

формальные правила рассудка, т. е. логические формы, что справедливо отмечается в комментариях к названному изданию «Логики».

<sup>6</sup> Цит. по: Лукасевич Я. Аристотелевская силлогистика с точки зрения современной формальной логики. — М.: Изд-во иностр. лит., 1959, с. 107.

<sup>7</sup> Там же, с. 109.

<sup>8</sup> См.: Beth E. Aspects of Modern Logic. Dordrecht: D. Reidel, 1970, p. 44—48. Бет, кстати, подмечает взаимосвязь между трактовкой математики и логики: «Если мы вместе с Декартом, Кантом, Болландом и Брауэром... примем точку зрения, согласно которой в математическом рассуждении неизбежен нелогический элемент... то нам придется вместе с тем принять... что этот нелогический элемент играет некоторую роль и в построении теории силлогизма» (ор. cit., p. 45). Поскольку Кант определенно принимает антецедент этой импликации, то ему, судя по всему, следовало бы вместе с Александром Афродисийским принять и ее консеквент. Однако, как мы знаем, Кант этого не делает.

<sup>9</sup> Хинтиikka Я. Логико-эпистемологические исследования. — М.: Прогресс, 1980, с. 295.

<sup>10</sup> Асмус В. Ф. Диалектика Канта. — 2-е изд. — М.: Изд-во Комкадемии, 1930, с. 67.

<sup>11</sup> Спиноза Б. Избр. произв. в 2-х т. М.: Госполитиздат, 1957. Т. 1, с. 407.

<sup>12</sup> Асмус В. Ф. Бергсон и его критика интеллекта. — В кн.: Асмус В. Ф. Историко-философские этюды. М., Мысль, 1984, с. 251.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. — М.: Изд-во иностр. лит., 1958, с. 34.

<sup>15</sup> Там же, с. 38.

<sup>16</sup> Однако следует иметь в виду, что связь между логической формой и формой пространства у Витгенштейна неоднозначна: «Каждый образ есть также логический образ. (Напротив, не каждый образ есть, например, пространственный образ)». (Там же, с. 36).

<sup>17</sup> Лукасевич Я. Цит. соч., с. 48.

<sup>18</sup> О связи логических форм с возможными объектами у Лейбница см.: Макавельский А. О. История логики. — М.: Наука, 1967, с. 402.

<sup>19</sup> Здесь, кстати, было бы интересно привлечь к объяснению различного понимания логической формы у Канта и Лейбница различия в трактовке ими категории возможности. О различии трактовок возможности у этих мыслителей см.: Садовский В. Н., Смирнов В. А. Я. Хинтиikka и развитие логико-эпистемологических исследований во второй половине XX века. — В кн.: Хинтиikka Я. Логико-эпистемологические исследования. М., Прогресс, 1980, с. 26.

<sup>20</sup> Нарский И. С. Диалектика «критического» Канта. — В кн.: Вопросы теоретического наследия Иммануила Канта. Калининград, 1975, с. 57.

<sup>21</sup> Там же, с. 59.

*И. С. Нарский*

#### **ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕИ А. БАУМГАРТЕНА КАК ОДИН ИЗ СТИМУЛОВ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ КАНТА**

Известно, что Кант начал свое философское развитие с воспроизведения, во время университетских лекций, идей системы вольфианца Александра Готлиба Baumgartena (1714—1762). Переход Канта к критицизму в философии означал преодоление им и Baumgartena, и Христиана Вольфа, и Лейбница. А как обстояло дело собственно в эстетике? В каком отношении уче-

ние Канта об искусстве, прекрасном и возвышенном стоит к эстетике Баумгартена? И какой «мостик» пролегает отсюда вообще к философии зрелого Канта? В своей теории искусства Кант преодолел, но также и сумел по-своему синтезировать своих немецких и английских предшественников. Не миновал он и Баумгартена, и А. Баумгартен, явившись основоположником философской эстетики в Германии XVIII в., стал при этом в некоторых, пусть частных, моментах как бы диалектически связующим звеном между Лейбницем и Кантом — и это не только в эстетике как учении о прекрасном, но именно через нее и вообще в философии, что верно не столько для «докритического» Канта, сколько, хотя и в ином смысле, для Канта «критического».

В данной статье не все поставленные нами выше вопросы будут освещены с полнотой, исследование должно быть продолжено; пока попытаемся осветить то, что нам представляется главным.

