***МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ***

***ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ***

***ГОРОДСКОГО ОКРУГА КОРОЛЁВ МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ***

**"Центр Орбита"**

**О философии Дени Дидро**

**и о**

***«ПАРАДОКСЕ ОБ АКТЕРЕ»***

**Автор:**

**Педагог дополнительного образования**

**Закарян Мушег Ананикович**

**2023г.**

**Оглавление**

[Введение 2](#_Toc128225883)

[На стыке эпох (от Классицизма к Просвещению) 4](#_Toc128225884)

[Дени Дидро – биографические данные 7](#_Toc128225885)

[«Энциклопедия» Дени Дидро 9](#_Toc128225886)

[«Салоны» - о полезности искусства 10](#_Toc128225887)

[«Парадокс об актере» 22](#_Toc128225888)

[Заключение 28](#_Toc128225889)

[Литература 29](#_Toc128225890)

# Введение

Дени Дидро занимает одно из центральных мест среди представителей передовой философской мысли Франции ХVIII века. Он был одним из наиболее ярких выразителей материалистического мировоззрения просветительской эпохи на пути к буржуазной революции 1789 года.

Из всех областей мысли, занимавших Дидро, он особенно много внимания уделял проблемам теории познания, религии, этики и теории искусства. Дидро утверждает, что сознание (мышление) и бытие (действительность), несмотря на свою противоположность, едины, так как они оба являются атрибутами одной и той же субстанция – материи. Устойчивость наших знаний проистекает из нашей связи с природой, из нашего жизненного опыта и из нашей способности делать умозаключения на основе этого опыта. Так, агностицизму и грубому субъективизму Дидро противопоставляет возможность и неизбежность объективного отражения и познания действительности.

Основные философские воззрения Дидро перекликаются с воззрениями механистических материалистов своего времени. Он считает мир объективным и материальным. Материя и движение, согласно ему, являются единственной существующей реальностью. Почти во всех его философских трактатах присутствует идея о материальном единстве и бесконечности мира.

Важнейшим элементом материализма Дидро является концепция постоянного развития. Как и другие материалисты этого периода, он отвергает любые вмешательства «извне» в развитие материального мира. В единый процесс

развития мира он помещает и человека.

Дидро был знаком не только с философией Декарта и Локка, но и с философским наследием Спинозы, Лейбница и Бэкона. Глубокая философская эрудиция позволяет ему преодолеть некоторые упрощения, которые встречаются в

трудах других механистических материалистов, например, Гельвеция. Дидро четко

различает чувственное восприятие и мышление. Мышление, согласно его взглядам, не является свойством всей материи. Материя наделена лишь общим свойством "чувствовать".

 Одна из ярких и парадоксальных работ Дидро является «Парадокс об актере» [1], где показывает, что актер тем лучше перевоплощается в какого-либо героя, чем более он остается самим собой. Несовпадение истины и вымысла принимает здесь форму противоположности, природной чувствительности и мастерства актера, о форме и содержании.

 Со времен Дидро ведутся споры о том, что важнее в искусстве актера: внешняя или внутренняя техника, чувство или его изображение, «переживание» или «представление». В течение трех столетий теоретики и практики театра (К.С. Станиславский, Б.К. Коклен- Старший, дель Сарт и Волконский, П.М. Якобсон, Б.В. Захава и др.) пытались разрешить проблему подлинности чувств актера на сцене и путей вхождения в особое состояние: «творческое самочувствие», «игровое состояние», «вдохновение».

# На стыке эпох (от Классицизма к Просвещению)

 Франция начала XVIII в. представляет собой картину упадка абсолютной королевской власти и силы дворянства. Крепостная зависимость становится все более тяжелым гнетом для крестьян, налоги увеличиваются только для того, чтобы обеспечить праздное времяпрепровождение стремящимся к королевскому двору крупным феодалам. В XVIII в. Начинается процесс расслоения как дворянства, так и духовенства, и это приводит к усилению позиций третьего сословия. Обедневшие дворяне и священники по своему образу жизни почти ничем не отличаются от представителей нового слоя общества, точнее, его наибольшей по численности и наибеднейшей части. Зато тем более богатеют королевский двор. Принадлежащие к нему богатые дворяне и верхушка духовенства. Говоря словами французского историка И.Тэна , «весь этот мир пародирует , пьет и ест до отвалу не церемониальных пиршествах, и в этом заключается их единственное назначение, которое они добросовестно выполняют» [2].

1.1835г, рус. пер. 1935, посл. изд. М., 2009г.

2.Тэн И. Происхождение современной Франции. СПб., 1906г., стр.89

В эстетических взглядах Дидро нашла свое выражение борьба складывавшегося в середине XVIII в. реа­листического направления в искусстве со сформи­ровавшимся к 40-м годам XVII в. французским классицизмом. Эта борьба велась во всех сферах эстетической жизни - в театре, теории драмы, поэзии, живописи. Чтобы понять ее реальное со­держание, надо вкратце остановиться на факте историчности искусства, зависимости эстетическо­го идеала от определенной исторической ситуации.

 Первая половина XVII в. в политическом отно­шении может быть охарактеризована как установ­ление господства абсолютизма. К этому времени ' завершается формирование французской нации, в котором огромную роль сыграла централизован­ная королевская власть; в данном случае она яви­лась прогрессивной силой, ибо была тем центром, вокруг которого собиралась вся нация. Королев­ская власть требовала подчинения себе всех чле­нов общества и в первую очередь ограничивала стремление к самостоятельности и независимости богатых и влиятельных дворян. Идеалом гражда­нина вследствие этого в то время становится ра­зумный человек, подчиняющийся государственным требованиям и ставящий долг превыше своих лич­ных чувств и страстей. Искусство, выражая в эсте­тическом идеале представление о человеке, приня­ло в эту эпоху форму классицизма - такого на­правления, задачей которого было показать необ­ходимость подчинения индивида долгу. Это не означает, разумеется, что искусство под­чиняется политике, специально ставя перед собой цель воспитать в человеке те или иные черты харак­тера. Искусство формирует определенный тип лич­ности, создавая идеал, соответствующий данной эпо­хе, складывающийся в острых столкновениях с прошлым. Героем произведений искусства теперь становится человек, способный подчинять свои чувства тому, что он сам осознает как свой долг. Так складывается господствующий в классицизме жанр — трагедия, ибо личность приносит себя в жертву долгу не без внутренних страданий. В по­исках адекватных художественных образов фран­цузские классицисты обращаются к античности, из которой черпали материал и все последующие эпохи, но за фигурами античных героев в классицистской трагедии явственно вырисовываются французские дворяне, перенимающие у первых са­мообладание и силу воли, способность к самопо­жертвованию и презрение к смерти. В трагедиях Корнеля и Расина классицизм достигает своей вершины.

В соответствии с данным содержанием склады­валась и определенная художественная форма, тяготеющая к рационалистической тенденции - строгой дисциплине разума, подчинению художни­ка общеобязательным правилам, которые счи­тались законами «универсального разума» и среди которых были знаменитые требования «трех единств» - действия, места и времени.

Надо учесть то обстоятельство, что классицизм возник как реакция на господствующий до него трагикомический жанр, где отсутствовала единая нить повествования в изложение включалась огромная цепь случайностей, делающая невозмож­ным четкое развертывание одного сюжета: дейст­вие растягивалось там на целые годы и происхо­дило в разных странах. В отличие от этого клас­сицисты сделали упор на единой смысловой сюжетной линии, которая, чтобы быть достаточно четкой, должна была развернуться в короткое время и в одном месте. Они много сделали также для реформы французского литературного языка, очищая его от средневековые оборотов и прибли­жая к разговорному.

