

ГЕОРГ



ГЕГЕЛЬ

ЛЕКЦИИ

ПО ЭСТЕТИКЕ

ЧЕЛОВЕК

БЕССМЕРТЕН

БЛАГОДАРЯ ПОЗНАНИЮ

В Е Л И К И Е И Д Е И



Георг Вильгельм Фридрих Гегель

Лекции по эстетике

Серия «Великие идеи»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=34330634

Г. В. Ф. Гегель. Лекции по эстетике: ООО «Издательство «Эксмо»;

Москва; 2018

ISBN 978-5-04-095133-8

Аннотация

Чувство прекрасного – подлинно человеческое чувство, не свойственное больше ни одному живому существу на земле. У каждого оно свое? Или есть некие общие признаки, критерии, по которым каждый безошибочно делит все в мире на прекрасное и безобразное? Георг Гегель взялся найти эти признаки и показать, как происходит эстетическое восприятие реальности на уровне мысли и на уровне чувства. А самое главное – сумел раскрыть, как влияет прекрасное на человека. На каждого из нас. Вот почему эта книга будет интересна самому широкому кругу читателей.

В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

Содержание

| | |
|--|----|
| Георг Гегель. «Человек бессмертен благодаря познанию» | 7 |
| Искусство раскрывает истину | 9 |
| Предисловие | 11 |
| I. Установление границ и защита эстетики | 13 |
| 1. Прекрасное в природе и прекрасное в искусстве | 13 |
| 2. Опровержение некоторых доводов, выдвинутых против эстетики | 17 |
| II. Способы научного изучения красоты и художественного творчества | 36 |
| 1. Эмпирическое начало как исходный пункт исследования | 37 |
| 2. Идея как исходный пункт исследования | 50 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 51 |

Георг Гегель

Лекции по эстетике

© ИП Сирота, текст, 2018

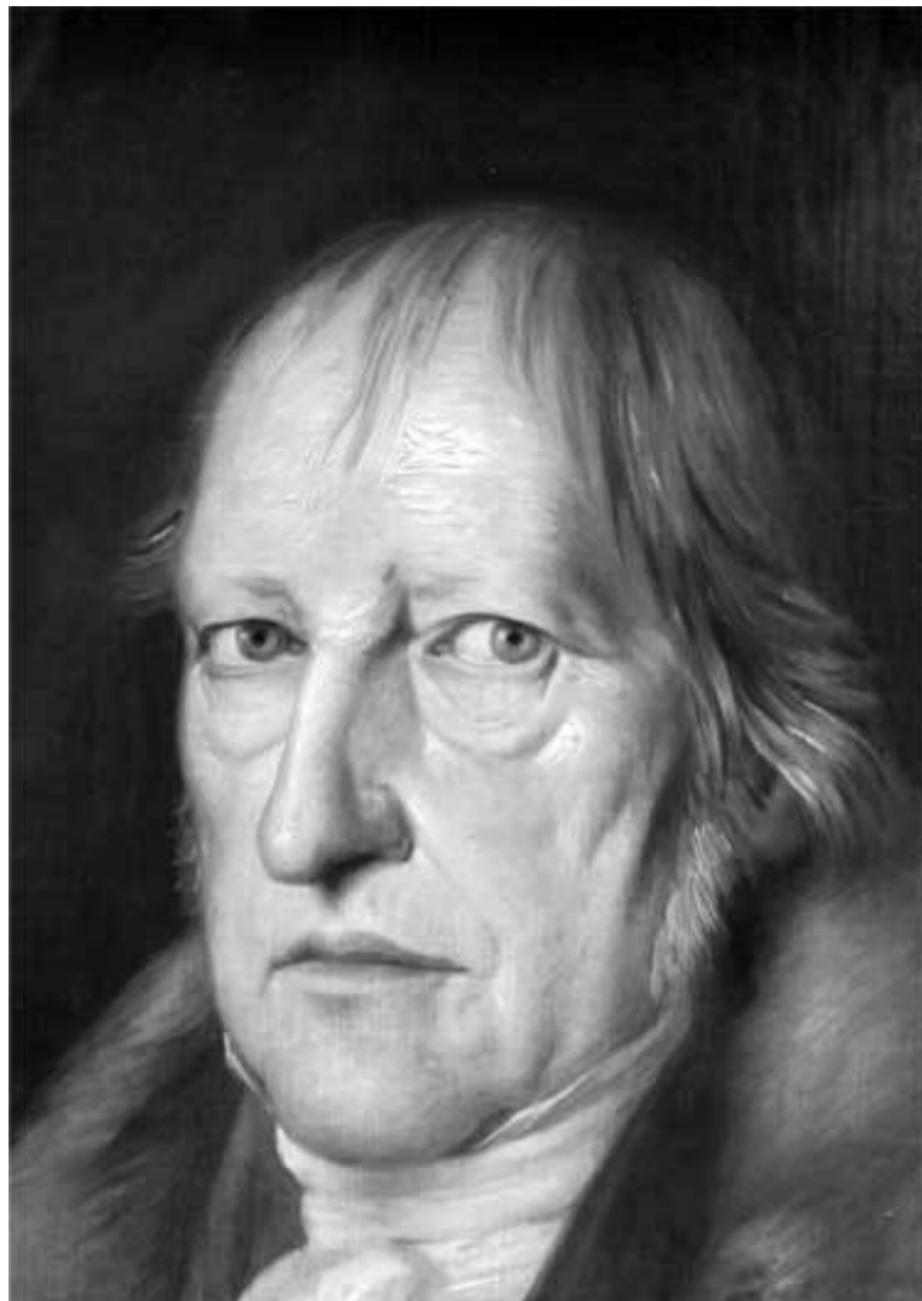
© Оформление ООО «Издательство «Эксмо», 2018

* * *

По Гегелю, потребность человека в искусстве объясняется тем, что:

1. Он хочет познакомиться с другими культурами и системами знания через произведения искусства.
2. Ему необходимо духовно осознать внутренний и внешний мир, осознать собственное «я».
3. Он желает получить новые впечатления и ощущения, не покидая при этом границ привычного мира.

Правильный ответ вы сможете узнать, прочитав эту книгу...



Георг Вильгельм Фридрих Гегель 1770–1831

Георг Гегель. «Человек бессмертен благодаря познанию»

Без сложной, многослойной и глубокой философской системы Георга Гегеля невозможно представить историю мировой философии.

Вторая половина XVIII – начало XIX столетия в Европе – это торжество эпохи Просвещения с ее идеями свободы, могущества человеческого разума, всемогущества науки. И классическая немецкая философия (или немецкий идеализм), ключевой фигурой которого был великий Гегель, ставит во главу угла вопросы познаваемости мира, приоритета духовного над материальным, места человека во Вселенной.

