



Искусство и коммуникация

Серия
антологий
Е. Я. БАСИНА

Серия антологий Е. Я. Басина

Евгений Басин

Искусство и коммуникация

«Алетейя»

2015

УДК 7.01
ББК 85+71.0

Басин Е. Я.

Искусство и коммуникация / Е. Я. Басин — «Алетейя»,
2015 — (Серия антологий Е. Я. Басина)

<p id="__GoBack">В книге рассматривается коммуникативный аспект искусства в истории философско-эстетической мысли (от античности до Фейербаха). Комплексное освещение коммуникативных проблем (языка, изображения, символа и знака) искусства в истории мысли проливает свет на изучение коммуникативного аспекта культуры в современной науке. Автор широко использует зарубежную литературу, не переведенную на русский язык. Книга может быть рекомендована всем, кто изучает философско-культурологическую и эстетическую мысль.

УДК 7.01
ББК 85+71.0

© Басин Е. Я., 2015
© Алетейя, 2015

Содержание

Введение	6
Глава I. Эстетика античности	8
Досократики. Сократ. Платон	9
Аристотель	13
Стоики. Скептики. Неоплатонизм	16
Глава II. Эстетика средних веков	19
Западная Европа. Византия. Армения	19
Китай. Индия. Ближний и Средний Восток	22
Конец ознакомительного фрагмента.	24

Евгений Яковлевич Басин

Искусство и коммуникация

© Е. Я. Басин, 2015

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2015

Введение

Изучение коммуникативных проблем искусства в истории эстетической и философской мысли приобретает большую актуальность в связи с тем значением, которое получило исследование коммуникативного аспекта культуры в современной науке, а также связи с тем влиянием, которое имеет в современной эстетике семантическое направление¹.

В настоящее время нет исследований, где бы обобщалось и систематически прослеживалось, как решались коммуникативные проблемы на всем протяжении философско – эстетической мысли. Среди общих трудов по истории эстетики приблизились к этой задаче две работы: «История эстетики» Б. Бозанкета² и вторая, «историческая» часть «Эстетики» Б. Кроче³. Б. Бозанкет положил в основу исторической классификации эстетических учений теорию символа. Б. Кроче развивает тезис о том, что наука об искусстве и лингвистика – одна и та же научная дисциплина, и с этих позиций освещает историю эстетических учений.

Частично интересующий нас материал содержится в исследованиях по истории эстетики в ту или иную эпоху, в той или иной стране, в трудах по истории отдельных *эстетических* категорий.

Особо следует выделить немногочисленные работы, посвященные непосредственно анализу отдельных *коммуникативных* проблем (например, проблеме художественного символа) в истории эстетики. Ценную информацию можно почерпнуть также в трудах по истории литературы, поэтики, музыкальной эстетики, истории критицизма.

Подобно тому, как историю науки о знаках (семиотики) можно найти частично в истории смежных дисциплин, таких, как лингвистика, риторика, логика, точно также изучение коммуникативного аспекта искусства нашло свое косвенное отражение в работах по истории символа и теории языка, риторики, а также в многочисленных исследованиях об отдельных мыслителях.

Перед исследователем коммуникативных проблем искусства в ходе исторического развития философской и эстетической мысли встает важная задача методологического свойства: отобрать те проблемы, которые относятся к коммуникативным. С нашей точки зрения, основным критерием здесь является рассмотрение искусства теми или иными мыслителями с точки зрения категории знака и значения, с точки зрения способов репрезентации значения в искусстве.

Область коммуникативных проблем может быть представлена и более дифференцировано, учитывая, что значение в искусстве репрезентируется с помощью различного вида знаков – естественных (симптомов, признаков) и искусственных. Последние делятся на изобразительные (образные) и условные (произвольные). В свою очередь изобразительный (образный) способ репрезентации значения в искусстве по – разному реализуется в изображении – копии, в символе, в аллегории, в метафоре, в олицетворении, в эмблеме. Условный (произвольный) знак – это, по преимуществу, слово. Поэтому проблема «язык (речь) и искусство» относится к числу коммуникативных. Проблема эта комплексная. Она включает, с одной стороны, рассмотрение словесного искусства, а с другой, – языка произведений искусства. Имеется и третий аспект: анализ искусства, рассматриваемого в целом как язык⁴.

¹ См.: Басин Е. Я. Семантическая философия искусства. Изд. 3-е, 1998.

² См.: B. Bosanquet. A History of Aesthetic. New York, 1957.

³ B. Croce. Aesthetic as science of expression and General Linguistic. Part II. Sec. Ed. London, 1922.

⁴ Западногерманский эстетик Р. Халлер пишет о том, что с того времени, как эстетика выступает в качестве науки (т. е. от Баумгартена), вновь и вновь стремятся обозначать произведение искусства как язык, как языковое образование. («Actes der IV Congres International d'esthe'tique», Athenes, 1960, p. 411–414). Это верное наблюдение, но его необходимо дополнить, сказав, что такой подход к искусству становится доминирующим, определяющим в семантической эстетике XX в.

В качестве основных коммуникативных проблем искусства в истории философской и эстетической мысли мы выделяем три проблемы: искусство и изображение, искусство и символ, искусство и язык (речь).

Многим авторам, пишущим по проблемам истории эстетики, свойственно стремление связать освещение коммуникативных проблем с семантической философией искусства, тем самым включив последнюю в философско – эстетическую традицию. Такая позиция представляется правильной. Семантическая философия искусства коренится не только во всеобщей лингвистической ориентации философии, характерной для многих направлений западной философии XX века, и не только в некоторых особенностях развития искусства XX века (авангардистские тенденции). Эта философия искусства имеет и свои исторические корни в эстетических учениях прошлого.

Настоящее исследование представляет из себя «очерки». Из истории философско – эстетической мысли выделяются и рассматриваются такие эпохи (периоды) как Античность, Средневековье, Возрождение, Просвещение (французское, немецкое и английское), «Буря и натиск» (И. Гаман, И. Гердер), немецкая классическая эстетика (Кант, Гете, Шиллер, Гегель).

Глава I. Эстетика античности

Эстетические представления и идеи, интерес к коммуникативным проблемам искусства, по – видимому, возникли еще в странах Древнего Востока (Вавилон, Египет). Однако отчетливое теоретическое выражение эти проблемы получили главным образом в античном рабовладельческом обществе. Известные слова Ф. Энгельса о том, что в многообразных формах греческой философии имеются в зародыше, в возникновении почти все позднейшие типы мировоззрения, точно характеризуют постановку и решение семантических проблем в философии и эстетике античности.

Важнейшей категорией, посредством которой античные авторы пытались выяснить сущность искусства, было «подражание» («мимезис»). В литературе имеются многочисленные толкования этого понятия у древних греков. Одним из бесспорных значений термина «мимезис» было «изображение»⁵.

