца. Одними порочными чертами, как бы их ни было много, теория Дидро вовсе не исчерпывается; в ней есть и здоровые, правильные принципы, хотя далеко неосознанные и не раскрытые самим Дидро полностью. К ним сейчас мы и обратимся.

Читатель помнит, что отношения, по Дидро, объективно существуют не только в изолированно взятом предмете („реальная красота“), но и между предметами („относительная красота“). Вот эти последние „отношения“ и должны привлечь наше внимание: в них имеется коренная особенность.

На это обратил внимание автор „Происхождение новой эстетики“ Штейн.¹ Анализируя идею *rapports* как критерий в оценке художественного произведения, он нашел в ней три разных круга „отношений“:

- а) отношения частей произведения—между собой и к целому,
- б) отношение произведения к изображаемой природе и
- в) отношения ассоциаций, порождаемых произведением.

Если первый круг отношений можно было-бы назвать критерием композиции, второй—критерием реализма, то третий, представляющий наибольший для нас интерес, можно было-бы условно назвать критерием жизненного опыта.

Конечно, заслуга Штейна не в том, что в ассоциациях он обнаружил у Дидро еще один художественный критерий; его заслуга в другом: он попытался дифференцировать идею *rapports*, и это было правильно потому, что сам Дидро фактически так и поступает, и в результате, из неопределенного и безразличного ее многообразия Штейн вывел некоторые более четкие ее признаки.

Если не все эти признаки имелись в виду самим Дидро, то они вытекают из его идеи, либо, во всяком случае, не противоречат ей. Относительно признака, который привлекает наибольший наш интерес, можно утверждать более решительно: Дидро несомненно допускал, что критерий прекрасного может находиться не только в отношениях, существующих и пассивно созерцаемых во внешнем мире, но и в связях с этим внешним миром или—и это, пожалуй, будет точнее—во взаимных связях людей.

Здесь в этих связях или отношениях по Дидро также зарождается идея прекрасного. В случаях этого рода прекрасным оказы-

¹ H. Stein—„Die Entstehung der neuen Aesthetik“, 1876.

вается то, что „относится“ к самому человеку, что может войти в мир идей и представлений, и именно тех, которые привязывают его к жизни, к людям.

Восприятие в том или другом предмете этих связей и составляет основание его красоты. Сами связи или „отношения“ оказываются сторонами человеческой жизни, стянутыми в некоторый узел и так отраженными в прекрасном предмете.

Надо оговориться. Только что сказанного Дидро не формулирует нигде, и все-же именно к этому он приводит своего читателя. Для обоснования этого обратимся к рассматриваемой статье в Энциклопедии. Позже мы привлечем и некоторые другие его высказывания. Указав, что всякий называет прекрасным все то, что содержит в себе возможность пробудить понятие „отношения“, Дидро продолжает:

„Я удовольствуюсь тем, что приведу пример из литературы. Все без исключения знают божественную фразу (Дидро хочет сказать: заслуживающую оценки предельно „прекрасной“) из трагедии „Гораций“—„Чтоб он умер“.¹

Если я спрошу кого-нибудь, кто не знаком с драмой Корнеля и не имеет никакого представления об ответе старого Горация,—что думает он об этих словах—„Чтоб он умер“, то очевидно, что тот, кого я спрошу, не зная, что значат эти слова, не в состоянии будет угадать, законченная ли это фраза или фрагмент, и, с трудом усмотрев в самих словах какую-нибудь грамматическую связь, ответит мне, что он не находит их ни красивыми, ни безобразными. Но если я скажу ему, что эти слова говорят о том, чего требовал один от другого в битве,—ему начнет казаться, что в человеке, который говорит эти слова, есть некоторое мужество, и это мужество заставляет думать, что жить не всегда лучше, чем умереть; и тогда „чтоб умер“ его заинтересует.

Если теперь я прибавлю, что в этой битве затронута честь родины; что тот, кто сражается, есть сын того, кто произносит эти слова; что это—последний сын; что молодой человек имел дело с тремя противниками, успевшими лишить жизни двух других братьев, что старик говорит эти слова своей дочери (на вопрос последней: „что же ты хотел бы, чтобы он“—т. е. третий, бежавший с поля битвы сын—„сделал“); что это—римлянин, тогда слова: „чтоб он умер“, ни красивые, ни безобразные (вначале и сами по себе), будут становиться все прекрасней по мере того, как я окружаю их связи все новыми обстоятельствами и, наконец, они покажутся божественными“.