А. Баумгартен считал эстетику наукой, ибо и искусство не отделено стеной от науки. Вообще искусство и науку, художественное творчество и познание он рассматривает как внутренне нераздельные друг с другом феномены. В §§ 533 и 662 своего главного философского сочинения «Метафизика» (1739), — того самого, которое докритический Кант на протяжении ряда десятилетий использовал для чтения соответствующего курса университетских лекций\*, — а затем в §§ 1 и 14 «Эстетики» (1750—1758) Баумгартен определял эстетику как науку о красоте, т. е. о совершенстве мира явлений и о совершенстве и усовершенствовании чувственного познания<sup>1</sup>. Эта наука должна заниматься и усовершенствованием художественного вкуса людей. Исходя из сказанного, Баумгартен приходит к выводу, что эстетика — это «низшая (inferior)» гносеология. Тем самым Баумгартен использовал мысли из §§ 544—546 «Эмпирической психологии» (1732) Христиана Вольфа, но изменил их уже тем, что включил их в фундамент самостоятельно им развитой, несколько иной концепции. Эстетика для Баумгартена есть слияние воедино теории чувственного познания и чувственного изображения в их по возможности полном совершенстве. У Баумгартена произошло слияние понятий «прекрасное», «чувственное» и «совершенное». Так у него синтезировались пути теории прекрасного, гносеологии ощущений и онтологической «метафизики», но результат этого синтеза уже отличался от рационалистического учения Лейбница, а не только от сухих схем его метафизического популяризатора Х. Вольфа.

Большая связь со взглядами Лейбница, здесь, конечно, была налицо, так как Лейбниц располагал эстетические переживания

---

\* Представляют некоторый интерес пометки Канта на книге А. Баумгартена, находящейся ныне в библиотеке Геттингенского университета.

на одной из важных ступеней лестницы восхождения идей от «темных» к «адекватным» по их качеству. Это была ступень «ясных», т. е. ярких, интенсивных, ощущений и чувственных переживаний и эмоций, которые в то же время «смутны», т. е. не вполне отчетливы, а тем более адекватны по своей структуре. Эти мысли Лейбниц высказал, например, в «Размышлениях о познании, истине и идеях» (1684) и в «Новых опытах о человеческом разумении» (1704)<sup>2</sup>. В немецкоязычных текстах, касающихся эстетики, Баумгартен называл ясные, но структурно смутные идеи «пестрыми (bunte)» и «спутанными (verwogene)». Эти термины, как, впрочем, и исходные термины Лейбница, нельзя признать вполне удачными, но общая их тенденция достаточно понятна. Иногда Баумгартен употреблял термин «темные идеи» для обозначения смутных, а притом и не вполне ясных идей.

Лейбниц имел в виду, что в смутных чувственных переживаниях, как он писал об этом в «Началах природы и благодати, основанных на разуме» (1714), находят лишь отзвук, и не более того, свойства всей бесконечной объективной вселенной<sup>3</sup>. Баумгартен, в отличие от Лейбница, считает, что чувственное познание само может достигать вершин совершенства, без того чтобы передать эстафетную палочку дальнейшего совершенствования интеллекту. В этом вопросе «критический» Кант оказался ближе к Лейбницу, чем к Баумгартену<sup>4</sup>. (Едва ли здесь сказались следы влияния на раннего Канта со стороны неортодоксального кенигсбергского вольфианца Франца А. Шульца: они могли сказаться, скорее, в совсем ином, а именно пиетистическом, направлении.)

В отличие от Лейбница и Вольфа, Баумгартен относит вкус к области чувственности. И для Баумгартена прекрасное есть не только совершенство вещей вне нас, но и совершенство чувственного познания. Когда в § 18 своей «Эстетики» Баумгартен отмечал, что «безобразные предметы могут как таковые мыслиться прекрасными», он понимал под мышлением представлением. В общем трудно согласиться с мнением, будто Баумгартен был лишь «учеником» Лейбница, и только.