С точки зрения современных представлений проблема «изображения» имеет тот аспект («изобразительный знак»), который позволяет ее рассматривать и как проблему семиотики. На этом основании американский семиотик Ч. Моррис утверждает, что в целом «эллинистическая» философия была сосредоточена вокруг семиотики⁶. Это утверждение является ошибочным.

Во – первых, античное «подражание» не сводится к «изображению», включая в себя ряд других важных значений.

Во – вторых, сама проблема изображения имеет не только семиотический, но и другие аспекты (гносеологический, ценностный и т. п.). Моррис в этой связи правильно пишет о том, что, например, теория изображения у Аристотеля погружена в «психологические и философские контексты»⁷. Конечно, с точки зрения семиотики как специальной научной дисциплины можно абстрагироваться от этих «контекстов», но с исторической точки зрения именно они, а не собственно семиотический анализ составляли «основное учение», как в философии и эстетике Аристотеля, так и других античных мыслителей.

⁵ См. комментарии Ф. В. Петровского в кн. «Аристотель. Поэтика». М., 1957, с. 161.

⁶ Ch. Morris. Signs Language and Behavior. New York, 1946, p. 285.

⁷ Ch. Morris. Signs Language and Behavior. New York, 1946, p. 286.

Досократики. Сократ. Платон

Термин «мимезис» встречается уже у досократиков, в частности, у *пифагорейцев*. Музыка, например, считали они, изображает «гармонию сфер». Подражание раскрывается у пифагорейцев посредством понятия числа и таких «структурных» терминов, как «порядок», «симметрия», «соразмерность», «гармония». Уподобляя все, в том числе и произведения искусства, числу, пифагорейцы мыслили свои числа *структурно, фигурно*. Так, пифагореец Эврит, рассматривая всякую вещь как число, изображал ее в виде камешков, определенным образом расположенных⁸. Структурно – математический подход у пифагорейцев был составной частью их воззрений о числах как сущности вещей – воззрений античного объективного идеализма.

У *Гераклита* теория «изображения» трансформируется в учение о символизме⁹. Рисуя картину эстетически творящего субъекта, Гераклит говорит о том, что в творчестве человек уже не просто говорит, но «вещает», «рождает символы». Это связано с учением о том, что каждая вещь отражает на себе общие судьбы космического огненного логоса, иными словами, она – «абсолютно символична». Тут перед нами – «своего рода *символический* материализм...»¹⁰.

Другому великому материалисту античности *Демокриту* приписывается взгляд на искусство как на деятельность, подражающую поведению живых природных существ. Так, построение жилищ уподобляется им построению гнезд у ласточек, пение заимствуется у певчих птиц¹¹.

Теория «мимезиса» была тесно связана и с языковыми проблемами словесного (главным образом, поэтического) искусства. В работах о философских проблемах языка, семиотики, семантики, семасиологии – о том, как они ставились и решались в истории античной философии, – зафиксировано, что интерес к названным проблемам можно обнаружить уже у милетцев, Пифагора, Гераклита, а позже – у элеатов, Демокрита, софистов и др.¹². Поскольку наиболее полную картину античных воззрений на философские проблемы языка и семантики дают диалоги Платона, в особенности его «Кратил», вернемся к ним позже при изложении взглядов самого Платона.

Прежде, чем переходить к Платону, остановимся на некоторых моментах сократовского понимания «мимезиса».

По свидетельству Ксенофонта, *Сократ* ставил вопрос, может ли живопись и скульптура, подражая природе, изобразить не только «то, что мы видим» (предметы вогнутые и выпуклые, темные и светлые, жесткие и мягкие, неровные и гладкие и т. п.), но и то, что совершенно невидимо – «духовные свойства». И отвечает утвердительно: изображая глаза, выражение лиц, жесты, искусство «должно во всех произведениях выражать состояние души»¹³. Из этих рассуждений видно, что, по Сократу, выражение «состояние души» в изобразительных искусствах *возможно путем изображения видимых симптомов, или выразительных проявлений*.

Сократовское учение об искусстве и подражании движется в направлении к объективному идеализму, что найдет свое классическое выражение в эстетике Платона, в его символической интерпретации «мимесиса».

⁸ А. Ф. Лосев. История античной эстетики. Ранняя классика. М., 1963, с. 267–268.

⁹ Как отмечает Е. Аничков, символизм был уже характерен и для мировоззрения пифагорейцев. (Е. Аничков. Очерк развития эстетических учений. – «Вопросы теории и психологии творчества», т. IV. Харьков, 1915, с. 14).

¹⁰ А. Ф. Лосев. История античной эстетики, с. 384–385.

¹¹ Маковельский А. Досократики, ч. 1–3. Казань, 1914–1919, с. 324.

¹² См.: E. Cassirer. Philosophie der Symbolischen Formen. Berlin, 1923. Bd. I, ss. 55–67; M. Schlesinger. Geschichte des Symbols. Berlin, 1912, s. 9, 65–94; H. Kronasser. Handbuch der Semasiologie. Heidelberg, 1952, s. 25–26.

¹³ Античные мыслители об искусстве. М., изд. 2 – е, 1938, с. 18–19.

Посмотрим сначала, как освещается Платоном «подражание», понимаемое как изобразительная репрезентация¹⁴. В «Кратиле» уже намечается та классификация изображений – по предмету, средствам и способу, – которая в развернутой форме будет дана в «Поэтике» Аристотеля. Так, музыка подражает звучанию, живопись – очертаниям и цвету; по – иному, о чем будет сказано позже, подражает искусство наименования и поэзии¹⁵. Всякое «изображение требует своих средств»¹⁶, «никто не смог бы сделать то, что мы теперь называем рисунком, подобным какой – либо из существующих вещей, если бы от природы не существовало средств, из которых складывается живописное изображение, подобных тем вещам, каким подражает живопись»¹⁷. Платон различает изображение и выражение. «Таким образом, – пишет он, – выражение чего – либо с помощью тела – это подражание тому, что выражает тело, которому подражаешь»¹⁸. Изображение не должно быть тождественным объекту подражания. Вовсе не нужно «воссоздавать все черты, присущие предмету, чтобы получить образ»: чего – то может не хватать, чего – то будет в избытке. Изображение, абсолютно тождественное предмету, бесполезно, в этом случае будут не Кратил и изображение Кратила», а два «Кратила»¹⁹. Изучать самое изображение, «хорошо ли оно изображает (предмет), а также истину, которое оно отображает», надо не по изображению, а из самой истины²⁰.