Как и его «коллеги по цеху» – Иммануил Кант, Иоганн Фихте – Гегель не ограничивал себя какой-то одной темой, его занимали проблемы политики, логики, права, тайны искусства и природы... Его книги непросты для восприятия, но если вы решитесь познакомиться с ними, то наверняка согласитесь, что в философии Гегеля преломляется вся мировая мудрость за несколько столетий! Его идеи об «абсолютном духе», являющемся основой бытия, его понимание красоты, сущности религии, закономерностей исторического процесса вызвали бурные дискуссии двести лет назад... Не менее интересны они и сейчас, в начале XXI века.

27 августа 1770 – Георг Гегель родился в Штутгарте.

1788–1793 – обучение в Тюбингенском теологическом институте.

1807 – опубликован труд Гегеля «Феноменология духа».

1812–1816 – выходят три части основополагающего труда Георга Гегеля «Наука логики».

1816 – Гегель занимает место профессора философии в Гейдельбергском университете.

1817 – издается крупная работа Гегеля «Энциклопедия философских наук». В этом же году философ впервые читает курс лекций по эстетике.

1818 – философ становится профессором Берлинского университета.

Ноябрь 1831 – Георг Гегель умирает (предположительно от холеры).

1835 – выпущен первый том «Лекций по эстетике».

Искусство раскрывает истину

Понятие «эстетика» производят от греческого «αἰσθησι» – «чувство чувственное восприятие». В его современном значении – «учение о формах прекрасного, наука об искусстве» – термин «эстетика» начал использоваться лишь в середине XVIII века. Чем определяется прекрасное? Божественной волей или творческой энергией художника? Почему нас так привлекает красота, почему в тяжелые моменты жизни нас спасает созерцание картин, природных ландшафтов, почему наши души умиротворяет музыка?

Георг Гегель, конечно же, не мог пройти мимо этих вопросов. В первой трети XIX века он прочитал несколько курсов лекций по эстетике в немецких университетах, правда, опубликовать их не успел – остались только подготовительные записи и черновики. Уже после смерти великого мыслителя его ученики и единомышленники собрали воедино эти материалы – и ныне мы предлагаем вам познакомиться с фрагментом исследований Гегеля об эстетике как философской категории, о сути прекрасного, о цели искусства и его месте в жизни человека.

Изменилось ли с течением времени понятие «красота»? Стали ли мы воспринимать великие шедевры иначе, нежели видел их древний грек или человек эпохи Просвещения? Мы приглашаем вас в сложный, но увлекательный мир философии

фии Георга Гегеля!

Предисловие

Эти лекции посвящены *эстетике*; ее предметом является обширное *царство прекрасного*, точнее говоря, область *искусства* или, еще точнее, – *художественного творчества*.

Правда, термин «эстетика» не совсем подходит к нашему предмету, ибо эстетика означает, скорее, науку о чувстве, *чувствовании*. Понятая таким образом, эстетика возникла в школе Вольфа в качестве новой науки или, по крайней мере, в качестве зачатка будущей философской дисциплины. Тогда в Германии было принято рассматривать художественные произведения в связи с теми чувствами, которые они должны вызывать, – например, чувством приятного, чувством восхищения, страха, сострадания и т. д.

Так как название «эстетика» неудачно и носит поверхностный характер, возникли попытки создать другой термин. Предлагали, например, слово *каллистика*¹. Однако это название также представляется неудовлетворительным, ибо наука, о которой идет речь, рассматривает не прекрасное вообще, а только прекрасное в *искусстве*. Поскольку слово само по себе нас не интересует, мы готовы сохранить название «эстетика», тем более что оно утвердилось в обычной речи. И все же единственное выражение, отвечающее содержанию

¹ От греч. *ακαλλος* (калос) – красота.

нашей науки, это – «*философия искусства*» или, еще более определенно, – «*философия художественного творчества*».

I. Установление границ и защита эстетики

1. Прекрасное в природе и прекрасное в искусстве

Приняв указанное определение, мы тем самым сразу исключаем из нашего предмета *прекрасное в природе*. Такое ограничение может отчасти показаться произвольным – ведь принято считать, что каждая наука имеет право определять границы своей области по собственному усмотрению. Однако не в этом смысле следует понимать ограничение эстетики сферой художественно прекрасного. В обычной жизни люди привыкли говорить о *красивом* цвете, *красивом* небе, *красивой* реке, *красивых* розах, *красивых* животных и еще чаще – о *красивых* людях. Не углубляясь пока в споры о том, в какой мере допустимо приписывать подобным предметам качество прекрасного и ставить тем самым прекрасное в природе рядом с красотой искусства, мы уже сейчас можем отметить, что художественно прекрасное *выше* природы. Ибо красота искусства является красотой, *рожденной и возрожденной на почве духа*, и насколько дух и произведения его выше природы и ее явлений, настолько же прекрасное в ис-

искусстве выше естественной красоты.

Более того: *формально* говоря, какая-нибудь жалкая выдумка, пришедшая в голову человеку, *выше* любого создания природы, ибо во всякой фантазии присутствует все же нечто духовное, присутствует свобода. Конечно, по своему *содержанию* солнце, например, является *абсолютно необходимым* моментом, а вздорная выдумка как что-то случайное и преходящее быстро исчезает. Но такой образец природного существования, как солнце, взятый с точки зрения для-себя-бытия, есть нечто безразличное, не свободное внутри себя и лишенное самосознания. Когда же мы рассматриваем солнце в его *необходимой* связи с другими подобными существованиями, мы не берем его с точки зрения для-себя-бытия и тем самым не рассматриваем его как нечто прекрасное.

Высказав ту общую истину, что дух и связанное с ним художественно прекрасное выше красоты в природе, мы, разумеется, еще ничего или почти ничего не сказали, ибо «выше» – это совершенно неопределенное выражение. Оно предполагает, что прекрасное в природе и прекрасное в искусстве находятся как бы в одном и том же пространстве представления, так что между ними существует лишь количественное и, следовательно, внешнее различие. Однако *высшее* в смысле превосходства духа (и порожденной им красоты художественного произведения) над природой не есть чисто относительное понятие. Только дух представляет собой *истинное* как всеобъемлющее начало, и все пре-

красное лишь постольку является истинно прекрасным, поскольку оно причастно высшему и рождено им. В этом смысле прекрасное в природе – только рефлекс красоты, принадлежащей духу. Здесь перед нами несовершенный, неполный тип красоты, и с точки зрения его *субстанции* он сам содержится в духе.

Прибавим к этому, что ограничение предмета эстетики прекрасным в искусстве будет вполне уместно, так как при всех разговорах о красоте природы (древние говорили об этом меньше нашего) до сих пор еще никому не пришла в голову мысль взяться за изучение предметов естественного мира под углом зрения их *красоты* и создать науку, дающую систематическое изложение этих красот. Руководствуясь точкой зрения *полезности*, создали, например, науку о предметах природы, помогающих нам в борьбе с болезнями, науку о *materia medica* – описание минералов, химических продуктов, растений и животных, полезных для лечения болезней. Но никто не объединил в одно целое и никогда не рассматривал различные царства природы с точки зрения *красоты*. Мы чувствуем, что наши представления о красоте природы слишком *неопределенны*, что в этой области мы лишены *критерия*, и потому объединение предметов природы с точки зрения красоты не имело бы особого смысла.