Хотя Лейбниц выстроил различные чувственные и рациональные состояния идеи в одну цепочку по этапам восхождения к более гносеологически совершенным (истинным) состояниям, подлинного развития и перехода от одного этапа к другому, у него не получилось, несмотря на то, что согласно учению Лейбница каждый самостоятельный дух (монада), обладая идеями и изменяя их, заменяя все более совершенными, развивается в принципе и достаточно плавно, и бесконечно. У Баумгартена внутренний переход от чувственного к рациональному познанию в смысле действительного развития тоже не раскрыт, тем более что он считает, что уже чувственное познание, приобретая эстетический вид, способно само по себе достичь боль-

ших высот развития в своем роде. Здесь наметилась та относительная самостоятельность чувственности, которая выросла у Канта до резкой границы между чувственностью и рассудком, преодолеваемой у него только посредством априористического механизма. Лейбницева «малые восприятия» ничем невосполнимы, их отсутствие не удастся возместить никакому, пусть очень сильно развитому мышлению, но они у Лейбница все-таки нечто низшее, недоразвитый разум. В отличие от рационалистов XVII в. Баумгартен, столь же резко подчеркивая познавательную функцию искусства, делает это, однако, не в пользу одного только разума и не в ущерб собственно чувственной специфике искусства, а в отличие от сенсуалистов XVIII в. переносит проблемы искусства с периферии проблем теории познания в самый их центр. Характерно, что Г. Ф. Мейер, популяризируя взгляды Баумгартена, считал вполне уместным при этом сослаться на Локков принцип: «Нет ничего в разуме, чего не было бы до этого в ощущениях»<sup>5</sup>.

Именно в искусстве само чувственно-смутное развивается, по Баумгартену, в направлении приобретения им наибольшей ясности, т. е. — как он это понимает — всесторонней содержательности. Чувства сами способны к суждению и оценкам, в них самих формируется эстетический вкус. Если, с одной стороны, смутность и нечеткость из ощущений и эмоций устранить невозможно и «во всяком чувственном восприятии есть нечто смутное»<sup>6</sup>, то, с другой — процесс частичного преодоления смутности ощущений, принципиально неустранимой до конца, а с оригинальной точки зрения Баумгартена, также и совершенно необходимой для эстетического впечатления, означает совершенствование чувственности, что уже само по себе ведет к переживанию прекрасного. Х. Вольф находил в смутных перцепциях только «темноту», но Баумгартен, вслед за Лейбницем и еще более настойчиво, считает их потенциально содержательной «основой (fundus)» человеческой души<sup>7</sup>, а в отличие от Лейбница видел в них также нечто во многом самостоятельное и самоценное. Не отсюда ли происходит мысль «критического» Канта о «двух стволах» древа человеческой души — чувственном и рассудочном?

Усмотрев в искусстве наивысшую форму чувственного познания, Баумгартен, как видно из сказанного выше, не создает, однако, предпосылки, несовместимой с позицией Канта и ведущей к будущей позиции Шеллинга: он не считает искусство наивысшей формой всякого познания вообще, ибо рациональное познание все-таки возвышается над чувственностью и учение о чувственном познании остается «низшей» (inferior) гносеологией».

Аналогичный результат возникает, если на возникшую ситуацию смотреть через призму понятия «совершенство», так как положение о том, что совершенство мира вызывает эстети-

ческие переживания, предполагает углубление познания мира уже с помощью не только чувственных, но и рациональных (теоретических) его средств. Однако совершенствование чувственности самой по себе несет в себе, согласно Баумгартену, собственно эстетические переживания. Здесь у Баумгартена налицо, конечно, некоторая двойственность хода мысли, но в ней повинна и недостаточная определенность и многозначность понятия «совершенство (*perfectio*)», восходящего от Платона через средневековых схоластиков к Лейбницу и Шефтсбери.

