

БОЛЬШАЯ СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ

В. В. КУЙБЫШЕВА ♦ Н. И. БУХАРИНА ♦ В. П. ЗА-
ТОНСКОГО ♦ Ф. А. РОТШТЕЙНА ♦ Н. Л. МЕШЕ-
РЯКОВА ♦ Л. Н. КРИЦМАНА ♦ Г. М. КРЖИЖАНОВ-
СКОГО ♦ Ю. Л. ПЯТАКОВА ♦ П. И. ЛЕБЕДЕВА-ПО-
ЛЯНСКОГО ♦ Н. М. ЛУКИНА ♦ В. П. МИЛЮТИНА ♦
Н. ОСИНСКОГО ♦ А. Б. ХАЛАТОВА ♦ О. Ю. ШМИДТА

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
О. Ю. ШМИДТ

ТОМ ШЕСТЬДЕСЯТ ЧЕТВЕРТЫЙ
ЭЛЕКТРОФОР — ЭФЕДРИН



ГОСУДАРСТВЕННОЕ СЛОВАРНО-ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ»
МОСКВА ♦ ОГИЗ РСФСР ♦ 1933

СПИСОК КРУПНЫХ СТАТЕЙ, ПОМЕЩЕННЫХ В LXIV ТОМЕ

	Столб.		Столб.
Электрохимия—Н. Некрасов, В. Монбланова и И. Щербаков	13—34	Энергетика—В. Вейц, С. Мацкевич, В. С., А. Н. и А. Лаврентьев . . .	372—420
Элемент (хим.)	34—37	Энергии сохранения и превращения закон—А. Максимов	421—427
Эллинги—В. Лебедев	46—49	Энергия—Б. Гессен	427—441
Эллинизм	49—55	Энтерит—Н. Мюллер и Н. Мышкин	448—450
Эллинистическая религия—С. Лурье	55—57	Энтомология—П. Кузнецов	451—454
Эллинистическое искусство—О. Вальдгауэр	57—61	Энтропия—Б. Гессен	455—465
Эллипс	62—63	Энцефалит—С. Давиденков	467—469
Эльзас—Л. Синицкий	76—78	Энциклопедисты	470—475
Эльзас-Лотарингия	78—84	Энциклопедия—А. Д., И. З., Б. Д., М. Нечкина и К. Кузьминский, Н. Мещеряков	475—501
Эмаль—В. Варгин, В. Клейн	90—93	Эпиграмма—Л. Т.	508—510
Эмбриология—И. Шмальгаузен и М. Голенкин	98—103	Эпидемиология—М. Ландис	512—518
Эмиграция—В. М., М. Батуев, Д. Шморгонер, В. Семенов, С. Сказкин, О. Вайнштейн, С. Кан, Б. Окунев, Э. Пелузо, Ч. Ясинский, Б. Горев и М. Алёхин	112—176	Эпидемия—В. Любарский и Л. Хатенев	518—525
Эмиссионные банки—К. Шамаков	179—183	Эпизоотия	529—533
Эмиссия—З. Атлас	184—189	Эпикур—В. Вандек и В. Тимоско	534—537
Эмоции—А. Леонтьев	190—194	Эпилепсия—С. Давиденков	537—540
Эмпиризм—В. Брушлинский	195—204	Эпителий—С. Залкинд	543—546
Эмпириокритицизм—Т. Горнштейн	204—219	Эпифиты	548—551
Эмпириомонизм—С. Смолон	219—223	Эпос—В. Асмус	552—565
Энгельс	239—356	Эривань	587—591
I. Основные этапы политической деятельности—Э. Цобель	239—277	Эритрея—Д. Ш.	597—599
II. Энгельс как философ—М. Митин	277—289	Эрлифт	602—604
III. Энгельс и естествознание—В. Егоршин	289—294	Эрмитаж—В. Левинсон-Лессинг	606—610
IV. Энгельс как теоретик исторического материализма—Ф. Тележников	294—311	Эрфуртская программа—Г. З.	620—625
V. Энгельс как экономист—Д. Розенберг	311—324	Эскимосы—А. Максимов	632—634
VI. Энгельс и военные вопросы—С. Будкевич	324—335	Эссен—А. Радо	641—643
VII. Энгельс как литературный критик—Ф. Шиллер	335—340	Эстакада—А. Лепский	644—650
VIII. Энгельс и вопросы языкознания—Н. Ч. и Р. Ш.	340—343	Эстетика—О. Войтинская, Секерская Эстония—Ю. Лихтенберг, Я. Зутис, Г. Пегельман, О. Р., Н. Челябинов	652—684
IX. Вехи жизни и деятельности Ф. Энгельса—В. Гениш	343—345	Эсхил—Н. Кун	685—718
Эндокринология—И. Баренблат и Р. Белкин	363—367	Эталон—А. Доброхотов	724—727
		Этап—Е. Никитина	728—733
		Этика—И. Разумовский	733—737
		Этиология—С. Левит	740—753
		Этна—И. Шукин	762—769
		Этнографические музеи—Ю. Самарин	769—771
		Этнография	773—776
		Этнография музыкальная—Л. Кулаковский	776—787
		Этология—М. Левин	787—789
		Этрусски—Б. Богаевский	789—791
		Этрусское искусство—Н. Щербаков	791—794
			794—797

ЭСТАФЕТА (от итал. Stafetta); первоначально почта, пересылаемая нарочными, затем любой предмет, передаваемый в спортивном, т. н. *эстафетном беге* (см.). В СССР с мощным развитием социалистического строительства Э. стала применяться как способ проверки итогов работы, проделанной на том или ином его участке на основе ударничества и соцсоревнования, и является одной из форм организации масс в борьбе за темпы и качество строительства (см. *Соцсоревнование*, *Культпоход*).

ЭСТАФЕТНЫЙ БЕГ, особая форма состязаний между коллективами (командами) гл. обр. на скорость передвижения—шагом, бегом, на лыжах и т. п. При Э. б. данное для пробега расстояние делится между членами команды так, что каждый из них проходит только определенный отрезок (этап) его; участники бегут один после другого, дожидаясь на определенных местах прибытия предыдущего участника, получая от него какой-либо условный знак (эстафету), к-рый передают на следующем этапе следующему товарищу, пока с последним участником Э. б. не дойдет до финиша.

ЭСТЕ, вилла в г. Тиволи (39 км от Рима), построенная архитектором П. Лигорио (ок. 1500—1583) для кардинала Ипполита д'Эсте. В росписи дворца участвовали художники-маньеристы бр. Пуккарри, Муциано и др. Здесь впервые применены: планировка парка террасами и объединение построек и насаждений в единое целое, что типично для стиля барокко. Живописное местоположение, изобилие фонтанов, фресок, скульптуры и различных звуковых затей привлекали к вилле внимание многих художников (рисунки и гравюры Фрагонара, Коро, Фалилева, Остроумовой-Лебедевой и др.), музыкантов (Лист посвятил вилле Э. два произведения) и поэтов (Боярдо, Тассо и др.).

Лит.: Rossi A., Tivoli («Italia artistica», № 43), Bergamo, 1909.

ЭСТЕ (d'Este), итальянская княжеская фамилия, владевшая с начала 13 до конца 16 вв. Феррарой (см.). Э. были типичными представителями раннего абсолютизма в итальянских городах-государствах (см. *Италия*, Исторический очерк). В эту эпоху Феррара играла крупную политическую роль в Италии, и двор Э. считался одним из самых блестящих в Европе. Титул герцога д'Эсте носил австрийский эрцгерцог Франц Фердинанд (см.).

ЭСТЕБАНЕС КАЛЬДЕРОН (Estébanez Calderón), Серафин (1799—1867), испанский писатель и политический деятель, представитель либерально-буржуазных кругов; активный участник гражданских войн своего времени. Литературный псевдоним El Solitario (Уединенный). Его художественно-этнографические очерки «Escenas andaluzas» (Андалузские сцены, 1847)—одна из первых попыток изображения быта и нравов, народных праздников и языковых особенностей андалузских крестьян. Автор исторического романа «Cristianos y moriscos» (1838) и др.

Соч.: Colección de escritores castellanos, 5 vls. [Madrid], 1883—93.

Лит.: Cánovas del Castillo A., El Solitario у su tiempo, 2 vls, Madrid, 1883.

ЭСТЕЗИОЛОГИЯ (от греч. aisthesis—чувство и logos—учение), отдел нормальной анатомии, изучающий строение органов чувств. См. *Анатомия*.

ЭСТЕЗИОМЕТР, прибор, употребляющийся в экспериментальной психологии, физиологии, неврологии и психотехнике для определения

чувствительности кожи к прикосновению и давлению (волосной Э. Фрея), а также для определения точности просгранственно-осязательных ощущений (циркульный Э. Спирмана, Эббингауза и др.). Э. первого типа снабжены волоском, к-рым прикасаются к коже испытуемого; сила давления волоска Э. регулируется посредством изменения его длины. Э. второго типа представляют собой раздвижной циркуль с тупыми концами; для удобства измерений циркульные Э. снабжаются шкалой и нониусом.

ЭСТЕРГОМ (Esztergom), также Гран (нем.), город в Венгрии, адм. ц. комитата Эстергом и Комаром. Расположен у р. Дуная (пристань), связан ж. д. с Будапештом; 17.360 жит. (1930). Переработка продуктов с. х-ва (виноделие, кожевенное производство).

ЭСТЕТИКА. Содержание:

I. Очерк истории эстетики на Западе	652
II. Эстетика в России	659
III. Марксизм-ленинизм и вопросы эстетики	675

Эстетика, aesthetica (от греч. aistanomai—чувствовать), философская дисциплина, занимающаяся изучением явлений красоты и искусства. Термин «эстетика» был введен в употребление немецким философом, учеником Боляфа—А. Баумгартом (1750) и первоначально должен был обозначать учение о чувственности (еще у Канта «Трансцендентальная эстетика»—наука о всех принципах чувственности а priori).

I. Очерк истории эстетики на Западе.

В истории развития идеологий возникновение и длительное существование художественной практики надолго опережают возникновение теоретического, философского размышления над категориями искусства и прекрасного. Первые эстетические учения возникли в античном рабовладельческом обществе в связи со сдвигами в отношениях между различными социальными классами и группами их и зарождением индивидуализма.

Эстетика в античном мире. Релятивистическая критика всех основных понятий патриархально-родового мировоззрения, развитая *софистами* (см.) в эпоху превращения Аттики (5 в. до хр. э.) из небольшой земледельческой общины в крупное морское и колониальное государство, представляющее интерес рабовладельческих классов, нашла отражение и в философии *Сократа* (см.), к-рый исследует также и категорию прекрасного. Для Сократа (469—399) прекрасное совпадает с целесообразным: предмет прекрасен, поскольку он хорошо выполняет свое назначение. Отсюда Сократ выводит тождество прекрасного и хорошего и относительность прекрасного: все бывает хорошим и прекрасным по отношению к тому, для чего оно пригодно, и дурным и безобразным по отношению к тому, для чего оно непригодно. Сократа интересуют также проблемы творчества и отношения искусства к действительности. Так, живописец, по мысли Сократа, не просто копирует наличную модель, но отбирает и синтезирует идеальные черты, заимствуя их от различных объектов. Изображение предмета в образах искусства есть не столько воспроизведение внешности, сколько выразительное обнаружение во внешности душевной деятельности.

Ученик Сократа Платон (427—347) создал систему идеалистической Э. Вслед за Сократом Платон отождествляет прекрасное с хорошим,

но в то же время, в разрез с утилитаризмом и релятивизмом Сократа, стремится определить безотносительную природу прекрасного. По Платону, прекрасное это сущность, идея или вид («эйдос»), а как идея оно—истинно сущее, вечное, неизменное. Путь к усмотрению прекрасного начинается с чувственных впечатлений. Вещи чувственного мира суть лишь искаженные подобия сверхчувственных идей. Однако, созерцая прекрасные вещи, тела, лица, философ может возвышаться от чувственных о впечатления красоты к усмотрению ее первообраза в мире сверхчувственном. Это возвышение есть путь Эроса, или любви, к-рая ведет философа от прекрасных вещей к прекрасным делам, от прекрасных дел к прекрасным наукам и наконец от прекрасных наук к высшей науке—к знанию о прекрасном как о таковом. На этом учении о сверхчувственном источнике прекрасного построено учение Платона об искусстве.

Социальная критика искусства у Платона строится на основе его философского идеализма, а также идеи аристократической общины-коммуны, покоящейся на базисе рабского труда. Так как предметы чувственного мира, воспроизводимые в искусстве, сами суть только несовершенные копии сверхчувственных идей, то искусство как подражание подражанию лживо и не имеет никакого серьезного значения. С другой стороны, однако поразительное действие художественных произведений, присущая им сила впечатления делают искусство крайне опасным источником заблуждений, размагничивающих доблести мужества, сдержанности и благоразумия. Таково напр. изобразительное искусство, связанное к тому же с физическим трудом, презираемым в патрициански-рабовладельческих кругах древнего общества. Поэтому только небольшая часть произведений искусства допускается Платоном в его аристократически-рабовладельческое государство, причем произведения эти сохраняются лишь как подсобный и подчиненный элемент воспитания.

