

Капустина Л.Б.

(научный консультант – М.С. Каган)

**ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА  
КАК ОСОБАЯ ПРОБЛЕМНАЯ ОБЛАСТЬ  
КУЛЬТУРОЛОГИИ**

*Вступление. Красота: от обожания к содержанию*

Идея прекрасного – или спектр различного понимания красоты, формы которой многолики и изменчивы – получала разное наполнение в истории искусства и представлена в известных справочниках по эстетике. Но лишь на определенном этапе культуры появляется потребность осмыслить *прекрасное как идею*. Подобной антологии пока не существует.

Анализ идеи прекрасного показывает, что далеко не всегда даже развитое эстетическое чувство соотносится с философской глубиной взгляда. Скорее наоборот: красота философскому разуму противопоставляется. Еще в 17 веке в трактатах по искусству «ученый художник» – мишень для критики. Роберт Циммерманн, автор «Истории эстетики» (1858-65), считал, что в западноевропейской философии искусства не было ничего, кроме огромного пробела, вплоть до 19 века. Другой немецкий исследователь, Генрих Ретшер, выскажет ту же самую идею двумя десятилетиями раньше: эпоха «ослепления великолепием и красотой искусства закончилась, «драгоценный сосуд разбит» – с тем чтобы наконец «созерцать во всей наготе его содержание». (1) И это середина 19 века.

Понятия – суть идеи, нарождающиеся уже после того, как процесс создания мира закончился. Так и в искусстве: его философия выявляется после тысячелетних упражнений в искусстве и восприятии природы. Невольная аналогия с концепцией искусства Аристотеля: только с опытом приходит понимание, что искусство соотносится с философией (или наукой) или даже опережает их в развитии, в своих откровениях и гениальных прозрениях. Только тогда вступает в свои права эпоха осмысления *прекрасного как идеи*.

Этот материал не лежит на поверхности, а представлен имплицитно и требует реконструкции. Вектор этого движения задавали художники и философы, которые оказались наиболее чутки к движению философствующего духа в искусстве.

*Часть I. Истоков эстетического дискурса:  
еще философия красоты*

Итак, поле для его – искусства – философии открывается «после искусства». Тем самым предполагается, что искусство должно обозначиться в каких-то «пределах», своих родовых признаках, состояться в качестве феномена человеческого опыта, категориально оформиться.

Известно, что в новоевропейской культурной традиции новая формула отлилась к началу 18 века, когда получает хождение термин «изящные искусства». Его становление происходит на протяжении 15-17 веков и увязывается обычно с процессом выделения искусства из ремесла и становлением его в качестве отдельной отрасли человеческой деятельности уже в эпоху Возрождения; формированием принципа «аристократизма» (Е. Аничков) и развитием на его основе теории «хорошего вкуса» (вторая половина 16 века); утверждением теоретически обоснованного классицистического канона (середина 16 – конец 17); появлением в 16-17 веках первых институтов искусства.

Дополним этот ряд еще одной существенной характеристикой: утверждение термина «изящные искусства» совпадает с появлением в Европе первых эстетических систем, т.е. временем формирования эстетического дискурса.

Один из французских библиографических указателей проводит четкую границу между собственно эстетическими исследованиями психологического и философского характера, которые появляются во Франции в начале 18 века, и бытовавшими с 15 века теориями искусства – от поэтического творчества до рассуждений об архитектуре или технике живописи. (2) Теории искусства 15-17 веков тесно связаны с художественной практикой, и основным руслом разработки проблем остается искусствознание, а не философия.

В начале 18 века ситуация заметно меняется. Вопросы из области онтологии – зачем искусство? Откуда оно? Что это такое? Имеет ли оно цель? Критерии произведения искусства? Его художественные достоинства? – можно сказать, автоматически переводили «теории искусства» в «эстетические системы». (3) Сочинение «Опыт исследования красоты» (1741)

о. Андре – одно из первых в этом ряду – стало своеобразной точкой отсчета, которая объединила литературный и философский подходы, поскольку именно в этом исследовании развивавшиеся до сих пор обособленно литература и философия «образуют новую комбинацию – эстетику». (4) Эта первая попытка философского решения вопроса о красоте, «первое во Франции проявление философии красоты» (Э. Кранц) оценивается как «открытое провозглашение картезианства как основы эстетики» (5).