Прекрасный пример. Трудно представить себе что либо другое,

¹ Указанная фраза из корнельевской трагедии считалась в свое время высоким образцом великолепного художественного стиля и пользовалась огромной популярностью. Вольтер свидетельствует: „Вот знаменитое *Qu'il mourût*, образец величественного, выражение, подобного которому не представляет и вся древность. Все зрители были приведены в восторг“.

способное так ярко и полно иллюстрировать мысль Дидро. Литературный фрагмент „чтоб он умер“ приобрел эстетическую силу прекрасного и в этом качестве совершенствовался по мере того, как он наполнялся связями, идущими от воззрений, от чувств и представлений слушателя. Лишите литературную фразу тех связей, которые вы черпаете из реальных отношений людей, и вы имеете эстетически ничего не значащий подбор слов. Измените характер этих связей, и тот же фрагмент тотчас начнет жить и эстетически действовать по-новому. Это именно Дидро и утверждает.

Вспомним,—мы уже просили обратить особое внимание на это,—что предметы оказываются милыми, красивыми, безобразными и т. д. не в силу одного лишь того, что они порождают идею отношений, но и в силу характера и значения для нас этих отношений. И вслед продолжим вышеприведенную цитату.

Дидро пишет:

„Измените обстоятельства и связи, перенесите „чтоб он умер“ с французской на итальянскую сцену и из уст Горация вложите в уста Скапена,—тот же „чтоб он умер“ станет бурлеском. Измените обстоятельства еще больше. Предположите, что Скапен служит господину черствому, скупому и угрюмому и что на большой дороге на них напали разбойники. Скапен удирает; его господин защищается, но, теснимый бандой, также вынужден бежать. Скапену сообщают, что его господин избег опасности.—Как! восклицает Скапен—обманутый в своих ожиданиях, он все таки удрал? Ох, подлый. Но—один против троих—чтоб ты хотел чтобы он сделал? „Чтоб он умер“, скажет Скапен. И это „чтоб он умер“ становится смешным.

Пример из „Горация“, как и комедийная его переделка, несомненно, остроумны. Точно так же и мысль, подтверждаемая этими примерами, сама по себе, конечно, ясна, как и правильна. Возможно, конечно, что Дидро был далек от сознания, что его теория прекрасного в целом именно на этой мысли и построена, что его „отношения“ и суть жизненные отношения и ничего другого они не означают. Все-же, несомненно, что его теория, не до конца им самим осознанная, допускает и такую трактовку *garports*, и в этом ценность этой теории.¹

О том, что связанность прекрасного с условиями человеческой жизни была в той или иной мере очевидна для Дидро, говорит и другой пример, который мы приведем из его „Опыта о живописи“. Пусть—говорит здесь Дидро—лежит перед нами бумага, на которой

¹ История научной мысли знает множество примеров того, как основная идея—в одних случаях верная, в других неверная—всей концепции остается неясной самому автору. Мы можем вспомнить слова Чернышевского: „Часто сам человек не замечает истинного содержания своих убеждений, воображает, что он думает вовсе не то, что в самом деле он думает“. Что касается выставленного в контексте тезиса, то ему не противоречит то обстоятельство, что Дидро неверно понимал сами жизненные отношения. Но об этом дальше.

отмеченные три точки условно выражают схему движения неких трех тел. В этой схеме нас ничто не может привлекать, кроме заложенной в ней бесстрастной умозрительной истины и, пока это так, в этой схеме не содержится ничего значительного и эстетического. Но схема движения приобретает совершенно иной характер, как только мы включим самих себя, всю систему жизненных отношений в указанную схему и представим, что одно из трех тел есть светило, освещающее нас днем, другое—светило, светящее нам ночью, а третье—обитаемый нами земной шар. В этот момент умозрительная истина трех тел приобретает для нас великий смысл и значение; она сама станет „великой и прекрасной“.

О внутренней связи красоты с условиями жизни человека говорят и некоторые другие примеры, которые мы встречаем в одном из писем Дидро к С. Воллан. „Чем объяснить,—спрашивает в этом письме Дидро,—что то, что по природе своей прочно, является в нашем представлении прекрасным в искусстве, или в подражании? Суть в том, отвечает Дидро, что прочность или, проще говоря, добротность является предметом постоянного нашего одобрения; работа может быть добротной, причем если добротность эта не обнаруживается, тогда говорят, что работа хороша, но в ней нет красоты.