Проблемы эстетики занимают видное место у Аристотеля (384—322; см.). Уже при разработке учения об основных категориях бытия—материи, формы, причины и цели—Аристотель исходил из наблюдений над целесообразным процессом формирования вещей в художественной практике. На этой философской основе Аристотель строит свое специальное учение об искусстве. По Аристотелю, искусство есть деятельность подражания, к-рое воспроизводит предметы и явления не в случайной наличности их фактического содержания, но под категорией возможности, т. е. такими, какими они могли бы быть по своим сущностным свойствам и качествам. Подражательное воспроизведение предметов в произведениях искусства вызывает в людях особое чувство удовольствия, обусловленное узнаванием изображенных художником явлений. Основа эстетического удовольствия познавательная и интеллектуальная. Исследуя различные роды поэтического искусства, Аристотель стремился установить правила, по к-рым должны создаваться подлинно художественные произведения. Нормы прекрасного выводятся Аристотелем из анализа художественного восприятия и характеризуются по формальным признакам. Величина, пропорции, расчленение, композиция произведения должны быть таковы, чтобы произведение это могло быть осво-

ено как органическое целое в акте восприятия. Поэтому главные свойства прекрасного—порядок, симметрия, определенные размеры. Исследуя социальную и воспитательную функцию искусства, Аристотель исходит из представлений зажиточных классов рабовладельческой Греции эпохи македонской экспансии: искусство не должно быть введено в систему воспитания как цель, имеющая в виду профессиональное мастерство, т. к. профессиональный труд недостойн «свободнорожденного» человека. Однако в известной мере обучение искусству необходимо, т. к. такое обучение развивает навыки критической оценки художественных произведений, необходимые в виду огромного действия, производимого на человеческую психику и поведение. Уже в изобразительных искусствах (живопись, скульптура), к-рым доступно воспроизведение не самих этических свойств, но лишь их внешних, видимых обнаружений, заключена возможность выражений этического характера; в искусствах, пользующихся, как напр. музыка, ритмом и мелодией, степень приближения к действительному отображению гнева, кротости, мужества и всех остальных этических качеств значительно выше. Наконец основу действия трагического искусства составляет очищение от страстей, достигаемое посредством чувств сострадания и страха, к-рое вызывает в нас трагическое действие.

Э. римской древности стояла на более низком уровне теоретич. развития. Она сводилась гл. обр. к практическим рецептам художественной деятельности, как у Цицерона, теория к-рого представляла собой смесь скептицизма и платонизма, у Горация, в стихотворной форме пересказавшего с небольшими дополнениями «Поэтику» Аристотеля. Позднеримская эпоха ввела в обиход новую эстетическую категорию—взышешенное (псевдо-Лонгин, 1 в. до хр. э.). В 3 в. хр. э. греко-римский философ Плотин (см.) разрабатывает на основе учения Платона систему философии, насквозь проникнутую эстетическими тенденциями. Исторический базис учения Платина образует процесс разложения рабовладельческой формации, сознание у господствующих классов невозможности поддержать неустойчиво разваливающийся общественный строй и в связи с этим—разочарование в политической активности, дух созерцательного квиетизма, аскетизма и мистики, питавшейся религиозными культурами, шедшими с Востока. Задача философской жизни—бегство из чувственного мира обманчивых теней, восхождение ума к первоединому истинно сущему. Красота, по Плотину, есть воспоминание и узнавание в прекрасном предмете его сверхчувственной природы; воспоминание это возможно потому, что наша душа, происходя от сверхчувственного первоначала, ощущает в прекрасном предмете нечто родное себе и принадлежащее вместе с тем к иному—высшему—миру. Орган познания прекрасного—воображение, но высшим условием возможности эстетической оценки Плотин считает наличие в душе интеллектуального первообраза или умопостижимого «вида» (eidos) красоты, к-рый оказывается мерилом прекрасного. Чувственно прекрасные предметы—только тени истинной красоты. Последовательно сосредоточиваясь на внутреннем видении, душа от прекрасных занятий возвышается к прекрасным делам, а от них—к познанию души, правящей делами. Уподобляясь прекрасному, философ достигает познания,

что прекрасное коренится в сфере ума: прекрасное—это умопостигаемые идеи—«виды» и что первоначально прекрасное—это онтологическое начало красоты, совпадающее с благом. Так образом вся космология и космогония Платона пронизана его эстетическими воззрениями. Отзвуком платоновских идей в неоплатоновском их истолковании является учение христианского мыслителя *Августина* (см.).

С этого времени традиция античной Э. надолго пресекается.

Э. в феодальном обществе. Эстетика как наука не получила в силу общих условий феодализма большого развития в средние века, хотя искусство на практике создало своеобразный идеал прекрасного, соответствующий общему религиозному укладу феодальной идеологии. В глазах мыслителей феодального мира большое значение приобретают формальные элементы прекрасного. Так; *Фома Аквинат* (см.) полагает, что прекрасное существует само в себе (*per se*). Прекрасное обусловлено формальными элементами, к-рые Фома определяет как «цельность или пропорцию», «пропорцию или гармонию», а также как «ясность» (*eclaritas*), и к-рые действуют на нас непосредственно, так что уже одно их восприятие порождает впечатление красоты. Функциональное действие прекрасного в том, что видение красоты или размышление о ней успокаивает в нас желания. В 13 в. *Дунс Скот* (см.) намечает градицию ступеней познания, рассматривая в качестве совершеннейшего познания такое, в к-ром осуществляется д и с к у р с и в н о е понятие всего, что на низшей ступени представлялось и н т у и т и в н о. Учение это, а также установленное Дунсом Скотом различие «смутного», «неотчетливого» и «отчетливого» познания, сыграло впоследствии известную роль в процессе образования Э. рационализма.

Эстетика в эпоху Возрождения. Ранняя эпоха развития капитализма и новых буржуазных классов—сначала в богатых торговых республиках Италии, а затем и в Нидерландах, в Англии и во Франции—произвела глубокие изменения в содержании и направлении идеологической жизни, в философии, в науке, в искусствах. Одним из этих изменений явилось новое обращение к традициям античной эстетики.

Основная тенденция Э. Возрождения—дидактическая—опиралась либо на платонизм, используя учение об идеях для решения вопроса об отношении между общим и единичным в поэзии, либо на Аристотеля, с центральными для него категориями «возможного», «подражания» и т. д. Позднее, на основе все возрастающего значения искусства и художественной критики, в эстетическую литературу привходит ряд новых категорий—«дух», «вкус», «фантазия», «чувство», применение к-рых в Э. ведет эту науку за пределы представлений античности и раннего Ренессанса. Место античного «подражания» занимает «фантазия», к-рой начинают приписывать все большую и большую роль, рассматривая ее как низшую способность восприятия. В эстетических теориях, разработанных на основе категорий «фантазии» и «чувства», проступает тенденция с е н с у а л и з м а. Так, Сфорца Паллавичино отождествляет образы фантазии с чувственными ощущениями и утверждает, что эстетические впечатления основываются на непосредственном видении, а не на интеллектуальных представлениях. У величайшего мыслителя

этой эпохи, материалиста Франциска *Бэкона* (см.), чувство и разум выступают в тесном единстве друг с другом. Он относит науку к интеллекту, историю—к памяти, поэзию же—к фантазии. По Бэкону, поэзия занимает середину между историей и наукой: с историей соприкасается эпос, с наукой—так наз. параболическая поэзия, к-рую Бэкон почитал за высшую форму. Систематизатор бэконовского материализма *Гоббс* (см.) посвятил проблеме «воображения» одну из первых глав своего «Левифана». От «воображения» Гоббс отличает «фантазию» как более широкую способность, удерживающую представления не только зрения, но и других внешних чувств. Объяснение явлений воображения у Гоббса механистично.

Рационалистическая Э. классицизма. Рационализм 17 века был выражением выросшей роли интеллигенции на службе абсолютной монархии, сложившейся на переходе от феодального общества к буржуазному. Рационалистическая Э. французского классицизма возникла и развивалась под непосредственным влиянием картезианской философии. *Буало* (см.) написал «Поэтику» в четырех песнях, где рекомендует подчинить рифму рассудку:

Рассудок, будь царем, а рифма—будь рабой...
К рассудку применись: луская стихи твои
Получат от него все прелести свои.

Прежде всего поэту необходимо позаботиться о ясной мысли:

Не бравшись за перо, ты думать научись...
Легко мысль ясную в красивый стих облечь.

В взаимоотношении искусства и действительности Буало определил так: природа, действительность—слепая, она нуждается в поводе-воде—художнике. Отсюда вытекал лозунг «*corriger la nature*», т. е. возвышать художественные образы над их реальными образами в направлении благородства и величия—«*noblesse et grandeur*». По Буало, только истинное прекрасно, но под истинным Буало понимал абстрактную идею, а не объективное отражение действительности в сознании. Социальную функцию или воздействие искусства Буало видел в очищении нравов, восхвалении монархии, уже вынужденной считаться с интересами буржуазии.

В Германии идеи классицизма получили выражение в литературной деятельности *Готшеда* (см.), насаждавшем на немецкой почве все проявления французского классицизма. Рационалистическая же Э. вообще в Германии имела своих представителей в лице Баумгартена и его обширной школы (Мейер Ф. Р., Моисей Мендельсон, Зульцер и только отчасти Лессинг). *Баумгартен* (см.)—основатель термина «эстетика». Он полагал, исходя из системы Лейбница—Вольфа, что художественное сознание и эстетическое суждение—смутное низшее познание. Научное познание—ясное, отчетливое познание совершенства природы. То же совершенство или целесообразность, воспринятая смутно, есть красота.

В 18 в. в различных странах зарождаются новые художественные стили и направления помимо классицизма. Напр. в Англии классицизм имел меньше корней, чем во Франции и Германии. Александр Поуп—представитель англ. классицизма—не пользовался значительным влиянием. Классицизм, идейно связанный с абсолютизмом, не мог привиться в особых условиях экономического и политического развития Англии.

Э. эпохи Просвещения в Англии, Франции и Германии. Эстетика английского Просвещения развивается первоначально у Шефтсбери (см.) в тесной связи с идеями рационализма и классицизма. Но в Э. школы Шефтсбери уже сказывается огромное стремление к эмпиризму, который однако не связывается с материалистическими выводами. Последователь Шефтсбери Гетчесон (см.), как и большинство английских эстетиков, начинает свои исследования с объективных условий прекрасного, геометрических фигур. Однако он утверждает, что чувство прекрасного ни в какой мере не зависит от знания принципов, пропорций и т. д. Полезное и прекрасное резко разграничивается Гетчесоном. Он, как и Шефтсбери, сближает чувство прекрасного с моральным чувством, но, в отличие от Шефтсбери, не признает врожденных идей, а лишь природное предрасположение к порядку и гармонии, к-рые одинаково проявляются в красоте и добродетели. Давид Юм (см.) на основе философских взглядов строит субъективистскую Э. «Красота не есть свойство самих вещей». Она существует лишь в сознании воспринимающего, и поэтому каждое сознание в праве отмечать особую красоту. «Бесплодно спорить о вкусах». Сравнение разнообразных прекрасных предметов из различных стран и времен утончает чувство прекрасного.

Взаимоотношение искусства и действительности Юм определяет таким образом: предметом художественного воспроизведения должна быть лишь «прекрасная природа». Под «прекрасной природой» Юм понимает обобщенное и значительное в действительности. Искусство определяется в значительной мере состоянием умов и нравов. Искусство развивается, думает Юм, там, где личность и собственность пользуются безопасностью.

Хогарт интересовался объективными условиями создания прекрасного или, вернее, объективными принципами художественной организации материала. Первое условие прекрасного — целесообразность формы; второе — единство в разнообразии; третье — симметрия; четвертое — простота или отчетливость; пятое — сложность в движении; шестое — величие. Хогарт утверждал, что для изобразительного искусства важна меевидная линия как основной композиционный принцип. В своих картинах он проводил методом реалистической сатиры такие моральные принципы, к-рые были нужны тогдашней восходившей буржуазии. Генрих Хоум (лорд Кэймз, см.) подчеркнул социальную роль искусства. Оно, по Хоуму, содействует социально полезному строительству и производству. Чувство прекрасного содействует благу общества.

Борк (см.) развивал эстетику на основе принципов механизма: «Красота есть, по крайней мере в большинстве случаев, особое качество вещей, которое механическим путем, через посредство чувств действует на душу». Борк перечисляет 7 объективных условий прекрасного: 1) малая величина предмета; 2) гладкая блестящая поверхность; 3) постепенные изменения формы, размера, цвета; 4) слабость, или деликатность предмета; 5) чистая, ясная, но не очень яркая краска; 6) части предмета не должны быть угловаты; 7) если предмет имеет яркие краски, то они должны быть разнообразны.