Вспомним диалог «Тимей» Платона. Здесь под прекрасным как совершенным понималось то, что уподоблено неизменно сущему в отличие от возникающего и гибнущего, т. е. преходящего<sup>8</sup>. Лейбниц называл стремлением к «совершенству» тенденцию к «существованию как можно большего количества сущностей»<sup>9</sup>. Самой совершенной Лейбниц считал такую реальность, которая безусловна<sup>10</sup>, но среди разных, если не абсолютно безусловных, то вечных, сущностей (монад) для него более совершенна та, которая более развита, а среди их совокупностей (миров) — тот мир, в котором смогло реально существовать наибольшее количество развитых, т. е. актуализировавших свое содержание, сущностей. Поэтому у Лейбница принцип полноты логически вытекает из принципа совершенства. В этом смысле «совершенен» и в тенденции обладает наибольшей возможной «полнотой» наш мир как наилучший из всех возможных миров. Принципу совершенства соответствовал у Лейбница его закон о том, что природа достигает наибольших результатов наименьшими средствами. В русле рассуждений о совершенстве находился и Христиан Вольф, считавший, что «совершенство есть согласованность разнообразного (*consensus in varietate*)»<sup>11</sup>. Сложившийся совсем в иной духовной атмосфере Э. Шефтсбери писал в «Солилокви...» (1710) о совершенстве как о чем-то непостижимом: художник «...должен в известном смысле возноситься над миром, устремляя свой взор на высшую грацию, на красоту природы, на совершенство чисел...»<sup>12</sup>. Враждебно относясь к континентальному рационализму, Шефтсбери, однако, в одном пункте приближался к лейбницеанцам: как и они, он возлагал большие надежды на гармоническое развитие человеческих индивидуальностей, на совершенствование личности. Последний мотив получил потом развитие в «Критике способности суждения» Канта, но пришел он к Канту не от Шефтсбери, а от Лейбница.

Несовпадающие друг с другом мотивы в понимании «совершенства» переплелись в творчестве Баумгартена: акценты на совершенство мира и на совершенство человека соотносились у него соответственно с двумя различными ориентациями — на совершенствование полученных знаний, в том числе чувственных, о мире, но также и на совершенствование самой познаю-

щей человеческой чувственной способности и вообще чувственности. Можно, конечно, сказать, что одно предполагает другое, но более правильным будет видеть и единство этих двух ориентаций, и различие между ними.

Это различие не снимается тем, что А. Баумгартен трактовал чувственность очень широко, и если Декарт, Спиноза, а отчасти и Лейбниц рационализировали ее, то Баумгартен, наоборот, сенсуализирует многое из того, что прежде рассматривалось по ведомству разума. В рубрику чувственности Баумгартен занес память, наблюдательность, остроумие, интуицию, восхищение, воображение и фантазию. Чувственность оказывается у Баумгартена не только преддверием рациональности, она уже обладает многими свойствами, аналогичными свойствам последней. Он признает, например, существование «чувственного суждения», а в § 427 своей «Эстетики» вводит понятие «эстетико-логической истины». Поэтому А. Баумгартен называет чувственность «аналогом разума», а эстетику — «искусством разумного аналогизирования». Эстетическое совершенство, по его мнению, есть единство многообразия представлений и мыслей о них, и оно реализуется через согласованность, гармонию содержания и форм его выражения, а также через общую упорядоченность, причем все эти компоненты, преломляемые Баумгартеном через такие категории, как «величие», «достоинство» и «убедительность», обнаруживаются вполне чувственным образом. «Богатство полноты содержания (*ubertas*)» у него — одна из главных и притом всеобъемлющая характеристика подлинного произведения искусства. Он ее называл также «экстенсивной ясностью».

Таким образом Баумгартен соединил философию с учением о художественном творчестве как «искусстве умения» и с учением о самих искусствах. Философские посылки определили многое в его теории искусств, но и его эстетика сильно повлияла на философию, усилив теоретико-познавательные тезисы об относительной самоценности чувственности и о многообразии ее содержания. И это воздействие эстетики Баумгартена на теорию познания простиралось в будущее развитие немецкой философской мысли, но сложным и противоречивым образом.

Прежде всего, от Баумгартена Кант прочно усвоил ту мысль, что в состав философской системы непременно должны войти и учение о чувственном познании, и учение о прекрасном в их *общем системном единстве* (у Баумгартена это единство было *тождеством*, тогда как Кант «развел» два этих учения по разным частям своей системы). Речь идет, конечно, именно о *единстве* этих двух учений в составе философии, поскольку учение о чувственном познании заняло важное место в философии уже у Локка, а собственно эстетика — уже у Платона. Кант отказался от отождествления прекрасного с ускользающим от строгого анализа понятием совершенства: «Суждение вкуса со-