Работа может казаться добротной, но по существу не быть таковой—значит у нее кажущаяся красота, как и кажущаяся добротность. Но если работа на самом деле добротна, и добротность эта обнаруживается, значит работа действительно и красива и прочна“.¹

Приведенный пример, как и некоторые другие, могут подать повод думать, будто принципом прекрасного служит утилитаризм,² будто одно растворяется в другом: что прекрасно, то полезно, и что полезно, то прекрасно.³

Некоторые формулировки Дидро звучат в этом смысле особенно резко. Так, в заметке: *Sur l'art de peindre par watelet* (vol. XIII, p. 26) мы читаем: „О прекрасном. Автор рассматривает его (т. е. прекрасное) как отражение (reflet) полезности, и он прав“. В действительности, Дидро не растворяет прекрасное в полезности. Верно, что вещь должна быть полезной (практически или морально), чтобы быть прекрасной, однако вещь может быть сколько угодно полезной и не быть прекрасной. Следовательно, необходимо различать то, что служит основанием красоты, от самой красоты. Оттого, что пригодность есть основание красоты, пригодность еще не есть красота, как и красота сама по себе не есть пригодность. Аналогичное можно сказать и о добре и истине, ибо и то и другое в равной мере служат основанием прекрасного. Пригодность, добро, истина суще-

¹ Т. VIII, стр. 280.

² Фолькиерский говорит по данному поводу о социальном утилитаризме. См. Foltierski—„Entre le classicisme et le romantisme“. Paris, 1905, p. 372.

³ Одним из наиболее ранних выразителей указанной точки зрения, как известно, был в древности Сократ: „полезное прекрасно, для чего полезно“.

ствуют объективно и независимо от того, признает и познает ли их кто-нибудь, или нет. Но чтобы что-либо из них могло казаться прекрасным, необходимо, чтобы оно было соответствующе выражено—ярко, сверкающе, *éclatant* („Опыт о живописи“, стр. 126), и, вдобавок, воспринято как прекрасное, соответствующей (по своей организации) психикой субъекта. Следовательно, хотя полезное и служит прекрасному основанием, все-же каждое из них имеет свой особый критерий, в одном случае объективный, в другом субъективный, и только анализу абстрактному дано обнаружить объединяющую их глубинную связь.

Следующий пример из Дидро подтверждает сказанное. „Микельанджело—читаем мы в том-же письме к Волян—надлежало придумать форму купола для собора св. Петра в Риме,—это прекраснейшая форма, какую только возможно было избрать; изяществом своим она пленяет, поражает всех. Ширина была дана; следовало сначала определить высоту. И вот архитектор наугад, то прибавляя, то убавляя высоту, находит наконец то, что ему нужно: „Вот она“,—восклицает он.

Определив высоту, он должен по данной высоте и ширине начертить овал. Сколько новых нащупываний. Сколько раз пришлось стирать нарисованную линию и делать новую, то более округленную, то более ровную, то выпирающую, пока художник не набрел на ту, с помощью которой закончил здание. Кто научил его? Какое было у него основание предпочесть ту или иную из всех последовательно нарисованных им фигур?“

Прежде, чем перейти к ответу, который дает Дидро на эти вопросы, разберемся в самих вопросах. Микельанджело искал совершенной по красоте формы купола. Найденная им форма отвечала его пониманию прекрасного, его эстетическому вкусу. Но философ знает, что этот субъективный вкус подчинен объективной закономерности, и потому в творчестве великого художника он ищет не субъективного, но объективного основания. Он ставит вопрос: каково то объективное, самим художником не осознанное, основание, которое в конечном счете определило его творческую находку? Ответ на этот вопрос подсказывает открытие, которое удалось сделать математику, анализировавшему кривую купола указанного собора.

Математик этот—геометр де Лагир. Этот геометр, рассказывает Дидро, „пожелал ознакомиться с линией, образующей купол, поручил сделать с нее чертеж, изучил свойства ее с точки зрения геометрии. Каково же было его изумление, когда оказалось, что эта линия соответствует кривой давления. Стараясь придать куполу форму наиболее красивую и изящную, Микельанджело напал на ту форму, какую надлежало бы дать, если бы архитектор заботился (не о красоте, но) об устойчивости и прочности купола“.