От английских просветителей идет линия к французскому материализму, самым блестящим представителем к-рого в Э. является Дидро (см.). Дидро, как и английские объективисты-эмпирики, отмечает, что в прекрасных предметах всегда господствует внутренняя целесообразность, согласная формы и ее функций. Взаимоотношение искусства и действительности Дидро понимал как соотношение субъекта и объекта. Дидро различает два вида красоты: 1) реальная или объективная красота — это отношение частей внутри предмета, отношение данного предмета к предметам того же рода и отношение определенного предмета ко всем другим предметам; 2) относительная красота — это упомянутые выше три вида отношения предметов в соотношении с сознанием человека. Задача искусства — моральное воздействие. «Изобразить добродетель привлекательной, пороки отвратительным — вот цель, достойная честного человека, владеющего пером, кистью или резцом». «Каждое произведение скульптуры или живописи должно быть выражением великого принципа, уроком для зрителя». Дидро оказал глубочайшее влияние на художников Великой французской революции. «Не тем произведение искусства достигают цели, что бывают приятны глазу», — гласило постановление жюри Салона 1791. «Следует приводить примеры героизма и гражданских подвигов, которые поднимали бы душу народа и будили в ней чувство самопожертвования на благо родины», — говорил Давид. Дидро отмечает 12 причин разнообразия вкусов людей. Из них важнейшие: различие опыта, знания, привычки к размышлениям. Самый обширный и существенный источник разнообразия вкусов заключается в интересах, страстях, нравах, государственном строе и климате, под влиянием к-рых находятся люди. Эстетика французского материализма сопровождалась реалистической художественной практикой (пьесы Дидро и Бомарше, картины Шардена и Греза).

В Германии эпоха Просвещения в эстетической литературе представлена Винкельманом (см.), еще проникнутым духом классицизма. Однако, находясь под влиянием раннего английского и французского Просвещения, Винкельман обращается для объяснения художественных явлений к природе и обществу. «Причины египетского стиля лежат отчасти в устройстве организма египтян, отчасти в их образе мыслей, а больше всего в их оригинальных общественных и религиозных законах». «Когда Греция осветилась ярким пламенем свободы, то и искусство в ней стало свободнее и возвышеннее». Великий немецкий просветитель Лессинг (см.) считает, что социальная задача искусства: во-первых, учить тому, что люди должны делать и чего не должны делать; во-вторых, знакомить с истинной сущностью добра и зла; в-третьих, показывать красоту добра во всех его сочетаниях и последствиях; в-четвертых, показывать постоянно предметы в их истинном свете. Лессингу принадлежит большая заслуга беспощадной критики французской сценической рутини и знаменитой теории трех единств. В оппозиции Лессинга догматам поэтики классицизма, в их опровержении, закладывался фундамент буржуазного реализма. Огромная заслуга Лессинга заключается в установлении неск-рых границ живописи, скульптуры и поэзии, специфических особенностей каждого из этих видов искусства. Лессинг в значительной степени содейст-

вовал созданию единого национального немецкого театра, способствовавшего преодолению феодальной раздробленности; мещавшей утверждению господства буржуазии в Германии. Так. обр. в деятельности Лессинга нашла себе яркое выражение основная тенденция Э. про-светителей всех стран—последовательная борьба со всеми видами феодально-абсолютистской идеологии в искусстве.

Эстетика Канта. Эпоха Великой французской революции породила в Германии широкое теоретическое движение буржуазных классов, отражавшее однако всю непоследовательность, слабость и склонность к компромиссам немецкого мещанства. Ярким представителем этого движения является *Кант* (см.). Кант подходит к эстетическим проблемам, исходя из положений критической морали и гносеологии. Жизненный корень кантовской эстетики составляет проблема необходимости и свободы, которую Кант решает в духе резкого идеалистического дуализма двух миров: сверхчувственного мира свободы и чувственного мира необходимости. Метафизическое разрешение антиномии свободы и необходимости побуждало Канта найти такую точку зрения, к-рая могла бы указать условия воссоединения столь безнадежно разорванных сторон действительности. Такую точку зрения Кант пытается обосновать в «Критике способности суждения» (1790). В эмпирическом мире существуют два класса объектов, к-рые, становясь предметом нашего суждения, требуют, чтобы их рассматривали одновременно и как явление свободы и как продукт естественной необходимости. Объекты эти—организмы, составляющие предмет телеологической способности суждения, и прекрасные произведения искусства, составляющие предмет эстетической способности суждения. В соответствии с теоретико-познавательным априоризмом у Канта и в сфере эстетического суждения эстетическая оценка определяется не столько объективными свойствами воспринимаемого предмета, сколько наличием особой априорной функции или способности эстетического суждения, к-рая известные предметы квалифицирует как «прекрасные» или «безобразные». Необходимыми условиями эстетической оценки Кант считает: 1) незаинтересованность воспринимающего сознания в вопросе о том, существует ли на деле или нет объект эстетического суждения; 2) особый характер обоснования эстетической оценки, которая не может опираться на понятия и потому претендует на всего лишь субъективную, хотя и непосредственную всеобщность; 3) особое отношение к целесообразности, которое состоит в том, что эстетический предмет нравится нам одной лишь формой целесообразности, но отнюдь не представляем о действительной цели, к-рое он мог бы возбуждать, будучи предметом практического отношения с его целесообразно сконструированными понятиями; 4) особый—противоречивый—характер эстетического суждения, к-рое обладает всего лишь субъективной необходимостью, но в то же время, опираясь на неопределенную норму общего чувства, представляется нам и как объективная необходимость всеобщего согласия. Этими четырьмя условиями или моментами суждения вкуса определяются все основные черты кантовской Э.: созерцательность, пассивное выключение искусства из сферы практических отношений, идеалистический субъективизм, скептическое

отрицание возможности обосновать науку о прекрасном, научную критику вкуса, формализм, сводящий эстетическое восприятие к впечатлению одной лишь формы целесообразной конструкции предмета, и т. д. По Канту, все суждения вкуса суть единичные суждения, в к-рых представление о предмете непосредственно соединяется с удовольствием и воспринимается только внутренним образом. Источник эстетического удовольствия—в чувстве свободы, которым сопровождается целесообразная игра наших познавательных сил, а своеобразие этого удовольствия в том, что на изящные искусства смотрят как на природу, но при этом сознают, что это все-таки не природа, а искусство. Учение Канта о системе искусств в основу их классификации полагает способы сообщения—слово, движение и тон, различая т. о. искусства: 1) словесные (реторика и поэзия), 2) пластические (скульптура, архитектура и живопись) и 3) искусства игры ощущений (музыка и искусство колорита). Провозглашение созерцательности эстетического впечатления, идея автономности искусства, поставленного вне практики, выражали в эпоху Канта общее художникам либеральной немецкой буржуазии стремление оградить искусство от грубой и плоской регламентации, от беззастенчивого навязывания ему дидактических задач, инспирировавшихся бюрократическим абсолютистским феодальным государством. Но вместе с тем Э. Канта давала полную возможность для умеренно-либеральных и реакционных выводов, почему она и была широко использована немецким помещичье-буржуазным национал-либерализмом конца 19 в. Использование идей Канта немецкой эстетикой, совпавшей с наивысшим подъемом буржуазного радикализма, состояло не столько в их воспроизведении, сколько, напротив, в попытках критики и преодоления дуализма и формализма Канта. События Французской революции дали сильный толчок самосознанию немецкой буржуазной мысли. Так, кантанец в морали и Э. Фридрих Шиллер (см.), не отступая от основ кантовского формализма, в автономном искусстве видит путь «для решения на опыте политической проблемы», ибо только путем красоты можно достичь свободы. Исходную жизненную точку Э. Шиллера образует обостренное сознание трагического положения буржуазной личности, «закутанной государственным механизмом» феодального немецкого княжества с его «строгим разделением сословий». Однако сознание этого конфликта парализуется утверждением, будто всякая попытка изменения в строе государства должна быть признана несвоевременной до тех пор, пока не будет уничтожен разлад и разделение внутри его собственной природы. Восстановление утраченной целиности возможно только путем эстетического воспитания или эстетической свободы, т. е. нет иного пути «сделать чувствительного человека разумным, как только сделав его эстетичным». Эстетическая свобода достигается развитием способности переживать «эстетическую видимость», к-рая отлична от действительности и от истины. В эстетическое состояние человека вводит игра, в к-рой Шиллер видит высшее и специфическое обнаружение человечности. Как только человек начинает «играть», обращаясь к «видимости», он вступает на путь преодоления дисгармоничности, в царство эстетической иллюзии и именно здесь осуществля-

есть идеал равенства, «который мечтатель столь охотно желал бы видеть осуществленным в действительности». Эстетика Гердера (см.) послужила переходным звеном к системе объективного идеализма. Гердер резко критиковал кантовскую концепцию искусства как игры, незаинтересованности эстетического суждения, пустоты эстетического суждения без понятий, субъективности художественного критерия. Гердер утверждал возможность объективного художественного критерия. «Истинный критик искусства не следует каким-либо правилам из его собственного вкуса, напротив, он свой вкус образовал согласно правилам, которые требуются природой самой вещи». Гердер против рывка между искусством и действительностью. Не только искусство порождает чувство прекрасного. «В некоторых бедных хижинах живет более изящный вкус, нежели в роскошном дворце; за обыкновенным столом—более чем в царственном пиршестве римского императора». Консервативные, а с годами и прямо реакционные ноты звучат в Э. романтиков. Видным вдохновителем романтиков был философ Шеллинг (см.). В «Системе трансцендентального идеализма» Шеллинг набрасывает концепцию развития, к-рой должна показать, каким образом трансцендентальное сознание приходит к искусству. По Шеллингу, история есть постепенно раскрывающееся обнаружение абсолютного, т. е. тождества необходимости со свободой, бессознательного с сознательным. Последний принцип этого тождества заключается в «Я», в той деятельности сознания, в силу к-рой «Я» является одновременно и сознательным и бессознательным. Деятельность эта—эстетическая, а ее субъект—гений, к-рый исходит из противоречия свободы и необходимости, с тем чтобы примирить его в своем продукте—художественном произведении. Искусство наглядно обнаруживает истинное единство теоретического и практического сознания и воссоединяет то, что разделено в природе и в истории и что вечно должно расходиться как в жизни и в деятельности, так и в мышлении. Как деятельность, искусство не просто копирует природу, но свободно творит «прообразы», предметом которых является мир мифических божественных существ. Искусство, изображая идеальные моменты в жизни существа, недостижимую в эмпирическом мире полноту и совершенство его обнаружений, возвышается над временем, представляет вещи как платоновские идеи в чистом бытии, в вечности их жизни. Все эти положения были развиты Шеллингом в тесном общении с кругом эстетических идей романтиков, среди к-рых особенно выделяются воззрения братьев Шлегелей, Новалиса и Шлейермахера. У Фридриха Шлегеля эстетические учения опираются на мистическую критику и глубоко индивидуалистическую критику логической рассудочности и рефлексии. Так как вселенная—художественное произведение, то только благодаря художникам—этим высшим органам духа—человечество становится индивидуумом, синтезирует в едином настоящем домировое и послемировое состояние. Орган художественного созерцания—«ирония», понятие к-рой, сложившееся под воздействием субъективного идеализма Фихте, Шлегель возводит в основную категорию Э.

Сходные взгляды в гораздо более «систематической» форме развивал Август Вильгельм

Шлегель. Его Э. проникнута принципом историзма. В духе крайнего «магического» идеализма развиваются и эстетические построения Новалиса (см.), к-рый приписывает искусству чудодейственную силу осуществлять наши грезы, порожденные мгновенным творческим актом нашего «Я». По Зольгеру, искусство возвышается над теоретической сферой и есть особый вид практической активности. Искусство опирается на фантазию, к-рой присуща способность усматривать не только противоположности, выделяющиеся из первоначальной идеи, но и их диалектическое единство в самой действительности.