вершенно не зависит от понятия о совершенстве» (5, 229). Возразил Кант и против наличия в составе чувственности, процессов, аналогичных рассудочной деятельности: «Если же хотя бы называть эстетическими смутные понятия и объективное суждение, которое имеет их в основе, то мы имели бы рассудок, который судит чувственно, или внешнее чувство, которое представляло бы свои объекты посредством понятий; и то и другое содержит противоречие (5, 232). По сути дела, «критический» Кант стремится, вопреки Лейбницу и Баумгартену, сохранить им, Кантом, выдвинутый метафизический водораздел между чувственностью и рассудком. Однако *посредством* именно расширительного *Баумгартенова* понимания чувственного Кант обосновал понятие чувственной интуиции, столь важное для кантовской трансцендентальной эстетики, где априоризм призван снова навести мост между тем, что им же, Кантом, было ранее разъединено. И сам термин «трансцендентальная эстетика» стал возможным у Канта только благодаря тому, что «превосходный аналитик», как он назвал Баумгартена, соединил в понятии «эстетика» собственно эстетическое содержание с гносеологическим. Хотя Кант в «Критике чистого разума» отбросил собственно эстетическое содержание «эстетики», сохранив только чисто гносеологическое, но в «Критике способности суждения» восстановил это содержание данного понятия вновь, устранив здесь уже, наоборот, второе, т. е. познавательное. Использовал Кант многое из баумгартеновской терминологии, в том числе введенные Баумгартеном термины «в себе (an sich)» и «для себя (für sich)», а также новые, не схоластические значения давних терминов «субъективный» и «объективный», приданные этим терминам также Баумгартеном<sup>13</sup>.

Теоретическое наследие А. Баумгартена до сих пор изучено недостаточно. Во многом причина этого состоит в том, что его главные труды: «Метафизика» (1739), «Философская этика» (1740), «Курс логики по Христиану Вольфу» (1761), «Начатки практической философии» (1760), «Естественное право» (1765), «Всеобщая философия» (1769), «Философские размышления (Meditationes philosophicae) о некоторых вещах, относящихся к поэтическому произведению» (1735), и самое основное его произведение — «Эстетика. Курс лекций (Aesthetica ascoamatica)» (первая часть — 1750, вторая, неоконченная — 1758) — были в большинстве случаев написаны труднодоступной латынью, одновременно и очень лаконичной и усложненной по синтаксису, специфичной по семантике многих терминов.

Профессор В. Ф. Асмус использовал латинский текст «Эстетики» и немецкоязычную запись лекционного курса Баумгартена «Kollegnachschrift», а также обширную комментаторскую литературу. В результате возникло обстоятельное исследование о Баумгартене как эстетике, но не как о философе, в виде главы в книге В. Ф. Асмуса о немецкой эстетике XVIII в. В. Ф. Ас-

мус писал, что «для современников Баумгартена его воззрение заключало элемент дерзания и восстания против господствовавших взглядов: в операциях чувственного познания он открывал нечто подобное логическим операциям ума»<sup>14</sup>. У Баумгартена наметилась даже своего рода проблемная диалектика чувственного и рационального как в познании, так и в теории художественного творчества. В. Ф. Асмус показал далее, что понятие «гений», которым Баумгартен оперирует во второй части «Эстетики», означало в его концепции не какую-то чудесную ступень одаренности, а наличие у субъекта художественного творчества тех естественных способностей, без которых это творчество вообще невозможно. Здесь «брезжит уже некая реалистическая идея. Во всяком случае это понимание явно направлено против теорий сверхъестественного, или божественного, происхождения «гения», введенных неоплатониками и платониками Возрождения»<sup>15</sup>. Этот взгляд на «гения» переходит и к Канту, решительно не согласному с мистическим возвышением этого понятия у ранних английских романтиков.

Тенденция к реализму может быть подчеркнута и в учении Баумгартена о «подражании (*imitatio*)» художника природе, и в этой связи обратим внимание на §§ 109 и 110 в книге: Baumgarten A. *Meditationes philosophicae...* (1735). Момент эстетического реализма есть и в характеристике Баумгартеном поэтического произведения как «аналога» единой Вселенной. Реалистическая тенденция в понимании искусства Баумгартеном вписывалась в учение Лейбница о гармоничном единстве мира, составленного из многообразия неповторимых конкретных единичностей, а также в знаменитое положение Лейбница о возможных мирах. К Лейбницу через Х. Вольфа восходят истоки взглядов Баумгартена на истинность в искусстве как на непротиворечивость изображаемых художником возможных ситуаций и событий.