«Господствующей идеей эллинской философии, – пишет Бозанкет, – было метафизическое допущение, что сущность искусства и красоты заключается не в символическом отношении к невидимой реальности, лежащей «позади» объектов чувственного восприятия, но в простом имитативном отношении к ним»²¹. В этом высказывании в несколько пренебрежительной форме («метафизическое допущение», «простое имитативное отношение») Бозанкет признает тот факт, что в основе античной эстетики лежит принцип отражения объективной реальности в искусстве, принцип «мимезиса». И, несмотря на то, что античный принцип «подражания» отнюдь не сводился к «простому имитативному отношению»²², он был тесно связан, как правильно замечает Е. Уттитц, с «предметным» характером античного искусства и античной науки²³.

Взгляды Платона на искусство развиваются в русле античной теории «подражания», но по своей философской сущности они представляют идеалистический символизм. Как отмечает А. Ф. Лосев, детально исследовавший проблему символизма в философии и эстетике Платона, последний не употребляет слова «символ», однако повсюду руководствуется принципом символизма – тем принципом, который в последующей идеалистической традиции обозначался именно этим термином.

Термин «символ» этимологически связан с греческим глаголом *δυνεβαλλω* – соединяю, сталкиваю, сравниваю. «Уже эта терминология, – отмечает А. Ф. Лосев, – указывает на соединение двух планов действительности...»²⁴. У Платона эти два плана – мир чувственных вещей и сверхчувственных идей, причем последние понимаются как онтологически первичное

¹⁴ Проблемы репрезентации вообще впервые получают систематическое истолкование у Платона (см. E. Cassirer. Philosophie der Symbolischen Formen, Bd. I, s. 64).

¹⁵ Платон. Сочинения в 3-х томах. М., 1968–1971, т. 1, с. 468.

¹⁶ Платон. Сочинения в 3-х томах. М., 1968–1971, т. 1, с. 470.

¹⁷ Платон. Сочинения в 3-х томах. М., 1968–1971, т. 1, с. 482.

¹⁸ Платон. Сочинения в 3-х томах. М., 1968–1971, т. 1, с. 467.

¹⁹ Платон. Сочинения в 3-х томах. М., 1968–1971, т. 1, с. 479–480. По мнению А. Ф. Лосева, так понимаемое «подражание» у Платона означает: «интерпретирующее подражание», дающее нечто новое в сравнении с самим предметом подражания». (См. Платон. Соч., т. 1, с. 602).

²⁰ См. Платон. Соч., т. 1, с. 488–489.

²¹ B. Bosanquet. A History of Aesthetic, p. 17.

²² См. Об этом подробнее: А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. История эстетических категорий. М., 1965, с. 204–214.

²³ E. Utitz. Bemerkungen zur altgriechischen Kunsttheorie. Berlin. 1959, s. 6.

²⁴ А. Лосев. Символизм. – «Философская энциклопедия», М., 1970, т. 5, с. 10.

по отношению к вещам. Чувственные вещи – это не адекватные копии идей и не произвольные знаки их, а символы, намекающие на идею. Произведения искусства, подражая вещам, суть подобия символов, вторичные символы²⁵. Таким образом, объективно – идеалистическое учение Платона об идеях, которое в сущности своей было и учением о бытии (или онтологией), – есть «принципиальный и окончательный символизм»²⁶, на основе которого Платон «создал величественное здание философского эстетического символизма»²⁷.

Платоновская символическая философия искусства лишала последнего познавательной ценности и рассматривала его как препятствие на пути познания истинно сущего мира – мира идей. Отсюда его утверждение в «Софисте» о том, что обширная часть живописи и вообще искусства подражания создает даже не подобие истинной красоты, а «призраки»²⁸ – об этом же он пишет в «Государстве»: подражательное искусство «творит произведения, далекие от действительности, и имеет дело с началом нашей души, далеким от разумности; поэтому такое искусство и не может быть сподвижником и другом всего того, что здраво и истинно»²⁹.

Этот вывод подкрепляется в отношении словесного искусства платоновским истолкованием языка. Наиболее полно оно представлено в «Кратиле» на широком фоне всех основных течений досократовской философско – лингвистической мысли античности.

По мнению ряда исследователей, как советских (О. Маковельский, И. М. Тронский)³⁰, так и западных (Р. Филиппсон, Э. Гаг и др.), Платон излагает в «Кратиле» в основном демокритовскую концепцию «имен» – наиболее продуманную и глубокую теорию античности. Демокрит не приемлет ни учения Протагора о том, что имена «от природы», ни субъективистской теории софистов, по которой имена – условные, произвольные знаки вещей. Он различает первые слова, которые являются отображением самих вещей («звучащими статуями») и позднейшие («сложные»), имеющие условное значение «по установлению», но не являющиеся абсолютно произвольными. В VII письме, написанном в конце жизни, Платон решительно подчеркивает свое согласие с теорией «договора». Платон был одним из первых крупных теоретиков, исповедующих символический (знаковый) взгляд на природу языка³¹. Коренное отличие от его Демокрита и других материалистов заключалось в том, что этот взгляд он использовал с целью ограничить познавательную ценность языка. Все языки, по Платону, репрезентируют определенные «значения» с помощью чувственных «знаков», но физически – чувственное содержание слова является лишь носителем идеального значения, которое не ограничивается процессами языка, а лежит по ту его сторону. Язык и слова стремятся выразить чистое бытие, идею, но они никогда не достигнут этого. Звуковая форма слова выражает идею еще меньше, чем чувственные вещи или образ. Все это делает язык, а значит и словесное искусство, неспособным к отражению высшего, истинно философского содержания познания³².

Взгляды досократиков и Платона на язык не могли не оказывать влияния на их теорию словесного искусства. Большинство сочинений Демокрита (напр., «О поэзии»), софистов, писавших об искусстве, известны лишь по ничтожным отрывкам и упоминаниям о них у древних авторов. Б. Кроче в своей «Истории эстетики» утверждал, что размышления о языке имели

²⁵ Платон. Сочинения, т. 3 (I), с. 422–426.

²⁶ А. Ф. Лосев. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1930, т. 1, с. 401.

²⁷ См. А. Ф. Лосев. История античной эстетики (софисты, Сократ, Платон). М., 1969, с. 550; Е. Аничков, цит. произв., с. 14.

²⁸ Платон. Сочинения, т. 2, с. 349–450.

²⁹ Платон. Сочинения, т. 3 (I), с. 432. У Платона, отмечал Гегель, мысль обратилась против искусства как чувственного воплощения представления о божестве. (Гегель. Эстетика в 4-х томах, т. 1, М., 1968, с. 111).

³⁰ А. О. Маковельский. Древнегреческие атомисты. Баку, 1946, с. 160–162; И. М. Тронский. Проблемы языка в античной науке. – Сб. «Античные теории языка и стиля», М. – Л., 1936, с. 21.

³¹ K. Utitz. Linguistics and Literary. New Gersey. 1969, p. 6.

³² E. Cassirer. Philosophie der Symbolischen Formen. Bd. 1, s. 64–65.