Э. Гегеля. Разнородные оттенки и течения немецкой Э. были обобщены и переработаны на базе объективного идеализма и идеалистической диалектики Гегелем (1770—1831), к-рый рассматривал искусство как ступень исторически развивающегося самосознания абсолютного духа. Хотя процесс всемирной истории есть не что иное, как сознание свободы в необходимости, истинная свобода не может быть полностью осуществлена в гражданской истории, т. к. в ней мировой дух ограничен конкретными национально-историческими формами своего обнаружения. Подлинной свободой дух достигает, только становясь «абсолютным духом», который от чувственного созерцания—через представление, отражающее предмет внутрь,—восходит до мышления в понятиях. Каждой из этих форм соответствует определенная ступень развития абсолютного духа: чувственному созерцанию—искусство, представлению—религия и мышлению в понятиях—философия. По Гегелю, источник красоты—сущность вещей или «идея», к-рая однако есть не платоновское всеобщее понятие, выдаваемое за истинную действительность, но «идеал» или «конкретная единичность», сочетающая общее и особенное в единый чувственно образ. В трактовке художественного «идеала» прозрачно выступают черты общественно-политических воззрений Гегеля, выражающих двойственность немецкого бюргерства: современник Великой французской революции и Наполеоновских войн, Гегель проникнут убеждением, согласно к-рому идеальное состояние мира, изображение к-рого составляет предмет искусства, может быть только состоянием «героическим», когда действуют великие мотивы (общественные, политические, идеологические) и когда грандиозные конфликты и противоречия интересов, вытекающие из общей всемирно-исторической ситуации, становятся в то же время мотивами, подчиняющими индивидуальное поведение и определяющими внутренний мир личности. С другой стороны, будучи консервативным идеологом форм прусской государственности, укрепившихся в эпоху социальной реакции, Гегель совершенным явлением свободы, своеобразным «сословием» эстетического идеала и объектом изображения в искусстве считал сословие князей, т. к. только для них якобы возможна совершенная свобода воли.

Центральная тема эстетических исследований Гегеля есть анализ отношения между моментами «идеала»—«идеей» и «явлением», причем Гегель исходит из убеждения, что диалектически возможным трем типам такого отношения соответствуют и три определенные ступени исторического развития «идеала» или три формы искусства: 1) символическая, в к-рой «идея» еще не достигает определенности, а «явление»

выражает стремление идеи воплотиться в образной форме; 2) классическая, в которой идея, будучи определенной, полностью воплощена, выражает духовное в наглядном, чувственно-телесном образе богов; 3) романтическая, в которой идея, будучи духовной, воплощается не в телесном облике, но во внутреннем мире человека—в ощущении и чувстве.

Каждой из трех форм искусства соответствует определенное частное искусство (или определенная группа частных искусств), к-рые по преимуществу являлись представителями характерного для этой исторической формы отношения между «идеей» и «явлением». Из соответствия между периодизацией художественного развития и эстетической природой отдельных искусств возникает необходимость изучения системы частных видов искусств. Изучением этим, по Гегелю, устанавливается, что архитектура есть типическое искусство, выражающее сущность символической формы и основное для всего того периода, когда эта форма главенствовала, т. е. для периода древних восточных цивилизаций; скульптура—такое же основное искусство для классической формы, развитой античной цивилизацией греков, и наконец живопись, музыка и поэзия представляют сущность романтической формы, господствующей в истории цивилизаций христианского Запада.

Таким образом Э. Гегеля в существенной части представляет как бы философскую историю искусств; с другой стороны, исторический анализ развития отдельных искусств неизменно опирается в ней на философски продуманную в своих принципах теорию искусства. Символическая форма искусства от «бессознательного», недифференцированного единства значения и образа, древневосточного символами древнеперсидской, древнеиндийской и древнеегипетской религии, через символику возвышенного с его видами пантеистического искусства, искусства магометанской, персидской и христианской мистики, а также иудаизма—развивается в сознательную, «сравнивающую» символику, где оба момента символа—значение и образ,—обособившись друг от друга, подвергаются сопоставлению и т. о. последовательно возникают: искусство басни, притчи, пословицы, идущее от образа к его значению, аллегорическое искусство, идущее от значения к образу, и наконец искусство, в котором окончательное обособление образа и значения порождает дидактические произведения, описательную поэзию, а также эпиграмму.

В классической форме единство содержания и формы, к к-рому стремилось символическое искусство, достигается сполна: образом этого единства, одновременно и содержанием и формой, оказывается человекоподобный бог в пластическом обнаружении своей силы и свободы. Из завершенности классического искусства, в котором художник не ищет, но спокойно и уверенно запечатлевает предлагаемые ему самой окружающей действительностью образы и представления, Гегель выводит особое значение, какое в этом искусстве должна иметь форма: чем легче художник находит свое содержание как данное, тем больше должен он приложить усилий к тому, чтобы содержание это воплотилось в соответственной форме. Основные черты идеала раскрываются скульптурой—специфическим искусством классического мира—как красота и совершенство тела, как божественная веселость, как холодная отчужденность, не

знающая теплоты внутреннего переживания, и как не лишенное грусти сознание силы и неотвратимости судеб. Чем теснее связаны в классическом искусстве содержание с формой, тем разительнее разлад между ними в эпоху разложения, исторически представленного прозаической сатирой римлян.

В третьей форме искусства—романтической, соответствующей всемирно-историческому периоду развития западно-европейской цивилизации,—распавшееся единство содержания и формы вновь восстанавливается, но уже не в символах, внешних по отношению к духу, и не в чувственно-телесных образах пластики, а во внутренней сфере самого духа, к-рый на этой ступени достигает своей абсолютной свободы, воссоединения мира с богом, слияния человеческой конечности с бесконечностью целого. Осуществляясь во внутренней сфере самого духа, воссоединение это налагает на романтическое искусство печать глубокого субъективизма и эмоциональной выразительности. В соответствии с этим представительницей романтической формы в искусстве оказывается не скульптура, ограниченная в средствах духовной выразительности, а апеллирующая к чувству, исполненная выразительности музыка и лирика.

Эстетическая система Гегеля завершается построением системы частных искусств, к-рые Гегель располагает в последовательности, соответствующей в каждом отдельном искусстве характерной для него степени свободы, с какой дух осваивает материал данного искусства и над ним господствует. Отказываясь от решения вопроса об эмпирическом происхождении искусства, которое в своей случайности не может быть предметом философского рассмотрения, Гегель стремится установить логические моменты развития для каждого из уже возникших и исторически засвидетельствованных отдельных искусств. Этот идеальный ряд развития начинается с архитектуры, в которой искусство черпает свой материал непосредственно из косной материи, не освобожденной духом, но уже оформленной по физическим законам в согласии со свойствами трехмерного пространства. В скульптуре дух не просто символически отображается в материи, а обнаруживается в выразительном телесном образе как начало, неразрывное с индивидуальной формой его проявления. Однако духовная выразительность скульптуры ограничена и обусловлена тем содержанием, которое изваянная фигура может выразить в один определенный момент, без живого действия, без движения и развития. Живописью открывается ряд искусств, в к-рых физическая форма есть только выражение внутренней жизни и духа. Расширяя круг изображаемой предметности включением в него всех форм природы и человеческого существа, живопись, в стремлении усилить духовную выразительность, отрешается от трехмерности пространства и создает свои образы на плоскости, применяя новое специфическое средство эстетич. иллюзии—колорит.

В музыке внутренняя сосредоточенность духовного выражения отказывается от применения физического материала, обладающего устойчивым характером, и находит специфическое средство выражения в основанном на движении материи звуке, т. е. в таком чувственном материале, к-рый, будучи свободен от пространственной протяженности и косной не-

подвижности, выражает свой предмет вне условий длительности и устойчивости.

Наконец поэзия, в градации ее видов—эпоса, лирики и драмы,—знаменует полную победу духа над косной материей. Так как в мире нет ничего, чем дух не мог бы овладеть, сделал его своим достоянием, то поэзия есть самое широкое—по охвату доступной ей предметности—и самое свободное—по способу его освоения и воплощения—из всех искусств. При этом поэзия наименее подчинена чувственным условиям выражения, т. е. все физические элементы слова, на которые она опирается, трактуются в ней всего лишь как средства выражения. В эпосе изображаемый мир предстает внутреннему созерцанию в аспекте объективности; в лирике дух выражает свою внутреннюю жизнь в музыкально-организованном субъективном слове; в драме искусство возвышается до изображения действия, к-рое, воспроизводя объективную картину известного круга человеческой активности, воспроизводит вместе с тем диалектику внутренней жизни участвующих.

Историческое значение Э. Гегеля чрезвычайно велико. Искусство рассматривается Гегелем не как изолированная сфера, но в его отношении ко всем другим идеологическим сферам—религии, философии, науке, которые в свою очередь соотносены с основными моментами всемирно-исторического развития общества. Взгляд на искусство как на особый род познания, диалектическое учение об единстве и о взаимопроникновении содержания и формы, грандиозная историческая перспектива анализа, стремление к определению специфической природы каждого из частных искусств, великолепные характеристики ряда категорий искусства, наконец обилие метких и глубоких частных наблюдений и обобщений—все это заставляет видеть в трактате Гегеля одно из основополагающих произведений эстетической мысли. Однако при всей значительности достижений Э. Гегеля ее принципиальные основы совершенно превратны. Основной принципиальный недочет всех эстетических концепций Гегеля состоит в характерном для всего классического идеализма и обусловленном социально-историческим положением немецкого бюргерства отрыве теории от практики, в отвлеченности всех представлений о всемирно-историческом процессе. Рассматривая искусство как специфическую форму развития абсолютного духа, Гегель самое эстетическую свободу трактует как абстрактно противостоящую сфере практики и практических интересов осознание духовной сущности и духовной основы объектов искусства.

Отталиваясь от дуализма кантовской Э., Гегель не преодолевает Канта, а, наоборот, еще более углубляет идеалистическую сторону его Э., поскольку вся философия истории искусства у Гегеля построена на понятия о вечной борьбе между духом и плотью. Так как формы абсолютного духа суть, по Гегелю, вместе и ступени его исторического развития и т. е. искусство есть низшая из этих форм, за которой следуют религия и философия, то искусство трактуются у Гегеля как исторически превзойденная ступень духа, величайшие задачи и образцы к-рой лежат в прошлом, исключая возможность каких-либо высших свершений в будущем. Самый историзм философии искусства Гегеля при ближайшем рассмотрении оказывается двусмысленным и даже мнимым: опре-

деляя каждую форму и каждое частное искусство как историческую категорию, выражающую специфическую сущность каждого крупного всемирно-исторического периода, Гегель в то же время трактует их как некие идеальные и по-сути вневременные типы возможного отношения между содержанием и формой. Историческое развитие искусства является для него только воплощением этих логически возможных форм. Отсюда—противоречие между стремлением точно локализовать в ходе истории каждую форму и величественным пренебрежением ко всякой хронологии и к точной эмпирической картине генезиса.

Судьбы Э. после Гегеля. Завершение классической немецкой философии—кульминационной вершины в развитии буржуазной идеологии—оказалось одновременно закатом и крупных эстетических систем. Рост буржуазного специализма в области Э.—как это было и в других сферах культурной работы,—не сопровождался действительным ростом идейного уровня эстетической науки; интеллектуальные силы буржуазии явно утрачивали присущую им еще в 30-х гг. глубину ориентировки, и Э., ставши специальной наукой, не поднялась на высшую теоретическую ступень сравнительно с достижениями просветителей, романтиков и Гегеля. Реакция против крайностей спекулятивного идеализма в связи с успехами эмпирического естествознания создала к концу 60-х и к началу 70-х гг. предпосылки для возникновения эстетического эмпиризма, основателем к-рого стал Густав Теодор Фехнер (см.). Отвергнув умозрительную «эстетику сверху», основывающуюся на априорных общепсихологических и логических понятиях, Фехнер в своем главном труде—«Vorschule der Aesthetik» (1876)—выступил с идеей новой Э.—«эстетики снизу», базирующейся на опытном изучении эстетических явлений. Центральной темой исследований Фехнера стало экспериментальное изучение объективных условий, которым должен удовлетворять предмет эстетического восприятия для того, чтобы получить положительную оценку в эстетическом суждении. Однако экспериментальное обоснование принципов Фехнера оказалось мнимонаучным, а его эмпирическая методика—насквозь пронизанной неосознанными метафизическими предпосылками. При всей несостоятельности эмпирического и экспериментального направления Э. продолжало развиваться в конце 19 и начале 20 вв. как ветвь экспериментальной психологии, гл. обр. в Германии [Вундт, Кюльпе, Липпе, Фолькельт (Мейман)].

Из многочисленных линий, по которым развивается послегегелевская буржуазная эстетика, следует указать социологическую эстетику, представленную Ипполитом Тэнном (см.). Построенная на философском базисе позитивизма (см.), к-рый с самого момента своего возникновения был либерально-буржуазной идеологией, направленной против «отрицательных», т. е. революционных тенденций Просвещения, Э. Тэнна отличается одновременно как высоким сознанием социальной природы художественной практики, так и полной неспособностью дать конкретный и вместе дифференцированный анализ этого социального содержания искусства. В своих работах по истории искусства и литературы Тэн отвергает представление, сводящее исторический ход их развития к деятельности «гениев», т. е. величайших мастеров. Появление таких мастеров всегда, по Тэнну, опосредство-

вано социально: в первую очередь художественным окружением—школой или течением, во вторую—еще более широким и существенным влиянием своеобразной «правственной температуры», которая своими изменениями детерминирует появление того или другого рода искусства и которая сводится Таном к врожденным предрасположениям «расы», к влиянию «среды»—географической, политической и социальной—и к определяющей силе «момента» или наличного состояния культурной традиции.