Впервые в немецкой эстетике именно у Баумгартена появилось понятие возвышенного, развиваемое затем И. И. Винкельманом, а потом И. Кантом в его «Критике способности суждения». А в рамках более широкой, чем «возвышенное», категории эстетического «величия (*magnitudo*)» Баумгартен впервые в Германии теоретически выдвинул вопрос об отношении искусства и морали. А. Баумгартен подверг критике высказанную Декартом, а затем Лейбницем в «Теодицее» мысль, что роль искусства состоит в обучении добродетели посредством примеров: мысль эта закрепляла движение художника на узкой дорожке скучного и сухого рационалистического морализаторства и резонерства. По мнению Баумгартена, искусству не пристало быть прислужницей морали, оно само должно воспитывать красотой. Возникает даже впечатление, будто Баумгартен находится на пороге отрыва эстетического от этического, но их «отличение еще не есть отсечение»<sup>16</sup>, Баумгартен сам не раз

подчеркивает возможности искусства воздействовать моральным образом. Об этом он говорит в §§ 435, 450, 464, 496, 603 и других своей «Эстетики». И выдвинутое Кантом в «Критике способности суждения» учение об идеале красоты, которым может быть человек и только человек, поскольку он выражает вершину нравственно доброго, лежит в русле именно этой идеи.

А. Баумгартен «связал результаты и философские принципы своих предшественников в теоретическую систему, оригинальную уже в своей направленности, в своих основных определениях и в точках зрения, которым было суждено получить развитие в будущем»<sup>17</sup>. Ориентировав эстетику не только на поэтику и риторику, но также и на изобразительные искусства и музыку, он поставил ее, как мы уже отметили, именно на философскую почву и начал работать над задачей логического анализа художественных произведений<sup>18</sup>, а в то же время отделил эстетику как достаточно самостоятельную науку от традиционной логики, этики и онтологии. У Лейбница эстетика была в онтологии растворена, а логика онтологизирована. Кант же скажет, что «логическая ясность, как небо от земли, отличается от эстетической...» (5, 132). Баумгартена нередко упрекают в том, что он недооценивал интеллектуальные возможности искусства, поскольку считал, что художник предпочтительно должен познавать и выражать, насколько это возможно, конкретно-индивидуальное, а не общее<sup>19</sup>. Но и эта односторонность была ценным вкладом в общеевропейское развитие эстетической теории, составляя антитезу концепции Шефтсбери, переносившего весь акцент в искусстве на общее, а также подготавливая почву для гуманистической конкретизации Кантом идеала в искусстве в виде человека как высшего предмета искусства и носителя подлинно прекрасного.

Добавим, что своей односторонностью А. Баумгартен невольно резко очертил существенное противоречие, свойственное лейбницеанству и являющееся результатом столкновения двух, в равной мере свойственных ему тенденций: с одной стороны, упования на универсальное, общее в принципе рационализма, а с другой — склонности к номиналистической абсолютизации единичного в принципе индивидуализации, выдвинутом еще молодым Лейбницем. Это противоречие отразилось в эстетике Баумгартена как уже отмеченная выше его ориентация на два разных вида совершенства в искусстве — в отношении воспринимаемого внешнего мира, с одной стороны, и в отношении воспринимающих чувств индивида — с другой. Именно второй путь был практически в те времена наиболее значимым, но и первый не мог утратить своего значения и важности. Определенный диссонанс между аналитикой прекрасного и учением об идеале красоты у Канта хотя бы отчасти, может быть, как раз коренится в этой двойкой ориентации Ба-

умгартена? Но тут был не только диссонанс, но и *проблема* и для будущей эстетической науки, и для самой жизни. Недаром молодой Маркс писал в 1844 г. как о реальной задаче о том, «чтобы, с одной стороны, *очеловечить чувства* человека, а с другой стороны, создать *человеческое чувство*, соответствующее всему богатству человеческой и природной сущности»<sup>20</sup>.