С выходом на историческую арену третьего со­словия положение дел в искусстве коренным обра­зом меняется: перед ним встают новые задачи, направленные на разработку иного эстетического идеала. Высокий трагический стиль начинает казаться высокопарным, герои - ходульными, пра­вила - формальными. Разложение классицизма проявляется также в том, что в нем возникают два направления — так называемый салонный клас­сицизм, представителем которого был, в частно­сти, П. Ж. Кребийон, и новый классицизм во главе с Вольтером, проповедовавший устами рим­ских героев истины Просвещения. Но классицизм Вольтера сам был лишь переходным явлением. Искусству требовался новый герой, и его черты попытались обрисовать «младшие» просветители, в том числе и Дидро.

Это была по сути дела программа нового на­правления в искусстве - реализма, главным тре­бованием которого стало требование подражания жизни, природе. Правда, и классицизму было присуще требова­ние «подражать жизни»; все дело, однако, в том, что с течением времени изменилось понимание того, что такое жизнь. Идеологи третьего сословия теперь видели свою историческую миссию не в укреплении государственности (прежде всего ко­ролевской власти), а в ее расшатывании, под жизнью понималась жизнь третьего сословия, а за «естественным человеком» стоял, как известно, средний буржуа. В связи с этим новые теоретики искусства ставили перед ним задачу пропаганды таких «гражданских доблестей», которые своди­лись бы к буржуазным добродетелям. Тем не менее в этот ранний период развития они каза­лись общечеловеческими и в известном смысле таковыми и были.

 1773-74 г.г. по приглашению Екатерины II Дидро посещает Россию. Пишет для Екатерины II ряд работ о России, в которых отстаивает необходимость просвещения и превращения всех российских граждан в представителей третьего сословия. Его мысли об изменении российских законов, а также о реформе образования вошли в «Философские, исторические и другие записки» и в «Замечания на «Наказ» Екатерины» [1].

# Дени Дидро – биографические данные

 Дени Дидро родился 5 октября 1713 года в городе Лангре. Его отец был ножевых дел мастером, эта профессия передавалась в семье из поколения в поколение в течение двух столетий. Отец был человеком простым, прямодушным, гордился своей честностью. Его влияние на сына несомненно. По совету своего брата, каноника, отец отдает Дени в школу иезуитов, но потом, заподозрив их в намерении разобщить его с сыном и услать мальчика в дальний монастырь, он оставляет мысль сделать Дени священником. Воспитание Дидро в парижском Сollege dе Harcourt принимает вполне светский характер. В Париже он увлекся новыми идеями, наводнившими столицу, чтением запрещенных книг. Неудачно проходит и подготовка Дидро после окончания колледжа к карьере юриста. Впоследствии он жалел, что не выбрал адвокатской профессии. Дидро действительно обладал пламенным красноречием.

1.Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М.; 1935-1947, т. 9, стр. 168

Нежелание Дени избрать определенное дело разозлило, наконец, отца до такой степени, что тот решает предоставить сына самому себе и перестает высылать ему деньги. Таким образом, Дидро очутился в Париже один и без средств. Несколько лет проводит он, зарабатывая на хлеб самым неблагодарным трудом - грошовыми уроками, переводами третьесортных книг, даже писанием проповедей для аббатов.

Он не ищет довольства и однажды покидает место воспитателя в зажиточной семье, заметив, что мещанские спокойствие и сытость начинают его усыплять. У Дидро в это время появляются серьезные умственные и духовные запросы. Вращаясь среди развитой, но бедной молодежи, он встречает не только единомышленников, но друзей - Руссо, Д‘Аламбера, Кондильяка, Туссена. Тогда же произошла его неудачная женитьба на женщине, не понимавшей его стремлений и мыслей. Этот брак продолжался недолго, но был очень тяжелым для обеих сторон.

 Через некоторое время в свет выходит достаточно смелое произведение Дидро «Письмо о слепых предназначенное зрячим», где говорится об операциях доктора Реомюра над слепыми. Это "письмо" послужило причиной трехмесячного заключения Дидро в Венсенский замок, после того, как тот предал огласке свой скандал с доктором, не допустившим его присутствовать при операции, но сделавшим исключение для одной богатой особы. Этот арест еще больше развил в Дидро дерзкие, по сути революционные мысли.

Именно в это время Дидро начал главный труд своей жизни - "Энциклопедию".

В 1762 году, через 9 дней после прихода к власти Екатерины Великой, начались её отношения с Дидро, которые старательно поддерживались такими поклонниками творчества Дидро, как княгиня Дашкова или князь Голицын, в то время русский посол в Париже. Но вскоре заочное общение перестает удовлетворять Екатерину, и, потерпев с Вольтером и Д‘Аламбером неудачу в попытке пригласить их в Россию, императрица уговаривает Дидро предпринять трудное путешествие в Петербург.

 Уже в пожилом возрасте Дидро искренне полюбил молодую девушку, m-lle Voland, и женился на ней. Он написал ей множество писем и победил предубеждение её родных своей искренней привязанностью. Она была посвящена во все его помыслы и намерения. Увы, и этот брак был недолгим. Жена умерла, и Дидро не смог перенести ее ранней смерти. Уйдя от шума и суеты, он доживал свои последние месяцы.

Скончался Дени Дидро тридцатого июля в 1784 году.

# «Энциклопедия» Дени Дидро

Еще с 1741 года Дидро мечтал о каком-нибудь грандиозном научном предприятии, которое побороло бы, наконец, нетерпимость и суеверие. В это время к нему явился книгопродавец Лебретон с предложением принять на себя редактуру английской энциклопедии Чемберса, полезного, но чисто технического справочника. Дидро увидел в этом предложении знак судьбы. Он задумал не рабское переложение чужого труда, а самостоятельный и подробный обзор всех достижений науки, всех опытов социальной, политической и религиозной свободы. Его горячность и вера в успех увлекли издателя, и тот принял на себя финансовую сторону предприятия.

Энергично и с большим пониманием людей Дидро стал группировать вокруг себя сотрудников. Обладая самыми разнообразными знаниями, от техники в ремеслах до эстетики, философии, естествознания и политики, он был самым подходящим человеком для центральной, объединяющей роли. Редакторскую работу взял на себя Д Аламбер, своим ровным характером усмирявший вечное волнение и боевой задор Дидро. Вместе они распределили труд по отделам, привлекая для каждого из них лучших специалистов того времени, таких, как Вольтер и Монтескье. Но свое участие в гигантском сборнике, осуществление которого было рассчитано на десятки лет, он и не думал замкнуть в рамки одиночного дела. Следы его деятельного участия заметны повсюду, даже в описании открытий и усовершенствований в ремеслах и заводских производствах. Связи с рабочим миром облегчили для Дидро специальное его изучение. Он расспрашивал и разузнавал все нужное в мастерских, сам учился ремеслам и мог внести в «Энциклопедию» до тысячи статей технического содержания.

 Среди сотрудничавших в «Энциклопедии» были такие знаменитости, как Вольтер, Тюрго, Кенэ, Руссо, Бюфон, Мармонтель , Кондорсе и др. По словам Вольтера, и офицеры армии, и моряки, и судьи, и медики, и литераторы, и ученые объединились для дела столь же полезного, сколь и трудного, без всякого личного интереса и даже не стремясь приобрести известность, так как многие скрывали свое имя [1].

