



Западно-европейская эстетика XVII–XIX веков

Хрестоматия

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Московский государственный гуманитарный университет
им. М.А. Шолохова

Западно-европейская эстетика XVII–XIX веков

(От классицизма Буало
до эстетики
немецкой классической философии)

Хрестоматия

Москва
Редакционно-издательский центр
2011

ББК 87.8
УДК 18
3 – 31

Западно-европейская эстетика XVII–XIX веков (От классицизма Буало до эстетики немецкой классической философии): Хрестоматия / Авт.-сост. Б.А. Горбунов. М.: РИЦ МГГУ им. М.А. Шолохова, 2011. – 258 с.

**Рекомендовано к печати
Научно-методическим советом
МГГУ им. М.А. Шолохова**

Хрестоматия знакомит читателя с разнообразием философской и эстетической мысли эпохи перехода от Возрождения к Просвещению и далее к немецкой классической эстетике. Эстетические, а в более широком смысле и философские учения великих мыслителей, писателей, художников, других мастеров искусства XVII–XIX веков прослеживаются на материалах первоисточников и комментариев к ним.

Тематический подбор извлечений из текстов дополнен справочным материалом.

Хрестоматия адресована студентам гуманитарных вузов, а также всем, кто интересуется проблемами эстетики.

Рецензенты: **Матюшин Г.Г.**, канд. филос. н., доц.
(МГГУ им. М.А. Шолохова);
Попов Г.А., д-р филос. н., проф.
(ИМПЭ им. А.С. Грибоедова).

Составитель: **Горбунов Б.А.**, доц., канд. филос. н.

Ответственный редактор: **Миронов А.В.**, проф., д-р соц. н.

ISBN 978-5-8288-1317-9

© Горбунов Б.А., 2011.

© Московский государственный гуманитарный университет
им. М.А. Шолохова, 2011.

Введение

Хрестоматия знакомит читателя с некоторыми наиболее значительными памятниками эстетической мысли, аккумулирующими различные творческие концепции XVII–XIX веков, сложной переходной поры в истории западно-европейской культуры. В соответствии с программой МГГУ им. М.А. Шолохова «Введение в историю и теорию эстетики» прослеживается историческое развитие идейно-художественных направлений в их неразрывной связи с художественной практикой своего времени.

Пособие включает в себя краткий обзор основных эстетических теорий и художественной практики XVII–XIX веков. Извлечения из текстов и комментариев к ним составляют основную часть книги.

Материалы хрестоматии помогут студентам при подготовке к семинарским занятиям, написании рефератов, курсовых и дипломных работ по специальности.

При составлении пособия использованы материалы и тексты, опубликованные в разные годы.

1. Гилберт К., Кун Г. История эстетики. М., 1960.
2. Идеи эстетического воспитания: Антология в двух томах. Т. 2 / Редактор-составитель В.П. Шестаков. М., 1973.
3. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1962.
4. Лекции по истории эстетики / Под ред. проф. М.М. Кагана. Кн. 1. Л., 1973.
5. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. М., 1984.
6. Яковлев Е.Г. Эстетика. М., 1999. и др.

Философская и эстетическая мысль эпохи перехода от Возрождения к Просвещению

В развитии художественной культуры, искусства и эстетики XVII века можно обнаружить большую сложность и противоречивость в сравнении с эпохой Возрождения. Развитие капиталистических отношений проявилось в новых формах производства, прогрессе научного знания, великих географических открытиях, в глубинных изменениях социальной, экономической, политической и духовной жизни общества. Наряду с усложнением общественной жизни происходит обострение социальных противоречий. Это проявляется в неравномерном развитии политической и культурной жизни стран Европы. С одной стороны, в XVII веке происходит первая буржуазная революция в Англии, с другой — укрепление абсолютизма во Франции. Глубокие противоречия проникают и в духовную культуру.

Философия этого времени являет картину самой острой борьбы материалистических и идеалистических подходов в онтологии; борьбы сенсуализма и романтизма в методологии, противопоставления индуктивного и дедуктивного способов познания; столкновения эмоциональной и рациональной сфер человеческой психики. В конечном счете, развитие философской мысли в данном направлении привело к формулированию знаменитых антиномий Канта, в которых нашло свое крайнее выражение отличие разорванного сознания этой эпохи от ренессансного представления о любовном единстве противоположностей. Вместе с тем учение Канта стало исходным пунктом развития нового, диалектического мышления.

В XVII господствующим становится новый тип мироощущения, для которого бытие является не чем-то застывшим, неизменным в его раз и навсегда данной божественной предопределенности, а динамичным, «открытым для всевозможных изменений, превращений, столкновений, драм».

Неслучайно в XVII–XVIII вв. в Англии, Франции, Испании, а также в Германии широкое развитие получило драматическое искусство. В это же время получает все более широкое признание жанровая форма романа, позволяющая иными средствами

раскрывать динамизм социальной жизни. Неслучайно и то, что одной из самых влиятельных стилевых форм в эту эпоху становится барокко, противопоставляющее гармонически успокоенной картине бытия, созданной искусством Возрождения, картину бурного, смятенного, драматически возбужденного мира.

Эстетическая мысль эпохи перехода от Возрождения к Просвещению обнаруживает не только черты национально своеобразные, но и единые для всей европейской культуры. Поэтому можно говорить, например, об эстетике классицизма или эстетике Просвещения, отвлекаясь от национальных особенностей данной системы эстетических идей.

Эстетика XVII в. остается, как и в эпоху Возрождения, прочно связанной с художественной практикой. Основным руслом разработки эстетических проблем остается искусствознание, а не философия. У Бэкона, Декарта, Гоббса, Лейбница можно найти лишь отдельные эстетические высказывания, но отнюдь не развернутые эстетические концепции. В искусствоведческих же сочинениях, написанных в большинстве случаев самими практиками искусства — поэтами и драматургами, живописцами и музыкантами, уделяется, естественно, основное внимание обобщению и теоретическому обоснованию их творческих позиций, принципов, установок — тому, что мы называем сегодня «творческим методом».

В XVII в. теоретически осознавались три различные творческие концепции. Классицистическая получила наиболее основательную теоретическую разработку во Франции. Философской почвой эстетики классицизма были идеалистический рационализм, получивший свое наиболее полное и яркое выражение в учении Декарта. Вторая художественно-творческая концепция — концепция реализма — получила свое наиболее яркое воплощение в сочинениях Шарля Сореля и Абраама Босса. Но, в отличие от эстетики классицизма, теория реализма делала в это время свои первые шаги. Третья творческая концепция — концепция барокко, теоретически разрабатываемая на основе иррационалистической философии (Испания, Италия). Однако она не получила широкой теоретической разработки, какую получили два других основных художественных направления этого времени.