Эти предварительные замечания о прекрасном в природе и красоте искусства, об отношении между ними и об исключении первого из области нашего предмета в собствен-

ном смысле необходимы для того, чтобы устранить возможное представление, будто границы эстетики зависят только от произвольного выбора, от нас самих. Взаимоотношение между двумя типами красоты еще не может быть здесь обосновано, так как рассмотрение его относится к внутреннему содержанию науки и, следовательно, подлежит более подробному разбору и доказательству лишь в дальнейшем.

2. Опровержение некоторых доводов, выдвинутых против эстетики

Сделав такое ограничение, чтобы уже на этой предварительной стадии говорить только о прекрасном в искусстве, мы тотчас же встречаем новые трудности.

Во-первых, может явиться сомнение в том, *достойно* ли художественное творчество научного анализа. Правда, искусство и красота, как добрый гений, дают себя знать во всех наших жизненных начинаниях; украшая внешний и внутренний мир человека, они придают среде, в которой мы живем, более светлый и радостный характер. Искусство смягчает серьезность обстоятельств и сложный ход действительной жизни, оно разгоняет скуку наших праздных часов, и даже там, где не может быть ничего доброго, оно по крайней мере становится на место зла, а это ведь лучше, чем зло. Но если искусство с его привлекательными формами можно найти во всем – от грубого убора дикарей до великолепия богато украшенного храма, – то сами по себе эти формы остаются как бы за пределами подлинных конечных целей жизни. И хотя образы художника не мешают серьезности этих целей, а временами даже способствуют им, удерживая нас по крайней мере от дурного, нужно признать, что искусство имеет отношение к минутам внутреннего *облегчения*, *расслабленности* духа, тогда как субстанциальные интересы

требуют, скорее, духовного напряжения. Попытка рассматривать со всей научной серьезностью то, что само по себе несерьезно, может показаться странным педантством.

С подобной точки зрения, если даже принять, что *смягчение* души, которое может возникнуть на почве интереса к прекрасному, не переходит в дурную *изнеженность*, искусство представляется каким-то *излишеством*. Отсюда не раз возникала потребность в защите художественного творчества от тех, кто считал его роскошью по отношению к *практической* необходимости вообще и особенно по отношению к морали и набожности. А так как доказать безвредность искусства с подобной точки зрения невозможно, то оставалось по крайней мере представить дело так, что *выгоды*, связанные с этой роскошью духа, превышают *ущерб*, приносимый ею.

Перед лицом этой проблемы самому искусству часто приписывали серьезные цели. Его старались представить в качестве посредника между разумом и чувственностью, между склонностью и долгом – как примирителя этих элементов, сталкивающихся друг с другом в суровой борьбе и взаимном противодействии. Но если даже принять, что искусство имеет более серьезные цели, разум и долг, пожалуй, ничего не выиграли бы от этой попытки найти посредствующее звено, ибо они по своей природе не терпят никакой примеси и не могли бы вступить в подобную сделку, требуя той же чистоты, которой они обладают в самих себе. И притом все это

еще не сделало бы художественное творчество более достойным научного освещения. Здесь речь идет о двойной службе, в которой искусство наряду с более высокими целями может способствовать также праздным занятиям и фривольности, выступая во всем этом служении только как средство, а не как самоцель.

Что касается, наконец, самой формы этого средства, то она всегда представляется заключающей в себе некоторый изъян.

Ибо если искусство действительно подчиняет себя более серьезным целям, а влияние его приводит к более серьезным результатам, то достигается это посредством *обмана*: ведь искусство живет в *видимости*. Но все легко согласится с тем, что истинная в себе конечная цель не должна достигаться посредством обмана. Если в том или другом случае обман способствует достижению цели, то лишь в очень ограниченной мере, а верным средством для достижения цели он не может считаться и здесь. Ибо средство должно соответствовать достоинству цели; не видимость и обман – только правда рождает правду. Так и наука должна рассматривать подлинные интересы духа в свете истинного хода действительности и согласно истинной форме представления о нем.

В связи с этим может возникнуть иллюзия, будто искусство недостойно научного рассмотрения, так как оно остается приятной игрой и, даже преследуя более серьезные цели, противоречит самой природе этих целей. В общем, назначе-

ние его чисто служебное – как в серьезном, так и в игре; мало того, жизненный элемент искусства и те средства, которыми оно пользуется в своем воздействии на людей, – это видимость и обман.

Во-вторых, еще легче представить себе, что искусство – хотя и доступное философской мысли – не является все же подходящим предметом для научного исследования в собственном смысле слова. Ибо красота в искусстве обращается к *чувству*, ощущению, созерцанию, воображению; у нее другая область, чем у мысли, и постижение художественной деятельности и ее продуктов требует иного органа, отличного от научного мышления. Далее, красота в искусстве доставляет нам наслаждение именно *свободным* характером творчества и образных форм. Создавая произведения искусства или созерцая их, мы как бы далеки от всяких оков, налагаемых правилами. Устав от строгой силы законов и мрачной сосредоточенности мысли, мы ищем покоя и свежести жизни в художественных образах; в противовес царству теней, где правит идея, мы обращаемся к радостной, полнокровной действительности.

Наконец, источником художественных произведений является свободная деятельность фантазии, которая в создании своих воображаемых образов еще более свободна, чем сама природа.

Искусство владеет не только всем богатством естественных форм, сияющих своим красочным многообразием. Оно

идет еще дальше и черпает из творческой фантазии, *неистощимой* в своих *собственных* созданиях. Перед лицом неизмеримого богатства фантазии и ее свободных произведений мысль как бы теряет мужество и готова отказаться от своей претензии *полностью* уяснить себе эти образы фантазии, произнести свой приговор над ними и подвести их под всеобщие формулы.

Что же касается науки, то по своей *форме*, как полагают, она связана с абстрактным мышлением, отвлекающим нас от массы подробностей. Поэтому наука, с одной стороны, исключает воображение, всегда несущее на себе печать случайности и произвола, то есть исключает орган художественной деятельности и художественного наслаждения. С другой стороны, если согласиться с тем, что искусство должно оживить черствую сухость понятия, дополнить его бесцветные абстракции действительной жизнью и примирить понятие с действительностью, покончив с этим разладом, то анализ искусства с точки зрения *одной лишь* мысли вновь устранил, уничтожит это созданное искусством средство взаимного дополнения и вернет понятие к его бескровной простоте и призрачной абстрактности.