 В 1751 году был издан первый том. До 1772 года, когда вышли последние тома, тянется многострадальная, богатая гонениями, запретами и приостановками история великой «Энциклопедии», давшей имя целому периоду в развитии человеческой мысли. Всего на работу над ней ушло более тридцати лет, то есть все лучшие годы Дидро потратил на этот труд. Он решил довести дело до конца вопреки всем препятствиям. Духовенство и двор, цензура, полиция, иезуиты - все объединились в борьбе против него. Д Аламбер, наконец, утомился и заявил другу, что не в силах больше делить с ним редакционные труды. Дидро взял эту тяжелую обязанность на себя и после перерыва в несколько лет выпустил в 1765 году десять новых томов. Ему предлагали облегчить дело издания, перенеся его за границы Франции, Фридрих второй звал его в Берлин, Екатерина обещала устроить ему удобное печатание в одном из приморских городов России, например в Риге. Но он остался на своем посту, и на глазах своих противников, пользуясь иногда покровительством людей, обязанных его преследовать (например, Мальзабера, блюстителя печати), с поразительной настойчивостью шел по намеченному им пути. К этому времени слава «Энциклопедии» разнеслась по всей Европе. Везде, где царили беззаконие, жестокость, душевная тьма (а кроме пробудившейся раньше Англии вся Европа была тогда в таком состоянии), её статьи, изложенные твердым, научным языком, действовали необыкновенно эффективно.

 Великая Энциклопедия Дидро стала первым научным изданием, содержащим не только чисто техническую информацию, рассчитанную на профессионалов, но и философские рассуждения, что и послужило одной из основных причин столь яростного неприятия властью этой книги.

1.Морлей Д. Дидро и энциклопедисты. М., 1982, стр.91-92

Во многих статьях, например, в статье Свобода, принадлежащей самому Дидро, высказывались достаточно смелые взгляды на жизнь, которые не могли понравиться правительству Франции.

# «Салоны» - о полезности искусства

Изображать жизнь так, как она реально проте­кает, как человек ее чувствует, воспринимает,- это, с точки зрения французских просветителей, и будет защитой прав «естественного человека» и одновременно реалистическим изображением при­роды. Эстетическая программа французского ма­териализма была изложена Дидро уже в 1751 г. в статье «Прекрасное», написанной для «Энцикло­педии». Определение прекрасного дается здесь на основе различения объективного и субъективного факторов, что вполне соответствует духу того материализма: вне человека существует то, что должно быть названо объективно прекрасным и что, воздействуя на него, пробуждает в нем идею прекрасного. Основанием объективно прекрасного считается соотношение частей предмета: «...я на­зываю прекрасным вне меня все, что содержит в себе то, от чего пробуждается в моем уме идея отношений, а прекрасным для меня - все, что пробуждает во мне эту идею» [1]. Человек, по словам Дидро, рождается на свет со способ­ностью ощущать и -мыслить. Как только мы стал­киваемся с предметами, в нас зарождаются поня­тия пропорциональности, симметрии, сочетания, отношений; «восприятие отношений есть основа прекрасного...» [2].

 Прекрасное здание прекрасно независимо от того, смотрит на него человек или нет, по пре­красно оно, разумеется, только для существ, обла­дающих, подобно нам, телом и разумом. То, что существует в природе само по себе и обладает соразмерным сочетанием частей, прекрасно объек­тивно, оно является по сравнению с другими прекрасными предметами относительно прекрас­ным.

1.Дидро Д. Избр. произв. М.; Л., 1951, стр. 337

2.Дидро Д. Избр. произв. М.; Л., 1951, стр. 382

Правда, здесь возникает некоторая труд­ность: если основа прекрасного - в соотношении частей предмета, то ни один предмет в природе не может быть назван безобразным, так как в каждом из них части находятся в определенной и достаточно гармоничной связи друг с другом. Тем не менее мы употребляем понятие безобраз­ного и противопоставляем его прекрасному. Дид­ро сам указывает на это возражение, но четкого ответа на поставленный им самим вопрос не дает. Он лишь повторяет, что хотя отношение частей устанавливается умом, но основание этого — в ощущениях, т. е. снова подчеркивает исходную посылку сенсуалистического материализма.

Требование изображать предмет «как он есть» совпадает с призывом подражать природе. Эти мысли приобретают большую четкость в работах Дидро по драматургии. Позитивная программа излагается в них наряду с критикой классицизма. Особенно сильные возражения вызывает у Дидро манера актеров ходить, говорить, одеваться напо­добие римских героев, как это принято в пьесах французских классицистов. Дидро требует прежде всего простоты и «естественности», и это означает, что, оттесняя трагедию, на первое место выдвига­ется иной жанр,

Как известно, одной из характерных черт клас­сицизма было очень строгое различение жанров: высокие стили - оду, трагедию, эпопею - ни в коем случае нельзя было смешивать с низкими - басней, сатирой, комедией. Дидро же намеренно смешивает их и выводит на первый план нечто среднее - «серьезную комедию» (позже в Европе она развилась в так называемую буржуазную, или мещанскую, драму). Ее героями стали пред­ставители третьего сословия, а целью — показ гражданских буржуазных добродетелей. Дидро, конечно, не отрицает целиком классическую тра­гедию: он высоко ценит Корнеля и Расина; он восхищается также древнегреческими трагиками, главным достоинством которых считает простоту и естественность. Рассматривая персонажи антич­ного искусства, Дидро за внешней пышностью видит в них обыкновенных людей, которым не чуждо ничто человеческое. Он находит в антич­ном искусстве совершенство и законченность, спокойствие, изящество формы и глубину содер­жания.

Классицизм совершенно утратил, по мнению Дидро, простоту и естественность и поэтому апел­лирует не к природе, что было свойственно грекам, а к ее искаженному образу. Против этого и направ­ляет свою критику Дидро. Он предлагает новую классификацию жанров, сохраняя трагедию и ко­медию, но вводя промежуточные звенья и тем са­мым сближая крайности; он настаивает на упро­щении литературного языка и стиля игры актеров, на большей простоте костюмов и декораций; относительно правил драматургии он приходит к вы­воду, что им следует подчиняться до известного предела - их нужно признавать, но они не долж­ны сковывать художника, и гениальный мастер имеет право создавать новые каноны в искусстве. Дидро считает целесообразным заменить изобра­жение ситуаций в драме изображением характе­ров, Это связано с высказанной им ранее мыслью о невозможности предвидеть поведение человека исходя из некоторых первоначальных данных о его свойствах. Так как, по его убеждению, лич­ность развивается в диалоге с самой собой и с другими людьми, то более правдивым будет изо­бражать характеры в различных ситуациях. Если для классической трагедии было характерно лишь развертывание того конфликта, который обозна­чался уже в самом начале пьесы, так что ни о каком развитии характеров говорить не приходи­лось, то в новом жанре, «серьезной комедии», характеры развиваются при столкновении с раз­личными людьми и событиями.