В 1983 г. в Гамбурге издательством «Феликс Мейнер» в трех книгах опубликованы (в некотором сокращении) новые немецкие переводы всех сочинений А. Баумгартена, относящихся к эстетике, а также некоторые ныне актуальные фрагменты из его собственно философских работ<sup>21</sup>. При чтении всех этих новоизданных произведений А. Баумгартена еще более рельефно, чем прежде, обнаруживается, что в своем анализе эстетического содержания поэзии он возвышает человеческую личность, подчеркивая огромные возможности раскрытия поэтического содержания индивидуальности. И когда поэт «творит» новые миры, он все равно имеет в виду неоценимое богатство содержания человеческой личности. В главном своем сочинении по эстетике Баумгартен обстоятельно исследует проблему художественной истины (правды). С одной стороны, он отстаивает права чувственного познания, а с другой — утверждает эстетику как относительно независимую от логики, но пользующуюся определенными логическими средствами науку. А этот подход как раз свойствен и Канту в его теории прекрасного и искусства, хотя он, повторяем, отказал прекрасному в познавательном содержании. Но если идеал красоты — это человек, разве его изображение в искусстве не *помогает познанию* самой нравственной практики?

При чтении нового издания сочинений Баумгартена еще более четко, чем это было ранее, перед взором читателя обрисовывается тот факт, что в рамках метафизической в целом концепции у Баумгартена пробивались ростки *диалектической* в своей тенденции постановки вопросов: в этом случае диалектические подходы Лейбница сказались в его творчестве непосредственно, обойдя, так сказать, «стороной» воздействия метафизического метода Христиана Вольфа. От Х. Вольфа воспринял Баумгартен учение о монадах и предустановленной гармонии, но в такой метафизически догматической форме, что Кант отбросил все это впоследствии без всякого сожаления. Зато было важно, что чувственное познание у Баумгартена и пассивно, и активно, ибо оно выявляет, формирует красоту, а не просто ее усваивает. В «Философских размышлениях...» он подчеркивает, что в искусстве необходимо сохранение как бы расплывчатости, смутности ощущений и эмоций (объемлемых общим термином «чувства [sensus]»). Без этого резко ослабляется сила воздействия искусства на человека, ослабляется эстетическое переживание, и мы оказываемся вновь в узких коридорах рационалистического резонанса, требующего воз-

действия на разум и только на разум и оставляющего душу потребителя искусств холодной, а значит, по сути дела, и равнодушной к тому, что ей пытаются проповедовать.

Поэтому Баумгартен, с одной стороны, пишет, что «*поэтичны*» (т. е. обеспечивают совершенство стихотворного произведения. — И. Н.) «темные (*obscurae*)», т. е. смутные и ясные, представления<sup>22</sup>. Далее он подчеркивает, что очень важны в этом смысле представления, обладающие именно своего рода «темнотой», некоторой расплывчатостью, смутностью, ибо слишком ясные представления угрожают холодной сухостью: ясные, «*отчетливые*» (*distinctae*) представления, полные, адекватные и глубоко проходящие через все ступени, лишены чувств (*non sunt sensitivae*), а следовательно, и не поэтичны<sup>23</sup>. И все-таки, с другой стороны, необходимо стремиться к нарастанию ясности представлений, коль скоро мы желаем обрести художественное совершенство: в этом смысле «*ясные представления поэтичнее, ...чем темные*», ... и поэтому «*поэтично в фигуральной речи избегать темноты...*»<sup>24</sup>

Эти взаимопротивоположные, но обе необходимые, тенденции «смутности» и «отчетливости», где первую следует в интересах большей художественности преодолевать в пользу второй, но вторую нельзя развивать настолько, чтобы совершенно утратить первую, поистине образуют у Баумгартена диалектическое единство, и на него обратил внимание Кант, отметив, что хотя Баумгартен и отождествлял совершенство с красотой, но проводил это именно лишь в *тенденции*, поскольку красота «мыслится смутно» (5, 230). (С этим замечанием, можно связать и взгляд Канта на прекрасное как на особую чувственную видимость в художественной игре духа.) Но предстоял впереди еще долгий, трудный, но и блистательный путь развития диалектики в классической немецкой философии конца XVIII — первой трети XIX в., и на этот путь вступил первым, конечно, уже не Александр Баумгартен, но Иммануил Кант.

<sup>1</sup> См.: Baumgarten A. G. Theoretische Aesthetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der «Aesthetica» (1750/58). Hamburg, 1983, § 14, S. 10.

<sup>2</sup> См.: Лейбниц Г. В. Избр. филос. соч. М., 1908, с. 39; Он же. Соч. в 4-х т. Т. 2. М., 1983, с. 401.

<sup>3</sup> См.: Лейбниц Г. В. Соч. в 4-х т. Т. 1. М., 1982, с. 410.