Кант и анская традиция Э. в течение 19 в. разделяла судьбу кантианства в целом: оттесненная в 30—40-х гг. успехами гегельянской Э., а в 50—60-х гг.—расцветом позитивизма и эмпиризма, она начинает подниматься одновременно с зарождением неокантианства (см.) и на той же, как и последнее, социальной основе. Возрождению кантианской Э. предшествовали Шопенгауер и Герbart (см.). Эстетические воззрения Шопенгауера сложились в органической связи с его метафизикой воли, этикой и теорией познания. В искусстве Шопенгауер видит своеобразную форму познания, противоположную познанию логическому и научному: в то время как наука, непосредственно служащая практической воле, познает посредством понятий, представляющих не самый предмет, а лишь отношения между предметами, отмечаемые в виду их практического значения, искусство бескорыстно, не зависимо от воли и постигает непосредственно самую сущность вещей при помощи интуиции или наглядного представления. Субъектом эстетического познания является, по Шопенгауеру, гений, т. е. особый, крайне редко встречающийся тип организации, осуществляющий на деле полное освобождение познания от какого бы то ни было практического интереса и достигающий поэтому адекватного и объективнейшего проникновения в сущность созерцаемого. В ряду эмпирических искусств наивысшим Шопенгауер считает музыку, т. к., будучи непосредственной объективацией вещи в себе, т. е. воли, музыка совершеннее прочих искусств осуществляет эстетическую задачу—объективное познание сущности мира. Философская ценность искусства состоит, по Шопенгауеру, в том, что эстетическое созерцание, становясь обычным состоянием художественно одаренного человека, укрощает в нем порывы слепой и неразумной воли и тем самым подготавливает полное ее уничтожение и искупление мирового зла.—Почти незамеченные в 20—40-х гг. идеи пессимистической метафизики и Э. Шопенгауера привлекли к себе внимание буржуазной интеллигенции в 50-х гг., когда поражение революции 1848 создало благоприятные условия для распространения филлистерского квиетизма, аполитизма и созерцательности.

Кризис буржуазной идеологии в эпоху империализма сообщил Э. Шопенгауера новое притягательное действие в начале 20 в. В наши дни традиция Шопенгауера и в конечном счете даже Плогина продолжает Бергсон (см.), к-рый хотя и не создал законченной эстетической теории, однако оказал громадное влияние на буржуазную Э. и теорию искусства. Продолжая начатое Шопенгауером противопоставление эстетической интуиции научному понятию, Бергсон превращает Э. в орудие борьбы против логики интеллекта и научного познания. Задуманная в духе борьбы с крайностями рационализма,

не способного уловить при помощи своих понятий образ живой и вечно текущей действительности, Э. Бергсона на деле восстанавливает худшие традиции буржуазной метафизики: отрыв теории от практики, созерцания от действия, а внутри самого познания—отрыв непосредственно-наглядных его моментов от моментов опосредствования и обоснования. С другой стороны, тезис незаинтересованного созерцания, на к-ром Бергсон строит свое объяснение художественного опыта и дифференциации искусств, поддерживает порочную и мнимую антитезу художественно одаренных избранных личностей и толпы, погрязшей в делах «недостойной практики».—В то время как Шопенгауер продолжал традицию кантианской Э. в вопросах об эстетическом восприятии и познании, о субъекте художественного созерцания, Герbart (см.) пытался распространить принципы Э. Канта на понимание объекта эстетического опыта и т. о. стал одним из основателей новейшей формалистической Э. и формалистической теории искусства. Отвлекаясь от исследования психологической природы эстетического суждения, Герbart рассматривает только предметные, объективные отношения, вызывающие одобрение или неодобрение. По Герbartу, предметами эстетической оценки являются всегда простые отношения элементов, из к-рых каждое, будучи тождественным, порождает всегда одно и то же эстетическое суждение. Эти отношения элементов—тонов, красок, линий, плоскостей, чувств и мыслей—составляют, по Герbartу, основу и существенное содержание произведений искусства; при этом Герbart резко выступает против взгляда, который в элементах произведения видит чувственную оболочку сверхчувственного содержания. Даже «чувство» и «мысли» искусства поэзии Герbart рассматривает исключительно как конструктивные материалы произведения, но не как идейное его содержание. Разлагая эстетический факт на простые и неделимые элементы и на их отношения, Герbart ополчается против всякого искусства, к-рое, покидая имманентную сферу элементов, специфически свойственных каждому частному виду искусства, хочет в поэзии живописать, в пластике—выражаться звуками, в музыке—говорить стихами.—На этих принципах Герbart разработал совершенно формалистическую Э., которая образцовым искусством считает музыку именно потому, что в музыке существенное значение формальных элементов выступает всего отчетливее. Современная неокантианская Э. в основном далека от Гербарта, слишком для нее «объективного», и тяготеет к субъективно-психологическим построениям, резко подчеркивающим основной дуализм мысли Канта. Тенденция эта сказалась уже в интерпретации эстетики Канта, предложенной основателем и вождем неокантианской марбургской школы—Германом Когеном (см.). В то время как Э. Когена выдвигает логическую и методологическую интерпретацию кантианства, будучи связана гл. образом точными науками и естествознанием,—Э., вышедшие из Фрейбургской школы неокантианства, опираются вслед за Риккертом на этический в основе дуализм «факта» и «ценности». Так, Ионас Коэн (см.) определяет Э. как критическую науку о ценностях особого порядка, а именно о ценностях, имеющих значение в области прекрасного

и искусства. В том же духе близкий к Кону Бродер Христиансен исследует в своей «Философии искусства» возникновение эстетического объекта, в к-ром он, подобно прочим кантианцам, видит лишь особый продукт деятельности сознания, чисто идеальный результат «вторичного» творческого синтеза, обусловленный не содержанием воспринимаемых «первичных» элементов, а способом их отбора, сочетания и выделения, осуществляемых по автономным законам эстетического созерцания.—Современная неокантианская Э.—типичный продукт эпигонства, так характерного для современной буржуазной мысли. Утонченная разработка гносеологических проблем искусства и художественного сознания на каждом шагу упирается в ней в тупики, создаваемые идеализмом и дуализмом основного воззрения. Постулат автономии художественного опыта, его бескорыстия в переводе на язык социальной жизни означает требование поставить искусство вне живой классовой борьбы и содержательной деятельности; приоритет формы над содержанием знаменует упадок и деинстинктивность и в его теории, а также утрату представления об огромной социальной значимости искусства. В то время как неокантианская Э., выражавшая интеллектуальный тонус буржуазной мысли эпохи заката капитализма, получила широкое развитие и разветвилась на ряд течений и оттенков, традиции гегельянской философии искусства имели в течение второй половины 19 в. мало данных для своего продолжения и распространения. Уже в эстетических теориях, созданных ближайшими последователями Гегеля, сказалось резкое снижение уровня теоретической мысли. Таково например уже место огромного труда Фридриха Теодора Фишера (см.) «Aesthetik als Wissenschaft des Schönen» по отношению к Э. самого Гегеля. Вместе с переходом к эпохе империализма эстетические идеи Гегеля переживают род «возрождения». Идеологи фашизирующей буржуазии обращаются в наст. время к Гегелю, критикуя в лице неокантианцев и позитивистов представителей буржуазного материализма. Со своей стороны эти последние, выдвигая свой метод укрепления господства империалистической буржуазии, относятся к возрождению гегельянства в Э. скептически (напр. Кроче). Впрочем далеко не все течения в литературе фашизма связаны с именем Гегеля. Напротив, основные фашистские организации (как национал-социалисты в Германии) в своей «теоретической» литературе спекулируют гл. обр. на возврате к философии и эстетике позднего немецкого романтизма.

II. Эстетика в России.

Особенности развития капитализма в России привели к тому, что упадок эстетической мысли во второй половине 19 в. в гораздо меньшей степени отразился в России. Напротив, именно в это время демократическое движение против либерально-помещичьего пути развития породило в русской литературе замечательные явления и в области Э. В лице Чернышевского русская эстетическая мысль впервые становится крупным звеном европейского развития Э. В то время как дворянская русская Э. тяготела к Шеллингу и романтизму (кн. В. Ф. Одоевский), уже Белинский, воспринимая Э. Гегеля, переносил центр тяжести в проблему отношения искусства к социальной действительности. Проблема отношения искусства к действительности

становится центральной в эстетике Н. Г. Чернышевского (см.). В трактовке проблем Э. Чернышевский опирается на материализм Фейербаха.

Чернышевский противопоставляет свои положительные воззрения принципам немецкой идеалистической Э., начиная от Канта и кончая Гегелем и его эпигонами в Германии. Излюбленный тезис «незаинтересованности» эстетического созерцания Чернышевский опровергает, доказывая: 1) что в искусстве эстетическое наслаждение хотя и «отлично от материального интереса или практического взгляда на предмет, но не противоположно ему»; 2) что и в природе, не в меньшей мере, чем в искусстве, действительный предмет может казаться прекрасным, не возбуждая непосредственного утилитарного интереса. Так же решительно отвергает Чернышевский и другой основной тезис гегельянской Э.—единство формы и содержания, не потому, что он отрицает его по существу, а потому, что считал его специфическим определением искусства. Наконец Чернышевский отрицает гегелевскую концепцию развития духа с ее утверждением, будто искусство должно быть отменено последующими ступенями развития духа: религией и философией. Чернышевский видит в искусстве не исторически-преходящее звено, а постоянно действующую своеобразную форму деятельности человека, которая не может быть разрушена или упразднена развитием теоретического мышления.

В основных линиях обоснования своей Э. Чернышевский восходит, как сказано, к антропологическому материализму Фейербаха: главной темой размышлений Чернышевского является вопрос, каким образом в эстетической деятельности и в ее продуктах—произведениях искусства—отражается сущность природы человека. Основное положение Э.—примат жизни над искусством, прекрасного в природе над прекрасным в художественном произведении. Перед полнотой, богатством, совершенством и истиной самой жизни неполными, абстрактными, односторонними, несовершенными оказываются самые лучшие создания науки и искусства. Прекрасен поэтому тот предмет, который «вызывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни», искусство же есть не что иное, как «драма жизни», повествующая, каким образом действует обстановка на человека и человек на окружающий его мир. Поэтому истинное содержание искусства—не природа, а человеческая жизнь. В этом—антропологическом—смысле Чернышевский утверждает, что прекрасно «то, в чем мы видим жизнь так, как мы понимаем и желаем ее, как она радует нас», а возвышенно—«то, что гораздо выше предметов, с которыми сравниваем его мы».

Приматом жизни определяется и задача искусства, к-рое есть не подражание жизни, а «воспроизведение действительности», т. е. передача внутреннего содержания существенного жизненного интереса.

Однако тезис «воспроизведения жизни» Чернышевский считает еще явно недостаточным в виду его формального характера и дополняет его указанием на то, что, воспроизводя действительность, художник не может, сознательно или бессознательно, ни произносить над нею своего приговора ни выражать своего к ней отношения. Неустрашимость оценивающего приговора над явлениями жизни возвышает искусство степени забавы в ранг «нравственных деятель-

ностей человека». В связи с этим Чернышевский настаивает на том, что художник не может быть безразличным эмпириком, готовым воспроизводить любой предмет или любое явление наличной действительности. В искусстве должна соблюдаться строгая иерархия тематики, руководимая только серьезными интересами, предлагаемыми самой жизнью. Обязанный руководствоваться только высокими задачами, художник в то же время должен следовать естественному стремлению своего дарования, оберегаясь неискренности и насилия над самим собой. В этом смысле Чернышевский провозглашает «автономию верховным законом» искусства и поэзии. Э. Чернышевского является так. обр. лучшим образцом Э. домарксистского материализма, разделяя все его достоинства и недостатки.*

Лит.: Аничков Е. Очерк развития эстетических теорий, в кн. Вопросы теории и психологии творчества, т. VI, вып. 4, Харьков, 1915; Ми ро н о в А. М., История эстетических учений, Казань, 1913; Самсонов Н. В., История эстетических учений (Лендин, читанные на высших женских курсах в 1914/15), ч. 1—3, М., (1915); Амфи те а т р о в Е. В., Очерк учения о красоте и искусстве, Харьков, 1890; Z i m m e r m a n R., Aesthetik, B. I—Geschichte der Aesthetik, als philosophische Wissenschaft, W., 1858; L o t z e H., Geschichte der Aesthetik in Deutschland, München, 1868; S c h a s l e r M., Aesthetik als Philosophie des Schönen... und der Kunst, B. I—Kritische Geschichte der Aesthetik, B., 1872; B o s a n q u e t B., A History of Aesthetics, L., 1892; C r o s e V., Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik (Theorie und Geschichte), Lpz., 1905; H a r t m a n n E., Ausgewählte Werke, B. I—Die deutsche Aesthetik seit Kant, Lpz., 1888.