Теория нового искусства излагается Дидро в написанных одновременно с его пьесами работах «Беседы о «Побочном сыне»», «О драматической поэзии», «Парадокс об актере». Нужно заметить, что драмы Дидро «Побочный сын», «Отец семей­ства», «Хорош он или дурен» не имели особого успеха на французской сцене, хотя писались как будто в полном соответствии с новыми теоретиче­ски художественными установками и должны были продемонстрировать их плодотворность. Объясня­лось это тем, что в этих пьесах., подчиненных ути­литарной задаче прямой пропаганды буржуазных «доблестей», искусство в известном смысле пре­вращалось в «простой рупор духа времени» и тем самым утрачивало свою функцию формирования личности, несводимой к среднему буржуа. Некото­рую узость обнаруживают и теоретические взгля­ды Дидро по вопросам драматического искусства. Однако благодаря своему таланту и оригиналь­ности мышления в жанре романа он сумел создать настоящие произведения искусства, попытавшись в то же время осмыслить содержание искусства в век Просвещения.

Как уже говорилось, просветители ставили сво­ей целью внушить всем людям, начиная с монар­хов и кончая простыми смертными, ясные взгляды на то, что представляет собой человек и в каких отношениях он должен находиться с другими людьми. В этом они видели свое призвание и этому подчиняли все свои действия. Искусство в соответствии с просветительскими представления­ми должно прежде всего выполнять задачу вос­питания. Оно помогает очистить нравы, располо­жить человека к добру и предотвратить взрыв страстей, столь гибельных для общества, когда его граждане задавлены тираническим гнетом и не свободны. Жажда деятельности в таких усло­виях может обернуться разрушительной, всеунич-тожающей силой; искусство же смягчает людей, заменяет действительность иллюзией и тем самым ликвидирует такую возможность. За этим толко­ванием легко разглядеть страх просветителей пе­ред революцией.

 Искусство, по мнению просветителей, должно приносить обществу пользу, воспитывая людей как добрых и честных граждан, воодушевлять их чув­ством любви друг к другу и долга. Прекрасное, таким образом, связывается с полезным. В пол­ном соответствии с этим Дидро пишет, что истин­ное, доброе и прекрасное соседствуют друг с дру­гом. «...Прибавьте к одному из этих качеств что-нибудь редкостное, ослепительное, и истинное станет прекрасным, и прекрасным станет доброе» [1]. Конечно, и лес прекрасен, и скала прекрасна, прекрасны капли воды, превращенные лучами солнца в россыпь ослепительных алмазов, и вид потока, низвергающегося со скал, но «эти ивы, эта хижина, эти животные, пасущиеся в окрестностях, все это зрелище полезности - разве не добавляет оно ничего к моему удовольствию?» [2].

 По мысли Дидро, эстетическое восприятие фи­лософа отличается от эстетического восприятия простого смертного тем, что лишь философ спосо­бен увидеть в вольно растущем в лесу дереве мачту корабля, в скале - глыбу камня,

1.Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М.; 1935-1947, т. 6, стр. 268

2.Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М.; 1935-1947, т. 6, стр. 269

из которо­го будут сооружены дворцы и храмы, в водах - плодоносность или гибель полей. Таким образом, эстетическое удовольствие основывается на пони­мании полезности для человека какого-либо пред­мета. «...Хорошее - это лишь полезное, ставшее возвышенным благодаря возможным и чудесным обстоятельствам» [1].

Это можно отнести и к истине, так как, толь­ко истина способна приносить человеку пользу. «Прекрасное — это лишь истина, возвышенная благодаря обстоятельствам возможным, но редким и чудесным» (там же).

Таково глубокое убеждение Дидро: истина и добродетель - подруги искусства. Если вы хоти­те стать художником или критиком, станьте преж­де человеком добродетельным, призывает он. Ведь мы едва ли можем ждать чего-либо от того, кто не способен глубоко переживать, а действительно глубокие переживания могут дать человеку только истина и добродетель.

 Поучительных, полезных для человека зрелищ требует Дидро от театра. «Партер театра — единственное место, где сольются слезы доброде­тельного человека и злодея. Там возмущается злодей против несправедливостей, которые сам мог бы совершить, сочувствует горю, которое сам мог бы причинить, негодует на человека со своим собственным характером. Но впечатление получе­но, оно живет в нас, вопреки нам; и злодей, уходя из ложи, менее расположен ко злу, чем после от­поведи сурового и черствого оратора» [2]. Что может быть драгоценнее искусства, которое незаметно связывает нас с судьбой честного чело­века, вырывает из спокойной жизни, чтобы приоб­щить нас ко всем злоключениям честности? Ка­ким благом для людей было бы, если бы все под­ражательные искусства задались общей целью — воспитать любовь к добру. Если гении услышат это, «образы разврата» скоро исчезнут со стен дворцов, а вкус и нравы от этого выиграют, убеж­дает он. И эта убежденность в дальнейшем окажет большое воздействие на лучших представителей не только французского, но и немецкого Просве­щения. Так, по мысли Лессинга, «театр должен быть школой для нравственного мира. Его зада­ча - исправить простой народ, а не укреплять в нем предрассудки» [3].

1.Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М.; 1935-1947, т. 6, стр. 594

2.Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М.; 1935-1947, т. 5, стр. 349

3.Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII в. М., 1963, стр. 135

 Именно эта убежденность заставляет Дидро назвать «своим художником» Грёза. В «Салопах», которые писались Дидро для журнала его друга М. Гримма как корреспонденции о французских выставках произведений живописи с 1759 по 1791 г., Грёзу отводится важное место. Его карти­ны «Паралитик, или Плоды хорошего воспитания», «Сельская невеста», «Девушка, оплакивающая птичку» ценятся Дидро прежде всего за их нра­воучительную суть. «Салоны» в полной мере передают представле­ние о художественном вкусе, мастерстве и изяще­стве стиля Дидро, в связи с чем А. Шлегель однажды заметил, что иметь коллекцию картин с описанием их Дидро было бы поистине царской роскошью. Он умеет так описать картину, что мы живо представляем ее; свои впечатления он перемежает отступлениями в область истории фи­лософии и эстетики. «Салоны» можно считать началом нового направления французской эстети­ки - художественной критики.

 Дидро считает заслугой Грёза то, что он первый осмелился ввести в искусство быт и запечатлеть на полотне сцены нашей повседневной жизни. Грёз изображает обыкновенного человека таким, каким он должен быть,- добрым, честным, спра­ведливым, он учит добродетели. Все это прекрас­но, потому что его картины - это сама жизнь, сама правда и честность. «Мне по душе сам этот жанр -

нравоучительная живопись, - пишет Дид­ро. - И так уже кисть долгие годы была посвяще­на восхвалению разврата и порока. Разве не на­полняет пас радостью то, что живопись, наконец, стала соревноваться с драматической поэзией в искусстве,

трогать нас, наставлять, призывать к добродетели? Смелей, мой друг Грёз, морализи­руй в живописи, у тебя это получается прекрас­но!» [1].