Далее, по своему *содержанию* наука занимается чем-то в самом себе *необходимым*. А так как эстетика оставляет в стороне красоту природы, то может показаться, что в этом отношении мы не только ничего не выиграли, но, скорее, даже отделились от необходимого. Ибо слово «природа» уже

само по себе вызывает в нас представление о *необходимости* и *закономерности*, то есть об отношениях, более подходящих для научного анализа, доступных ему. Что же касается *духа* вообще и особенно фантазии, то по сравнению с природой здесь представляется более обычным явлением произвол и отсутствие любого закона, другими словами – то, что ускользает от всякого научного обоснования.

Следовательно, во всех этих отношениях, как по источнику своему, так и по своему влиянию и границам, искусство кажется чем-то обособленным от науки, а не благодарной почвой для ее применения. Художественное творчество как бы противится регулированию со стороны мысли, и можно подумать, что этот предмет *не отвечает* требованиям научного анализа в собственном смысле слова.

Такие (и другие в том же роде) сомнения в возможности подлинно научной трактовки художественного творчества имеют своим началом обыденные представления, взгляды и домыслы, подробным развитием которых можно досыта насладиться в старых, особенно французских, сочинениях о прекрасном и разных искусствах. Факты, приведенные в таких сочинениях, отчасти справедливы, а соображения, высказанные по этому поводу, также с первого взгляда похожи на правду. Справедливо, например, что формы прекрасного столь же многообразны, как сама распространенность явления красоты, которое мы встречаем повсюду. При желании из этих фактов можно сделать вывод о существовании

в человеческой природе общего всем людям инстинкта прекрасного, а затем прийти к заключению, что не может быть никаких *всеобщих* законов красоты и вкуса, так как представления о прекрасном бесконечно многообразны и, следовательно, носят *частный характер*.

Прежде чем от общих рассуждений перейти к самому предмету, мы должны кратко, в предварительном порядке отвести возможные здесь критические доводы и сомнения.

Прежде всего коснемся вопроса о том, *достойно* ли художественное творчество научного анализа. Разумеется, искусством можно пользоваться и для легкой игры, оно может служить источником забавы и развлечения, может украшать обстановку, в которой живет человек, делать более привлекательной внешнюю сторону жизни и выделять другие предметы, украшая их. На этом пути искусство действительно является не самостоятельным, не свободным, а служебным искусством. Мы же хотим говорить об «искусстве *свободном*» как с точки зрения цели, так и с точки зрения средств для ее достижения. Не одно лишь искусство может служить чужеродным целям в качестве побочного средства – это свойство оно разделяет с мыслью. Ведь и науку в качестве служебного рассудка можно применять для достижения ограниченных целей и случайных средств, и тогда она не сама определяет свое назначение, а получает его от других предметов и обстоятельств. Но, освобождаясь от этой подчиненной роли, мысль, свободная и самостоятельная, восходит к истине,

в сфере которой она становится независимой и наполняется только своими собственными целями.

Лишь в этой свободе художественное творчество впервые становится подлинным искусством, и оно лишь тогда разрешает свою *высшую* задачу, когда вступает в один общий круг с религией и философией и является только одним из способов осознания и выражения *божественного*, глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа. В произведения искусства народы вложили свои самые содержательные внутренние созерцания и представления, искусство часто служит ключом, а у некоторых народов единственным ключом, для понимания их мудрости и религии. Такое назначение искусство имеет наравне с религией и философией, однако своеобразие его заключается в том, что даже самые возвышенные предметы оно воплощает в чувственной форме, делая их ближе к природе и характеру ее проявления, к ощущениям и чувствованиям. Проникая в глубину *сверхчувственного* мира, мысль сначала противопоставляет его непосредственному сознанию и наличному ощущению как нечто *потустороннее*; именно свобода мыслящего познания высвобождается из-под власти *посюстороннего*, носящего название чувственной действительности и конечности. Но этот *разрыв* с посюсторонним, эту рану, которую дух наносит себе в своем поступательном движении, он сам же и лечит; он порождает из самого себя произведения искусства как первое посредствующее звено, примиряющее яв-

ления только внешние, чувственные, переходящие с чистой мыслью, природу и конечную действительность с бесконечной свободой постигающего мышления.

Далее, что касается утверждения, будто *стихия искусства* есть нечто недостойное, представляет собой *видимость и обман*, то это возражение было бы несомненно правильно при допущении, что видимость есть нечто, не имеющее права на существование. Однако сама *видимость* существенна для сущности. Истина не существовала бы, если бы она не становилась видимой и не являлась бы там, если бы она не существовала *для* кого-то, как *для* самой себя, так и для духа вообще. Предметом упрека можно сделать не вообще *видимость*, а лишь особый характер той видимости, посредством которой искусство сообщает действительность истинному внутри самого себя содержанию.

Если видимость, посредством которой искусство осуществляет свои создания, мы определим как *обман*, то этот упрек имеет смысл лишь при сравнении произведений искусства с *внешним миром* явлений и их непосредственной материальностью, а также при сравнении с нашим собственным ощущаемым миром, то есть с *внутренним чувственным миром*. В нашей эмпирической жизни мы привыкли давать этим обоим мирам название действительности, реальности истины в противоположность искусству, которому якобы не хватает такой реальности и истинности. Но как раз вся эта сфера внутреннего и внешнего эмпирического ми-

ра не является миром истинной действительности, а в более строгом смысле, чем искусство, может быть названа голой видимостью и жестоким обманом. Лишь по ту сторону непосредственности ощущения и внешних предметов мы найдем подлинную действительность. Ибо истинно действительным является лишь сущее в себе и для себя, субстанциальное начало природы и духа. Принимая форму наличного бытия, оно остается, однако, в этом бытии сущим в себе и для себя и лишь таким образом поистине действительно.

Господство этих всеобщих сил как раз и обнаруживается и раскрывается искусством. Правда, сущность проявляется также и в обычном внутреннем и внешнем мире. Однако здесь она обнаруживается в виде хаоса беспорядочных случайностей, будучи искажена непосредственностью чувственной стихии и произвольными чертами состояний, событий, характеров и т. д. Искусство освобождает истинное содержание явлений от видимости и обмана, присущих этому дурному, преходящему миру, и сообщает ему высшую, порожденную духом действительность. Таким образом, искусство не только не представляет собой голой видимости, но мы должны признать за его произведениями более высокую реальность и более истинное существование, чем за обыденной действительностью.

Изображения, даваемые искусством, нельзя назвать обманчивой видимостью и по сравнению с якобы более истинными изображениями историографии. Историография

также имеет элементом своих изображений не непосредственное существование, а его духовную видимость. Кроме того, ее содержание обременено случайными особенностями действительности, ее событий, перипетий и индивидуальностей, тогда как художественное произведение показывает нам властвующие в истории вечные силы без побочных черт непосредственно чувственного существования и его бессодержательной видимости.