тесную связь со спекуляциями о природе искусства, начиная с софистов³³. Такую связь можно констатировать, по – видимому, значительно раньше, но правильно то, что *софисты* действительно занимались этим вопросом. Они придавали особое значение человеческому слову, у них был культ слова. Интерес к слову объясняет свойственный их эстетике интерес к риторике³⁴, к использованию слова для различных жизненных целей. Софист Горгий говорил, что он считает и называет свою поэзию в целом речью, обладающей размером. Горгий, как и все софисты, подчеркивал в речи момент многозначности и произвола для того, чтобы использовать такое толкование языка для доказательства своих положений об относительности познания, о человеке как «мере всех вещей». «Ведь то, – говорит Горгий, – чем мы сообщаем, – речь, а речь не есть субстрат и сущее: стало быть, мы сообщаем ближним не сущее, а речь, которая отлична от субстрата...»³⁵.

Отчетливо выраженная тенденция Платона ограничить познавательную ценность языка в сущности означала подобное стремление и в отношении словесного искусства. Цитируемые выше высказывания Платона из диалога «Государство» о том, что подражательное искусство не может быть сподвижником всего того, что «здро и истинно», касается, как подчеркивает сам Платон, не только подражания зрительного, но и «того, которое мы называем поэзией»³⁶.

Платоновская концепция искусства, включая и ее коммуникативный аспект, оказала огромное влияние на последующее развитие эстетики. Это объясняется, во – первых, наличием в ней глубоких идей, имеющих позитивное значение³⁷. В интересующем нас аспекте следует отметить положительную тенденцию платоновской мысли, направленную против субъективизма, релятивизма, психологизма и формализма при истолковании коммуникативных проблем искусства. Влияние Платона объясняется, во – вторых, также тем, что он дал классическое выражение линии объективного идеализма, что в области философии искусства нашло свое выражение в его концепции символизма. Все последующие идеалистические символические концепции искусства, включая и семантическую философию искусства Пирса, Уайтхеда и др., в той или иной мере восходят к Платону.

³³ B. Groce. Aesthetic as science of expression and General Linguistic. Part II. P. 172.

³⁴ В. Татаркевич называет софиста Горгия первым выдающимся представителем риторики (W. Tatarkiewicz. Historia estetik, t. 1, Wroclaw – Krakow, 1962, s. 306).

³⁵ В связи с этим высказыванием Горгия В. И. Ленин обращает также внимание на реальную проблему выражения чувственной реальности в языке, слове, где есть «только общее». (См. В. И. Ленин. Полн. Собр. Соч., т. 29, с. 246, 248–249).

³⁶ Платон. Сочинения, т. 3 (I), с. 432.

³⁷ См. об этом: А. Ф. Лосев. Жизненный и творческий путь Платона, в особенности параграф 8 «Тайна тысячелетней значимости». – Платон. Соч., т. 1, с. 65–73.

Аристотель

Важное место занимают коммуникативные проблемы искусства и в произведениях Аристотеля. Поскольку, следуя традиции, он все искусства рассматривает как подражательные, в его эстетике получает дальнейшее развитие теория изобразительной репрезентации. Аристотель классифицирует изображения, кладя в основу различия в средстве (в чем совершается подражание), предмете (чему подражают) и способе (как подражают). Подражание осуществляется в красках, формах, в ритме, гармонии и слове. Вещи изображаются или так, как они были и есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть³⁸. Создание изображений, как и искусство в целом, это не просто деятельность, а творчество. Поэтому принцип создаваемых изображений заключается не в них самих, а в творящем лице³⁹.

Соответственно, изображения выполняют различные функции. Во – первых, познавательную, так как они дают «знания»: взирая на них, можно «учиться и рассуждать». Во – вторых, они доставляют удовольствие как от приобретения знаний, так и благодаря «отделке», или «краске» и т. п.⁴⁰. В связи со второй функцией встает вопрос о красоте изображений, которая (как и красота всякой вещи) заключается в величине, порядке, единстве и целостности⁴¹. Целостность художественного изображения предполагает, что при перемене или отнятии какой-нибудь части изменяется и приходит в движение целое⁴². Развивая мысли Сократа и Платона об особенностях изображения «состояния души», Аристотель отмечает, что посредством зрения мы воспринимаем только формы предмета, и воспринимаемые путем рисунка и красок фигуры суть скорее лишь внешние отображения этических свойств, поскольку они отражаются на внешнем виде человека, когда он приходит в состояние аффекта⁴³. Напротив, в ритме, мелодиях, гармонии уже «в них самих» содержится воспроизведение эмоций (гнева, кротости, мужества и т. п.) и нравственных качеств, они ближе всего отображают реальную их действительность, поскольку, по видимому, существует какое – то сродство их (с душою)⁴⁴. Иными словами, согласно Аристотелю, ритмы и мелодии не изображают внешние отображения эмоций, а непосредственно выражают сами чувства.

Такова вкратце теория изобразительной репрезентации Аристотеля. Шведский исследователь Леандр Фолке справедливо отмечает, что в аристотелевской философии учение о мимезисе не было лишь эстетической теорией, но вообще разъясняло и истолковывало отношение человеческого духа к действительности⁴⁵.

Ее существенное отличие от идей Платона связано с тем, что Аристотель при всех своих колебаниях между материализмом и идеализмом при истолковании искусства ближайшим образом опирался на материалистическую гносеологию. Вещи для Аристотеля не являются символами потусторонних идей, последние заключены в самих вещах, поэтому у Аристотеля искусство не является символизмом в платоновском смысле. Всякого рода попытки сблизить учение Аристотеля с идеалистическим символизмом Платона кажутся неубедительными. Так, Б. Бозанкет ставит вопрос о том, не склоняется ли теория «имитации» Аристотеля вообще к символизму⁴⁶. Основанием для этого служит ему тот факт, что Аристотель очень высоко

³⁸ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 40–44, 127.

³⁹ Античные мыслители об искусстве, с. 143.

⁴⁰ Аристотель. Об искусстве поэзии, с. 48–49.

⁴¹ Аристотель. Об искусстве поэзии, с. 63.

⁴² Аристотель. Об искусстве поэзии, с. 66.

⁴³ Античные мыслители об искусстве, с. 229.

⁴⁴ Античные мыслители об искусстве, с. 228–230.

⁴⁵ Leander Folke. Lessing als ästhetischer Denker. (Yoterorgs Hogskolas Arsskrift. Band. XLVIII, 1942 – 3, Goteborg, 1942, s. 11).

⁴⁶ B. Bosanquet. A History of Aesthetic, p. 61.