 Точка зрения Дидро ясна: прекрасным может быть только то, что полезно и истинно. Задача искусства — воспитывать честных, добрых, отзыв­чивых людей, добродетельных граждан. Однако у него сразу же зарождается сомнение: ведь вос­питывать нравственность можно и без помощи искусства, благодаря добрым и поучительным при­мерам, благодаря добрым словам. Если искусство и воздействует как-то на наши моральные качест­ва, то воздействие это не прямое, а косвенное. Искусство не совпадает с моралью, в противном случае невозможно объяснить, почему эстетическое чувство вызывается у человека не только тем, что

1.Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М.; 1935-1947, т. 6, стр. 81

нравственно (также, как и не только тем, что полезно), но и тем, что с этой точки зрения никакого интереса для него не представляет. В самом деле, если кто-то еще может согласиться с тем, что эстетическое удовольствие при виде стройной сосны или березы усиливается благода­ря представлению о той пользе, которую они мо­гут доставить, если эстетическое восхищение воз­никает у нас при виде победы добра над злом, то почему мы восхищаемся также совершенно бес­полезным (и «безнравственным») орнаментом, ба­бочкой, простым сочетанием различных красок? Мы восторгаемся также картиной, написанной на мифологические сюжеты (отнюдь не всегда нрав­ственные и уж совсем бесполезные), драматиче­скими или поэтическими произведениями, заведо­мо неверными с научной точки зрения. Может быть, истинное, доброе и прекрасное не так уж нерасторжимо связаны друг с другом? И в «Пись­ме о слепых» Дидро жалеет слепых как раз за то, что для них красота, «если она отделена от поль­зы, всего лишь слово...» [1]. Разве не обидно, восклицает он, что они отождествляют красоту и полезность и поэтому столько замечательных вещей для них потеряно?!

 Итак, первое противоречие эстетических взгля­дов Дидро состоит в том, что с такой же страст­ностью, с какой он прежде доказывал, что истин­ное, доброе и прекрасное сопутствуют друг другу, а иногда и совпадают, он настаивает на их абсо­лютном различии, сознаваясь в конце концов, что прекрасное бесполезно и неистинно с научной точ­ки зрения.

 Да, Грёз - это его художник, он достоин высо­кого признания, он воспевает истину и доброде­тель и осуждает порок, но как хорош Буше, у ко­торого нет ни правды, ни нравственности! Уходя от его картин, нельзя не оглянуться; браня их, нельзя ими не восторгаться. «Какие краски! Ка­кое разнообразие! Какое богатство вещей и сю­жетов!» - восторгается Дидро, удивляясь тому, что у этого художника есть все, кроме правды. В картинах Буше, по мнению Дидро, преобладает бессмысленное нагромождение деталей; глядя на них, сознаешь всю их нелепость, и в то же время от картин невозможно оторвать глаз.

1.Дидро Д. Соч.: В 2 т. М.; 1986, т. 1, стр. 276

Они прико­вывают к себе взор, к ним возвращаешься. «Эта странность так приятна, так неподражаема, и так редкостна эта нелепость! И сколько здесь вообра­жения, эффекта, волшебства и легкости!» [1].

 Итак, Дидро восхищается тем, что сам же счи­тает бессмысленным и что не вызывает похвал с позиций нравственности. Как бы помимо своей воли Дидро вынужден допустить самостоятель­ность эстетического суждения: прекрасное — это не то, что истинно, и не то, что полезно, и не то, что нравственно... Хотя Буше не ставит своей целью воспевать добродетели и изобличать пороки, он с легкостью преодолевает все трудности жи­вописи, и никто из художников лучше него не постиг искусство света и тени. Отмеченное про­тиворечие в понимании прекрасного ясно сквозит в высказываниях Дидро об одной из картин Бу­ше— «Рождество»: «Я был бы не прочь приобрести эту картину. Всякий раз, приходя ко мне, вы хулили бы ее, но все таки, любовались ею» (1). Буше — это «волшебный художник», хотя он не обладает ни одним из тех достоинств, которые присущи Грёзу и которые так высоко ценит Дидро. При разборе двух картин Буше — «Сон младенца Иисуса» и «Овчарня» — Дидро неожиданно приходит к выводу, что искусство мо­жет пренебречь истиной и тем не менее остаться искусством. Более того, именно потому, что искус­ство не стремится к истине, а, напротив, всегда каким-то образом связано с вымыслом, Буше в ответ на его упреки, что фигуры в картинах не­правдоподобны, с полным правом мог бы, считает Дидро, ответить, что ему нет до этого никакого дела.

Это противоречие заставляет Дидро искать но­вый ответ на вопрос, что следует считать произве­дением искусства: плохо написанный, но дающий полное сходство с оригиналом портрет, скажем «просветленного государя» Генриха IV, или чу­десной работы портрет какого-нибудь негодяя, лихоимца, автора какой-нибудь глупой книжки и т. п. Можем ли мы отдать себе отчет в том, чтоб привлекает нас к бюстам Марка Аврелия, Сенеки, Цицерона -— умелый резец или сходство с ориги­налом?

1.Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М.; 1935-1947, т. 6, стр. 41

Истинное и полезное или вымысел и бесполез­ное— вот в чем вопрос, который все время реша­ется и вновь ставится Дидро. С одной стороны, истинность в искусстве означает требование изо­бражать природу такой, какая она есть. В этом смысле прекрасное «естественно» (здесь мы вновь сталкиваемся с этим термином, но уже в другом плане), и художник — тот, кто подражает приро­де. Чем более совершенно подражание, чем более оно соответствует образцу, тем более оно нас удовлетворяет, пишет Дидро. Видимо, изобразить природу несложно, так как «весьма трудно видеть ее не такой, какая она есть на самом деле» [1]. При тщательном подражании природе ни рисунок, ни краски не знали бы манерности, которую порож­дают учителя, академия, школа. Позднее Гёте будет критиковать Дидро за то, что тот слишком сближает искусство с природой и тем самым ли­шает первое его специфики. Но и сам Дидро требует от себя объяснений того факта, что ху­дожники по-разному изображают один и тот же предмет. Он пытается объяснить это, апеллируя то к различному устройству глаза, то к различиям в характере, настроении и т. д. Но если это так, если видеть природу, какая она есть, не так-то просто, то какая она есть?

 В дальнейших рассуждениях Дидро склоняется к тому, что художник всегда изображает предметы в манере какой-то школы. Следовательно, дело заключается не только в свойстве глаза видеть, сколько в особом способе изображения, которым одна живописная школа отличается от другом. Тот, кто подражает, например, Лагрене, по словам Дидро, будет «ярким и плотным»; кто подражает Лепренсу, будет «красноватым и бурым»; кто под­ражает Грёзу, будет «серым и лиловатым». Поче­му у художников столь различные манеры? Дидро отвечает без колебаний: потому, что у каждого из них есть свой особый внутренний мир, мир «вымышленных» образов, которые он переносит на полотно и посредством которых влияет на при­роду.

 Теперь Дидро дает иное, чем прежде, определе­ние прекрасного и искусства вообще, так как он уверен в том, что художник не только не копирует рабски природу, но и накладывает на нее печать своей индивидуальности. Так, мы не можем отрицать, что искусство украшает природу, раз мы сами, восхищаясь

1.Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М.; 1935-1947, т. 6, стр. 37

женщиной, говорим, что она похожа на Мадонну Рафаэля, или, глядя на прекрасный пейзаж, утверждаем, что он роман­тичен.

Если бы искусство было только подражанием природе, то создание картин было бы делом до­вольно легким (и действительно, Дидро прежде писал о том, что это несложно). Но это не так: художник не просто смотрит вокруг себя и изо­бражает то, что видит; он «должен бродить в уеди­нении, размышлять, отбросив в сторону кисть, пребывать в бездействии до тех пор, пока замысел не будет найден» [1]. Следующий отрывок из «Салонов» ясно пока­зывает, какое место, по Дидро, занимает продукт фантазии художника, который он называе иде­альным первообразом: «Существует некая первич­ная модель, которой нет в природе, и которая живет неясная и смутная лишь в представлении художника. Между самым совер­шенным творением природы и этой первичной, неясной моделью — огромное пространство, даю­щее художникам свободу творчества. Отсюда воз­никают различные манеры, свойственные различ­ным школам и отдельным выдающимся мастерам одной и той же школы: манера рисовать, осве­щать, драпировать, располагать фигуры, придавать им то или иное выражение; все они хороши, все они более или менее близки к идеальной модели. Венера Медийейская прекрасна. Статуя Пигмалион Фальконе прекрасна. Однако, это два различных характера женской красоты» [2].