Заметим: опыт объяснения красоты исходя из магистральных философских воззрений декартовской эпохи выходит спустя столетие после появления в свет «Рассуждения о методе» Декарта и является удачным примером, иллюстрирующим становление эстетического дискурса в его истоках.

Итак, есть некая исходная точка: о. Андре, из ордена иезуитов, время написания «Опыта...» 1741-й год. И есть 1641-й год: «Рассуждение о методе» Рене Декарта, произведение, из которого развертывается позднее целая эпоха в искусстве – французская классика.

Декарт, живший в веке несомненно христианском, когда все его философское творчество несло на себе печать «априорного ограничения», «нравственного» и «логического» обязательства не перечить метафизическим учениям церкви и приводить результаты деятельности свободной мысли в соответствие с истинами богооткровенными. (О чем он признавался в своих письмах отцам иезуитам, учеником которых был). И о. Андре, который, спустя столетие, терпит неудачи в своей карьере священника, вплоть до гонений, за приверженность картезианской доктрине, и упорство которого продиктовано очевидным желанием найти научно обоснованные критерии красоты. Два имени, которые принадлежат разным эпохам лишь исторически, а по духу, по сути, – одной: «...нужно только перенести на красоту то, что Декарт говорит об истине, и мы получим эстетическую теорию о. Андре». (6) На линии «Декарт – отец Андре» развертывалось целое столетие французской классики, которая находилась под влиянием – тогда еще, может быть, не вполне осознанном – философии Декарта.

Таким образом, в русле французской теории искусства можно найти водораздел, точку перехода от описательности к

философичности, начало формирования эстетического дискурса, уходящего своими корнями в картезианскую философию. Однако – и это принципиально – «Опыт исследования красоты» о. Андре – это уже философия красоты, но еще не философия искусства, феномен которого в докантовскую эпоху не вызывает острого интереса среди философов-профессионалов. Как известно, у Декарта – так же, как и у Бэкона, Гоббса, Лейбница – нет развернутой эстетической концепции. Гораздо позже, лишь в последней четверти 19 века, известный историк философии Эмиль Кранц, переосмыслив этот судьбоносный период в истории европейской культуры, введет термин «картезианская эстетика» (7). Со следующей мотивацией: пусть в сочинениях Декарта не содержится почти ничего по вопросам красоты и искусства, однако поскольку он величайший философ-рационалист, а эстетика 17-18 веков – эстетика рационалистическая, то и употребление термина «картезианская эстетика» вполне законно: «...она картезианская... по духу своему, т.е. по лежащим в ее основе философским принципам; та же умственная среда и те же духовные усилия мысли создали и распространили и ее, и картезианский рационализм». (8)

Доказав, что французский классицизм является художественным выражением картезианского учения, Кранц подчеркнул тем самым, что влияние Декарта на искусство было более благотворным, нежели влияние многих более поздних эстетиков, теории которых «отнодь не были увековечены искусством» на практике. И в этом смысле, благодаря косвенному воздействию на художников, судьба философа, по мнению Кранца, была счастливой, а его вклад в искусство незаслуженно забыт.

*Часть 2. Опыт философии литературы:  
уже философия искусства*

Под влиянием романтизма абсолютный статус картезианского «когито» и декартовского рационализма заметно пошатнулся. Определение романтизма как направления «догматического» встречается и в русской общественной мысли начала 19 столетия, например, у А.И. Введенского: «...в его (Декарта – Л.К.) философии мы имеем как бы лекарство, по приему доведения до абсурда, – для излечения ума от безотчетной склонности к рационализму... к

которому человеческий ум питает сильнейшую склонность». (9)

Подобный «диагноз» – уже не столько декартовской философии, сколько человеческому уму, безотчетно увлекающемуся рационализмом, вряд ли можно было поставить во времена о. Андре. Совершенно очевидно, что это голос из другой эпохи.