ставит способность искусства воспроизводить явления нравственного мира, этические свойства, характеры, то есть то, что не может быть репрезентировано чисто изобразительным способом. Верно, что все эти явления психической жизни требуют иной репрезентации и ее можно назвать символической. Но совершенно ясно, что эта интерпретация символизма в искусстве – ее можно назвать психологической – совсем другое, чем, по словам самого же Бозанкета, «символическое отношение к невидимой реальности, лежащей «позади» объектов чувственного восприятия». Для Аристотеля «идеи», «общее», «форма» находятся не «позади», а в самих вещах.

Взгляды Аристотеля на репрезентацию психических явлений вплотную подводят к его учению о языке и словесном искусстве. Теорию языка Аристотеля с полным основанием можно назвать знаковой теорией, о чем, в частности, свидетельствует его работа «Об истолковании». От природы, считал Аристотель, нет имен. Они получают условное значение, когда становятся символами. . . «Подобно тому, как письма не одни и те же у всех людей, так и слова не одни и те же. Но представления, находящиеся в душе, которых непосредственные знаки суть слова, у всех одни и те же, точно также и предметы, отражением которых являются представления, одни и те же»⁴⁷. Предложение также имеет условное значение вследствие соглашения⁴⁸.

Итак, у Аристотеля слова непосредственно обозначают объекты, имеющие психологическую природу – это представления, образы, мысли, чувства. Ясно, что когда Аристотель говорит в «Риторике», что слова представляют собой «подражания» и что на основе этого и возникли искусства: рапсодия, драматическое искусство и другие⁴⁹, а также, когда он в «Поэтике» пишет о подражании при помощи речи, «словесных выражений»⁵⁰, речь идет о том, что подражание осуществляется на уровне представлений, образов, а не звучаний. Именно они, звучания – знаки (символы), сами же представления и образы – это копии, изображения вещей такими, каковы они есть или должны быть.

Аристотелю была известна та особенность знаков и языка, которая позже (напр., у Ч. Морриса) в семиотике получит название «выразительности». Выражение мыслей с помощью знаков, – пишет он, – отражает характер (говорящего), потому что «для каждого положения и душевного качества есть свой соответствующий язык»⁵¹. По – видимому, эту особенность знаков Аристотель видит в способности ритмов и мелодий непосредственно выражать чувства и нравственные качества, о чем уже говорилось ранее.

Поскольку поэтика имеет дело со словом, постольку для нее есть условия, подобные условиям для риторики⁵². Ведь риторика имеет дело с тем, «что должно быть достигнуто словом», в том числе и «возбуждение душевных движений»⁵³. Понимая связь поэтики и риторики, Аристотель не подчиняет первую второй, что впрочем было характерно для античной эстетики (в особенности классического периода) в целом⁵⁴.

Стоит отметить также такие особенности художественной «речи», называемые Аристотелем, как ясность и необычность⁵⁵, выражение желаний и чувств, а также красоту слова, заключающуюся как в самом звуке, так и в его значении⁵⁶.

⁴⁷ Античные теории языка и стиля, с. 60.

⁴⁸ Античные теории языка и стиля, с. 56, 61. «Аристотелю, – правильно пишет А. П. Погодин, – ясна условность языка». (А. П. Погодин. Язык как творчество. – «Вопросы теории и психологии творчества», т. IV, Харьков, 1913, с. 370).

⁴⁹ Античные мыслители об искусстве, с. 182.

⁵⁰ Аристотель. Об искусстве поэзии, с. 56–57.

⁵¹ Античные мыслители об искусстве, с. 192.

⁵² Античные мыслители об искусстве, с. 181.

⁵³ Аристотель. Об искусстве поэзии, с. 101–102.

⁵⁴ J. W. H. Atkins. English literary criticism: the mediaval phase. London, 1952, p. 1–3.

⁵⁵ Аристотель. Об искусстве поэзии, с. 113.

⁵⁶ Античные мыслители об искусстве, с. 185.

В отличие от Платона Аристотель смотрит на язык как на надежное орудие истинного познания, подчеркивая связь между философией и исследованиями языка. Вместе с языком он вводит в сферу истинного познания и мир чувственных вещей, и «подражающее» им искусство. Античная эстетика, – пишет В. Ф. Асмус, – «в лице Аристотеля в короткое время пришла к взгляду на искусство как на познание, заслуживающее в полном смысле слова имени философского»⁵⁷.

Анализ эстетики великого философа античности служит еще одним подтверждением слов об «архиинтересном», «живом» у Аристотеля, «о запросах, исканиях, приемах постановки вопросов»⁵⁸.

⁵⁷ В. Ф. Асмус. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968, с. 108.

⁵⁸ В. И. Ленин. Полн. Собр. Соч., т. 29, с. 325–326. (См. W. Girmus. Statt «Zukunftslinien» – «Sinn und Form», 1969, Hf. 3, s. 567; G. Morpurgo – Tagliabue. La linguistica di Aristotele e lo strutturalismo. – «Lingua e stile», Bologna. 1967, anno II, numer 1, p. 1).

Стоики. Скептики. Неоплатонизм

Уже Аристотель обратил внимание на связь между философией, эстетикой и исследованием языка. После него большое внимание проблемам языка уделялось в эпоху эллинизма. Интерес к языку нашел свое отражение в интенсивной разработке риторики, проблем грамматики и стиля, литературной речи. В риторических трактатах по существу разрабатывалась античная эстетика⁵⁹. Причем – и это важно подчеркнуть – поэтика и риторика теснейшим образом были связаны со «спекуляциями» о языке.

Так, *стоиками* — одной из философских школ этого периода – были написаны трактаты «О голосе», «О языке», «О словах и их значении» и др. Филодемус и Секст Эмпирик утверждали, что в спорах стоиков с эпикурейцами центральным был вопрос о знаках.

Так же, как и у Аристотеля, у стоиков между знаком (словом) и вещью стоит факт сознания. По свидетельству Секста Эмпирика, «Стоики утверждают, что три вещи между собой сопряжены: обозначаемое, обозначающее и объект. Из них обозначающее есть звук, например, «Дион»; обозначаемое – тот предмет, выражаемый звуком, который мы постигаем своим рассудком, как уже заранее существующий, а варвары не воспринимают, хотя и слышат звук; объект – внешний субстрат, например, сам Дион. Из них две вещи телесны, именно звук и объект, одна – бестелесна, именно обозначаемая вещь... говорить – произносить звук, означающий представляемую вещь»⁶⁰. Стоики различали внутреннюю речь и речь, выраженную вовне, в звуке, в буквах алфавита. Они подчеркивали внутреннюю связь наименований и вещи, выявляемую этимологическим анализом.

Интерес стоиков к проблеме языка и знака имел прямое отношение к их взглядам на искусство. Теория поэтического искусства и даже теория музыки входила у них в состав «диалектики» – учения об «обозначающем» (мало чем отличающегося от риторики)⁶¹. Философской основой учения об «обозначающем», а значит и эстетики стоиков была сенсуалистическая теория познания.