Итак, манера художника зависит, в конечном счете, от идеального, вымышленного образа. Вследствие этого вкус, по выражению Дидро, всегда «на лезвии бритвы». Однако непонятно, как нахо­дится художником эта грань: ведь «между красо­той формы и ее уродством расстояние не больше толщины волоса; как же обрели художники ту сметку, которой необходимо обладать, дабы оты­скать отдельные прекраснейшие разрозненные ча­сти, чтобы создать из них целое? Вот в чем во­прос» [3]. Вопрос этот так мучит Дидро, так много раз ставится им снова и снова, что это в полной мере иллюстрирует его недовольство ответом, который можно было дать в рамках ме­ханистического материализма.

1.Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М.; 1935-1947, т. 6, стр. 34

2.Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М.; 1935-1947, т. 6, стр. 454

3.Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М.; 1935-1947, т. 6, стр. 284

Если художник изображает не столько природу саму по себе, сколько природу, преломленную через призму его идеального образа, то весь вопрос в том, как возникает этот образ.

Простое, казалось бы, объ­яснение в том плане, что художник берет прекрас­нейшие части от разных природных образцов, а затем соединяет их в одно целое, не удовлетворяет Дидро именно своей механистичностью: ведь для того, чтобы знать, что должно быть присоединено и как, художник уже должен иметь представление о прекрасном целом, которого в природе нет. «Басни, друг мой, - пишет он в «Салонах», - будто для создания подлинной или воображаемой статуи, которую древние называли каноном и ко­торую я называю идеальным образцом, или истин­ной линией, они исследовали природу, заимствуя у нее в бесконечном количестве отдельных инди­видуумов прекраснейшие части, из которых они создавали целое. Как установили бы они красоту этих частей? В особенности же тех, которые редко доступны нашему глазу, к примеру, живот, бедра, соединения ног и рук, и красоту которых poco piu, poco meno (чуть – чуть больше, чуть - чуть мень­ше) постигает столь незначительное число худож­ников и которые не почитаются прекрасными в народном мнении, установившемся уже ко вре­мени рождения художника и предопределяющем его суждение» [1].

 Для Дидро остается неясным, как формируется представление о пре­красном образце, но для него очевидно, что он не может быть продуктом созерцания природы, а скорее представляет собой результат творческой фантазии художника. Идеальная линия, идеальный образец красоты, говорит он, существовали только в представлении Агасиев, Рафаэлей, Пуссенов, Пюже, Пигалей, Фальконе, но эти величайшие мастера не могли передать это представление своим уче­никам.

 «Именно этот идеальный образец, созданный ве­ликим мастером, по мнению Дидро, воспитывает характер и вкус целого народа, эпохи и в мень­шем масштабе живописных школ» [2].

1.Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М.; 1935-1947, т. 6, стр. 284

2.Длугач Т.Б. Дени Дидро, М.,1986г., стр.162

Искусство ос­новывается не столько на подражании природе (и, следовательно, прекрасное недостаточно опре­делять как «естественное»), сколько на подража­нии образцу, пребывающему в уме (в душе) ху­дожника. Верность созданному самим художни­ком образцу и создает вкус, находящийся «на лез­вии бритвы», и если педантичное подражание природе делает искусство убогим, скудным, мелоч­ным, то отход от идеального прообраза порождает манерность и фальшь.

Таким образом, противоре­чие между «естественным» и «искусственным» раз­вертывается в парадокс подражания природе и вымысла [1]; он и становится фокусом пристально­го внимания Дидро в его работе «Парадокс об актере» (опубликованная в 1770 г, как отрывок и завершенная в 1773 г., эта работа при жизни Дидро полностью напечатана не была).

Парадоксами полны все «Салоны», и парадок­сальность эта, скорее невольная и бессознательная в первых «Салонах», «все более начинает осозна­ваться Дидро, мучить его, выводить из эстетиче­ского равновесия и толкать на какие-то попытки саморефлексии» [2].

«Парадокс об актере»

Если в '«Салонах» отмеченные противоречия часто скрыты в толще конкретного материала, то «Парадокс об актере» - это рефлек­сия над ними. Несовпадение истины и вымысла принимает форму противоположности при­родной чувствительности и мастерства актера. В этой работе речь идет о манере игры актера, о том, в каком случае он создаст наиболее убеди­тельный образ — тогда, когда он, так сказать, на­столько слился с изображаемым им персонажем (говоря словами К. С. Станиславского, «вчувство­вался» в него), что не отделяет себя от него, или когда актер не только «вживается» в образ, но и непрерывно контролирует себя как бы со сто­роны (что оказывается ближе артисту театра Б. Брехта).

1.Библер В.С. Век просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант //Западноевропейская художественная культура XVIII в. М., 1980, стр.162

2.Библер В.С. Век просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант //Западноевропейская художественная культура XVIII в. М., 1980, стр.160

В каком случае он произведет на зри­теля наиболее сильное впечатление? «Парадокс об актере» написан в свойственной Дидро манере диалога, спора двух мнений. С точ­ки зрения одного собеседника, актер только тогда может воздействовать на публику, когда он пол­ностью перевоплотился в своего героя; с точки зрения другого, так никогда не бывает. Если ар­тисту достаточно быть чувствительным, то как мог бы он два раза подряд играть одну и ту же роль с равным жаром и с одинаковым успехом -спрашивает Дидро. Слишком горячий на первом представлении, он на третьем выдохнется и будет холоден, как мрамор. От чувствительных артистов, т. е. от тех, кто держится не умом, а чувством, нечего ждать никакой цельности: игра их то силь­на, то слаба, то заурядна, то возвышенна; сегодня они провалят то 1 место, в котором блистали вчера, а завтра блеснут там, где провалились сегодня; между тем как актер,который руководствуется рассудком, будет одинаков на всех представлени­ях, так как все было рассчитано и измерено в его голове заранее, до спектакля, и в игру на сцене он вносит лишь -отдельные коррективы. Рассудоч­ный артист неустанно следит за восприятием зри­теля и постоянно контролирует себя; благодаря этому он будет либо пламеннее, либо холоднее, но он знает, чего добивается, и поэтому каждый раз нравится нам.

- Да, - отвечает другой, - но это притворст­во, создающее у вас иллюзию действительности, и есть игра. Звуки, произносимые артистом, размеренны, они являются частью деклама­ционной системы; и, будь они на 1/20 долю чет­верти тона выше или ниже, они звучали бы фаль­шиво; они подчинены закону единства, и, чтобы они звучали правильно, их репетировали сотни раз.