Линия красоты оказалась линией максимальной устойчивости. Что это? Совпадение? Нисколько, отвечает Дидро. Жизненная

практика приводит человека к обнаружению и одобрению объективного порядка вещей. Такой-же практикой, давшей ему опытность, пользовался Микельанджело и в случае с формой купола.

Микельанджело,—говорит Дидро,—будучи шаловливым школьником, играл с товарищами; во время драки, толкая противника плечом, он скоро почувствовал, какой наклон надлежало дать телу, дабы сделать его более устойчивым: ведь не может быть, чтобы в жизни ему не приходилось сотни раз подпирать неустойчивые предметы и находить наиболее благоприятное положение для этого; неоднократно накладывал он книги друг на дружку, причем они выпирали одна из-под другой, и необходимо было привести их в равновесие, иначе развалилась бы вся кipa; таким образом он и постиг, как сделать купол св. Петра в Риме, пользуясь кривой давления*.

По поводу этих строк можно было-бы спросить: чему-же научила Микельанджело практика его жизни: закону прекрасного или закону устойчивости тел? Но и том-то и дело, что эти два закона суть стороны одного и того-же. Из опыта жизни великий художник и извлек закон устойчивости в то самое время, когда из требований вкуса он извлекал форму прекрасного.

Разрешая задачу эстетическую, он не подозревал того, что по существу он разрешает задачу механической устойчивости. То самое, что удовлетворило геомотра, пленило своим изяществом художника.

Следующий пример, который мы приводим из того-же письма, может показать, что то, что удовлетворяет эстетическое требование, либо ему противоречит, совпадает с тем, что удовлетворяет моральное требование, либо противоречит последнему. Значение этого требования возникает тогда, когда речь идет о человеческой красоте. Вот и пример Дидро:

„Эта женщина красива, у нее брови обрисовывают надбровные дуги. Приподнимите их чуть-чуть посредине—получится характерное выражение надменности; а надменность оскорбительна. Оставьте брови на прежнем месте, но сделайте их очень густыми, чтобы они нависали над глазами,—получится жестокое выражение, а жестокость отталкивает. Оставьте брови; выдвиньте немного губы—вот вам ворчливое и злое выражение. Если углы губ поджаты, получается выражение жеманства или презрения. Опущенные веки придают грустное выражение. Припухлость некоторых мускулов щек делает лицо сердитым; неподвижность зрачка—глупым.

Огонек в этом неподвижном зрачке дает лицу выражение нескромное. Вот на чем основывается наш вкус“.¹

Во всех приведенных случаях от незначительного изменения

¹ У Гетчесова мы читаем: „То, что в человеческом лице производит наибольшее впечатление, это—черты, которые свидетельствуют о моральных предрасположениях человека“ (упом. соч., стр. 26).

черт лица меняется суждение о красоте. Общее объяснение этому тут-же дает Дидро в словах: „Отнесите суждения эти к здоровью, животным отправлениям и страстям, и вы всегда найдете причину“.

Ссылка Дидро на здоровье, животные отправления и страсти¹ означает, несомненно, ссылку на знакомые нам „отношения“, которые порождают красоту (как и безобразное) и в жизни и в искусстве. Примером анализа прекрасного в искусстве может служить разбор Дидро картины Греза — „Девушка с птичкой“. Вот краткое содержание этого разбора.² Взгляните на эту картину: вы видите грустное лицо девушки, склонившей голову над клеткой, на которой беспомощно лежит лапками кверху мертвый чиж. Автора этой картины, художника Греза, Дидро очень любил, как „первого среди нас, который осмелился внести быт в искусство и нанизывать события, на основании которых было бы легко написать роман“. Он, Грез, посылает свой талант повсюду, в народную толпу, в церкви, на рынки, на гулянья, в дома, на улицы... Дидро нравится и самая картина, о которой мы сейчас собираемся говорить. Он считает ее превосходной. Расточая ей похвалы, он называет ее прелестной элегией, очаровательной поэмой, прекрасной идиллией. Оценить ее, как образец „прекрасного“, означает, по Дидро, включить ее в жизненные отношения, в конкретную жизненную среду. И вот она-то, эта конкретная жизненная среда, или ее идея, и становится для Дидро элегией, поэмой, либо идиллией. Дидро пытается проникнуть в эти „отношения“. Он начинает беседу с дедушкой Греза. Он напоминает ей сладостный день, когда она была вместе со своим возлюбленным. Он пришел к ней: „Ну вот, я понимаю, он вас любил, он вам в этом клялся, и клялся давно. Он так страдал, — а разве можно видеть страдания того, кого любишь?“ В беседе с возлюбленным шли часы, а мать все не приходила. Бедный чиж напрасно пытался обратить на себя внимание девушки: она его не слышала; она ему не давала ни воды, ни зерен... Возлюбленный успел уйти, еще раз поклявшись в любви; успела притти и мать; успела девушка выплакаться. Прошло много, очень много времени, пока вспомнила девушка о своем чиже, но уже было поздно, и сегодня утром птички уже не было...