Разрушение созданной деятелями Возрождения гармонической картины мира и кризис ренессансного гуманизма, переосмысление гуманистических идеалов – все эти процессы не могли не затронуть такой важной области, как эстетическое воспитание.

Наглядный тому пример – трактат английского педагога и писателя Генри Пичема «Совершенный джентльмен» (1622). Содержащийся в нем образ совершенного человека, «джентльмена», значительно уступает образу универсального образованного ренессансного «придворного», соединяющего в одном лице светского человека, художника, оратора и политического деятеля. Идеал Пичема более односторонен, более прозаичен, лишен того природного изящества и непреднамеренной грации, которые отличали ренессансный идеал образованного человека.

Как и в эпоху возрождения, в XVII веке эстетическое воспитание еще не отделилось от утилитарного, практического обучения. Но это уже обучение не художника, а чаще всего – делового человека, стремящегося не столько к грации и красоте, сколько к достижению жизненного успеха. Таков, к примеру, идеал воспитания, который рисует знаменитый английский философ Джон Локк. Теории Локка свойственен известный *утилитаризм*. Локк подходит к проблемам воспитания, да и к самому искусству с практической точки зрения. Но он не отказывается от самой идеи эстетического воспитания, требуя, чтобы оно было направлено на совершенствование не только души и разума, но и тела. В связи с этим он вменяет молодому человеку в обязанность танцы, верховую езду и фехтование.

Локк исходит из концепции свободного и естественного воспитания, при котором выполнение общественных требований и правил этикета не будут сковывать естественную природу человека. Цель воспитания, по мнению Локка, сделать нормы и правила общественного поведения легкой и приятной привычкой, привести в гармонию общественный долг и индивидуальные склонности личности. С этим пониманием воспитания связано учение Локка о грации.

В грации Локк видел гармоническое единство свободы и необходимости в поведении человека, единство внутренней и внешней красоты. Поступки и поведение, основанные на грации,

абсолютно естественны, свободны, лишены всякого принуждения. Из этого возникает «та красота, которая светит сквозь действия иных людей, придавая прелесть всему, что они делают»¹.

Особенностью просветительской эстетики XVIII в. является ее многоликость. Она была материалистической и идеалистической, рационалистической и сентименталистской, программирующей новые формы классицизма или реализма, или ищущие соединения тех и других. Так объединяются в общей рамке «эстетика Просвещения» концепции Дидро, Руссо и Вольтера, Батте и Гельвеция, Шефтсбери и Хоггарта, Баумгартена, Лессинга и Винкельмана.

Другая особенность просветительской эстетики – крайняя разнохарактерность форм ее «самовыражения». Она находила себе место в философских трактатах, в сочинениях, посвященных вопросам морали, в литературоведческих и искусствоведческих исследованиях, в работах нового жанра – художественной критики. Художественная критика как особый вид рассуждения об искусстве, отличный от историко-биографических описаний (жизнеописания времен Вазари) и нормативных поэтик (типа «Поэтического искусства» Буало), получила широкое распространение именно в эпоху Просвещения. Именно такой была критика в «Салонах» Дидро или в «Гамбургской драматургии» Лессинга. Предметом рассмотрения оказывались здесь не общие для какого-то вида искусства творческие принципы и не история жизни и творчества такого-то мастера, а конкретные произведения искусства – живая реальность художественной деятельности, ее «наличное бытие».

Оценка произведений искусства должна была иметь общественную значимость. Поэтому мнение критика, суждение его личного вкуса обосновались как общезначимые и теоретически осмысленные. Эта новая форма бытия эстетической мысли стала популярной в данную эпоху именно потому, что соответствовала в наибольшей степени самому духу Просвещения – стремлению оказать прямое влияние на умы и сердца современников через нравственно-эстетическое воспитание.

¹ Дж. Локк. Мысли о воспитании. СПб., 1890. С. 56.

Третьей особенностью просветительской эстетики стало появление в ней новых теоретических проблем. Этот процесс был связан прежде всего с ростом общественной ценности искусства как одного из орудий просвещения и воспитания людей.

В конечном счете этот процесс приведет в середине XVIII в. к признанию учения об искусстве самостоятельным разделом философской науки. Шиллер объявит именно эстетическое воспитание, а не практические действия и научное познание главным способом разрешения общественных противоречий. Дидро и Лессинг покажут, что воздействие искусства на человека является не отвлеченным психологическим «поучением», а конкретным социально-направленным формированием его нравственных и политических убеждений. На скрещении этих двух вопросов рождается новая группа специфических для эстетики Просвещения проблем, связанных с выяснением соотношения красоты и добра, искусства и нравственности, вкуса эстетического и вкуса этического.

Просвещение ориентирует эстетические исследования из плоскости эстетико-гносеологической, в которой они развертывались со времен Возрождения, в плоскость эстетико-этическую, но после того, как Баумгартен доказал самостоятельность эстетических ценностей в ряду *истина – добро – красота*, все острее встает необходимость выяснения принципиального отличия красоты от добра, механизма вкуса от механизма совести и долга, задач искусства от задач нравственности. И только Кант показал, что последовательный анализ специфики эстетического отношения человека к действительности приводит к разрушению той системы ценностей, которую выдвинуло и под знаменем которой боролось Просвещение.

Социальная мысль XVIII в. занята поисками такого идеального состояния, при котором развитие общественного целого и живой человеческой природы не противоречило бы одно другому. Поскольку одним из главных средств воспитания, лишённого принуждения и тяжести авторитета, считалось искусство, то вполне понятно, почему на первый план в философии XVIII века выступают проблемы эстетического воспитания.

Родоначальницей основных идей эстетики Просвещения была английская философия.

В развитии просветительской эстетики и просветительских идей эстетического воспитания особую роль сыграл Шефтсбери. В своем знаменитом произведении «Характеристика людей, обычаев, мнений и эпох» (1711) Шефтсбери выступил против этики Томаса Гоббса с его утверждением о врожденном эгоизме человеческой природы. Принципу «войны всех против всех» Шефтсбери противопоставил убеждение в том, что в основе человеческой природы лежит стремление к общительности. Исходя из пантеистического понимания мира, Шефтсбери считал, что в обществе и природе царит мировая гармония. Эта гармония приводит к тому, что, удовлетворяя свои естественные интересы, индивид непроизвольно работает в интересах всего общества, и наоборот, заботясь об общем благе, он совершенно естественно удовлетворяет и развивает свои потребности. Все дело заключается в том, чтобы найти достаточно прочную основу для гармонии интересов общественного и индивидуального. Такую прочную основу Шефтсбери видит в красоте.