 Но разве возможно смеяться или плакать по заказу? Создают лишь иллюзию этого, более или менее хорошую, смотря по тому, делает ли это Гаррик или плохой актер. Если бы артист на сце­не должен был каждый раз искренне страдать, то у него не хватило бы сил и он по праву мог бы сказать зрителям: «У меня и без забот Агамемнона есть над чем поплакать». Это и на­зывается быть правдивым в театре, и это вовсе не означает, что на сцене следует вести себя так же, как в жизни. Кто же лучше выполнит эти требования? Тот, кто просто чувствует, или тот, кто умеет передать чувства? Великий актер, за­ключает Дидро, подобно великому гладиатору, не умирает так, как умирают в постелях, — чтобы нам понравиться, он должен изображать другую жизнь, и зритель сам поймет, что «обнаженная правда, действие, лишенное прикрас, выглядело бы жалким и противоречило бы поэзии целого» [1]. В итоге Дидро осмысливает действительный па­радокс актера также как такую логически фор­мулируемую ситуацию, когда тезис является необ­ходимым следствием антитезиса и наоборот. Этот парадокс, составляющий суть всей работы, заклю­чается в двух вопросах: если актер «будет самим собой во время игры, то как же он перестанет быть самим собой? А если перестанет, то как уло­вит точную грань, на которой нужно остановить­ся?» [2]. Действительно, артист, как и всякий человек, должен как будто всегда оста­ваться самим собой, это относится и к моменту игры на сцене. Однако в то же самое время он, перевоплощаясь в другого, перестает быть самим собой. И тем не менее только потому, что даже тогда, когда он умирает, как Цезарь, или плачет, как король Лир, он остается актером, а не пре­вращается в Цезаря или в Лира, он может испра­вить все недостатки своей игры и способен созда­вать все более адекватный образ.

Актер все время воплощает в себе две личности: он и живет в образе героя, и судит себя «со сто­роны». Только при условии «раздвоения лично­сти» в каждый момент актер является актером. Если он ведет себя только так, как это свойствен­но его собственной природе, то он еще не артист (он - просто человек); если же он лишь рефлек­тирует, не воплощаясь ни в какой персонаж, то он уже не артист (он - критик).

В таком раздвоении налицо противоречивое единство, ибо рефлексия возможна только там, где для нее имеется материал, и, следовательно, для того, чтобы наблюдать себя со стороны, актер должен стать этим «посторонним», т. е. воплотить­ся в другого. Вместе с тем для того, чтобы во­плотиться в другого, надо прежде всего создать его образ и во время игры все время «подгонять» себя под него -рефлексия, следовательно, есть предпосылка перевоплощения и вчувствования. Одно следует из другого, и одно невозможно без другого, точнее, это две противоположности, это парадокс, как говорит Дидро, указывая на несовместимость и одновременно на взаимообусловлен­ность этих крайностей.

1.Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М.; 1935-1947, т. 5, стр. 572

2.Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М.; 1935-1947, т. 5, стр. 601

 Парадокс этот обнаружи­вается у всех великих артистов: Клерон, например, тем и велика, что в тот момент, когда она, не­брежно раскинувшись в шезлонге, казалось бы, ни о чем не думает и полностью сливается со сво­ей героиней, она в действительности все время сле­дит за собой, видит и слышит себя как бы со сто­роны, судит о себе и о впечатлении, которое она производит. «В эти минуты в ней два существа: маленькая Клерон и великая Агриппина» (и бла­годаря этому также и великая Клерон). Если для того, чтобы изображать жизнь своего героя, возможно, и требуется в первую очередь чувствительность, то для создания образа и не­прерывной критики своей игры актеру нужны разум и воображение, так как он воплощает на сцене свой идеальный первообраз, продукт собст­венной творческой фантазии. Продуктивная спо­собность воображения позволяет артисту создать образ, даже более сильный и выразительный, чем его задумал сам автор. Не случайно Вольтер, уви­девший Клерон в одной из своих пьес, воскликнул: «Неужели это сделал я!» Какой же талант был у Клерон — спрашивает Дидро и отвечает: «Та­лант создавать великий призрак и гениально его копировать» [1]. Она копирует не тех, кого видит вокруг себя, а подражает движениям, словам существа, выдуманного ею самой. Однако не химера ли этот идеальный образ? На это Дид­ро без колебаний отвечает отрицательно. Несмотря на то что образ идеален, он существует; правда, проблема его возникновения здесь, как и раньше, в «Салонах», представляет для Дидро неразре­шимую трудность. Но актер всегда создает такие образы, и каждый - на свой лад. Театральные Клеопатры, Меропы, Агриппины, Цинны - разве это исторические персонажи? Нет, это вымыш­ленные поэтические «призраки». Много места уделяет Дидро воображению, без которого, по его мнению, не может возникнуть ни один художественный образ, хотя даже с его помощью трудно до конца уяснить себе сложный процесс его формирования. Воображение — вос­клицает он. Без этого качества нельзя быть ни поэтом, ни философом, ни умным человеком, пи просто человеком. Человек, лишенный его, по мне­нию Дидро, был бы просто тупицей, чья умствен­ная деятельность сводилась бы лишь к тому, что­бы издавать звуки, сочетать которые он научился еще в детстве, и машинально применять их во всех случаях жизни.

1.Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М.; 1935-1947, т. 5, стр. 631

 Воображением отличается мастер­ство от простого копирования природы, и именно на нем основывается различие между природой и искусством. Благодаря идеальному образу, соз­данному воображением, искусство обретает свою реальность, не менее значимую, чем сама природа. Если художник только изображает то, что видит, его произведения еще не искусство. В его картине есть естественная правдивость, как есть она в ста­туе скульптора, точно передающего скверную на­туру, однако, хотя все восхищаются этой правди­востью, произведение находят жалким. Поэтому Дидро в конце концов делает парадоксальный, но тем не менее необходимый для века Просвещения вывод: «Тот, кто создан природой, меньше, чем созданный поэтом, второй - меньше, чем создан­ный великим актером, третий наиболее преувели­ченный из всех. Этот последний взбирается на плечи второго, замыкается з огромном ивовом ма­некене и становится его душой...» [1]. Дидро даже утверждает, что «жизненная правда противоречит правде условной» [2]. Про­тиворечие «естественного» и «искусственного» при­открывается нам теперь как парадокс природы и свободы, говоря словами Канта. В самом деле, от эстетики Дидро можно наметить путь к анти­номиям вкуса Канта [3]. Духовная близость Дидро и Канта проявляется в том, что первый так же, как позднее второй, разглядел, точнее, угадал непривлекательную бур­жуазную суть теории полезности, что помогло ему отказаться от утилитаристской интерпретации ис­кусства и в конце концов определить прекрасное как то, что не может быть «использовано». На­чав с утверждения, что прекрасное — это полезное, Дидро кончает тем, что совершенно разводит эти понятия. В наиболее четкой форме это различие выразил Кант, признав незаинтересованность эс­тетического суждения. Кант, как известно, был убежден в том, что эстетическое восприятие и вся сфера искусства не имеют отношения к полезно­сти, и когда ставят вопрос, прекрасно ли нечто, то хотят знать не то, важно или может ли быть важным для вас или для кого-нибудь другого существование вещи, а то, как мы судим о ней, просто рассматривая ее.