Если стоики представляли в эллинизме материалистическую линию, то у *скептиков* ясно определились субъективистские и индивидуалистические тенденции, их скептицизм в отношении критериев истинности как чувственного познания, так и мышления обратился также и против знаков, слов, языка. Так, ряд аргументов против знаков выдвигает крупный теоретик античного скептицизма в 4-й книге «Пирроновых речей». Согласно Фотию, Энесидем утверждал, что невидимые вещи не могут быть обнаружены с помощью видимых знаков, а вера в такие знаки – иллюзия⁶². По свидетельству «младшего» скептика Секста Эмпирика, Энесидем не мог пройти мимо доказательства того, что не существует явных и очевидных «знаков» того, что «темно» и «скрыто»⁶³. Нападая на знаки, слова, Секст Эмпирик подвергает отрицанию все, что создано из слов, в частности, риторику. «Действительно, – говорит он в трактате «Против раторов», – если риторика трудится над речью, а, как мы показали, не существует ни речения, ни речи, состоящей из речений (вследствие нереальности того, части чего тоже не существуют), то из этого должно последовать, что и риторика лишена реальной основы»⁶⁴. Отвергая возможность существования риторики, Секст в сущности отрицает возможность существования

⁵⁹ По – видимо, лишь с Цицерона зарождается традиция подчинения поэтики риторике и интерпретации ее в терминах риторики. В целом же для античности поэтика (область воображения) не сливается с риторикой (область интеллекта). (См. Ch. S. Baldwin. Ancient rhetoric and poetic. Gloucester, Mass, 1959, p. 3)

⁶⁰ Античные теории языка и стиля, с. 69.

⁶¹ См. об этом подробнее: M. Pohlenz. Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung. Göttingen, 1948, s. 52 ff.

⁶² C. K. Ogden, J. A. Richards. op.cit., p. 266–267.

⁶³ C. K. Ogden, J. A. Richards. op.cit., p. 266–267.

⁶⁴ История эстетики, т. 1, М., 1962, с. 167.

теории словесного искусства и эстетики вообще⁶⁵. Занимая скептическую позицию как в отношении чувств, так и мышления, античный скептицизм, – пишет В. М. Богуславский, – «отдает предпочтение чувственному знанию, вплотную подходя к эмпиризму...»⁶⁶. Не удивительно, что неопозитивистская эстетика (опирающаяся на идеалистический эмпиризм)⁶⁷ в лице аналитической эстетики приходит, как и античные скептики, к отрицанию эстетики как науки.

Идеалистическая линия эллинизма наиболее рельефно обозначилась в неоплатонизме и особенно в философии и эстетике его виднейшего представителя – *Плотина*. Так же, как и Платон, он начинает с утверждения, что искусство – это «подражание», но затем в духе Платона истолковывает «подражание» так, что по существу его концепция искусства оказывается идеалистическим символизмом. Произведения искусства, уточняет Плотин, «подражают не просто видимому, но восходят к смысловым сущностям (logos), из которых состоит и получается сама природа...»⁶⁸.

Заслуживает внимания замечание А. Ф. Лосева об элементах стихийного материализма у неоплатоников, вследствие чего неоплатоники стремились представить искусство как максимально конкретное, осязаемое, картинное и даже пластическое. С семантической точки зрения это означало предпочтение изобразительной репрезентации в искусстве по сравнению с другими, «дискурсивными» ее формами. Показательным в этом отношении является следующий отрывок из одного трактата по эстетике Плотина: «Мне известно, что египетские мудрецы, опираясь ли на точную науку или на (бессознательный) инстинкт, если хотят обнаружить свою мудрость в том или другом предмете, пользуются не буквенными знаками, выражающими слова и предложения и обозначающими звуки и произносимые суждения, но рисуют целые изображения (agalmato) и, запечатлевши для каждого предмета одного специальное изображение, дают объяснение его в святилищах так, что каждое такое изображение было и наукой, и мудростью, и именно – в своей субстратной цельности, а не в качестве рассудочного мышления или убеждения. Затем от этого цельного (умопостигаемого изваяния) воспроизводилось при помощи других знаков уже частное изображение (eidolon), которое его истолковывало и (рассудочно) выражало причины, по которым оно было именно так создано, а не иначе, так что удивляться нужно было этому созданию, обладающему таким прекрасным видом бытия»⁶⁹.

Мостом, соединяющим античную эстетику со средневековой является эстетика христианских философов первых веков. Начиная с этого периода, история эстетического символизма идентифицируется с историей христианской мысли⁷⁰. Ее характерным представителем является *Ориген* (185–254 гг.). В духе неоплатонизма он рассматривает вещи как знаки объективного духа. Божественная и небесная реальность, по Оригену, становится доступной и значимой лишь через символы, которые непохожи на эту реальность, ибо нет чувственной вещи, которая вообще была бы схожа с «интеллигибельным». Ступени приближения к божественному аспекту духа – символы, фигуры, формы, которые есть в природе и которые создаются человеком. В интересах человека умножить эти средства. Одним из таких средств является искусство, поэзия, как ступени на пути, от чувственно – земного к трансцендентальной истине. В качестве примера такого символического средства, соединяющего два мира, Ориген приводит Библию⁷¹. В лице Оригена христианская эстетика отчетливо продемонстрировала взгляд

⁶⁵ История эстетики, т. 1, М., 1962, с. 34.

⁶⁶ Философская энциклопедия, т. V, с. 23.

⁶⁷ Характерно, что один из основателей эстетики неопозитивизма, А. Ричардс, комментируя позицию Энесидема в отношении знаков, видит ее положительную сторону в том, что она не допускает возможности обозначения знаками «трансцендентального». (С. К. Ogden, J. A. Richards. op.cit., p. 267).

⁶⁸ История эстетики, т. 1, с. 225.

⁶⁹ История эстетики, т. 1, с. 229.

⁷⁰ Е. М. Bruyne. L'esthétique du moyen age. Louvain, 1947, p. 87; B. Bosanquet. Op. Cit., p. 140–141.

⁷¹ Н. Н. Glunz. Die Literarästhetik des europaischen Mittelalters, 1937, ss. 39–42, 127.

на красоту как на символ христианского божества со всеми его атрибутами (мудрость, любовь и т. п.)⁷². В течение долгого времени символическая теория Оригена оказывала большое влияние на поэзию и искусство раннего христианства.

Завершая краткую характеристику античной эстетики, следует сказать, что в ней действительно были поставлены все основные философские проблемы искусства, связанные с истолкованием изображения, символа, знаков и язык а. Уже в античности обозначились два противоположных философских подхода при истолковании этих проблем, с одной стороны, – это линия материализма (Гераклит, Анаксагор, Демокрит, Эпикур, Лукреций, в известной степени – Аристотель, стоики), с другой – линия идеализма (Пифагор, софисты, Платон, скептики, неоплатоники). Именно вторая, идеалистическая линия была одним из древнейших источников семантической философии искусства XX века.