Что мы находим в этой тираде? попытку включить художественный образ и реальные жизненные отношения, объяснить „прекрасное“ путем раскрытия лежащих в его основе гармоний, попытку применить свою эстетическую теорию, изложенную им более чем за десять лет до того в статье Энциклопедии, применить ее в художественной критике.

Чтобы оценить „прекрасное“, Дидро требует жизненно-практически осмыслить образ. Для оценки картины Греза оказалось существенным не только понимание того, что картина говорит о печали, но

¹ Дидро был-бы ближе к собственному примеру, если бы сказал: „Отнесите суждения эти к нашим моральным понятиям...“

² Салон, 1765 г.

и того, о какой и чьей именно печали она говорит. Казалось-бы и на этот счет не должно было быть никаких сомнений: мертвая птица на клетке все объясняет. Многие так и поняли бы, многие и фактически так поняли.

Дидро возражает против этих многих. „Они думали,—говорит он в том же разборе,—что эта двушка оплакивает только своего чижа Этот ребенок плачет о другом, говорю я вам... такая печаль! В ее годы! И из-за птички!...“

По поводу этих строк можно предвидеть вопрос: разве не произвольно избирает Дидро тот жизненный контекст, ту сферу связей, в которой он осмысливает картину Греза?

Вопрос, несомненно, уместный. И в самом деле. Разве нельзя измыслить иную сеть отношений, в которой тот-же художественный образ мог бы занять место, как узел, в котором сошлись и переплелись связи жизни? В частности, не мог бы разве сам Дидро вместо одной истории печали нарисовать другую? Сколько угодно. К чему же тогда сводится познавательное и эстетическое значение его rapports? К чему сводится его объективизм в понимании „прекрасного?“ На эти вопросы надо ответить. Что история девушки с птичкой произвольна,—в этом не может быть никакого сомнения. Сомнение может возникнуть лишь в следующем: будут или не будут объединены чем-либо общим все те истории, которые способны изобрести по поводу картины Греза и Дидро и кто угодно другой? Однако, надо думать, что при всем различии „историй“, при любой конкретизации „отношений“, общего объединяющего их начала не может не быть. Этим объединяющим началом будет тот характер печали, который способна пережить девушка данного возраста и данного общественного положения по поводу потери любимой птички.

Это общее, которому подчинится и суждение зрителя и художественного критика, есть не что иное, как идея картины. Если это так, то раскрыть „отношения“ в объекте, по Дидро, может означать раскрыть заложенную в ней идею. Немного дальше, когда речь пойдет у нас о понимании Дидро специфики искусства, мы убедимся, что это именно так и есть.

Подведем некоторые итоги прежде, чем перейти к следующему примеру.

Картина Греза прекрасна. Это аначит, что я смотрю на нее, как на некоторые „отношения“ или—пожалуй это будет точнее—глядя на нее, я воспринимаю некоторые в ней заложенные „отношения“. Я, зритель, мог бы не отдать себе ясного отчета, каковы именно эти „отношения“. Философ, в лице Дидро, мне в этом помог. Он нарисовал мне один из бесконечного числа возможных вариантов этих отношений. Я принял правдоподобие этой истории; сделал я это потому, что она вытекла из идеи, о которой говорил мне художественный образ, из идеи, которую критика помогла мне самому лучше понять.

В результате картина приобрела ту мою симпатию, которую я питаю к самой ее идее.