В эстетике Шефтсбери красота получает универсальное значение. «Только красота создает величайшее добро. Она составляет основу и сущность добра». Этика и эстетика у Шефтсбери органично сливаются друг с другом: мораль растворяется в красоте, а красота создает надежную основу для истинной морали. «Красота и добро, — говорит он, — одно и то же». Поэтому идеалом воспитания для него является художник, «моральный виртуоз», который из противоречивых интересов и эффектов строит свой внутренний мир по законам гармонии и красоты, заложенным в природе. Лишь красота и гармония создают истинно добродетельного человека.

Воспитывая свой вкус, познавая источник красоты и гармонии в облике и структуре всей вселенной, человек, по мнению Шефтсбери, «развивается и становится до некоторой степени художником». Однако простое созерцание внешних форм не даст ничего для формирования нравственного человека. Шефтсбери, как человек Возрождения, требует, чтобы нравственный человек был творцом самого себя, мастером своей собственной формы.

Таким образом, главное средство установления общественной гармонии Шефтсбери видел в эстетическом воспитании, в развитии эстетической культуры личности, посредством которой устанавливаются гармоничные отношения между индивидуальными и общественными интересами.

Учение Шефтсбери о врожденном стремлении человеческой природы к добру и красоте вызвало критику, которая велась со всех сторон. С позиции христианской этики это учение подверглось критике со стороны епископа Джозефа Батлера (1690–1752). В своих «Проповедях» (1726) Батлер развивал мысль о различии между бескорыстием морального чувства и эгоистической природой человеческого интереса. Убедению Шефтсбери о всеобщей мировой гармонии, царящей в природе, он противопоставил идею борьбы за существование, которая, по его мнению, исключает всякую гармонию в природе. Единственная основа морали заключается, по мнению Бетлера, не в добрых началах человеческой природы, а в религиозной санкции, которая придает каждому поступку нравственное значение.

С демократических позиций философский оптимизм Шефтсбери, основанный на наивной пантеистической вере в природную общительность человека, подверг критике писатель и врач Бернар де Мандевиль. В своей «Басне о пчелах» он, в противовес Шефтсбери, утверждал, что общественный прогресс и общественная гармония достигаются не посредством добродетели, а благодаря эгоизму и своекорыстию отдельных людей. Двигателем исторического прогресса является не красота и добро, как полагает Шефтсбери, а, напротив, физическое и моральное зло.

Дальнейшее развитие эстетика Шефтсбери получает в работах Френсиса Хатчесона. В своем сочинении «Исследование об идеях красоты и добродетели» (1725) Хатчесон продолжил критику этики Гоббса, утверждая, что отношения людей в обществе определяются всеобщей склонностью к взаимной благожелательности и самопожертвованию.

Хатчесон одним из первых выдвинул положение *этики эвдемонизма*, утверждая, что в основе поведения человека лежит следующий принцип: «Наибольшее счастье наибольшего числа людей».

В области эстетики Хатчесон выступает с попыткой разграничения красоты и целесообразности. По его мнению, красота не связана с представлением о пользе и целесообразности. «Она радует нас, даже если нам самим не сулит никакой выгоды». Этот бескорыстный характер роднит эстетическое чувство с моральным. Ведь нравственное поведение бескорыстно, оно заключается в абсолютном отказе от всякого личного интереса и индивидуальной потребности. Поэтому эстетическое чувство является образцом чувства морального. В отличие от Локка и Шефтсбери, Хатчесон не ставит вопрос о гармонии между эгоистическим, личным и всеобщим, общественным интересом. Индивидуальный интерес приносится в жертву во имя стремления к всеобщей любви и самопожертвованию. В соответствии с этим Хатчесон целиком подчиняет эстетическое воспитание интересам воспитания морали. Если у Шефтсбери мораль была низшей формой познания по сравнению с красотой и гармонией, то у Хатчесона искусство подчиняется морали, а красота и гармония служат средством для воспитания добродетели и морали самоотречения.

Поворотный момент в развитии эстетики английского Просвещения связан с именем Девида Юма, одного из главных представителей субъективного идеализма в английском философии.

Центральной проблемой эстетики Юма становится *проблема вкуса*. Юм ставит вопрос, каким образом возможна единая эстетическая культура, когда в области вкусов и эстетических оценок существует полное разногласие, подтверждаемое выражением «О вкусах не спорят». Попытку решить этот вопрос Юм дает в трактате «О норме вкуса». В этом произведении он приходит к выводу, что общезначимые, истинные суждения в отношении искусства и красоты возможны при условии, если будет найдена общая норма вкуса.

Но каким образом можно найти эту норму вкуса? Ведь опыт развития искусства показывает, что «истинные» суждения об искусстве наблюдались весьма редко. Этому мешали, как правило, либо мода, либо предрассудки, извращавшие природные чувства людей и мешавшие найти объективную норму вкуса и красоты. Юм считает, что задача отыскания всеобщей нормы вку-

са может быть решена только хорошо образованным художественным критиком.

Таким образом, все проблемы эстетического воспитания Юм сводит к воспитанию утонченного вкуса, к воспитанию изысканного знатока-критика, способного формулировать нормы вкуса и в готовом виде преподносить их эстетически неразвитому большинству. При таком подходе эстетическое воспитание становится достоянием эстетической аристократии, а невоспитанное большинство должно довольствоваться эстетическими пророчествами художественной элиты.

Новую постановку вопросов эстетического воспитания мы находим у английского философа и политэконома Адама Смита. Исходным моментом в эстетической концепции Смита, развитой им в «Теории нравственных чувств» (1759), является понятие *симпатии*. Именно чувство симпатии является, по мнению Смита, связующим элементом в сложном механизме человеческих отношений. Взаимной симпатией обуславливается чувство удовольствия или неудовольствия, которое мы испытываем по отношению к другим людям или явлениям действительности и, в конечном счете, наши представления о красоте и безобразном.

По мнению Смита, красота имеет большое значение в общественной жизни. Правда, порой она создает многочисленные иллюзии, но эти иллюзии играют исключительную роль в истории. Роскошь и богатство, например, своей иллюзией красоты и наслаждений заставляет человека заниматься трудом, возделывать землю, строить город. «И хорошо, – говорит Смит, – что сама природа обманывает нас в этих отношениях; производимая ею в нас иллюзия возбуждает благотворную деятельность человека и держит его в постоянном возбуждении. Эта иллюзия побуждает возделывать на тысячу ладов землю, заменять лачуги домами, сооружать искусства, которые облагораживают и услаждают наше существование. Этой иллюзией объясняется, в особенности, совершенное изменение земной поверхности; она превратила пустынный и бесплодный океан в источник неведомых до того сокровищ»¹. Благодаря искусству и красоте люди обманываются

¹ Смит А. Теория нравственных чувств. СПб., 1868. С. 239.