Все это имеет прямое отношение к замыслу Э. Кранца создать «Опыт философии литературы» (1882-й год, в России опубликован в типографии Альтшулера в 1902 году), реконструировав на материале философии Декарта и классической французской литературы 17 века ни много ни мало «декартовскую эстетику». С объяснением замысла автора: «...всякая метафизика в большей или меньшей степени включает в себя и эстетику. Если самому философу не угодно было выделить ее и облечь в ясную и вразумительную форму, она тем не менее остается в основе его системы как подразумеваемое следствие и возможный вывод из его учения». (10)

Сочинение, совершенно оригинальное по замыслу, тем не менее укладывается в достаточно репрезентативный для нашей темы ряд источников. Среди них назовем только «Философию искусства» (1802-05) Фридриха Шеллинга и «Сочинение по философии искусства» (1837) Генриха Ретшера, – авторов, чутко уловивших движение философствующего духа в культуре.

19 век – это время господства наблюдения и синтеза над абстракцией и анализом, что и отразилось во всеобщем «применении» философии к отдельным областям знания, породив философию культуры, философию искусства, философию истории, философию литературы. По сравнению с Шеллингом, который по ходу истории рождает идею романтического синтеза философии и искусства, Кранц находится в более выгодном положении: от классицизма его отделяет целая эпоха. И если первый интуитивно прозревал интенции «Абсолютного Духа», то второй исторически сравнивал и обобщал. То есть у Кранца была объективно-историческая возможность для обоснования новых тенденций в культуре.

Декарт, к которому апеллирует Кранц, еще обходится без данных искусства и делает свои философские открытия без художественных реминисценций. Во времена Кранца, после осмысления феномена искусства романтиками, это уже

невозможно: «Чем была бы для Декарта философия истории или философия искусства? Подозрительными, может быть, мало понятными комбинациями. Для него искусство – одно, история – другое, философия – нечто еще иное, лучшее из всего. Вот отчего, без сомнения, ему не пришла в голову мысль об эстетике (как отдельной отрасли философии) – это наука по составу разнородная, а Декарт признавал только простое. Синтез метафизики (которая априорна) и исторической эволюции искусства (которая принадлежит области наблюдения), не мог представиться его уму чем-то реальным и серьезным» (11).

Устанавливая соответствие принципов классицистской поэтики методу картезианской философии, Кранц делает это на обширном материале искусства, и при этом не просто оценивает авторов и их произведения, следуя жанру историко-литературного исследования, но воссоздает эстетику Декарта, актуализируя классицистский идеал красоты. По сути, заново прочитывает его, сравнивая две вехи в искусстве, две эстетики: рационалистическую и романтическую. На основе своих философских интерпретаций Кранц конструирует тот тип красоты, который породил обе эстетические системы и которые, по мнению Кранца, вряд ли бы состоялись в своем историческом качестве без системы декартовой философии.

Однако представляя уже новую эпоху, исследователь описывает богатство вариаций во взаимоотношениях между философией и искусством более детально, акцентируя внимание на «философском элементе вопроса». В наиболее поэтической формулировке и в самом общем виде «паритетность» двух форм освоения действительности устанавливается уже под очевидным влиянием философии немецкого идеализма: «Искусство ... есть прекрасное целое... которое одухотворяется философской душой, а изучение этой души, доступной по ее чувственным проявлениям, принадлежит философии».

Следование философам-классикам вовсе не исключает оригинальности в исследовании вопроса: Кранц говорит о проблеме уже не в кантовской стилистике «как если бы...» и не в идеалистически романтической перспективе, а в конкретно-историческом опыте взаимодействия философии и искусства. Отчетливо понимая различие между искусством и философией в освоении мира, исследователь приходит к естественной мысли о

том, что Декарт «поработил» современное ему искусство, которое намеренно отсекало от себя богатство реальной жизни и индивидуального человеческого опыта, «сужало область искусства в пользу трезвого разума». Искусство под воздействием философии принимает характер отвлеченной доктрины, и Кранц с трудом представляет себе «литературу всеобщего»: «Если бы Лабрюйер, госпожа де Севиньи и Боссюэ хотели выразить одну и ту же мысль, то, чтобы выразить ее в совершенном виде, они должны были бы все трое написать одну и ту же фразу...Здесь мы уже находимся перед лицом науки, а не искусства, здесь писатели приравниваются к геометрам, которые обязаны не только найти одно и то же правильное решение, но и найти его одинаковым способом – наиболее простым, т.е. совершенным путем». (12) Между тем «...не состоит ли различие науки и искусства в том, что наука обращается исключительно к разуму и довольствуется тем, что порождает мысли, тогда как искусство, более близкое нам (людям), порождает одновременно мысли в уме и чувство в душе» (13). По сути, это уже протест против эстетического кодекса на началах разума и с основным критерием красоты, приравненной к правде. Современник эпохи романтических движений, Кранц тем самым «проговаривается» в своих симпатиях к романтикам.