Если способ, каким являются нам художественные образы, называют обманом по сравнению с философской мыслью, с религиозными и нравственными принципами, то это верно постольку, поскольку форма, в которой проявляется содержание в области мысли, несомненно представляет собой самую истинную реальность. Однако по сравнению с видимостью историографии и чувственного непосредственного существования видимость искусства обладает тем преимуществом, что сама выводит нас за пределы, указывает на нечто духовное, которое благодаря ей должно стать предметом нашего представления. Напротив, непосредственное явление выдает само себя не за обманчивое, а за действительное и истинное, тогда как на самом деле непосредственно чувственное лишь затемняет и скрывает истину. Жесткая кора природы и мира повседневной жизни более затрудняет духу проникновение в идею, чем произведение искусства.

Однако, отводя искусству такое высокое место, мы должны вспомнить и о том, что искусство ни по своей форме,

ни по своему содержанию не составляет высшего и абсолютного способа осознания духом своих истинных интересов. Вследствие своей формы искусство ограничено также и определенным содержанием. Лишь определенный круг и определенная ступень истины могут найти свое воплощение в форме художественного произведения. Для того чтобы данная истина могла стать подлинным содержанием искусства, требуется, чтобы в ее собственном определении заключалась возможность адекватного перехода в форму чувственности. Такого рода истиной были, например, греческие боги. В противоположность этому существует более глубокое понимание истины, когда она уже не является столь родственной и дружественной чувственности, чтобы чувственный материал мог принять ее в себя и дать ей соответственное выражение. Таково, например, христианское понимание истины; дух нашего современного мира, точнее говоря, дух нашей религии и нашей основанной на разуме культуры, поднялся, по-видимому, выше той ступени, на которой искусство представляет собой высшую форму осознания абсолютного.

Своеобразный характер художественного творчества и его созданий уже не дает больше полного удовлетворения нашей высшей потребности. Мы вышли из того периода, когда можно было обожествлять произведения искусства и поклоняться им, как богам. Впечатление, которое они теперь производят на нас, носит более рассудительный характер: чувства

и мысли, вызываемые ими в нас, нуждаются еще в высшей проверке и подтверждении, получаемом из других источников. Мысль и рефлексия обогнали художественное творчество. Если кому нравится сетовать и порицать такое положение вещей, то он может считать это явление признаком порчи и приписывать его преобладанию в наше время страстей и эгоистических интересов, отпугивающих как требуемое искусством серьезное отношение, так и доставляемую им радость. Он может обвинить в этом тяжелые условия нашего времени, запутанное состояние гражданской и политической жизни, не позволяющее, по его мнению, душе, находящейся в плену у мелких интересов, освободиться от них и подняться к высшим целям искусства. По его мнению, сам ум человека поставлен на службу этим тяжелым условиям и мелким интересам дня; сам интеллект всецело предался наукам, полезным лишь для достижения подобного рода практических целей, впал в соблазн и обрек себя на добровольное изгнание в эту безотрадную пустыню.

Как бы ни обстояло дело, искусство теперь уже не доставляет того духовного удовлетворения, которого искали в нем прежние эпохи и народы и которое они находили лишь в нем. Это удовлетворение, по крайней мере со стороны религии, было теснейшим образом связано с искусством. Прошли прекрасные дни греческого искусства и золотое время позднего Средневековья. Наша современная, основанная на рефлексии культура делает для нас потребностью придер-

живаться общих точек зрения как по отношению к воле, так и по отношению к суждению и регулировать наши отдельные мысли и поступки согласно этим точкам зрения. Общие формы, законы, обязанности, права, максимы определяют наше поведение и управляют нашей жизнью. Интерес же к искусству и художественное творчество требуют такой жизненности, когда всеобщее существует не в качестве закона и максимы, а проявляется как нечто тождественное с душевными настроениями и эмоциями, и когда фантазия содержит в себе всеобщее и разумное в единстве с конкретным чувственным явлением.

Поэтому наше время по своему общему состоянию неблагоприятно для искусства. Сам художник не просто заражен громко звучащим вокруг него голосом рефлексии, общей привычкой рассудочно судить об искусстве, побуждающими его вносить больше мыслей в свои работы, но вся духовная культура нашего времени носит такой характер, что художник находится внутри этого рефлектирующего мира и его отношений, будучи не в состоянии ни абстрагироваться от него усилием воли и принятием решения, ни достигнуть искусственно уединения, замещающего потерянное с помощью особого воспитания и удаления от условий современной жизни.

Во всех этих отношениях искусство со стороны его высших возможностей остается для нас чем-то отошедшим в прошлое. Оно потеряло для нас характер подлинной истин-

ности и жизненности, перестало отстаивать в мире действительности свою былую необходимость и не занимает в нем своего прежнего высокого положения, а, скорее, перенесено в мир наших представлений. Теперь художественное произведение сразу вызывает в нас не только непосредственное удовольствие, но и оценку, так как мы подвергаем суду нашей мысли его содержание, средства изображения и соответствие или несоответствие обоим друг другу. *Наука* об искусстве является поэтому в наше время еще более настоятельной потребностью, чем в те эпохи, когда искусство уже само по себе доставляло полное удовлетворение. Искусство приглашает нас мысленно рассмотреть его, но не для того чтобы оживить художественное творчество, а чтобы научно познать, что такое искусство.

Желая последовать этому приглашению, мы встречаемся с сомнением, которого уже коснулись выше. Если даже допускают, что искусство вообще является подходящим предметом философской рефлексии, то сомневаются, является ли оно таковым для систематического научного изучения. В этом возражении содержится прежде всего ложное представление, будто философское рассмотрение может быть и ненаучным. Относительно этого пункта я должен лишь вкратце сказать, что, каковы бы ни были представления других о философии и философствовании, я считаю, что философствование совершенно неотделимо от научности. Ибо философия должна рассматривать предмет со сто-

роны его необходимости, и притом не только субъективной необходимости, внешнего порядка, классификации и т. д., но она должна раскрыть и доказать этот предмет согласно необходимости его собственной внутренней природы. Лишь это выявление и составляет научный характер всякого исследования. Но поскольку объективная необходимость предмета лежит в его логико-метафизической природе, можно и даже должно при изолированном изучении искусства несколько отступить от научной строгости, так как в искусстве имеется много предпосылок, касающихся частью самого содержания, частью его материала и стихии, в силу которых искусство всегда граничит со случайностью. Поэтому мы должны выдвигать аспект необходимости лишь в отношении существенного внутреннего развития его содержания и выразительных средств.

Что же касается того возражения, будто художественные произведения не поддаются освещению научной мысли, так как имеют своим источником беспорядочную фантазию и настроение и, необозримые по числу и разнообразию, действуют только на чувство и воображение, то это затруднение представляется и теперь еще не утратившим своей силы. Ибо красота в искусстве выступает в форме, которая явно противоположна мысли, и, чтобы действовать на свой лад, мысль вынуждена разрушить эту форму. Это представление связано с мнением, будто постижение в понятиях искажает и умерщвляет внешнюю реальность, жизнь природы и духа,

и лишь отдаляет ее от нас, вместо того чтобы приблизить эту реальность посредством мышления, соответствующего понятию. Человек будто бы благодаря мышлению как *средству* достижения жизни сам лишает себя достижения этой *цели*. Здесь не место говорить об этом исчерпывающим образом, а мы должны лишь указать ту точку зрения, исходя из которой можно было бы устранить это затруднение, или, иначе говоря, эту невозможность, это несоответствие.