относительно своих собственных целей и, стремясь достичь своей личной выгоды и удовлетворить свой эгоизм, содействуют прогрессу и счастью всего человечества.

Таким образом, для Смита искусство стоит между пользой и самоотверженностью, эгоизмом и моралью. Это делает его могущественным орудием воспитания, посредством которого достигается единство личного и общественного интересов.

Эстетика английского Просвещения поставила основные проблемы, которые решала вся последующая европейская эстетика. Она со всей отчетливостью сформулировала те противоречия художественной культуры, которые в последующем завершились знаменитыми антиномиями вкуса И. Канта; эстетика выдающихся представителей английского Просвещения оказала огромное влияние на развитие идей эстетического воспитания в европейской философии XVII века.

Французское просвещение было тесно связано с подготовкой французской революции. Это предопределяло демократический характер философских и эстетических учений французских просветителей, наивно надевавшихся посредством воспитания народа достичь идеального общественного устройства. В связи с этим проблемы воспитания оказались в центре социальных и эстетических учений того времени.

В эстетических учениях французских просветителей искусство и основанное на нем эстетическое воспитание рассматривались как главный рычаг исторических преобразований.

Интерес к проблемам эстетического воспитания проявился уже у Монтескье, который в VIII книге своего сочинения «О духе законов» (1748) рассматривает вопрос о месте музыки в воспитании у древних греков. Излагая теории мусического воспитания Платона и Аристотеля, Монтескье приходит к выводу, что музыка, которую греки считали воспитательницей нравов, и в самом деле «противодействовала ожесточенному влиянию грубого учреждения и в области воспитания отводила для души место, которого у нее без этого не было бы»¹. Это смягчающее челове-

¹ Монтескье Ш.Л. Избранные произведения. М., 1955. С. 195.

скую природу воздействие искусства делает его в глазах Монтескье важнейшим средством общественного воспитания.

Оптимистическая вера во всесилие воспитания составляет основу учения о воспитании Гельвеция. По мнению Гельвеция, неравенство людей зависит от формы правления и от уровня воспитания. Поэтому главное средство сделать всех людей равными заключается в том, чтобы усовершенствовать условия воспитания и развития людей. «Все искусство воспитания, – пишет Гельвеций в книге «Об уме» (1758), – состоит в том, чтобы ставить молодых людей в условия, способные развить в них зачатки ума и добродетели...»

Гельвеций считал, что гениальность присуща всем людям, необходимо только соответствующее воспитание, чтобы пробудить эту гениальность, зажечь в человеке «сильную страсть». Такого нравственного подъема человеческой личности в состоянии добиться искусство.

Назначение искусства, по мнению Гельвеция, – пробуждать яркие и сильные ощущения. В обычной повседневной жизни впечатления притупляются, страсти и чувства заглушаются привычкой и однообразием жизни. Искусство должно пробудить в каждом человеке угасшие страсти, дать ему то, чего он лишен в реальной действительности. В этом состоит великая воспитательная сила искусства. Развивая эту идею, Гельвеций пришел к выводу, что и высшая форма художественного наслаждения дается лишь посредством воображения и фантазии.

«Я понял, насколько хорошее воспитание может распространить просвещение, добродетель, и, следовательно, счастье в обществе и насколько уверенность в том, талант и добродетель суть простые дары природы, мешает успехам науки о воспитании и поощряет леность и небрежность. Исследуя с этой точки зрения власть природы и воспитания над нами, я заметил, что тем, чем мы являемся, мы обязаны воспитанию; на основании этого я решил, что долг гражданина сообщать истину, способную обратить внимание на средства для усовершенствования воспитания»¹.

¹ Гельвеций К.А. Об уме. М., 1938. С. 365.

Искусство выступает у Гельвеция как иллюзорная форма счастья, как универсальный заменитель тех наслаждений, которых человек лишен в реальной жизни. Искусство как средство эстетического воспитания превращается в простое средство развлечения и обмана, дающее народу лишь иллюзорное ощущение счастья.

Против такого понимания искусства выступил Ж.-Ж. Руссо. Руссо возглавил наиболее демократическое крыло французского Просвещения. В известном «Письме к Д'Аламберу о зрелищах», рассматривая вопрос об отношении театра к воспитанию и морали, Руссо выступил с критикой традиционных просветительских идей эстетического воспитания. По его мнению, театр и зрелища вовсе не содействуют воспитанию нравственности. Эти искусства выступают для народа, скорее, как развлечение, и не только не полезны, но даже и вредны... Возбуждая и усиливая страсти людей, театр только усугубляет, но не изменяет установившихся нравов. Поэтому театральные зрелища благотворны для добрых людей и вредны для дурных. Неспособен театр и по-аристократически очищать нравы состраданием и страхом. Не может быть он и школой нравственности, делая добродетель более привлекательной, а порок – гнусным.

«Источник ко всему хорошему и отвращение ко злу содержится, – по мнению Руссо, – в нас самих, а не в искусстве».

Демократический характер эстетики Руссо наиболее ярко проявляется в его учении о вкусе, изложенном в философском романе «Эмиль, или О воспитании»... Отстаивая идею природного равенства всех людей, Руссо говорит, что «вкус свойственен всем людям; но не все обладают им в одинаковой степени, не у всех он в одинаковой степени развит... Мера вкуса, которой можно обладать, зависит от природной восприимчивости; его культура и форма – от общества, в котором живет человек».

Руссо опровергает широко распространенные в эстетике представления о вкусе как об эстетическом суждении просвещенного меньшинства. «Неверно, что хороший вкус есть вкус меньшинства...» По мнению Руссо, истинные образцы хорошего вкуса коренятся в природе. Чем дальше мы удаляемся от природы, тем более искажаются вкусы. Средствами воспитания вкуса является

изучение поэзии, чтение книг. Искусство также может влиять на изменение вкуса, но оно неспособно воздействовать на нравы людей. Поэтому, говоря о воспитании своего ученика, Руссо пишет: «Я поведу его в театр, чтобы изучать не нравы, а вкус. Театр создан не для истины, он создан для того, чтобы убажывать».