Меняется понимание красоты, меняется ее выражение в искусстве, – значит, происходит перемена и в том, как передается ощущение красоты в суждениях о произведениях искусства. Становление новой формулы красоты помогает отследить критика, уже обладающая философскими возможностями. Философия литературы, собственно, и вырастает из критики как своего рода экспериментальная эстетика, извлеченная опытным путем (*a posteriori*) из произведений искусства. Однако эта апостериорная теория красоты уже есть философия искусства, поскольку она использует метод экспериментальной науки, законы которой суть произведенное анализом обобщение фактов, – это уже философская интерпретация художественной ценности искусства.

Подход Кранца философский: отсекая частности, он выстраивает в качестве довольно стройной конструкции линию взаимодействия философии и искусства, используя метод обобщения. Взвешенность философского подхода позволяет ему избегать нападков на картезианство, рассматривать явление изнутри и его жизнь в

историческом времени. В русском предисловии к первому – и до сих пор единственному – изданию «Опыта...» в России Ф.Д. Батюшков назовет в качестве «главной заслуги г. Кранца» «установление...внутренней связи между литературой и философией» (14).

*Часть 3. От способности суждения к философии искусства.  
Опыт дефиниции.*

«Теория художественной эмоции» (1790)

Термин «теория искусства» у Канта не встречается. Насколько мне известно,

Никто из писавших о Канте не усвоил ему этого термина...

Коген: искусство, по Канту, не является новым предметным направлением

Творчества субъекта: все дело здесь в эмоциональном фоне и аккомпанементе. Конечно, при таком взгляде теория искусства Канта должна была представиться чем-то, что заслуживает скорее имени теории художественной эмоции или чувствования. Так и озаглавил Коген свою собственную обработку эстетических проблем: «Эстетика чистого чувствования» (1912).

Т. Райнов (15)

Понимание того, что судить об искусстве можно и нужно только по законам самого искусства и что правила устанавливаются творцом, приходит не вдруг. Известная формула Гегеля «искусство имеет конечную цель в самом себе» возвращает нас к Канту и Шеллингу.

В «Критике способности суждения» (1790) Кант оформил понятийно нечто принципиально новое в отношении человека к миру, которое не охватывается ни его познавательной способностью («теоретическая философия»), ни его целеполагательной способностью, связанной с волей, способностью желать («практическая философия») и которое докантовская философия не осознала, не оформила. Из априорных (доопытных) принципов Кант выводит эстетическое суждение или чистое рефлектирующее

суждение – способность, которая не опирается на заранее предполагаемые, уже данные правила, но сама из себя вырабатывает правила и сама себе их устанавливает, поскольку это всегда оценочная способность.

Заметим: в «Наблюдениях над чувством прекрасного и возвышенного» (1764) Кант заявляет о том, что принципы и критерии эстетического носят эмпирический характер и не могут быть осмыслены с философских позиций. Перелом наступает почти спустя 30 лет, в «Критике способности суждения», произведении «буйном», где «все способности ума выходят... за те самые пределы, которые Кант столь тщательно фиксировал в книгах зрелой поры». (16) Именно здесь, в своей третьей «Критике...», вдохновенном гимне гению и человеческой способности творить, написанном с яркой художественной силой, Кант не только дает одно из самых вдохновенных определений искусства как «свободной игры свободных душевных сил», но и обвиняет в догматизме прежние эстетики. Например, английскую эмпирическую критику вкуса 18 века, признававшую объективно существующую красоту в ее религиозных, материальных и прочих контекстах. Тем самым Кант разрывает с предыдущей традицией искусствоведения, которая признавала за искусством только морально-дидактическую функцию или функцию способа познания, как в баумгартеновской эстетике.