Это все? Нет, не все, но этим пока мы ограничимся, чтобы перейти к следующему примеру из того же Дидро. Перед нами художественное произведение, относящееся к отдаленной эпохе; портретная скульптура чудесного юноши Антиноя. Бюстов и статуй Антиноя, как известно, изготовлялось в свое время великое множество; юношу Антиноя люди в древности любили и превозносили, им восхищались; память о нем почиталась с благоговением, близким к религиозному. Впрочем, ему и действительно воздавались божеские почести. Что мог бы искать в этом прекрасном бюсте или в этой прекрасной статуе Антиноя римлянин, от которого самого шли живые нити, отношения к памяти погибшего юноши? Если этот римлянин разделял чувства благодарности, которые питал к юноше сам император Адриан, то художественный образ человека, в цветущем возрасте собою пожертвовавшего для спасения жизни другого (этим „другим“ и был Адриан), выражал идею, вернее—строй чувств и идей, патетически возвышенных и героических. Но вот перед той-же статуей стоит не римлянин II века, а человек иной „духовной организации“, как выражается Дидро,—философ-материалист XVIII века.

Он будет также восхищаться прекрасной статуей Антиноя, но, лишенный былых с ней связей, включит этот художественный объект уже в иные „отношения“, в иной круг понятий, чувств и представлений.

Он анализирует в себе этот сложный круг и находит следующее.

„Вообразите—говорит Дидро—перед собою Антиноя. Его черты правильны и прекрасны. Его широкие и полные щеки говорят о здоровье. Мы любим здоровье—это краеугольный камень счастья.

Он спокоен, мы любим покой. У него вид рассудительный и мудрый, мы любим рассудительность и мудрость“.¹

В чем особенность этого анализа по сравнению с предыдущим? Здесь Дидро раскрывает „отношения“, сведя их к идее произведения, но не показывает этих отношений в их сюжетном или драматургическом плане. В примере с „девушкой“ Греза он поступает обратно. Но разве нельзя представить, что и там Дидро мог бы, обойдя сюжетику, раскрыть идею произведения, и, вместо известной уже нам тирады, сказать, примерно, так:

„Эта голова говорит о юности; мы ценим юность. Правильные и нежные черты лица говорят о гармоничности; мы любим гармоничность, как признак нашего идеала. Она не может не любить; мы любим эту любовь, как пробуждением сил жизни. Она вся в печали; мы сочувственно и снисходительно уважаем печаль ребен-

¹ „Опыт о живописи“, стр. 75.

ка. В этом возрасте не всегда люди знают, откуда их грусть; мы это ей расскажем*.

Прибегни Дидро к этому методу анализа, он остался бы в том же круге „отношений“, которые он нам при другом методе анализа фактически показал.

Вопроса о методе анализа, как самостоятельной проблемы, Дидро сам не ставит. Но в многочисленных критических статьях он дает достаточно материала для обобщения и в этой области.

Впрочем, что должно интересовать нас в наибольшей мере, это идея, которую нужно считать ведущей в учении Дидро о прекрасном, ведущей, хотя самим автором и не до конца осознанной. Мы попытались обнаружить эту идею, указав, что прекрасным—по Дидро—может быть то, что имеет отношение к человеку, что включается в живую ткань жизненных его связей, что способно в какой-нибудь мере отсвечивать эти связи. Данная природа прекрасна, данный человек прекрасен в силу и после того, как сознание постигло в них что-то дорогое, важное и ценное для человека. Иначе говоря, прекрасным может быть предмет, в котором человек может уловить ответ своей жизни, который может сказать или намекнуть человеку о связях его с людьми, или с природой, при этом—связях значительных и жизненно-важных. От Дидро мы уже слышали, что прекрасное есть то, что способно породить идею отношений. Вдумываясь в ход мыслей Дидро, мы пришли к заключению, что в своей только-что приведенной, лапидарной формулировке Дидро имел в виду, в сущности, идею жизненных отношений. Конечно, если-бы Дидро правильно понимал сущность этих отношений, он достиг бы полной ясности в своей теории, т. е. уверенно искал бы в прекрасном его социальных корней, ибо жизненные отношения в своей основе суть именно социальные отношения. Но мы уже знаем, что Дидро не обладал таким пониманием и не достиг большой ясности в своей собственной теории. И все же подчиняясь неосознанной тенденции, он тяготел к тому, чтобы истолковать прекрасное, как явление социальное. В отличие от французских рационалистов (Буало, Андрэ, Батте) Дидро не абсолютизирует прекрасное и не ищет его основания в неизменных принципах разума.