⁷² E. De Bruyne, *Op. Cit.*, p. 87.

Глава II. Эстетика средних веков

Западная Европа. Византия. Армения

В Западной Европе коммуникативный аспект средневековой эстетики отчетливо выступает у *Св. Августина*. Уже наметившаяся у Плотина тенденция исключительно символического объяснения искусства на почве христианской теологии и философии Августина получает господствующее значение⁷³. И все же для него было характерно колебание между признанием ценности чисто духовной и материальной сторон художественного символизма (см., например, его «Исповедь», гл. X)⁷⁴.

Интерес Августина к внешней, эмоциональной стороне художественных символов отчасти, по – видимому, объясняется и тем фактом, что Августин преподавал риторику, был профессиональным критиком поэзии и незаурядным мастером художественного слова. Однако, главной причиной признания чувственности художественного символизма было стремление использовать ее для поддержки религиозного учения. В частности, Августин стремился подчинить искусство познанию символического содержания Библии. В этой связи следует объяснить внимание средневекового мыслителя к образной речи – наиболее подходящего средства для передачи бесконечной непознаваемости Бога – и к риторике. Последняя представляет собой поэтику Августина, его гносеологию и знаковую теорию языка.

Как отмечается рядом исследователей (Маркус, Колиш), новое в теории знака у Августина состояло в том, что эта теория была построена по преимуществу на базе словесных знаков⁷⁵. В отличие от Маркуса и Глатштейна, подчеркивающих общегносеологическую, эмпирическую направленность мысли *Св. Августина*⁷⁶, американский исследователь М. Колиш правильно, на наш взгляд, обращает внимание на то, что святой отец ограничивает свою теорию знака религиозным познанием и христологией⁷⁷. Таким образом, семантический аспект эстетики Августина, связанный с его концепцией художественного символизма и знаковой теорией художественной речи – плоть от плоти его религиозно идеалистической философии.

Это верно и в отношении более поздних средневековых мыслителей, сохранивших большой интерес к теории знака и философским проблемам языка – *Св. Ансельма*, *Фомы Аквинского* и др.⁷⁸. Так, в эстетике и поэтике *Св. Ансельма* центральное место занимает теологическая проблема «говорения» о Боге. Согласно *Фоме Аквинскому*, произведение искусства, понимаемое как чувственно выраженный символ, которому свойственны гармония, симметрия, «лучезарность», – это символ божества, что же касается знаков, слов, все они также происходят из деятельности Бога.

Влияние христианского символизма, развивающего идеалистические традиции неоплатонизма, ясно проступает в искусстве и эстетике *Византии*⁷⁹. Для эстетических воззрений Византии очень характерна полемика между иконотворцами и иконопочитателями. В ходе

⁷³ Е. Аничков. Цит. произв., с. 13–14.

⁷⁴ История эстетики, т. 1, с. 262.

⁷⁵ R. A. Markus. St. Augustine on Signs. – «Phronesis», 1957, vol. 2, N 1, p. 64–65. M. L. Colish. The Mirror of Language: A Study in the Medieval theory of Knowledge. New Haven and London, 1968, p. 67.

⁷⁶ A. Markus. Op. Cit., p. 69–70; J. L. Gladstein. Semantics, too, has a past. – «The Quarterly Journal of Speech»; 1946, vol. XXXVI, N 1.

⁷⁷ M. L. Colish. Op. Cit., p. 67.

⁷⁸ H. Arens. Sprachwissenschaft. Der Gang ihrer Entwicklung von der Antike bis zur Gegenwart. München, 1955, kap. III.

⁷⁹ История эстетики, т. 1, с. 41; R. A. Michélin. Esthétique de l'art Byzantin. Paris, 1955, p. 271; G. Mathew. Byzantine Aesthetics, London, 1962, p. 38–39.

полемики обсуждались вопросы о природе и типах изображения, о соотношении изображения и предмета изображения и ряд других вопросов, представляющих безусловный интерес и с точки зрения семантических проблем искусства.

Так, *Иоанн Дамаскин*, определяя изображение (или образ), подчеркивает, что в отношении к изображаемому оно находится в отношении подобия. Причем, благодаря искусству подражания, красота первообраза переходит к подобию.

Подобие не означает тождества. Например, изображение человека может воспроизвести фигуру человека, но само оно «не живет, не рассуждает, не говорит, не чувствует, не двигает членами». С помощью изображений человек узнает то, что будет после него, что совершается на расстоянии и местном отдалении (так как сам человек ограничен условиями места и времени) – все это служит «для путеводительства к знанию»⁸⁰.

Федор Студит, развивая сходные идеи, цитирует интересное место у Василия Великого: «Всяким способом сработанное изображение, переведенное с первообраза на вещество, получает его подобие и отражает его форму, благодаря замыслу художника и искусству руки. Так, живописец, резчик по камню, работающий золотую или медную статую, взял материал, посмотрел на первообраз, воспринял внешний вид рассматриваемого предмета и запечатлел его на веществе»⁸¹. И первообраз, и изображение, продолжает Ф. Студит, – имеет одно наименование, но из этого не следует, во – первых, отрицание того, что «по природе» это два предмета, и, во – вторых, нельзя первообраз называть изображением, и изображение – первообразом, ибо «никогда одно не перейдет в другое»⁸². Несколько позже *Михаил Пселл* подчеркнет непосредственную действенность, ценность самих художественных изображений (икон) как таковых⁸³.

В семиотическом плане все эти идеи иконопочитателей заслуживают быть отмеченными. Попытки говорить о ценности искусства (самых изображений) как такового могло иметь в тот период прогрессивное значение. Но в целом идеи иконопочитателей были мало плодотворными для искусства.

Коммуникативные проблемы искусства нашли свое отражение и в средневековой эстетической мысли народов Закавказья. Этот вывод можно сделать на основании исследований по эстетике этого периода.

Эстетическая мысль этого времени обнаруживается, как и в других странах, в сфере богословов, причем ведущей концепцией искусства является концепция идеалистического, религиозно догматического символизма, созвучная идеям Св. Августина. Ярким примером такой концепции являются эстетические воззрения известного церковного деятеля V в. Иоанна Мандакуни⁸⁴.

Как убедительно показывает А. Адамян (в частности, в полемике с Н. Адоном, автором исследования «Дионисий Фракийский и армянские толкователи», 1915 г.), наиболее интересным и богатым материалом этого периода в области научной мысли об искусстве нужно считать грамматическую литературу средних веков⁸⁵. Армянских грамматиков привлекала в грамматике именно теория искусства, а не узко грамматическое толкование Дионисия Фракийского. В пределах грамматической литературы наиболее тесно связанной с поэтическим искусством была риторика. Литературное искусство и искусство риторики рассматривались как две стороны одного и того же искусства, взаимосвязанные и опирающиеся друг на друга. Наиболее отчетливо этот лингвистический аспект в исследованиях об искусстве (главным образом сло-

⁸⁰ История эстетики, т. 1, с. 336.