У Канта искусства не воспитывают и ничего не познают. Искусство имеет своей основой форму «целесообразности без цели», суждение о прекрасном – в соответствии с основополагающей установкой «als ob» его философии – имеет своей основой форму, «как если бы» она была целесообразной. Тем самым Кант отрицает объективность прекрасного в явлении. В искусстве, где необходимо прежде всего эмоционально-чувственное понимание, невозможно объективно сформировать нормы, критерии, нельзя рационально аргументировать преимущество одних вкусов над другими. Оцениваться эстетически могут только единичные художественные явления, суждения вкуса исторически изменчивы, поэтому наука об искусстве в принципе невозможна. Возможна только критика – исследование вкуса, нашей оценочной способности.

К этим рассуждениям Канта небезынтересно добавить его

отношение к искусству как реальной художественной практике. В. Соловьев отмечает, что «эстетическое развитие Канта было значительно ниже умственного и нравственного. Он понимал отвлеченно значение красоты, но живого интереса эта область в нем не возбуждала. Из искусств он всего более находил вкус в кулинарном, составлявшем любимый предмет его разговоров с женщинами». (17)

Соловьев оправдывает «скудость эстетической стихии» у Канта тем, что его призвание было другим, а именно – «провести всюду глубочайшее разделение между идеальной формой и реальным содержанием бытия». (18) Исходя из этого, мысль об эстетике как отдельной отрасли философии Канту, в отличие от Декарта, уже пришла, а вот в анализе искусства он не выходит за пределы лишь одного онтологически присущего искусству качества: его способности доставлять удовольствие, которому предшествует способность оценки, суждение вкуса. Перефразируя Делеза, который писал, что Кант трактует «план имманенции» как «поле сознания», можно сказать, что в «поле сознания» Кант переводит и искусство, имеющее, кстати сказать, собственный «план имманенции». Что и продемонстрировала – впервые в истории философского осмысления искусства – концепция Шеллинга.

*Фридрих Шеллинг: первый опыт философии искусства (1802-05)*

В отличие от Канта, у которого искусство трансцендентно философии, внеположено ей, у Шеллинга искусство имманентно философии, и это не только результат влияния романтизма, что прежде всего имеется в виду, когда речь заходит об эстетических взглядах Шеллинга.

Шеллинг исследует феномен искусства, тесно увязав его с системой трансцендентальной философии, или «философии тождества», которая помогает ему сформулировать основополагающий принцип художественно-образного познания реального мира: искусство в целом и творчество каждого художника в частности есть конструирование жизни в воображении. Искусство, обладающее собственным миром, требует также собственной теории.

Сам Шеллинг полагал, что в современную ему эпоху художников-практиков ничего нельзя узнать об искусстве,

поскольку подобным эпохам недостает *idei* искусства и красоты. Тем самым Шеллинг первым поднял «гораздо более широкий вопрос чисто философского характера, не менее важный для философии, чем для поэзии», осознав близость философии и искусства, «их взаимную связь, которая характерна для всего новейшего времени». (19)

Науку философии искусства, по мнению Шеллинга, нельзя смешивать ни с эстетикой, ни с теорией изящных искусств, поскольку, по его мнению, до сих пор в истории культуры были лишь удачные замечания к идее истинной философской науки об искусстве, но никто не устанавливал ее научного целого. Систему философии искусства, которую разрабатывал Шеллинг, можно реконструировать, анализируя работу «Система трансцендентального идеализма» (1800), речь «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807) и курс лекций, прочитанных им в 1802-1805 годах в Йене и Вюрцбурге. Последний и был издан под заглавием «Философия искусства» уже после смерти Шеллинга. Так в истории и теории искусства впервые появилось сочетание «философия искусства».

Понимание Шеллингом природы философии и искусства – в его рассуждениях о близости и противоположности двух форм культуры. Философия и искусство основаны на продуктивном созерцании и исходят из бесконечной раздвоенности противоположных деятельностей: природы и духа, реального и идеального, объективного и субъективного. Однако искусство, в отличие от философии, обладает особой продуктивной способностью – ее можно назвать воображением, художественным дарованием, чудом искусства, – посредством которой ему удастся невозможное, а именно – «снимать» в конечном продукте (художественном произведении) любую противоположность, мыслить и сочетать «даже противоречивое».