Эта ограниченность просветительской идеологии порожидала и известную ограниченность эстетических учений просветителей. Ярким примером этого является эстетическая доктрина примыкавшего к просветительскому движению теоретика Шарля Батте. В своем получившем широкую известность в XVIII веке трактате «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» (1753) Батте возрождает взгляд на искусство как на приятный обман и возвышающую человека иллюзию.

В овладении правилами «хорошего, изысканного вкуса» Батте видел сущность эстетической культуры и эстетического образования. В понимании Батте искусство оказывалось подчиненным средством воспитания морали.

Это морально-дидактическое понимание задач искусства вызвало критику эстетики Батте прежде всего со стороны Дидро. В своих многочисленных сочинениях по вопросам искусства и эстетики Дидро отстаивал высокое гражданское назначение искусства, связывая воспитательное значение искусства с идеей нового общественного устройства.

Высокий пафос идеи воспитательного значения искусства пронизывает все крупные сочинения Дидро, и прежде всего его «Салоны». «Каждое произведение ваяния или живописи должно выражать собой какое-либо великое правило жизни. Должно поучать, иначе оно будет немо». Однако и Дидро не был в состоянии выйти за пределы просветительской эстетики и также пришел к выводу о подчинении искусства морали.

В этом отношении Дидро непосредственно следовал за своим старшим современником Вольтером. «Истинная трагедия есть школа добродетели, – провозгласил Вольтер. – Разница между трагедией и нравоучительными книгами состоит только в том, что в трагедии поучение предлагается действием; оно заманчиво и украшено прелестями искусства, которое выдуманно для поучения целого света и для прославления самих небес». Вслед за

Вольтером, Гельвецием, Руссо и другими Дидро говорил о необходимости воспитания художественного вкуса, выдвигая требование естественности вкуса.

В соответствии с задачами эстетического воспитания Дидро выдвигал принцип единства этического и эстетического, утверждая, что вопрос о том, можно ли иметь верный вкус, когда сердце развращено, — не такой уж смешной, как кажется на первый взгляд.

Развитие эстетики немецкого Просвещения определялось общим застойным характером развития общественной жизни в Германии XVII века, вызванным феодальной раздробленностью страны, наличием в идеалистической жизни Германии того времени сильных пережитков феодальной идеологии, морали, права. Борьба с этими пережитками обусловила критический характер эстетики немецкого Просвещения, ее зрелость и самостоятельность. Характерно, что именно в Германии эстетика впервые освободилась от назидательной опеки религии и морали и эмансипировалась как самостоятельная эстетическая дисциплина.

Теоретической основой эстетики немецкого Просвещения явилась философия Лейбница. Выдвигая учение о «темном и ясном», «смутном и отчетливом» познании, рассматривая эстетическое познание как вид смутного чувственного познания, Лейбниц оказал сильное влияние на таких видных философов-просветителей, как Баумгартен, Зульцер, Мендельсон и другие.

В своих эстетических воззрениях Лейбниц исходил из учения о *царящей в мире предустановленной гармонии*. С помощью этого учения Лейбниц пытался обосновать связь каждой отдельной и суверенной в своем развитии монады с миром целого. Задача эстетического познания состоит, по мнению Лейбница, в том, чтобы посредством смутных и неотчетливых восприятий и ощущений, то есть *перцепций*, достичь представления о всеобщей гармонии мира.

Учение Лейбница о предустановленной гармонии было переложением на язык философского идеализма тех проблем, которые ставились развитием общественной жизни Германии, попыткой преодолеть атомизирующее влияние сословных отноше-

ний, связать изолированную социальную монаду с общественным универсумом.

Рассматривая эстетическое сознание как низший вид логического познания, Лейбниц противопоставлял его познанию, основанному на фантазии и иллюзии. Неумеренная фантазия, которой предаются ради чистого удовольствия, по мнению Лейбница, вообще вредна, так как она «приводит к безумию и грезам».

Отрицая в искусстве всякий элемент иллюзии и фантазии, Лейбниц вместе с тем выступил против понимания самого искусства как «полезного обмана». Этим объясняется критика Лейбницем ряда искусств, и прежде всего, красноречия как искусства иллюзии и обмана.

Злоупотребление фигуральными выражениями и намеками, остроумием и фантазией, по словам Лейбница, «способны лить внушать ложные идеи, возбуждать страсти и соблазнять рассудок, так что они представляют собою частое мошенничество. А между тем этому обманчивому искусству отводят первое место и его награждают. Происходит это оттого, что люди вовсе не заботятся об истине и очень любят обманывать и быть обманутыми. Ведь красноречие, подобно прекрасному полу, обладает слишком могучими чарами, чтобы дозволено было ему противиться»¹

Однако это критическое отношение Лейбница к художественной иллюзии и фантазии смягчается тогда, когда он говорит о воспитательном значении искусства. Здесь он разделяет свойственный большинству просветителей взгляд на искусство как на сладкий обман и «привлекательную ложь». Лейбниц считал, что если в познавательном отношении красноречие бесполезно и даже вредно, то оно терпимо как воспитательное средство: «Некоторые риторические украшения подобны египетским сосудам, которыми позволено будет пользоваться при служении истинному богу. Так же обстоит дело с живописью и музыкой, которыми так же злоупотребляют и из которых первая часто изображает гротескные и даже опасные плоды воображения, а вторая размягчает сердце, и обе тешат пустыми забавами, хотя и могут быть применены с пользой: одна – чтобы сделать истину ясной, другая – что-

¹ Лейбниц В. Д. Избранные философские сочинения. М., 1908. С. 308.

бы сделать ее трогательной, и это последнее должно быть также задачей поэзии, имеющей нечто и от риторики, и от музыки»¹.

Тем не менее мы не найдем у Лейбница характерного для французских просветителей дидактического подчинения искусства питанию морали и совершенствованию нравов. Добродетели, говорит Лейбниц, присущи человеку по природе, они свойственны природе разумного существа еще до того, как бог решит создать его. Поэтому человек остается нравственным даже тогда, когда он не упражняется в нравственности, подобно тому как музыкант или певец владеют искусством пения или игры на музыкальном инструменте даже тогда, когда они не поют или не играют. Воспитывать в человеке добродетели – все равно, что учить музыканта-виртуоза нотной грамоте.

Последователем философии Лейбница выступил Александр Баумгартен, с именем которого связано официальное *признание эстетики как самостоятельной дисциплины*. До этого эстетика рассматривалась только как составная и подчиненная часть гносеологии, этики или теории искусства. Баумгартен явился как бы «крестным отцом» эстетической науки, он первый назвал эту дисциплину словом «эстетика», подразумевая под ней вслед за Лейбницем науку о чувственном познании. Главный предмет и цель эстетики, по Баумгартену, – совершенство чувственного познания, которое и составляет сущность красоты, тогда как его несовершенство означает безобразие.