Эстетика Плеханова. Плеханов был другим выдающимся представителем эстетич. мысли в России. Исходя из материалистич. понимания истории, Плеханов рассматривает искусство как особую форму идеологии, как орудие классовой борьбы. Понятие о красоте—эстетические вкусы—меняется в зависимости от хода исторического развития. Сложные эстетические представления «создаются в последнем счете состоянием производительных сил данного общества и его экономической». Уже у первобытных народов возникновение эстетических вкусов определяется социологическими причинами.

Однако само эстетическое чувство является, по Плеханову, природным чувством, эстетические предпосылки, как чувство ритма и гармонии, изначально свойственны природе человека, и лишь характер этих вкусов определяется сложившимися общественными положениями. Идеал красоты, господствующий в данном обществе, коренится частью в биологических условиях человеческого рода, а частью в условиях общественных.

Искусство, по Плеханову, как продукт свободного творчества художника есть игра. Именно в этом видит Плеханов одну из особенностей искусства. «Мы не можем согласиться с Чернышевским, когда он отвергает ту усвоенную Шиллером идею Канта, что искусство есть игра»,—говорит Плеханов (т. V, стр. 215). Делая шаг назад даже по сравнению с Чернышевским, Плеханов вносит поправку к кантовскому определению искусства. Труд предшествует игре, утилитарная деятельность—эстетической. Однако эстетическое наслаждение не может преследовать утилитарных целей, оно коренится в природе человека, к числу неизменных свойств к-рой относится способность к подражанию и стремление к противоречию (закон антитезы). Эти свойства человеческой природы

могут проявиться только при известных общественных отношениях. В одном случае на первый план выступает стремление к подражанию, при других—закон противоречия. Такая постановка вопроса приводит Плеханова к подмелно конкретно-исторического подхода формально-логическим анализом: из поля зрения исследователя выпадает классовая борьба, вместо нее выдвигается, как методологический ключ к анализу искусства, абстрактный закон подражания и антитезы.

Плеханов стоит на марксистских позициях, когда говорит, что объект познания у философии и искусства один и тот же и что различны лишь способы освоения мира. Отличие науки от искусства состоит в том, что наука выражает мысли в отвлеченных понятиях, а искусство—чувства, волю и взгляды в конкретных образах, творчески обобщающих раздробленные наблюдения над действительностью.

Правильно также, когда он подчеркивает идейность искусства. Искусство исторично и выражает определенную идею: «...художественные произведения... всегда что-нибудь выражают (Соч., т. XIV, стр. 137), а то, что они выражают, и есть их идея»,—писал Плеханов в полемике с Толстым.

Но рассматривая красоту как от природы данное чувство, Плеханов явно идет по линии отрицания роли мировоззрения у художника. Действительно, если в первых своих работах он с известными оговорками на первый план выдвигает идейность искусства, искусство как мышление в образах, то в критике произведений Горького Плеханов выступает уже против идейности, против политической заостренности. Т. о. меньшевизм, известные его кантовские ошибки в области теории познания приводят Плеханова на известных этапах к явным уступкам идеализму.

Все же в отличие от кантовской эстетики Плеханов выдвигает принцип обусловленности формы содержанием. Общественное развитие определяет, по Плеханову, изменения художественной формы, критерия красоты. Искусство воспроизводит жизнь, а понятие о жизни различно у разных классов. «Представление людей об эстетике, а потому их понятие о красоте меняется в связи с ходом экономического развития общества»,—говорит Плеханов. Однако Плеханов не достигает понимания диалектического единства формы и содержания. Между ними нет у Плеханова органического единства, но лишь внешнее соответствие. Художественное произведение, по Плеханову, состоит из двух самостоятельных, равноправных элементов: содержания, к-рое имеет своим источником мысли и чувства общественного человека, непрестанно изменяющегося в историческом развитии, и формы, происходящей из биологически-изначальных свойств человека. Так образом форма предстает как внеисторическая категория, развивающаяся независимо от содержания. Весьма показательна статья «Искусство и общественная жизнь», в которой он пишет: «...я удовольствуюсь сослаться на Флобера. Он писал Жорж Занд. Я считаю форму и содержание двумя сущностями, никогда не существующими одна без другой. Кто считает возможным пожертвовать формой для идеи, тот перестает быть художником, если был им прежде».

В трактовке формы и содержания как двух самостоятельных сущностей Плеханов отсту-

* В основу гл. I и начала гл. II легла статья В. Асмуса, дополненная рядом вставок из ст. Л. Зивельчинской.

пает к Канту. Поправка к Канту выражается в том, что Плеханов устанавливает необходимость объединения формы и содержания, соответствия их друг другу.

Теория соответствия формы и содержания явилась исходным пунктом плехановского учения о двух актах материалистической критики. Необходимо единство социологического и эстетического анализа: «разобрать художественное произведение значит понять его идею и оценить его форму. Критик должен судить и о содержании и о форме. Он должен быть эстетиком и мыслителем». Правильный момент здесь заключается в установлении Плехановым единства социологического и эстетического анализа. Но наряду с верными формулировками Плеханов совершает ряд ошибок. Эстетическое чувство прирождено человеку. От природы зависит степень развития эстетического суждения, «светлой радости», возникшей при рассмотрении прекрасного. Оказывается, что область рассудка — расчет, область искусства — инстинкт. Утилитарная оценка предшествует эстетической. Эстетическая оценка сводится к степени эстетического восприятия, прирожденного человеку. Форма отрывается от содержания, трактуется во внеисторическом биологическом плане. Подтверждением этого является оценка Плехановым творчества народников.

Народники создали, говорит Плеханов, глубоко правдивое литературное направление. Враги всяких прикрас, искусственных вывертов, они были истинными реалистами: «никакие специальные исследования не могут заменить нарисованной ими картины» народной жизни. Их «реализм согрет известными чувствами, проникнут мыслями». Глубококе идейное содержание является большим достоинством народнической литературы с точки зрения критика или мыслителя. Однако эти крупные достоинства приводят к крупным недостаткам. Преобладание общественных интересов над чисто литературными снизило эстетическую ценность народнической литературы: она ищет в народе не человека вообще с его страстями и душевными движениями, а представителя известного общественного класса, носителя известных общественных течений. Перед мысленным взором беллетристов-народников носят не яркие художественные образы, а жгучие вопросы. Ахилесова пята писателей-народников заключается в том, что они социологи, а не психологи. Стремясь правдиво и точно передать общественный смысл явлений, народники (Успенский) приносят в жертву правдивости художественную отделку, вопросы формы художественного произведения. Эстетическая слабость творчества народников объясняется, по Плеханову, политической направленностью их произведений. — В эстетическом плане творчество Тургенева значительно выше творчества Успенского, потому что «Тургенев подходит к явлениям как художник, и почти только как художник» (Плеханов, Соч., т. X, стр. 13).

Таким образом, по Плеханову, преобладание общественных интересов снижает эстетическую ценность произведений. Искусство должно изображать не представителя определенного класса, а человека вообще с его страстями и душевными движениями.

Элементы индивидуализма, психологизма приобретают все большее значение в процессе исторической эволюции Плеханова. Еще в критике статьи Вольнского «Русская критика»

Плеханов в основном стоит на правильном пути в трактовке проблемы психологизма. Содержанием художественного произведения является определенная идея. В индивидуализации общего путем психологического анализа заключается задача художника. Психология действующих лиц должна выражать психологию общественных классов. Однако тенденция к психологизму у Плеханова со временем возрастает. Так, абстрактным психологическим анализом пользуется Плеханов при оценке Толстого как художника. Основное противоречие творчества Толстого он видел в трагической коллизии между Толстым-художником и Толстым-мыслителем. Плеханов механически расщепляет Толстого. Метафизик в науке, Толстой — стихийный диалектик в художественном творчестве. Толстой-мыслитель принадлежит дворянству, Толстой-художник — пролетариату. Вот почему Плеханов «радостно с Толстым-художником» и «страшно с Толстым-мыслителем».

Вместо конкретно-исторического анализа творчества Толстого Плеханов идет так. обр. по пути абстрактного психологизма. Его оценка Толстого принципиально отлична от ленинской. В оценке творчества Толстого Ленин исходил из классовой точки зрения: противоречия творчества Толстого являются отражением реальных классовых противоречий в определенной исторической обстановке. Плехановскому учению о двух актах материалистической критики Ленин противопоставляет партийно-классовый художественный критерий.

Значит ли это однако, что Плеханов вообще отрицает классовое искусство? — Отнюдь нет. Такое утверждение являлось бы вульгаризацией эстетической концепции Плеханова. В своей конкретной критике Плеханов всегда выдвигал необходимость классового подхода к произведению искусства, Плеханов неоднократно возвращался к мысли, что искусство есть общественное явление. В то же время Плеханов определяет искусство как результат межклассовых отношений: искусство начинается тогда, когда человек снова вызывает в себе мысли и чувства, испытанные не под влиянием окружающей его действительности, и придает им известное образное выражение. Само собой разумеется, что в огромном большинстве случаев он делает это в целях передать продуманное и перечувствованное им другим людям. Искусство есть общественное явление. Общественное значение искусства состоит в том, что оно является средством общения между людьми, передачи «чувства светлой радости» при виде прекрасного. Такая постановка приводит к объективизму типа Струве. По Плеханову, задача критика заключается в нахождении известного социологического эквивалента. Это отнюдь не обязывает критика к политической оценке произведения. Задача критика состоит не в том, чтобы реагировать: смеяться или плакать, а в том, чтоб понимать. А понять, по Плеханову, значит «отвлечься» при оценке произведения от «злости дня», от партийной точки зрения. Эстетическая оценка свободна от соображения об общественной пользе. Политически устремленные художественные произведения не могут вызвать в нас истинно эстетического наслаждения. В таких случаях существует только суррогат эстетического от наслаждения, удовольствие, доставляемое ожиданием пользы для общества. Бывают исторические эпохи, «когда такими суррогатами эстетического удо-

вольствия люди дорожили больше, чем настоящим эстетическим удовольствием». В эти эпохи публицистика врывается в искусство, создавая публицистическое искусство. Сводя партийность к публицистике, Плеханов рассматривает вторжение публицистики как своеобразное бедствие, уродующее художественное произведение. Партийность уничтожает специфику искусства. Плеханов трактует партийность как ложную тенденцию, как преднамеренное извращение действительности. Не может быть партийной и научной Э. «Научная эстетика не дает искусству никаких предписаний, она не говорит ему: ты должен держаться таких-то правил и таких-то приемов. Она ограничивается наблюдением над тем, как возникают различные правила и приемы, господствующие в различные исторические эпохи» (Соч., т. XIV, стр. 200). По Плеханову, роль Э. сводится к созерцательному наблюдению. Такой объективизм по существу не вскрывает динамики исторического процесса, расстановки классовых сил и поэтому не доходит до материализма. Ленинская конкретная критика в отличие от Плеханова насквозь партийная. Вместо абстрактных противопоставлений мыслителя художнику Ленин дает конкретно-исторический партийный анализ творчества Толстого, Горького. В этом принципиальное отличие ленинской Э. от плехановской.

Лит.: Плеханов Г. В., Сочинения, М.—Л. (1925—1928), т. V, Отдел III—Литературные взгляды Н. Г. Чернышевского, т. VI—Эстетическая теория Н. Г. Чернышевского, т. X—Литературно-критич. статьи (о народниках), т. XIV—Искусство и литература, тт. XX—XXIV—История русской общественной мысли; Ленин В. И., Сочинения, 3 изд., т. VIII—Партийная организация и партийная литература, т. XII—Лев Толстой, как зеркало русской революции, М.—Л., 1929; журн. «Литературное наследство», кн. 1, М., 1931. О. Войтинская.

III. Марксизм-ленинизм и вопросы эстетики.

Проблема красоты. Марксизм отвергает идеалистическую точку зрения, считающую красоту исключительно субъективной категорией, чуждой объективным свойствам действительности. Марксизм отвергает также и противоположный взгляд, приписывающий непосредственно красоту самой природе, самим вещам, независимо от всей исторической деятельности человечества, независимо от нашего восприятия и чувства красоты. Природа и ее явления не могут быть сами по себе ни красивыми ни некрасивыми. Чувство красоты развилось у человека исторически, в процессе развития его производственной деятельности и выросших на его основе искусства и культуры. В отличие однако от субъективных идеалистов марксизм признает, что чувство красоты природы не является чисто субъективным состоянием сознания, а со своей стороны опирается на определенные объективные свойства и явления в самой природе и в общественной жизни человека.