Принцип, который позволяет Шеллингу мыслить и сочетать даже противоречивое, покоится на сознании того, что разделения на «природу» и «дух» не существует. То, что «по ту сторону сознания» (природа) является нам как действительный мир, а «по эту сторону сознания» (дух) как идеальный мир или мир искусства, – это продукты одной и той же деятельности. Природа (действительный мир) и дух (идеальный мир) тождественны по своей внутренней сути

и представляют самообнаружение единого абсолюта. Трансцендентальная философия должна привести субъекта к осознанию этого тождества, к раскрытию того, что действительный и идеальный миры суть продукты одной и той же духовной деятельности. Объективным свидетельством этого единства выступает художественное творчество, поэтому трансцендентальная философия так близка искусству.

В рамках установленной им науки особую роль Шеллинг отводил творцу (гению), благодаря которому искусство может противостоять хаосу многообразия и который снимает глубинные противоречия между искусством и философией: ведь искусство, в силу своей природы, требует завершенности, ограничения, а дух эпохи влечет к неограниченности и с неизменным упорством сметает все преграды. В этот неизбежный, в силу существующих противоречий, спор должен вмешаться творец, и «...из хаоса эпохи извлечь устойчивые образы и общему облику своего произведения...придать внутреннюю необходимость в себе и общезначимости вовне», «средствами абсолютного своеобразия» придать произведению искусства такое качество, чтобы оно «могло представляться лишь ради себя сущим». (20)

Таким образом, утверждается самодостаточность, самоценность, абсолютный статус творца и его произведения, а значит, и искусства в целом, поскольку «эмпирического искусства» (ремесла) Шеллинг не признает. В письме к А. Шлегелю он пишет: «Существуют действительные, или эмпирические вещи, соответственно чему существует реальное, или эмпирическое искусство, которое есть предмет *теории*, но как есть предметы умозрительные, вещи *сами по себе*, так есть и *искусство само по себе* ... искусство само по себе и есть то, посредством чего устанавливается связь *философии с искусством*... в таком смысле моя философия искусства есть скорее философия универсума, нежели теория искусства, поскольку...философия искусства принадлежит только сфере высшей рефлексии искусства; в философии искусства ни в коей мере нет речи об эмпирическом искусстве, но лишь о корнях искусства, каковы они в абсолютном». (21)

Насколько нова эта точка зрения на искусство, и, главное,

насколько она соответствовала духу времени, можно оценить, сопоставив шеллинговский взгляд на искусство с распространенными в его время и даже после теориями. Кстати будет сказать, что по этому поводу высказывались не только художники и философы, но и историки философии, социологи и даже экономисты. Вот точка зрения французского экономиста Пьера Прудона: «Назначение его (искусства – Л.К.) как бы второстепенное, вспомогательное. Характер искусства более женственный, чем мужественный, назначение его подчиненность, и окончательное развитие его должно установиться на основании юридического и научного развития человеческого рода. Прогресс в искусстве, если он не вымысел, будет только внешний, независимый от внутренней сущности самого искусства. Предоставленное себе искусство, склонное по своей сущности к фантазиям, будет постоянно обращаться к самому себе, и значит осуждено на неподвижность и застой». (22)

На этом фоне идея Шеллинга создать настоящую науку об искусстве, которая бы объясняла его глубинные интенции, причем создать эту науку при помощи философии, на «стыке» философии и искусства, в начале 19 века воспринимается как абсолютное новаторство. Оказалось это возможным потому, что Шеллинг был гораздо ближе к художникам-практикам, чем Кант, или он как философ гениально прозрел тот путь, по которому пойдет развитие философского и художественного знания в будущем? Вероятно, и то, и другое, и третье: искусство стало вполне самостоятельной областью человеческого гения.

*От философии искусства к философским теориям искусства*

Благодаря усилиям немецких философов-идеалистов ко времени выхода в свет «Философии искусства» Генриха Ретшера (1837) страна красоты уже покоилась во владениях абсолютного духа: изящное произведение объяснялось только из себя самого и считалось замкнутым в своей образности целым.