Прежде всего с нами согласятся, что дух способен рассматривать сам себя, обладать сознанием, и именно *мысленным* сознанием о самом себе и обо всем том, что из него проистекает. Ибо мышление составляет сокровеннейшую, существенную природу духа. Если дух подлинно присутствует в этом мысленном сознании себя и своих созданий, то, сколько бы ни было в них свободы и произвола, он все-таки ведет себя соответственно своей существенной природе. Искусство же и его произведения, возникнув из духа и будучи созданы им, сами носят духовный характер, хотя художественное изображение и вбирает в себя чувственную видимость, одухотворяя чувственный материал. В этом отношении искусство ближе к духу и его мышлению, чем внешняя неодухотворенная природа; в художественных произведениях он имеет дело лишь со своим достоянием.

Хотя создания искусства представляют собой не мысль и понятие, а развитие понятия из самого себя, его переход в чуждую ему чувственную сферу, все же сила мысляще-

го духа заключается в том, что он постигает самого себя не только в собственно своей форме, в мышлении, но узнает себя и в своем *внешнем и отчужденном* состоянии, в чувстве и чувственности, постигает себя в своем инобытии, превращая отчужденное в мысли и тем возвращаясь к себе. Занимаясь своим инобытием, мыслящий дух не изменяет этим себе, не забывает и не отрекается от себя; он и не столь бессилён, чтобы не постичь то, что отлично от него, но он постигает и себя и свою противоположность. Ибо понятие есть всеобщее, сохраняющееся в своих обособлениях, возвышающееся как над собой, так и над своим инобытием. Оно является силой и деятельностью, способной вновь устранить то отчуждение, к которому оно приходит в своем поступательном движении. Таким образом, хотя в художественном произведении мысль и отчуждается от самой себя, оно также принадлежит области мышления в понятиях, и дух, делая это произведение предметом научного изучения, удовлетворяет этим лишь потребность своей собственной природы. Так как сущностью и понятием духа является мышление, то он испытывает полное удовлетворение лишь после того, как постигнет мыслью все продукты своей деятельности и таким образом сделает их действительно своими. Искусство же, как мы это более определенно увидим дальше, не является высшей формой духа, но получает свое подлинное подтверждение лишь в науке.

Точно так же нет в искусстве такого беспорядочного про-

извола, вследствие которого оно не поддавалось бы философскому освещению. Мы уже указали на то, что истинной задачей искусства является осознание высших интересов духа. Из этого сразу же следует, что, поскольку речь идет о *содержании*, художественное творчество не может отдаваться безудержной фантазии; эти духовные интересы устанавливают определенные точки опоры для его содержания, сколь многообразными и неисчерпаемыми ни были бы его формы и образы. То же касается и самих форм – они также не предоставлены полному произволу. Не всякое формообразование способно выразить и воплотить эти интересы, воспринять их в себя и передать их, но определенное содержание определяет также и соответствующую ему форму.

И с этой стороны мы можем мысленно ориентироваться в кажущихся необозримыми многочисленных художественных произведениях и формах.

Таким образом, мы указали здесь содержание нашей науки, изложением которого мы намерены ограничиться, и убедились, что как искусство достойно стать предметом философского исследования, так и философское исследование способно понять сущность искусства.

II. Способы научного изучения красоты и художественного творчества

Если теперь мы поставим вопрос *о характере научного анализа искусства*, то и здесь встретим два противоположных способа исследования, каждый из которых, по-видимому, исключает другой и не позволяет нам прийти к какому бы то ни было *истинному выводу*.

С одной стороны, мы видим, что наука об искусстве лишь как бы извне подходит к реально существующим художественным произведениям, распределяет их согласно требованиям истории искусства, высказывает суждения об имеющихся произведениях или набрасывает теории, которые должны устанавливать общие точки зрения для оценки и создания художественных произведений.

С другой стороны, мы видим, что наука об искусстве предается самостоятельным размышлениям о прекрасном и создает лишь общее учение, абстрактную философию прекрасного, вовсе не затрагивающую художественного произведения в его своеобразии.

1. Эмпирическое начало как исходный пункт исследования

Что касается первого способа исследования, имеющего своим исходным пунктом *эмпирическое* изучение, то он является необходимым для того, кто готовится быть *ученым искусствоведом*. Подобно тому как в наше время каждый, даже если он и не является специалистом-физиком, хочет обладать хотя бы самыми существенными познаниями по физике, так для каждого образованного человека признается более или менее необходимым, чтобы он обладал некоторыми познаниями по искусству, и притязание быть любителем и знатоком искусства является довольно распространенным.

а) Но для того чтобы мы действительно признали эти познания ученостью, они должны быть многообразны и обширны. Первое требование, предъявляемое нами к ученому, состоит в том, что он должен быть точно знаком с необозримой областью отдельных художественных произведений древнего и нового времени, с произведениями, которые отчасти уже погибли в действительности, отчасти находятся в отдаленных странах или частях света и которые вследствие неблагоприятно сложившихся обстоятельств жизни ученому не пришлось видеть собственными глазами. Кроме того, каждое художественное произведение принадлежит *сво-*

ему времени, своему народу, своей среде и зависит от особых исторических и других представлений и целей. Вследствие этого ученость искусствоведа требует обширного запаса *исторических*, и притом весьма *специальных*, познаний, так как индивидуальная природа художественного произведения связана с единичными обстоятельствами и его понимание и объяснение требуют специальных познаний.

Наконец, эта ученость, как и всякая другая, требует не только хорошей памяти, но и острого воображения, чтобы искусствовед мог отчетливо представлять себе характер художественных произведений во всех их различных особенностях и вызывать их перед своим умственным взором для сравнения с другими художественными произведениями.

б) Уже в пределах этого исторического рассмотрения возникают различные точки зрения, из которых мы должны исходить в наших критических суждениях о художественных произведениях. Выделенные и систематизированные, эти точки зрения образуют в искусствоведении, как и других эмпирических науках, всеобщие критерии и принципы, а в своем дальнейшем формальном обобщении они образуют *теории* искусств. Здесь не место приводить посвященную их изложению литературу, достаточно напомнить о некоторых произведениях в самых общих чертах, например об аристотелевской «Поэтике», теория трагедии которой представляет интерес и поныне. Еще более точное общее представление о характере подобного рода теоретизирования у древ-

них может дать «Поэтическое искусство» Горация и сочинение «О возвышенном» Лонгина. Формулируемые в этих произведениях общие определения должны были служить нормами и правилами, которыми следует руководствоваться при создании художественных произведений, в особенности в эпохи упадка поэзии и искусства. Однако эти лекари прописывали для излечения искусства рецепты еще менее действенные, чем те, которые прописываются врачами для восстановления здоровья.