Свойства безобразия или красоты не возникают в нас самих путем простого наблюдения или созерцания, а воспитываются долгой тренировкой в процессе производства и развития культуры. Восприятие прекрасного меняет свое содержание по мере развития господства общественного человека над природой. До тех пор пока общественный человек не осилил препятствий, порождаемых горными кряжками, горный ландшафт вызывал ужас и отвращение. История пейзажа в живописи и литературе доказывает это положение. Только в историческом

развитии своей общественной, в конечном счете производственной деятельности человек развивает в себе способность создавать изящное, гармоничное, красивое, стройное, в отличие от уродливого или менее совершенного, и под влиянием своей деятельности учится различать подобные явления и свойства в самой природе, в самих вещах. И для этой области действителен тезис Маркса, что, изменяя природу, человек изменяет свою собственную природу. Важнейшую роль в этом возникновении у человека чувства красоты природы играло развитие искусства, начиная с прикладного и бытового искусства и вплоть до так наз. «чистого» искусства. Само искусство возникло из трудовой деятельности людей, но, однажды возникнув, само оказало свое влияние на развитие человека, особенно на область развития его эстетических представлений. «Предмет искусства, — говорит Маркс, — создает понимающую искусство и способную наслаждаться красотой публику» (Маркс, Введение к критике политической экономии). Гениальные достижения кисти Рембрандта в области светотени, как и всех его продолжателей, значительно увеличили, углубили эстетическую восприимчивость и понимание людьми явлений света и теней по сравнению например с первобытными людьми, к-рым эти явления далеко не в такой мере доставляли сознательно эстетические удовольствия.

С точки зрения марксизма не только красота, творимая человеком в производстве и в искусстве, но также и красота природы по-разному воспринимается разными классами общества на различных этапах его развития. Чуждое беспокойной и бурной жизни индустрии дворянство выражало свой протест против развития пром-сти, осуждая ее за то, что она обезображивает природу. Этот протест подвергает критике (хотя и с реакционных позиций) исторически преходящее общественное разделение труда между городом и деревней, к-рое исчезнет в коммунистическом обществе. Это разделение труда, порожденное стихийным характером развития в своей капиталистической форме, попирает ногами красоту природы (мутные загрязненные воды, облака дыма и копоти, пожелтевшие листья отравленных заводскими газами деревьев, груды мусора, шлака и грязи). Однако и сами творения индустрии, как и их своеобразные контрасты и соединения с природой, создают новые эстетические ценности, чуждые эстетическим представлениям аграриев о красоте. Прямая линия рельсов, прорезающая девственную природу, несомненно дает эстетическую картину. Своеобразно красива дикая необузданная река, но не менее красива картина, к-рую дает река, скованная в каменные берега и несущая взнузданные волны в жерла турбогенераторов. Представление о красоте, вызываемое современными творениями высоко развитой индустрии в ее соединении с природой (например ДнепротЭС), особенно доступно строителям социалистического общества и в них достигнет высшего развития. В основе казалось бы простого и непосредственного представления о красоте природы и ее соединения с техникой лежит целый ряд исторически развившихся сложных факторов. Целый ряд социальных, практически преобразующих действительность моментов, различных по своему значению для разных классов (напр. развитие техники и применение ее к овладению силами природы имеет различную ценность для феодалов;

буржуазии и пролетариата), играет решающую роль в возникновении особого идеологического представления о красоте этих явлений. Это представление не сводимо к представлению о практически-полезной стороне явлений природы и произведений техники, но несомненно возникло на основе понимания людьми значения этих явлений в жизни общества.

Поскольку господствующие классы обладают монополией образования и свободного времени, они имеют возможность развивать свои эстетические потребности в большей мере, нежели классы угнетенные. Но эксплуататорская сущность господства имущих классов налагает на их эстетические суждения печать их классово-узости и ограниченности. Одно из основных противоречий исторического развития эстетических ценностей заключается поэтому в том, что несмотря на исторически изменчивый классовый их характер они имеют хотя и исторически ограниченный, но и объективно-прогрессивный характер и представляют известную ценность для эстетических представлений и искусства, создаваемого пролетариатом. Маркс по поводу древнегреческого искусства замечает: «Трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными общественными формами развития. Трудность состоит в понимании того, что они еще продолжают давать нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца» («К критике политической экономии», Введение).

Разрешение этой трудности лежит в плоскости общего вопроса о значении не только искусства, но и в целом культуры прежних классов для пролет. социалистической культуры.

Объективная эстетическая ценность произведений искусства, предметов производства и быта, так же как и прогресс человеческой культуры, объясняется, во-первых, тем, что завоевание культуры одного класса является исходной ступенью для последующего развития других классов. Каждое поколение людей не только приобретает готовые производительные силы, но и накопленные прежним поколением эстетические научные, философские и т. д. ценности, благодаря чему создается связь не только во всей экономической, но и идеологической истории общества.

Во-вторых, господствующий класс, особенно в эпоху своего наиболее творческого революционного подъема (какой был характерен в свое время и для буржуазии), как в области науки, техники, так и в области эстетических ценностей, достигает высших, более совершенных ступеней, к-рые переживают его последующее падение и загнивание и сохраняют прогрессивное значение для нового революционного класса. Эстетическая ценность произведений великих художников революционной эпохи буржуазии выше и значительнее современного буржуазного упадочного искусства. «Революционный класс, — говорит Маркс, — по одному тому, что он противостоит некоторому классу, — выступает не как класс, а как представитель всего общества» (Архив Маркса и Энгельса, т. I, стр. 231). Наконец пролетариат критически перерабатывает с точки зрения своей исторической роли достижения предшествующих эпох.

Так же как современная математика несмотря на свой несомненно классовый характер

не лишается и объективной истинности, так же звуковая эстетика современного буржуазного оркестра является объективным завоеванием буржуазной культуры, ценным и для пролетариата. Партия боролась и борется против левацкого упрощенского отрицания буржуазной культуры и искусства.

Э. и искусство. Все проблемы Э. выступают в наиболее точно и развитом виде в области искусства. История развития эстетических воззрений в классовом обществе показывает, что это развитие находится в тесной связи с развитием искусства, сменой его стилей, типов, жанров. Искусство играет огромную роль в смысле воспитания эстетических вкусов людей. То сложное чувство, к-рое мы испытываем при восприятии произведений искусства, выросло из огромного богатства моментов, развившихся в процессе производства и как целого ряда прикладных искусств, так и целого ряда отраслей самого искусства: архитектуры, скульптуры, живописи, литературы, музыки, театра. Способность искусства развивать и совершенствовать эстетическое чувство, вызывать потребность в красоте связана с самой природой искусства. В основном специфичность искусства в отличие напр. от науки состоит в том, что определенное содержание общественной жизни, философские, политические и др. идеи оно выражает в образной форме. И наука и искусство, хотя и различными методами и в различной форме, являются отражением и познанием действительности.

Однако различие между познанием действительности в науке и познанием ее в искусстве не сводится лишь к простому различию форм познания: оно одновременно связано с различным методом, подходом освоения действительности и влиянием на нее. Более конкретно, специфичность художественного освоения мира в искусстве означает, что искусство путем разнообразных образно-выразительных средств, познавая мир, развивает также, совершенствует и создает ритм (напр. в поэзии, музыке), симметрию, пропорцию, красочность в живописи и т. д. Искусство в силу этого является такой идеологией, к-рая особенно воздействует на наши внешние и внутренние чувства, развивает фантазию и воображение.

Возможность в искусстве выразить богатство и сложность общественной жизни, разнообразие идей различна и связана с определенными формами искусства. Но при всем разнообразии форм искусства все отрасли искусства изощряют наши внешние и внутренние чувства и увеличивают богатство сознания, увеличивают содержание представлений о красоте и углубляют эстетическое отношение к действительности. Понятие искусства входит в рамки «эстетики», хотя само искусство шире «красивого» в узком смысле слова. Формирующую и ведущую роль в искусстве в развитии эстетических представлений неправильно сводить к тому, что искусство доставляет нам лишь эстетические наслаждения. Искусство не тождественно области Э. Ограничение, отождествление искусства с областью только прекрасного отражает ту стадию развития искусства, когда искусство в руках паразитирующей придворной знати удовлетворяло в первую очередь потребность этих слоев в роскоши, в развлечении и праздном проведении жизни. Уже в период революционного выступ-

ления буржуазии против феодализма и особенно с развитием классовой борьбы пролетариата в искусство ворвалась борьба за политические и общественные идеалы против безобразий и гнусностей общественного строя. Искусство вышло далеко за рамки отражения только красивого и приятного. Оно вовлекает в свою область и безобразное, отвратительное. С точки зрения марксизма само понятие красоты, развитие чувства красоты, совершается в диалектических противоречиях, включает в себя «безобразное» как свою противоположность и как контраст. Само красивое относительно и может превращаться в безобразное. Так, характеризуя Париж после поражения революции 1848, Энгельс отмечает в нем это единство контрастов: «Париж был мертв, и этот красивый труп был тем ужаснее, чем красивее он был» (Маркс и Энгельс, Собр. соч., т. VI, стр. 523).

Это противоречие в искусстве (как художественно изобразить отрицательное и безобразное) возникло и развилось в эпоху капитализма в наиболее яркой форме, потому что буржуазный строй наиболее остро обнажил противоречия общества и тем самым вовлек массу эстетических областей в искусство по сравнению с прежним искусством. Содержание искусства стало значительно шире прежней Э., и само содержание Э. расширилось, изменилось. Следовательно вопрос о содержании категорий эстетики и особенно в искусстве необходимо рассматривать исторически, т. е. в связи с развитием и видоизменением содержания форм искусства.

Но хотя категории Э. своей специфичностью отличаются от категории науки, политики, морали, однако при этом различия нельзя забывать об их единстве, особенно в отношении искусства. Характер этого единства и этого различия не абстрактный и не метафизический, а исторический, развивающийся, т. е. по-разному проявляющийся, в искусстве разных классов. Эпоха капиталистических противоречий внесла с собою в развитие современного искусства то очень важное изменение в понимании Э., что единство Э. с категориями политики, науки (проблема реализма в Э.) гораздо более ярко выступает наружу, чем в предыдущие эпохи. Но то же капиталистическое общество всей совокупностью своих общественных условий противоречит специфическим особенностям эстетической культуры. Поэтому чрезвычайно глубоко и партийным является замечание Маркса, что «капиталистическое производство враждебно некоторым отраслям духовного производства, каковы искусство и поэзия» («Теории прибавочной стоимости», т. I, стр. 251).

Партийность эстетической теории марксизма-ленинизма. Эстетическая теория марксизма так же, как и вся теория марксизма-ленинизма, партийна. Партийность эстетической теории марксизма не имеет ничего общего с метафизической неисторической нормативностью многих буржуазных эстетических учений, ибо наша партийность конкретна и исторична. Это значит, что исторические задачи пролетариата и его эстетические идеалы, вытекающие из этих задач, как и идеалы самого передового революционного класса, являются решающими для понимания всех достижений в эстетической области всех прежних классов и для дальнейшего развития Э. В этом смысле партийность не есть некая абстрактная норма

красоты и художественных ценностей, партийность выдвигает исторически возникшую высшую ступень эстетических взглядов, к-рая дает возможность научно выделить чуждое и ценное для пролетариата из прежнего классового искусства. Исходить из задач и идеалов пролетариата в области Э. означает не просто партийность, но и глубокую научность, ибо понимание задач пролетариата и борьба за них дает в руки высший объективно-прогрессивный художественный критерий. Борьба за пролетарскую партийность Э. означает в то же время борьбу за высокий художественный уровень произведений пролетарского искусства.