<sup>4</sup> Или чем к ученику Баумгартена Ф. Ф. Мейеру (1718—1777), сочинения которого Кант, по-видимому, внимательно читал.

<sup>5</sup> См.: Bergmann E. Die Begründung der deutschen Aesthetik durch Alex. Baumgarten und Georg Friedrich Meier. Leipzig, 1911, S. 40.

<sup>6</sup> Baumgarten A. Metaphysica. Halle, 1739, § 570.

<sup>7</sup> См.: Baumgarten A. Metaphysica, §§ 511, 514.

<sup>8</sup> Платон. Тимей, 28а.

<sup>9</sup> Ягодинский И. И. Сочинения Лейбница. Элементы сокровенной философии о совокупности вещей. Казань, 1913, с. 29.

<sup>10</sup> См.: Leibniz G. W. Theodicée, 1710, part I B, § 33.

<sup>11</sup> Wolff Chr. Philosophia prima sive ontologia, 1736, § 503.

<sup>12</sup> Шэфтсбери. Эстетические опыты. М., 1975, с. 438.

<sup>13</sup> См.: Baumgarten A. *Metaphysica*, §§ 358, 654 и др. Впрочем, до Baumgartena это изменение значений произвел Т. Гоббс. См. его избранные произведения в двух томах (М., 1964. Т. 1, с. 187). Некоторое влияние Baumgartena на Канта вообще рассматривается, например, в исследованиях Б. Поппе и в книге: Franke U. *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Aesthetik des Alexander Gottlieb Baumgarten.* — *Studia Leibnitiana. Supplementa*, Bd. IX. Wiesbaden, 1972, S. 61 ff.

<sup>14</sup> Асмус В. Ф. *Немецкая эстетика XVIII века.* М., 1962, с. 13.

<sup>15</sup> Там же, с. 25.

<sup>16</sup> Там же, с. 42.

<sup>17</sup> Там же, с. 51.

<sup>18</sup> Ученик Baumgartena Г. Ф. Мейер попытался последовать рационалистам XVII в., даже конструируя особую теорию «эстетического» силлогизма.

<sup>19</sup> См.: Baumgarten A. *Aesthetica...*, §§ 440, 477; ср.: Он же. *Meditationes philosophicae...*, § 19.

<sup>20</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 42, с. 122.

<sup>21</sup> Alexander Gottlieb Baumgarten. *Texte zur Grundlegung der Aesthetik.* Hamburg, 1983; Он же. *Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes.* Hamburg, 1983; Он же. *Theoretische Aesthetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der «Aesthetica» (1750/58).* Hamburg, 1983.

<sup>22</sup> Baumgarten A. G. *Philosophische Betrachtungen...*, 1983, § 12.

<sup>23</sup> Там же, § 14, ср. §§ 25 и 50.

<sup>24</sup> Там же, § 82.

*Б. В. Мееровский*

## И. КАНТ И АНГЛИЙСКАЯ ЭСТЕТИКА XVIII ВЕКА

Английская эстетика XVIII в. в лице таких ее представителей, как Аддисон, Шефтсбери, Хатчесон, Джерард, Бёрк, Хоум, Юм, Рид и некоторых других, оказала заметное влияние на развитие эстетической мысли в Германии. Воздействие идей английских эстетиков испытали немецкие философы-просветители, в особенности Лессинг и Гердер, а также теоретики немецкой классической эстетики, в том числе и ее родоначальник Иммануил Кант.

Среди идей, которые плодотворно разрабатывались английскими эстетиками и которые получили в дальнейшем отражение и развитие в немецкой эстетике, следует назвать, прежде всего, понятие эстетического вкуса, а также категории прекрасного и возвышенного. Впрочем, нужно сказать еще об одной идее, сформулированной видным английским эстетиком и философом-моралистом Шефтсбери, которая стала близкой духу немецкой эстетики и эстетики Канта в первую очередь. Речь идет о постулированном Шефтсбери принципе единства красоты и добра (блага): «Красота и благо — это одно и то же»<sup>1</sup>. В эстетике Канта прекрасное выступает символом нравственно доброго, а идеал красоты состоит «в выражении нравственного» (5, 240). Но Кант не просто следует здесь за Шефтсбери, а развивает его эстетический принцип. В кантовской системе эстетическое занимает, как известно, особое место, являясь посредствующим