Философия искусства в лице Шеллинга и Гегеля возвысилась до познания абсолютного начала искусства, осознав единство идеи с ее чувственным образом. С этого времени в кругу профессионалов искусство не измеряется больше «масштабом морали», и к произведению искусства не прикладывается мерка соответствия

действительности. Благодаря стремительному развитию философии искусства идет утверждение начала философского: философское познание достигло наконец той высоты, на которой до сих пор пребывала деятельность художественная.

Когда природа художественной идеи, сам феномен художественности были выговорены наукообразно, пришло понимание, что философские теории искусства «более всего» отвечают его природе, и что ни одна из частей философии не имеет такого могущественного союзника, как философия искусства. Союзник этот – художественное произведение. С одной стороны, философия возвысилась до того, чтобы раскрыть природу искусства, открыв в нем новые грани: ведь до сих пор великие художники и поэты всех времен давали в своих творениях более, нежели сколько философствующий дух был в состоянии в себя вобрать. С другой – проявилось глубинное противоречие между наслаждением, получаемым от изящного произведения, и теорией рассудка, согласно которой судили о нем: «При наукообразном изучении художественного произведения, прежде всего должны познать... конкретную мысль. Но так как в искусстве она выходит не в собственной форме, в форме мысли, а в чувственном проявлении, то деятельность философского познания первым условием полагает способность изъять эту мысль из прекрасного мира ее живых образов и уметь удержать ее. Это условие однако имеет в себе нечто жесткое для индивида. Он должен выйти из роскошной полноты богатой, образной жизни и перейти в пустыню бесплотной мысли, и крепко удержать эту мысль во всей чистоте ее...это...есть в некотором смысле жертва...» (23)

Эта жертва – разрушение формы, «расстроивание» прекрасного творения: «прекрасное тело художественного произведения должно быть разрушено с тем, чтобы вынуть из него его бьющееся сердце». (24) «Дробь неизвестной величины», «иррациональный остаток», «душа живая», ускользавшие от анализа, объясняются посредством философии.

Философия искусства становится познанием существа искусства – «силой отвлечения», способностью «отрешиться от...обаяния пленительной жизненности», способом «покорить мысли художественное целое произведение».

От этого шага уже недалеко до теорий 20 века, которые разведут

терминологически философию искусства и эстетику, потому что последняя не удовлетворяет более запросов современных философов в их поисках предельных оснований не только искусства, но, что, вероятно, важнее, и самой философии.

*Примечания:*

1. Rotscher Н.Т. Abhandlungen zur Philoshopie der Kunst, Berl., 1837.
2. Mustoxidi Т.М. Histuar de l esthetique francaise, P., 1920.
3. Ibid. P.233.
4. Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902. С.158.
5. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1964. Т.2. С.208.
6. Кранц Э. Опыт философии литературы. Декарт и французский классицизм. СПб., 1902. С.197.
7. Krantz E. Essai sur l esthetique de Descartes. P., 1882.
8. Цит. по: Аничков Е. Очерк развития эстетических учений // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. С.43.
9. Введенский А.И. Декарт и рационализм // Труды Санкт-Петербургского Философского общества. Вып.1, 1901. Ч.3. С.14.
10. Кранц Э. Опыт философии литературы. СПб., 1902. С.9.
11. Там же.
12. Там же. С.72.
13. Там же. С.76.
14. Там же. С.4.
15. Райнов Т. Теория искусства Канта в связи с его теорией науки // Вопросы теории и психологии творчества. Т.6. Вып.1. История и теория эстетики. Харьков, 1915. С.259.
16. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? СПб., 1998. С.9-10.
17. Соловьев В. Кант // Философский словарь В. Соловьева. Р.-на-Д., 1997. С.163.
18. Там же.
19. Шеллинг Ф. О Данте в философском отношении // Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966. С.445.
20. Там же. С.447,450.
21. Цит. по: Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966. С.12.
22. Прудон П. Искусство, его основание и общественное

*Academia*

---

назначении. СПб., 1895. С. 55.

23. Rotscher H.T. Abhandlungen zur Philosophie der Kunst,  
Berl., 1837. S.186.

24. Ibid. S.189.