⁸¹ История эстетики, т. 1, с. 337.

⁸² История эстетики, т. 1, с. 337–338.

⁸³ История эстетики, т. 1, с. 338–339.

⁸⁴ А. Адамян. Эстетические воззрения средневековой Армении. Ереван, 1955, с. 180–181.

⁸⁵ А. Адамян. Эстетические воззрения средневековой Армении. Ереван, 1955, с. 10, 18, 113.

весном) выступает в деятельности армянских философов и грамматиков *Давида Анахта* (V–VI вв.) и *Степаноса Сюнеци* (VIII в.)⁸⁶. Философской почвой этих исследований был объективный идеализм.

Уже в начале этой работы говорилось, что эстетическая мысль на Востоке зародилась еще в рабовладельческих искусствах задолго до нашей эры, но проследить более или менее полно ее развитие представляется возможным, начиная со средневековья.

⁸⁶ А. Адамян. Цит. произв., с. 49–53; Г. З. Апресян. Эстетическая мысль народов Закавказья. М., 1968, с. 29.

Китай. Индия. Ближний и Средний Восток

С точки зрения семантических проблем искусства заслуживает внимания интересная мысль *китайской* средневековой эстетики (в частности, у историка и теоретика китайского искусства Чжан – янь – юаня, IX в.) о возникновении живописи на основе подражания иероглифическому письму⁸⁷.

Особый интерес представляет эстетика Индии. Дело в том, что в Индии вопросы теории искусства разрабатывались по преимуществу не в философских трактатах, а в многочисленных санскритических поэтиках, исследующих словесное искусство, поэзию.

Этим объясняется то обстоятельство, отмечаемое специалистами по индийской поэтике и эстетике, что индийская поэтика и эстетика тесно связаны с философией и теорией языка. Известный индийский автор «Истории санскритской поэтики» С. Де пишет о том, что теоретические предпосылки поэтики в известной степени заключены в философских «спекуляциях» о лингвистике. Анализ поэтических форм речи непосредственно связан был с исследованием общих форм языка, заимствуя у последних и точку зрения, и метод исследования⁸⁸. Аналогичную мысль высказывает академик Б. Ларин, подчеркивая «сходство воздействия лингвистики на поэтику в древней Индии и у нас в новое время (Гердер, Гумбольдт, Потебня)»⁸⁹.

Уже в трактате Бхамахи (VII в.), наиболее раннем из дошедших до нас, есть главы, посвященные грамматической правильности. Его преемник Вамана (VIII в.), перечисляя «науки», важные для поэта, пишет, что «началом всех служит предание о законах речи (грамматика)»⁹⁰. Анандавардхана (IX в.) также говорит о своей системе, как основанной на авторитете грамматики.

Фундаментальной для санскритской поэтики была проблема поэтического выражения, специфики поэтической речи, что было связано с более общим вопросом о соотношении слова (*sabda*) и смысла (*urtha*). Исходным здесь было положение грамматики о единстве, неразрывности слова и смысла. Стремления авторов поэтик были направлены на выяснение специфики этого единства в поэзии. Бхамаха отмечает, что в поэзии ни слово, ни смысл не имеют превосходства один над другим. Вамана объясняет, что слова в поэтической речи так выбраны и упорядочены, что их нельзя заменить синонимами. Стиль, или особенная композиция слов, по его мнению, образует душу поэзии⁹¹. Уже Бхамати пытался определить специфику поэтической речи в связи с «красотой». Более развернуто об этом пишет Вамана: «Поэзия постигаема в силу прекрасных форм речи». Поэзия становится нашим душевным достоянием посредством прекрасных форм речи. Слово «поэзия» употребляется в смысле знака и значения как обладающая красотой – звуковой и смысловой. «В прекрасных формах речи – обаяние, оно происходит от устранения погрешностей, от достижения красоты стиля и от украшений речи»⁹².

Заслугой ранней школы санскритской поэтики (VIII – первая половина IX в.) было то, что она привлекла внимание к отношению слова и смысла в поэтическом выражении, отличному от обычного выражения. Но анализ внешнего поэтического выражения (образного языка искусства) у них не был связан с внутренним содержанием поэзии и с индивидуальностью поэтических произведений.

⁸⁷ История эстетики, т. 1, с. 357–359.

⁸⁸ S. K. De History of Sanskrit Poetics. Calcutta, 1960, vol. 1–2, pp. 3, 7. S. K. De Sanskrit Poetics as a Study of Aesthetic, p. 1.

⁸⁹ Б. Ларин. Учение о символе в индийской поэтике. – «Поэтика», сб. статей. Л., 1927, с. 35.

⁹⁰ История эстетики, т. 1, с. 392.

⁹¹ История эстетики, т. 1, с. 396.

⁹² История эстетики, т. 1, с. 395.

«Новая» школа поэтики (IX–XI вв.) переносит центр тяжести с исследования образного языка искусства («олаткаро») на его семантику, смысл и особенности эстетического воздействия. Характерной в этом отношении является концепция искусства как «дхвани» Анандавардхана (середина IX в.). Важно отметить влияние на его эстетическую теорию философской лингвистики⁹³.

Задолго до формирования поэтики древнеиндийские философы и грамматик ввели дискуссию о том, что такое «смысл» слова, в чем его функции. Наряду с двумя основными функциями – «номинативной» и «метафорической» некоторые (Бхартрихари) выделяли третью – «суггестивную»⁹⁴, обозначаемую термином «дхвани».

Согласно Анандавардхану, в словах великих поэтов содержится помимо выраженного смысла (сфера действия прямой функции слов) еще подразумеваемый, или скрытый смысл. В последнем он выделяет «расу» и считает, что она и «есть истинная сущность поэзии»⁹⁵. Раса в «новой» поэтике означает эмоцию, вызванную эстетическим переживанием. У Анандавардхана она предполагает функцию проявления – способность выраженного смысла проявить особый скрытый смысл, отличный от скрытого смысла, связанного с простой метафорой или указанием на какой либо факт⁹⁶.

⁹³ S. K. History of Sanskrit Poetics, p. 8.

⁹⁴ Название всех трех функций дано в переводе Б. Ларина (см. цит. произв., с. 34). Ю. М. Алиханова переводит соответственно первые две функции как «выражение», «указание» (См. История эстетики, т. 1, с. 403).

⁹⁵ История эстетики, т. 1, с. 399–402.

⁹⁶ По мнению акад. Б. Ларина, учение о «дхвани» имеет много сходства с европейским учением о поэтическом символе (Вяч. Иванов и др.).

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.