В отличие от английских эстетиков Дидро не ищет основания прекрасного в глубинах врожденных чувств и инстинктов и в абсолютных признаках внешнего мира. В отличие от указанных направлений Дидро ищет основания прекрасного по преимуществу в сфере человеческих связей и отношений, поскольку здесь—по Дидро—возникает чувственный опыт, служащий основой вкуса, и здесь складываются моральные воззрения, составляющие мотивы суждения о прекрасном и безобразном. Не забудем приводимый Дидро пример образования понятия прекрасного: литературный фрагмент—*Qu'il mourût*.

Конечно, это всего лишь один пример, выводящий мотивировку прекрасного из межлюдских отношений. Однако, этот пример вместе

с тем—единственный пример, который Дидро в своей статье приводит. Это не может не означать, что в образовании понятия прекрасного наиболее типичным и существенным по мысли Дидро является случай, когда оно вырастает из межлюдских отношений.¹ Вместе с тем, мы должны подумать и о том, что в мировой литературе о прекрасном, насколько об этом мы можем судить, этот пример составляет, если, быть может, не единственный, то по времени первый, строящий на социальных мотивах понятие прекрасного. Словом, мы вправе говорить о том, что Дидро пытался доискаться в прекрасном его реальных, т. е. социальных корней, и что именно эта попытка составляла основную тенденцию всей его теории прекрасного.

В этой тенденции заложена огромная научная заслуга Дидро.²

Тут-же мы должны указать и на ограниченность его концепции.

Хорошо известно, что мысль о содержательности красоты, о том, что в последней добро или истина (т. е. познание) составляет основу, очень древнего происхождения; несомненно, что в истории учения о красоте формализм составляет „достижение“ позднейших эпох. Однако, всем этим воззрениям, исходящим из содержательности красоты, присуще одно: невнимание к значению формы.

Все „содержательные“ теории красоты (это относится и к Дидро) представляли дело так, будто в прекрасном непосредственно созерцаемое (воспринимаемое) есть сама идея, в ней заложенная, будто то, что в прекрасном привлекает, есть его идейная мотивация.

Согласно воззрениям этого рода, например, роза потому прекрасна, что говорит или намекает она на пышность жизни юной, а данное человеческое тело потому кажется прекрасным, что говорит оно нам о здоровом организме. При таком взгляде на вещи останется неясным, как быть с тем, что в розе мы именно любим розой, а не идеей жизни, а в человеческом теле любимся именно телом, а не идеей здорового организма.

¹ Приведенный выше пример красавицы по существу строится на том же принципе.

² Философская мысль о красоте имеет длительную историю. Основные воззрения в этой области, в их исторической смене, могут быть выражены в следующих определениях: красота есть область извечных и абсолютных истин; красота есть обнаружение в чувственной природе божественного начала; красота есть единство многообразия, символизирующее единство божественной субстанции; красота есть воплощение человеческого начала, порождающего жажду жизни и чувство любви; красота есть гармония души, воспроизводящая гармонию Космоса; красота есть врожденное чувство наподобие морального чувства; красота есть обнаружение инстинкта любви и продолжения рода, красота есть истина; красота есть то, что способно занимать ум, не утомляя его и т. д.

С того времени, как в области философии видимая гегемония перешла к немцам, последним удалось вконец затуманить проблему красоты. Сказанное относится к Гегелю не в меньшей мере, чем к Канту и Шеллингу. Последующая психологическая трактовка проблемы, освободив ее от мистического тумана, погрузила ее в невылазный эмпиризм.

Английские эстетики (18 ст.), также стоявшие на позиции содержательной красоты; учили, что красота содержится не в красивых предметах, а в красивых эмоциях, которые предметами этими возбуждаются.

Впоследствии Кант вовсе разорвал в прекрасном содержание и форму, признав кошунственным для прекрасного прикосновение к нему какого бы то ни было содержания.

Разрешила-ли вопрос о смысле и значении в красоте формы буржуазная эстетика после Дидро?

На это мы должны ответить отрицательно, не забывая в этом случае и Гегеля. Возвращаясь к Дидро, мы можем добавить: проблемы формы в красоте он не разрешил. Но он и не ставит ее. Такая ограниченность окупается тем, что она была в то время неизбежна и исторически закономерна.