В своей «Эстетике» (1750–1758) Баумгартен, исходя из гносеологической постановки вопроса, приходит к более широким эстетическим проблемам, в частности и к проблемам эстетического воспитания. Он рисует образ «совершенного эстетика», в котором воплощает свои представления о гармонично развитом человеке. Баумгартен считал, что «совершенный эстетик» должен обладать прекрасной эрудицией, иметь широкие знания в области философии и искусства. Однако он не должен быть «пансофом», отвлеченным теоретиком прекрасного. «Совершенный эстетик» должен быть в известной степени виртуозом, знать и владеть техникой и правилами различных видов искусства.

¹ Лейбниц В. Д. Избранные философские сочинения. М., 1908. С. 309.

Главная трудность, которую пытался разрешить Баумгартен в своей «Эстетике», была связана с проблемой воспитания «совершенного эстетика». Он ставил вопрос о том, каким образом возможно соединить знание отвлеченных правил искусства с природным талантом и дарованием «эстетика». Прежде всего, по мнению Баумгартена, для этого необходима выучка, практика, без которой самые полезные правила остаются мертвым грузом. «Точные и надежные упражнения... должны продолжаться неослабно каждый день, и без них так называемые мертвые и умозрительные правила, хотя и полезные, но которые не применял бы практически, никогда не пойдут тебе на пользу».¹ Однако сам Баумгартен признавал недостаточность такого способа воспитания «совершенного эстетика». Технического упражнения мало, необходимо еще энтузиазм, «эстетический порыв», которые объединяют дарование и умение, гений и опыт, природу и правила.

«Общей отличительной чертой совершенного эстетика, — пишет Баумгартен, — является эстетический порыв, *impetus* (прекрасное возбуждение ума, его горение, устремленность, экстаз, неистовство, энтузиазм, дух божий). Возбудимая натура уже самопроизвольно, а еще более при содействии наук, изошряющих дарование и питающих величие души, в зависимости от предрасположения тела и от предшествующего состояния души, при благоприятных обстоятельствах направляет к акту прекрасного мышления свои низшие способности, склонности, силы, ранее мертвые, дабы они жили, согласные, в феномене, и были больше, чем те силы, которые могут проявить многие другие люди, разрабатывая ту же тему, и даже тот же самый человек, не столь воодушевленный в другое время».²

Таким образом, задача воспитания «совершенного эстетика» состоит, по мнению Баумгартена, в том, чтобы с помощью эстетического энтузиазма сделать свободным, самопроизвольным владение «правилами жизни и техникой искусства».

Баумгартен одним из первых в немецкой эстетике выступил с обоснованием самостоятельности и суверенности эстетиче-

¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1968. Т. 2. С. 460.

² Там же.

ского познания. Против его подчинения моральному и религиозному догматизму, которое было характерно для официальной философии того времени. По мнению Баумгартена, эстетическое познание обладает своими внутренними и специфическими закономерностями; его целью является тот «эстетический свет», та ясность прозрачность вещей, которая *открывается чувственному познанию*. Отсюда Баумгартен делал вывод, что эстетическое познание не зависимо ни от религии, ни от морали. Будучи представителем просветительской идеологии, он резко возражал против того, чтобы, «словно вторгаясь со своим серпом на чужую ниву», выводить принципы эстетического познания «из строжайших и верховных законов блаженной жизни, или, вообще говоря, из святейших прорицаний подлинного христианства»¹. Вместе с тем Баумгартен считал, что эстетическое познание свободно и от морального доктринерства, так как эстетике открываются только «тени добродетелей», а подлинные добродетели – «дело разума и интеллекта».

Отстаивая самостоятельность и специфику «эстетического познания», выдвигая принцип энтузиазма в воспитании «совершенного эстетика», Баумгартен в определенной мере преодолел односторонний рационализм Лейбница. Неслучайно его «Эстетика» пользовалась широкой популярностью у швейцарцев (Бреймингера и Бодмера), отстаивавших правомерность фантазии и эмоции в искусстве, а также у главы движения «Бури и натиска» Гердера.

Окончательное развитие и формирование эстетика немецкого Просвещения получает в учении И.-И. Винкельмана. Винкельман известен прежде всего как историк древнегреческого искусства. В своей знаменитой «Истории искусства древности» (1764), излагая историю развития античного искусства, Винкельман рисует идеальный образ человека, который как бы просвечивает через все произведения греческого искусства и служит образцом подражания для нового искусства. Винкельман предполагал, что *изучение искусства будет содействовать развитию эстетического вкуса*, формированию новой эстетической культуры,

¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1968. Т. 2. С. 461.

основанной на классических идеалах красоты и величия. Изучая условия развития греческого искусства, он считал, что его расцвет был обусловлен развитием античной демократии, расцветом политической свободы и благоприятной природой Греции.

Именно это счастливое соединение природы и политической свободы обусловило, по мысли Винкельмана, возникновение того идеала «благородной простоты и спокойного величия», который и до сих пор является целью и нормой развития эстетической культуры. Идеал Винкельмана – идеал «среднего состояния», «золотой середины». Он предполагает устранение всех крайностей человеческой природы, подчинение поведения человека принципу меры. Согласно Винкельману, *мера должна стать главным принципом* эстетического развития человека.

Одним из важных моментов теории эстетического воспитания, содержащейся в учении Винкельмана, является учение о грации.

По мнению Винкельмана, грация должна составлять главный предмет и цель воспитания. «Всеобщее чувство подлинной грации не дано непосредственно природой, но так как его можно достигнуть и так как оно является частью хорошего вкуса, то последнему, как и первому, можно научить, ибо даже познанию красоты можно научить»¹.

Таким образом, в учении Винкельмана о грации, так же как и в учении Локка, развивается характерная для эпохи Просвещения идея о том, что посредством искусства и эстетического воспитания возможно поднять человеческую природу до той высоты, на которой все поступки, все поведение человека в сфере общественной, политической и нравственной жизни станет свободным от принуждения и превратится в привычку и норму поведения. Свободная жизнедеятельность человеческой личности – вот центральная идея винкельмановского учения об эстетическом воспитании.

Винкельман считал, что искусство должно стать школой хорошего вкуса, средством воспитания высоких нравственных и политических идеалов. Подчинение искусства целям воспитания

¹ Винкельман И.И. Избранные произведения и письма. М.–Л., 1935. С. 205.