Относительно теорий этого рода я замечу лишь, что хотя в *деталях* они содержат много поучительного, однако их общие положения абстрагированы от очень узкого круга художественных произведений, которые эти авторы признают подлинно прекрасными, но которые составляют лишь ограниченную часть области искусства. С другой стороны, эти общие положения представляют собой частью весьма тривиальные размышления, которые вследствие своего слишком *общего* характера не дают возможности перейти от них к пониманию *особенного*, постижение которого и является, собственно, целью науки. Указанное выше послание Горация полно таких размышлений и является книгой для всех и каждого, но именно потому и содержит в себе много ничего не говорящих положений: *omne tulit punctum* и т. д.² Это похоже на многие нравоучительные правила: «Оставай-

² «Всех голоса съединит, кто мешает приятное с пользой, занимая читателя ум и тогда ж поучая» (латин., перевод М. Дмитриева).

ся там, где живешь, и честно зарабатывай хлеб свой насущный». В общем виде это правильно, но здесь нет той конкретной определенности, с которой человек как раз и соотносит свои действия.

Другая цель теорий этого рода состояла не в содействии созданию истинно художественных произведений, а в том, чтобы способствовать образованию правильных суждений об уже созданных произведениях и вообще *развивать* вкус читателей. Именно благодаря этому «Основания критики» Хома, сочинения Баттеи «Введение в изящные искусства и науки» Рамлера очень усердно читались в свое время. Вкус в этом смысле означает правильное расположение частей, художественную трактовку материала и вообще надлежащую обработку всего того, что составляет внешнюю сторону художественного произведения. К этим принципам вкуса прибавляли далее психологические воззрения того времени, полученные в результате эмпирических наблюдений над способностями и деятельностью души, страстями и их вероятным нарастанием, последовательностью и т. д. Но всегда везде каждый человек оценивает художественные произведения или характеры, действия и события в меру своего понимания и душевной глубины. И так как эта культура вкуса занималась лишь внешними и незначительными моментами, а предписываемые ею нормы и правила черпались из очень узкого круга художественных произведений и столь же ограниченной умственной и эмоциональной культуры, то сфера,

охватываемая этой культурой, оказывалась неудовлетворительной и неспособной как уловить внутреннюю истинную сущность искусства, так и обострить восприятие этой сущности.

В общем, метод рассуждения в подобных теориях таков же, как и в прочих нефилософских науках. Рассматриваемое ими содержание заимствуется из круга наших представлений как нечто данное. Затем ставится вопрос о характере этих представлений, так как появляется потребность в более точных определениях, которые также берутся из наших представлений и после этого фиксируются в дефинициях. Вследствие этого мы сразу оказываемся на зыбкой, спорной почве. Ибо сначала может казаться, что прекрасное является совершенно простым представлением. Однако скоро выясняется, что в нем можно находить многообразные стороны, и один подчеркивает одну сторону, другой – другую, а если даже и исходят из одних и тех же точек зрения, возникает спор о том, какую сторону следует рассматривать как существенную.

Обыкновенно считают требованием научной полноты, чтобы авторы, пишущие об эстетике, приводили и подвергали критическому анализу различные определения прекрасного. Разбирая ниже такие определения, мы не стремимся при этом ни к исторической *полноте*, чтобы познакомиться со всеми тонкостями многообразных определений, ни к удовлетворению *исторического* интереса; мы приводим лишь

в качестве иллюстрации некоторые из новейших, наиболее интересных способов рассмотрения, приближающихся к истинному пониманию идеи прекрасного. Для этой цели мы напомним гётевское определение прекрасного, включенное Мейером в его «Историю пластических искусств в Греции», в связи с этим он, не называя *Гирта*, излагает также и его понимание прекрасного.

В своей статье о прекрасном в искусстве («Оры», 1797, тетрадь седьмая) Гирт, один из величайших среди современных истинных знатоков искусства, сначала говорит о прекрасном в отдельных искусствах и затем приходит к тому выводу, что основой для правильной оценки прекрасного в искусстве и развития эстетического вкуса служит понятие *характерного*. Он определяет прекрасное как «совершенное, которое может стать или является предметом восприятия для глаза, уха или воображения». Совершенное же он затем определяет как «соответствующее той цели, которую ставили себе природа или искусство при образовании предмета по его роду и виду». Поэтому, желая составить себе суждение о красоте предмета, мы должны наибольшее внимание обратить на конституирующие его индивидуальные признаки, ибо эти признаки как раз и являются тем, что в нем характерно. Под характером как законом искусства он понимает «ту определенную индивидуальность, благодаря которой отличаются друг от друга формы, движения и жесты, выражение лица, локальный колорит, свет и тени, оттенок и по-

за, и притом отличаются друг от друга именно так, как этого требует задуманный предмет».

Это определение носит более четкий характер, чем предлагавшиеся другие дефиниции. Если же мы спросим далее, что такое характерное, то оно предполагает, *во-первых*, некое *содержание*, например определенное чувство, ситуацию, событие, поступок, индивида; *во-вторых*, тот способ, каким это содержание изображается. К этому способу изображения и относится художественный закон характерного, требующий, чтобы все частное и особенное в способе выражения служило определенному выявлению его содержания и составляло необходимое звено в выражении этого содержания.

Это абстрактное определение характерного касается той целесообразности, благодаря которой частные и особенные черты художественного образа действительно выделяют содержание, которое они должны изобразить. Если мы хотим объяснить эту мысль совершенно популярно, то укажем следующее заключенное в ней ограничение. В драматической области, например, содержанием является некое действие; драма должна изобразить, как совершается это действие. Но люди делают много вещей: разговаривают друг с другом, в промежутках – едят, спят, одеваются, произносят те или другие слова и т. д. Из этого должно быть исключено все, что не связано непосредственно с определенным действием, составляющим собственное содержание драмы, так что недолжно оставаться ничего, не имеющего значения по от-

ношению к этому действию. Точно так же в картину, охватывающую лишь один момент этого действия, можно было бы включить множество обстоятельств, лиц, положений и всяких других событий, которые составляют сложные перипетии внешнего мира, но которые в этот момент никак не связаны с данным определенным действием и не служат его характеристике. Согласно же требованию характерности в произведение искусства должно входить лишь то, что относится к проявлению и выражению именно данного определенного содержания, ибо ничто не должно быть лишним.