Форма и содержание. Художественная ценность произведения или его недостатки рассматриваются классиками марксизма не в смысле изолированного формалистического анализа художественных приемов, но в единстве формы и содержания. Маркс и Энгельс, критикуя погрешности драмы Ф. Лассалья «Франц фон Зиккинген», отмечая абстрактность в обрисовке типов, «чрезмерное рефлексирование действующих лиц над самими собой» (Маркс), увязывают недостатки художественной формы с политически неправильной трактовкой Лассалем трагической коллизии его героя. Маркс указал в письме к Лассалю, что «представители крестьян (их то особенно) и революционных элементов в городах должны были составить существенный активный фон» («Литературное наследство», т. III, стр. 16), чего однако Лассаль не сделал в своей драме и что Маркс считал ее существенным недостатком. Вслед за этим Маркс отмечает, что политическая ошибка Лассалья predetermined и его художественные проблемы, а именно—Маркс считает «шиллеровщину, превращение индивидов в простые рупоры духа времени, крупнейшим недостатком» («Литературное наследство», т. III, стр. 16) Лассалья. В критике драмы Лассалья Маркс и Энгельс наиболее ярко вскрывают определенную закономерную связь, существующую между методом художественных приемов (шиллеровщина и шекспиризирование в драме), их недостатков и политических, философских и др. идеями, выраженными в художественных образах. Метафизический, формалистический разрыв между художественным и социальным анализом произведений искусства глубоко ошибочен, потому что содержание и форма в искусстве совпадают в том смысле, что общественная жизнь, политические, философские идеи только тогда становятся содержанием искусства, когда они выражены в образной форме, воздействующей и на наши эмоции, мысли и волю, вызывая творческую деятельность воспринимающего. Единство формы и содержания достигает своего высшего воплощения в величайших произведениях искусства. Когда это единство нарушено, форма, как говорят, «выпирает», отвлекает внимание от содержания на самое себя, то это является признаком несовершенства и недостатков художественного произведения или по линии отставания формы от содержания или по линии убожества, ложности содержания. С другой стороны, между формой и содержанием в искусстве в наиболее общей форме существует различие в том смысле, что например поэзия, живопись, музыка, составляя различные формы искусства, имеют каждая свои специфические общие закономерности сочетания, композиции, структуры образов для выражения того или другого содержания. Одно

музыкальное произведение мы воспринимаем как веселое, другое как грустное, и это различное восприятие, имеющее определенное содержание, сопряжено с различной тонацией, различной ритмикой, сочетанием гармонии с диссонансом и колоритностью звука. Одна и та же тема (напр. портрет) может быть выражена в различных формах, описана прозой, стихами, изображена пространственно, пластически. Различия между формой и содержанием в искусстве развиваются и до степени противоречия, когда развитая художественная форма отрывается от содержания (особенно в искусстве погибающих классов), когда цель поэзии или живописи ограничивается любованием, простой игрой, ритмом слов или игрой красок, когда искусство хочет уйти от ужасов действительности и играет чисто утешающую роль, когда выдвигается лозунг «искусство для искусства», когда эстетическая форма искусства превращается в эстетство. Это — реакционный вид противоречия между формой и содержанием искусства гибнущего класса. Разрыв между формой и содержанием в искусстве может быть признаком развития искусства революционных классов, когда художественная форма искусства отстает еще от его революционного содержания, как это подчас наблюдается в развитии пролетарского искусства и литературы. Создание новой формы, нового художественного мастерства, является величайшей задачей для развития нового по содержанию социалистического искусства. Левацкое отрицание значения формы, встречавшееся у нас в литературе, музыке и проч., не имеет ничего общего с марксизмом.

Искусство и действительность. Вопрос об эстетической ценности искусства связан с вопросом о способе отражения действительности в искусстве, ибо раскрытие этого способа есть в то же время раскрытие диалектического единства формы и содержания в искусстве, вне которого невозможно правильно понять категории Э. в искусстве. Художественное освоение мира в искусстве означает не пассивное отражение или подражание действительности, но действительное — творческое отражение. Отражение природы и общественной жизни в искусстве является творческим, во-первых, потому, что художник видит и отбирает лишь определенные стороны действительности, и этот выбор определяется его общественным бытием и, во-вторых, потому, что отражение действительности в искусстве совершается соответственно специфике самого искусства, развивает и совершенствует способ образного выражения и в этом смысле эстетического, свойственного только искусству. Хотя искусство красоту природы выражает в чувственных, образных формах, но в отличие от чувственного характера созерцаемой нами природы оно подчеркивает одни лишь ее стороны, напр. скульптура исключает краски, дает пространственно-трекмерное изображение, живопись же, наоборот, подчеркивает красочность, колоритность, но изображает все в плоскости.

Ни один вид искусства не является никогда точной копией действительности, и вместе с тем своими специфическими образами и формами, художественной силой этих образов искусство в состоянии проникнуть глубже, дальше в понимание действительности, в ее сущность, подчеркнуть основные тенденции ее развития, отбрасывая случайное, чем это мы имеем в

нашем непосредственном восприятии действительности. Большая или меньшая художественная ценность произведения искусства заключается в том, насколько оно своими методами сумело отразить основное, характерное, типичное в действительности. Диалектика художественного образа и его высшее совершенство в социальном и в эстетическом отношении состоит в умении художника, с одной стороны, в образе или в совокупности образов вскрыть закономерное, общее, тенденцию развития действительности, и с другой стороны, это более глубокое проникновение и раскрытие действительности в искусстве бывает только тогда убедительным и верным, когда оно воплощается в живых, конкретных индивидуальных образах, отражающих всю сложность и противоречивость данной действительности, данных конкретных лиц. Указывая на достоинства романа Минны Каутской, Энгельс говорит: «Каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность. „Этот“, как сказал бы старик Гегель. Так оно и должно быть» (из письма Энгельса к Минне Каутской, Архив, т. VI). Художник делает убедительным, действующим на наши чувства и мысли то, что еще внешне скрыто, то что является только тенденцией, возможностью развития, то чего не видят многие.

Учение Маркса, Энгельса, Ленина о том, что величайшие гении искусства, как Шекспир, Гёте, Толстой, при всем различии времен и характера их творчества, достигали высшей художественной выразительности, красоты именно там, где искусство их было наиболее социально насыщено, где они наиболее беспощадно и реалистически разоблачали современную им действительность, говорит, что эстетическая ценность искусства усиливается от его социальной ценности. Маркс, Энгельс в своей оценке творчества Бальзака и Гёте и наконец Ленин в оценке творчества Толстого приходят однако к тому мнению, что мировоззрение этих писателей, обусловленное их классовым положением, в той или другой форме влияло на их художественное творчество и снижало их художественную ценность именно там, где они пытались примириться с современной им действительностью. «Мы не упрекаем Гёте, — говорит Энгельс, — как это делают Берне и Менцель, за то, что он не был либерален, а за то, что он временами мог быть филистером, мы не упрекаем его и за то, что не был способен на энтузиазм во имя немецкой свободы, а за то, что свое эстетическое чувство он приносил в жертву филистерскому страху перед всяким современным великим историческим движением и м. м. Мы вообще не делаем упреков ни с моральной, ни с партийной, а разве лишь с эстетической и исторической точки зрения» (Маркс и Энгельс, Сочинения, том V, стр. 143).

Наряду с великими художниками и поэтами искусство, поэзия капиталистического общества развивались множеством менее крупных талантов, не дающих таких мощных образов и не охватывающих таких глубоких социальных проблем, как у гениев искусства. Это измелчание особенно сказывается в период загнивания капитализма. В лице таких художников мы встречаемся с противоречием развитой художественной формы, выросшей из героического пе-

риода буржуазии и несоответствующего ей теперь содержания загнивающего капитализма. О подобных художниках, поэтах еще Маркс в письме к Лассалю пренебрежительно говорит: «У наших поэтических эпигонов не осталось ничего кроме гладкой формы». Отсюда нельзя не видеть глубокого различия между искусством идущей в гору, еще относительно революционной буржуазии, развивающей и содержание и форму искусства, и искусством буржуазии, паразитирующей на унаследованной художественной форме. И следующий вывод: с точки зрения марксистской эстетики классовый характер искусства и классовый критерий художественной красоты заключаются не всегда в том, что художник, поэт определенного класса выступают в художественной форме защитником своего класса. Классовый характер творчества величайших художников выражается гл. обр. в кричащем противоречии, как говорит Ленин, в их творчестве, к-рое проявляется над ним, с другой стороны, остаются во власти представлений, идей своего класса. Это кричащее противоречие Энгельс показывает в анализе творчества Гёте, а Ленин — Толстого.

Итак, высшим критерием художественности произведений искусства с точки зрения марксизма является способность искусства богатством своих художественных средств правдиво, глубоко выразить сложность и многообразие различных сторон действительности, противоречивость ее развития. Правдивость отражения действительности в искусстве понимается с точки зрения марксизма не как созерцательно-пассивное отражение действительности, а как правдивость действенная, преобразующая. Политическая и эстетическая критика творчества прежних великих писателей и художников у Маркса, Энгельса, Ленина является руководством для развития пролетарского социалистического искусства. Эта критика является руководством для создания социалистического реализма в искусстве, который может возникнуть лишь в процессе ожесточенной классовой борьбы пролетариата с целью уничтожения классов и пережитков капитализма не только в общественном бытии, но и в сознании людей. Уничтожение классов означает для искусства уничтожение тех классовых преград в сознании художника, которые мешали правильно отражать действительность и этим снижали и художественную ценность его произведения. Противоречие между дарованием и классовым положением и мировоззрением художника уничтожается в пролетарском социалистическом искусстве и делает возможным развитие его по пути к социалистическому реализму. Социалистический реализм пролетарского искусства означает еще более активное творческое отношение к воспитанию нового человека, новой высшей социалистической жизни, в смысле умения вскрывать и показывать новые тенденции, ростки новой жизни в ее борьбе со старой, умения придавать тому социалистическому сознанию, к-рое еще растет и зреет, художественную убедительность, вид зрелости и красоты и тем самым идейно и эмоционально воздействовать и мобилизовать миллионные массы, строящие социализм, к развитию и укреплению новых идеалов бесклассо-

вого общества. Следовательно поэтизирование, идеализирование действительности в нашем искусстве и литературе необходимо и возможно, но не на почве прежнего романтического бегства и отхода от действительности, а на почве максимально правдивого ее отражения в борьбе за ее социалистическую переделку.

Глубокая внутренняя связь, существующая, с одной стороны, между художественной формой искусства и всем его содержанием и, с другой стороны, — между эстетической стороной искусства и эстетикой жизни, не должна приводить к отождествлению Э. с искусством и в частности к отождествлению марксистской Э. с марксистской теорией искусств. Последняя включает в себя изучение различных направлений, стилей, жанров и видов искусства, в то время как задачей марксистской Э. должно быть, в о-п-е-р-в-ы-х, изучение и объяснение самой природы эстетического восприятия и чувства, эстетических вкусов, взглядов; во-в-т-о-р-ы-х, объяснение эстетической природы искусства и способности искусства создавать и развивать эстетические представления людей, объяснение противоречивых эстетических закономерностей художественного творчества, его специфичности в диалектическом единстве художественной формы со всем социальным содержанием; в-т-р-е-т-ь-и-х, только с точки зрения марксистской Э. можно объяснить различные формы противоречия между содержанием и формой искусства и другие противоречия в области эстетики неразрешимые для буржуазного ползучего эмпиризма, идеализма и метафизики, пропитанных к тому же классовой апологетикой капитализма.

Лит.: М а р к с К., К критике политической экономии, Партиздат, Москва, 1932 (см. Введение...—абзац о древнегреческом искусстве, стр. 42 и Предисловие); Э н г е л ь с Ф., Немецкий социализм в стихах и прозе (К. Вег и К. Грюн), в книге Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., том V, М.—Л., 1929; Ф. Энгельс о литературе (Неизд. переписка Э. с Паулем Эрнстом), «Литературное наследство», Москва, 1931, № 1; Фридрих Энгельс о Вальзаве (Неизд. переписка Э. с Маргарет Гарнье), там же, 1932, № 2; Маркс К. и Энгельс о трагедии Лассалю «Франц фон Зинкинген» (Переписка Маркса и Энгельса с Лассалем), там же, № 3; Энгельс Ф., [Письмо] — Минне Каууской, в кн. Архив Маркса и Энгельса, т. I (VI), М., Партиздат, 1932; Маркс К. и Энгельс Ф., О Фейербахе (гл. III—Проект предисловия к «Немецкой идеологии», в кн. Архив Маркса и Энгельса, кн. 1, М., 1924; Маркс К., Теория прибавочной стоимости, т. I, 3 изд., М.—Л., 1931, стр. 245—50 и 255—62; Маркс К. и Энгельс Ф., Сочинения, тт. XXII, XXIII, XXIV—Переписка, М.—Л., 1929—31 (высказывания о Шенспире, Гейне, Гёте, Вальзаве и других); Энгельс Ф., Людвиг Фейербах, в кн. Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., т. XIV, Москва—Ленинград, 1932; его же, Происхождение семьи, частной собственности и государства, 2 издание, Партиздат, Москва, 1932; Ленин В. И., Лев Толстой, как вероломная русская революция, Соч., т. XII, 3 изд., М.—Л., 1929; его же, Л. Н. Толстой и его эпоха, там же, т. XV, М.—Л., 1930; Ленинские сборники, IX и XII, 2 изд., Москва—Ленинград, 1931. *Секерская.*

ЭСТЛЯНДСКАЯ ГУБЕРНИЯ (Эстляндия), одна из довоенных губерний России на южном берегу Финского залива. По мирному договору от 2/II 1920 вошла в состав *Эстонии* (см.). Площадь ее равнялась 19.729 км²; население в 1920 исчислялось в 479,9 т. ж.

ЭСТМАН (Östman), Карл (р. 1876), шведский писатель, сын лесоруба; был рабочим на лесопильном заводе. Учился в народной школе. Напечатал несколько сборников рассказов из жизни рабочих лесной промышленности («Голод», «Пилигримы», «Скрипка и женщина» и др.). Творчество Э. несвободно от мелкобуржуазной идеологии.