проявилось в защите Винкельманом аллегории, которую он считал главным средством художественного изображения в живописи и скульптуре. Эта наметившаяся у Винкельмана тенденция к дидактике получила логическое завершение у швейцарского философа и эстетика Зульцера, в сочинениях которого искусство целиком превращается в подчиненное средство нравственного воспитания.

Разделяя идею об искусстве как «изящном обмане», Зульцер зачастую склонялся к плоскому морализированию. В развитии искусства он видел главное средство прогресса человечества. «Существует лишь одно средство поднять человека, просвещенного науками, до доступных ему высот, – писал Зульцер в предисловии к «Всеобщей теории изящных искусств». – Это усовершенствование и верное применение изящных искусств. Еще никто не взойшел на ту высшую ступень в храме славы и заслуг, на которую взойдет некогда правитель, одержимый божественной волей – увидеть людей счастливыми, и который с равным рвением и равной мудростью сумеет довести до совершенства применение обоих великих средств к достижению счастья людей: культуру разума и формирование нравственности, первое – с помощью наук, второе – с помощью изящных искусств»¹.

Зульцер считал, что *воспитание вкуса должно стать общегосударственной и общенациональной задачей*. Однако в условиях немецкой действительности эта идея была утопией, получавшей уродливое карикатурное воплощение лишь в покровительстве искусства со стороны меценатствующего дворянства и князей.

Высшим пунктом в развитии немецкого Просвещения является эстетика выдающегося немецкого драматурга и мыслителя Готтольда-Эфраима Лессинга. Прежде всего, Лессинг выступал против уравновешенного классицизма Винкельмана. Его уже не удовлетворял пластический идеал спокойного величия, ограничивающий и сковывающий все многообразие человеческой природы. В противовес винкельмановской эстетике Лессинг, выступая с обоснованием *идеала свободного развития человека*, вводил

¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1968. Т. 2. С. 490.

в искусство и эстетику *принцип движения, развития*, страсти, борьбы. В обосновании этих идей – весь пафос «Лаокоона» (1766).

В своей эстетике Лессинг *устанавливает, что конечной целью искусства является истина*. Поэтому он высмеивал убеждение, согласно которому искусство – яркая забава в руках законодателей, служащая для приманки и развлечения народа. Согласно такой точке зрения, пишет Лессинг, «истина – потребность человеческого духа, и малейшее стеснение его в удовлетворении этой потребности есть тирания. Конечная же цель искусства – наслаждение, а без наслаждения можно обойтись. Поэтому законодатель вправе распоряжаться тем, какого рода наслаждение, в какой мере и каком виде желательно допустить в государстве»¹

Настоящая цель искусства – познавать истину, открывать и изображать прекрасное в самой действительности. Только познавая вещи в их истинном свете, искусство способно давать наслаждение, воспитывать, учить добру и т. д. «Если в характере нет назидательности, – пишет Лессинг в своей «Гамбургской драматургии», – то для поэта нет в нем и целесообразности. Действовать с целью – это и есть условие, возвышающее человека над низменными существами; сочинять и подражать, имея в виду определенную цель, – это деятельность, отличающая гения от маленьких художников... [Гений] имеет в виду более глубокие и возвышенные цели: научить нас, что мы должны делать и чего не делать; ознакомить нас с истинной сущностью добра и зла, приличного и смешного; показать нам красоту первого во всех его сочетаниях и следствиях... и выяснить, наоборот, безобразие последнего... и постоянно показывать эти предметы в их истинном свете, чтобы мы не увлекались ложным блеском»².

Выражая основной дух просветительской эстетики, Лессинг доказывал высокое воспитательное назначение искусства, способного воспитать свободную индивидуальность. Но идеал эстетического воспитания у Лессинга шире; он не сводил воспитательную роль искусства к моральным назиданиям и аллегории-

¹ Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 89.

² Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия. М., 1936. С. 133.

ческим изображениям добродетелей. Напротив, он, в противовес Винкельману, восставал против сведения искусства к аллегории, считая, что «ни историческая, ни аллегорическая живопись не могут принадлежать к высшему роду живописи»¹.

Характеризуя воздействие искусства на человека, Лессинг высказал замечательную догадку о воздействии его на эстетическую чувственность, на развитие универсальных форм чувственного восприятия. «Назначение искусства, – писал он, – избавить нас в царстве прекрасного обособления, облегчить нам сосредоточение нашего внимания»²

Этим самым Лессинг в известной мере предвещал идеи, которые затем были в центре внимания классической немецкой эстетики, эстетики Гете и Шиллера.

При всем разнообразии эстетических учений немецкого Просвещения всем им свойствен ряд общих черт: оптимистическая вера в возможность эстетического развития человечества, обращение к античности как прообразу новой эстетической культуры, утверждение принципа меры и «среднего состояния» и т.д. Эти принципы имели всеобщее признание в немецкой эстетике вплоть до 70-х годов XVIII века. Однако начиная с этого времени появляются первые симптомы кризиса просветительской эстетики. В это время возникает эстетико-литературное движение «Sturm und Drang». К движению «Бури и натиска» примыкают различные художники и мыслители: Гаманн, Ленц, Бюргер, Мезер, Гейнзе, молодой Гете и Гердер. При всей своей неоднородности это движение характеризуется рядом общих принципов. Рационализму Просвещения представители «Бури и натиска» противопоставили теорию интуитивного знания, развитую И.-Г. Гаманом; классицистическим идеалам, заимствованным просветителями из Древней Греции, как ее себе представляли классицисты, штюрмеры противопоставляют *историческое понимание* развития мировой эстетической культуры, *принципы народности* искусства.

¹ Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 463.

² Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия. М., 1936. С. 258.

Эстетические идеи «Бури и натиска» нашли отражение и в эстетике молодого Гердера. Одно из центральных завоеваний гердеровской эстетики – идея историзма в понимании развития эстетической культуры человечества. Разнообразие эстетических вкусов и представлений является, по мнению Гердера, отражением того факта, что различные эпохи, нации, люди находятся на разных ступенях эстетического развития. Это, однако, не означает, что в развитии эстетической культуры отсутствуют прогресс, общность традиций. В ряде сочинений, посвященных эстетике, – «Критические леса» (1769), «Еще одна попытка истории воспитания человечества» (1774) – молодой Гердер обосновал закономерный характер исторического развития человеческих вкусов, эстетических идеалов, нарисовал величественную картину воспитания человеческой общественности. Эстетика Гердера явилась преддверием немецкой классической эстетики.