Это очень важное определение, и в известном отношении оно может быть оправдано. Однако Мейер в указанном выше сочинении утверждает, что взгляд этот не оказал никакого влияния – по его мнению, к вящей пользе искусства, ибо воззрение Гирта привело бы к господству карикатурности. В основе этого мнения Мейера лежит ложная мысль, будто в таких определениях прекрасного речь идет о том, чтобы дать руководство для художника. Но задача философии искусства – не предписывать художникам, как им творить, а выяснить, что такое прекрасное и как оно проявилось в существующих произведениях искусства; она не имеет никакого желания давать правила для художников.

Помимо этого мы должны сказать по поводу мейеровской критики, что определение Гирта включает в себя также и карикатурное, ибо и карикатурное изображение может быть характерным; однако в карикатуре определенный характер

необычайно преувеличен и представляет собой как бы характерное, доведенное до излишества. Но излишество не является тем, что действительно требуется для характерного, а представляет собой обременительное повторение, благодаря которому может извратиться и само характерное. К тому же само карикатурное оказывается характеристикой безобразного, а последнее является, во всяком случае, неким искажением. Со своей стороны, безобразное более тесно связано с содержанием, так что вместе с принципом характерного принимается в качестве одного из основных определений безобразное и изображение безобразного. Гиртовское определение не дает нам точных указаний о содержании прекрасного, о том, что должно и что не должно быть охарактеризовано в искусстве. В этом отношении оно дает лишь чисто формальное определение, которое, однако, содержит в себе истину, хотя и совершенно абстрактную.

Но здесь возникает вопрос, что противопоставляет Мейер гиртовскому принципу искусства, что он предпочитает? Он говорит лишь о принципе античных художественных произведений, который, по его мнению, содержит в себе определение прекрасного вообще. В связи с этим он разбирает определение идеала, данное Менгсом и Винкельманом, и говорит, что он не хочет ни отвергнуть, ни целиком принять этот закон прекрасного, однако без колебания примыкает к мнению просвещенного ценителя искусства (Гёте), так как оно является решающим и, по-видимому, ближе всего стоит

к решению загадки прекрасного.

Гёте говорит: «Высшим принципом древних было *значимое*, но высшим достижением удачной художественной *практики* являлось *прекрасное*». Вдумываясь в мысль, заключенную в этом афоризме, мы и здесь обнаруживаем два момента: содержание, суть дела, – и способ изображения. При рассмотрении художественного произведения мы начинаем с того, что нам непосредственно дается в нем, и лишь после этого мы задаемся вопросом, в чем состоит смысл или содержание этого произведения. Не признавая непосредственной значимости за внешней стороной произведения, мы ищем скрытого в ней смысла, внутреннего содержания, которым одухотворяется внешнее явление. Внешнее указывает нам на эту его душу. Ибо явление, которое что-то означает, представляет не само себя в качестве внешнего явления, а нечто иное. Например, значением символа и в еще большей мере басни является мораль и поучение.

Более того, уже любое слово указывает на значение и не является чем-то существующим само по себе. Сквозь человеческий глаз, лицо, мускулы, кожу, сквозь весь облик человека просвечивает дух, душа, и здесь смысл представляет собой нечто иное, чем то, что обнаруживается в непосредственной действительности. Именно такая осмысленность должна быть присуща художественному произведению. Оно не должно казаться исчерпываемым данными линиями, кривыми, поверхностями, впадинами, углублениями кам-

ня, данными красками, звуками, словами, вообще каким бы то ни было используемым материалом. Но оно должно выявить внутреннюю жизнь, чувство, душу, содержание, дух, то есть все то, что мы и называем смыслом художественного произведения.

Этим требованием осмысленности художественного произведения вряд ли сказано нечто иное и большее, чем то, что имеет в виду гиртовский принцип характерного.

Согласно этому пониманию мы имеем в качестве элементов прекрасного некое внутреннее содержание и нечто внешнее, обозначающее и характеризующее это содержание. Внутреннее просвечивает во внешнем и дает распознать себя посредством него, внешнее через себя указывает на внутреннее.

Однако мы не можем дальше входить здесь в подробности.

в) Эта прежняя манера теоретизирования и установления практических правил уже круто отброшена и в самой Германии (главным образом благодаря появлению подлинно живой поэзии), и против дерзких притязаний этих наперед установленных законов и широкого потока теорий стали выдвигать на первый план права гения, его произведения и оказываемое ими влияние. На основе этого подлинно духовного искусства, а также сопереживания и глубокого усвоения его родились та восприимчивость и свобода, благодаря которым стали ценить и понимать давно существующие вели-

кие художественные произведения нового времени, средних веков или даже совершенно чуждых нам древних народов (например, индийского). Эти произведения в следствие их древности или принадлежности не похожим на нас народам имеют в себе нечто нам чуждое и необычное. Однако, принимая во внимание их общечеловеческое *содержание*, перекрывающее их чужеродные для нас элементы, приходится признать, что лишь предубежденная теория могла назвать их порождениями дурного, варварского вкуса. Это признание художественных произведений, выпадающих из круга и форм тех произведений, которые преимущественно служили основой теоретических абстракций, привело к признанию своеобразного вида искусства – *романтического искусства*, и стало необходимым глубже постигнуть понятие и природу прекрасного, чем это могли сделать прежние теории. Это вызывалось также и тем, что понятие само по себе, мыслящий дух глубже познали себя в философии, что непосредственно привело их и к более основательному проникновению в сущность искусства.

Уже благодаря этим моментам общей эволюции мысли тот тип мышления и теоретизирования об искусстве, который был описан нами выше, устарел как по своим принципам, так и по их разработке. Лишь *ученость* в области истории искусства сохранила свою прежнюю ценность, и тем в большей степени, чем больше расширился ее кругозор в результате прогресса духовной восприимчивости. Ее дело и задача со-

стоят в эстетической оценке индивидуальных произведений искусства и в знании исторических обстоятельств, внешне обуславливающих художественное произведение. Лишь такая глубокая и осмысленная оценка, опирающаяся на знание истории, в состоянии проникнуть во всю глубину индивидуального художественного произведения. Гёте, например, много написал в этом роде об искусстве и художественных произведениях. Теоретизирование не является целью этого способа изучения искусства, хотя он часто оперирует абстрактными принципами и категориями и может бессознательно впадать в такого рода теоретизирование. Однако если мы не будем задерживаться на этих ошибках и будем иметь в виду только конкретное изложение, то этот способ рассмотрения доставляет философии искусства те наглядные иллюстрации и подтверждения, историческими подробностями которых философия не может заниматься.

Таков первый способ анализа искусства; он исходит из частных особенностей уже существующих художественных произведений.

2. Идея как исходный пункт исследования

Существенно отличен от него противоположный способ изучения искусства – теоретическое размышление, стремящееся, исходя из самого прекрасного, познать его как такое и проникнуть в его *идею*.

Как известно, Платон первый предъявил к философии требование, чтобы она познавала предметы не в их *особенности*, а в их всеобщности, в их *роде*, в их в-себе-и-для-себя-бытии, так как он утверждал, что истинное – это не *отдельные*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.