1.Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М.; 1935-1947, т. 5, стр. 631

2.Дидро Д. Собр. соч.: В 10 т. М.; 1935-1947, т. 5, стр. 632

3.Библер В.С. Век просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант //Западноевропейская художественная культура XVIII в. М., 1980, стр.160

Разумеется, замечает Кант, я могу ответить, как ирокез, которому в Па­риже ничего так не понравилось, как харчевни; я могу также совсем в духе Руссо порицать тщесла­вие вельмож, которые не жалеют народного пота на такие вещи, без которых легко можно обойтись; наконец, я могу признаться в том, что если бы я был на необитаемом острове, то мне достаточно было бы выстроить простую и удобную хижину и не стремиться к постройке дворца. Все это можно, конечно, допустить и одобрить. Дело, однако, за­ключается в другом, а именно в том, чтобы выяснить, могу ли я получить удовольствие от предме­та, от которого я не ожидаю никакой выгоды и к которому я в этом смысле совершенно равноду­шен. Несомненно, что «цветы, вольные (freie) ри­сунки, без всякой цели сплетающиеся линии в так называемом орнаменте из листьев никакого значе­ния не имеют, ни от какого определенного понятия не зависят и все-таки нравятся» [1]. Воз­можно, эстетическое восхищение вызывают и по­лезные предметы, но вовсе не по причине своей полезности, так как содержание эстетического чувства выявляется именно по отношению к чему-то не представляющему утилитарного интереса; польза и красота - вещи разные. В данном слу­чае упреки в формализме по адресу Канта били бы мимо цели, так как Кант вовсе не отрицает содержательности искусства-—он- отрицательно от­носится лишь к утилитарному его истолкованию. Искусство необходимо человеку, если можно так выразиться, ради него самого, ради развития ин­дивидуальности и формирования тех чувств и потребностей личности, которые никак не связаны ни с присвоением, ни с обладанием. Искусство имеет отношение не к пользе, а к «человечности», именно это отметили Дидро и Кант.

В связи со сказанным выше между ними можно усмотреть сходство также и в том, что оба они подчеркивали необходимость творческого момен­та в искусстве, что непосредственно связано как раз с развитием личностных характеристик инди­вида. Для Дидро творчество проявляется в вооб­ражении, свойственном каждому человеку, в созда­нии идеального образа художником, поэтом или артистом. Для Канта это - «продуктивная спо­собность воображения», которая в его «Критике способности суждения» уже не занимает подчи­ненное место по отношению к другим способно­стям, а, напротив, побуждает к деятельности ра­зум и рассудок,

1.Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1966, т. 5, стр. 208

вследствие чего вкус определяется им как «способность суждения о предмете по от­ношению к свободной закономерности воображе­ния» [1]. Так, поэт решается сделать на­глядными идеи разума о невидимых существах, царство блаженных, преисподнюю, вечность, тво­рение и т. п. Для всего этого имеются, правда, прообразы в жизни, как, например, смерть, за­висть и все пороки, а также любовь и слава, но художник, однако, выходит за пределы опыта, представляя с помощью воображения то, чему при­меров в природе нет.

Подобно Дидро, Кант пишет об «идеальном прообразе»; каждый, кто связан с искусством, сам должен создавать себе такой прообраз, в соответ­ствии с которым он может судить обо всем, что служит объектом вкуса.

В этом параграфе мы попытались, в частности, найти нити, связывающие французское Просве­щение с немецкой классической философией. Это относится прежде всего к Канту. В результате ис­следования оказалось, что материалистическая эстетика Дидро парадоксальным образом приближается к идеалистической эстетике немецкой клас­сической философии. Но разумеется, наряду со многими чертами сходства имеются также и прин­ципиальные отличия: Дидро остается материали­стом, для которого предмет искусства не только повод для развертывания свободной игры вообра­жения, но и реальная действительность, остающа­яся всегда шире того идеального образа, который создается художником в процессе эстетического освоения мира. В то же время реализм Дидро не сводится к пропаганде копировать то, что ху­дожник видит вокруг себя: изобразить объект так, как он существует сам по себе, можно только с по­мощью мысленного преобразования его в процес­се художественного творчества. Вот почему Дидро находит «правдивость» в искусстве на пересечении подражания природе и подражания «идеальному первообразу». Только в этой точке и начинается эстетическое восприятие мира.

1.Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1966, т. 5, стр. 245

# Заключение

 Философские взгляды Дидро - закономерный продукт той эпохи. В их позитивном изложении он не был особенно своеобразен; его мысли о материи, движении, познании являются общими для всех французских материалистов. Как и все они, Дидро испытал на себе значительное влияния, Спинозы и конечно Сократа. Не случайно 4-ый том юбилейного французского издания сочинений Дидро носит название «Новый Сократ» [1]. Его «Парадокс об актере» «…является глубоким и творчески возвышает актера утверждение Дидро, что актер является подражателем даже в наиболее возвышающихся над жизнью своих созданиях. Ибо как понимает Дидро это подражание? Он говорит, что великий артист создает сам для себя, поэтически творит, довершая работу драматурга, - величественный образ, призрак, галлюцинацию, которым потом и начинает подражать. Я не знаю так ли творит большинство артистов, но мне думается, что это действительно один из великих методов лицедейства» [2].

Как мы попытались показать, сила Дидро не в изложении действительно сходных со взглядами многих философов идей, а в умении за явным вскрывать неявное, за бесспорным - противоречивое. Дидро не столько дает готовые решения, сколько ставит сами проблемы.

 Яркая и энергичная личность, щедро одаренная умом и талантом, замечательный мыслитель, мужественный человек, стойкий борец за свободу- таким был Дени Дидро, таким он вошел в историю философии и культуры.

1.Le nouveau Sokrate-P.-1978.

2.Луначарский А.- предисловия к «Парадоксу об актере», издания 1922 г.

# Литература

1. Дидро, Дени. Собрание сочинений: В 10 томах / Дени Дидро; Под общ. ред. И. К. Луппола. - Москва; Ленинград: Acadimia, 1935 - 1947.
2. Дидро, Дени. Избранные сочинения / Дени Дидро; Под ред. и с предисл. А. Деборина. - Москва; Ленинград: Гос. изд-во, Библиотека материализма/ Ин-т К. Маркса и Ф. Энгельса. Под общ. ред. А. Деборина и Д. Рязанова. Т. 1-2. - 1926.
3. Дидро, Дени. Избранные произведения / [Под общ. ред. А. А. Смирнова]; [Вступ. статья К. Н. Державина]; [Коммент. Г. М. Фридлендера]. - Москва; Ленинград: Гослитиздат, 1951. 412 с.
4. Асмус, В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века/ Валентин Фердинандович Асмус - Москва: Искусство, 1963. - 311 с.
5. Библер, В. С. Век Просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант / Владимир Соломонович Библер - Москва: Рус. феноменол. о-во, 1997. - 46 с.
6. Кант, Иммануил. Сочинения: в 6 т.: [пер. с нем.] / Иммануил Кант; [под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана]. - Москва : Мысль, 1963-1966. (Философское наследие: ФН). [т. 5]: Т. 2 / [ред. А. В. Гулыга ; пер. Б. А. Фохта]. - 1964. - 509 с.
7. Морлей, Джон. Дидро и энциклопедисты / [Соч.] Джона Морлея; Пер. с послед. англ. изд. В.Н. Неведомский. - Москва: К.Т. Солдатенков, 1882. - 503 с.
8. Diderot, Denis. Le nouveau Socrates / Denis Diderot; Yvon Belaval - Paris: Hermann, 1978. 55 с.
9. Луначарский А. В. Предисловие к «Парадоксу об актере», издание 1922 г.
10. Длугач Т.Б. Дени Дидро / Тамара Борисовна Длугач – Москва: Мысль. - 1986г. – 162 с.
11. Тэн, И. Происхождение современной Франции / Ипполит Тэн; Пер. с фр. Э. Пименовой. - Санкт-Петербург: Вятск. т-во, 1906. – 27 с.