Подводя итог просветительским теориям эстетического воспитания, необходимо сказать следующее. Именно у просветителей эстетическое воспитание выделяется в самостоятельную проблему и в практическом и в теоретическом смысле слова. Теперь под эстетическим воспитанием понимается уже не просто обучение искусству или подготовка к его восприятию. Его социальные функции становятся более значительными и многообразными. Эстетическое воспитание выступает у просветителей как средство приобщения человека к культуре вообще, как способ устранения раскола личности и общества, как средство восстановления целостности индивида. Этим объясняется, почему в философии просветителей проблема эстетического воспитания приобретает такой широкий социальный смысл и становится одной из центральных проблем их эстетической теории.

Именно в таком широком и социально насыщенном понимании проблема эстетического воспитания переходит в наследство классической немецкой эстетики.

Одной из центральных проблем в немецкой классической эстетике является проблема воспитания целостной, гармонической личности. Поиски достижения гармонии человеческих способностей, «цельного» человека характеризуют эстетические, а в более широком смысле и философские учения мыслителей и пи-

сателей этой эпохи: Канта, В. Гумбольдта, Шиллера, Гете, Шеллинга, Гегеля. Не чужды они и ранним романтикам или предшественникам романтизма, какими были Гельдерлин и братья Шлегели.

В этих поисках классическая немецкая философия идет непосредственно за философией Просвещения. Многие деятели просветительского движения видели в эстетической форме средство для достижения гармонии между реальными эгоистическими интересами людей и идеальной сферой нравственно-должного, гармонии между чувством и долгом, себялюбием и общительностью, эгоизмом и симпатией. Посредством искусства и чувства прекрасного эстетика Просвещения надеялась преодолеть своекорыстие и частный интерес буржуа и лавочника, воспитать их гражданские добродетели, пробудить в них общественный интерес. Однако при всем своем оптимизме просветительский эстетика не была в состоянии найти достаточные гарантии для гармонического развития личности. Обращение к эстетической форме не всегда спасало, о чем свидетельствует критика искусства со стороны таких выдающихся деятелей просветительского движения, как Руссо.

Тем не менее философия Просвещения дала очень многое для последующего развития философской мысли в направлении поисков достижения гармонии человека. Проблемы, поставленные идеологией Просвещения, были наследованы и рационально разработаны в немецкой классической философии и эстетике. Наиболее отчетливо это проявилось в эстетике Канта. Кантовские «антиномии вкуса» есть не что иное, как эстетическая формулировка основного противоречия, нащупанного просветителями, — противоречия частного и общественного интереса. Согласно Канту, человек как природное существо, подчиненное законам природы и необходимости, представляет собою арену борьбы частных эгоистических интересов. Он подчинен тирании чувств, царству своекорыстия, «эстетическому эгоизму». Однако как чистая, априорная форма общественности человек находится в гармонии и с самим собой, и с заложенным в ирреальном мире нравственным законом. Эта чистая форма нравственности лишь брезжит в

условиях тех отношений современного Канту общества, которые он характеризует как «необщительную общественность».

Последним словом кантовской философии является, как известно, антагонизм законов природы и свободы. Кант полагал, что *гармония человека, гармония человеческих способностей, интересов и чувств в мире человеческого опыта недостижима. Возможно лишь бесконечное приближение к этому идеалу.*

Правда, Кант полагал, что эгоистическую человеческую природу можно смягчить посредством воспитания. Однако определенной уверенности в действенности воспитания у Канта нет. Поэтому он высказывал эту мысль в предположительной, проблематической форме.

«Человек должен быть культивируем» – таков основной постулат педагогики Канта. Основной целью воспитания является, по мнению Канта, создание культуры душевных проявлений, посредством которой достигается свобода поведения человека в обществе. «Воспитывать, – говорит Кант, – значит воспитывать личность, воспитывать существо свободно действующее, могущее оберегать самого себя, изображать собою известного члена общества, иметь внутреннюю цену в своих собственных глазах».¹

Особую роль в воспитании человеческой природы Кант придавал искусству, в котором он видел одно из главных условий свободы человека, гармонии мира природы и мира свободы. Здесь, таким образом, Кант разделял иллюзию, свойственную просветительской эстетике, о том, что посредством эстетической формы возможно достижение гармонии человеческих интересов, укрощение и культивация врожденного, зоологического своекорыстия людей. В «Критике способности суждения» Кант высказал эту мысль с достаточной ясностью: «Изящные искусства и науки через то удовольствие, которым возможно делиться со всеми, благодаря своему блеску и утонченности хотя и не делают людей нравственно лучше, делают их культурнее и поэтому много отнимают от тирании чувственных склонностей и через это подготавливают людей к тому устройству, при котором власть

¹ Кант И. О педагогике // Хрестоматия по истории педагогики. М., 1936. Т. 2. С. 90.

должен иметь только разум; тогда как зло, которое ставит на нашей дороге отчасти природа, отчасти неуживчивый эгоизм людей, вместе с тем напрягает, усиливает и закаляет наши душевные силы, побуждает нас бороться с ним и таким образом дает нам чувствовать нашу пригодность к высшей цели, которая от нас сокрыта»¹

Искусство посредством культивации человеческой природы и смягчения природного эгоизма способно приблизить человека к гармоническому состоянию. Вместе с тем эта гармония была у Канта свободным развитием человеческой природы. Поэтому она выступала у него как *постулат*, как *идеал*, как *желаемое*, но трудно достижимое состояние.

У других представителей немецкой классической философии мы встречаем гораздо больше энтузиазма в их поисках гармонии. Если Кант исходил из дуализма человеческих способностей как естественного и врожденного, пытаясь затем путем художественной культуры привести их к единству, то у Шиллера, Гете и других, напротив, исходным пунктом является свободная гармоническая личность, существование которой рассматривалось как главное условие развития искусства и наслаждения красотой. Шиллер, например, говорил, что красота обращается одновременно ко всем способностям человека и потому может быть воспринята и оценена лишь при условии полного и свободного его пользования всеми своими силами. Ту же мысль развивал в своих статьях по эстетике и Гете, который утверждал, что «каждое искусство требует целого человека».

Однако существует ли в современности эта свободная, целостная личность, являющаяся главным условием расцвета искусства? На этот вопрос и Гете, и Шиллер, и Гегель отвечали отрицательно. Они показали, что современная действительность – с ее принципом разделения – враждебна и искусству, и личности, в ней исключаются те условия, при которых совершается гармоническое развитие человека. Антагонизм общественных сил приводит к распаду человеческой личности, к антагонизму челове-

¹ Кант И. Критика способности суждения. – СПб., 1898. С. 331, 332.

ских способностей: чувства и разума, рефлексии и воображения, созерцания и творчества.

Наиболее яркую и острую критику принципу разделения, господствующему в современном буржуазном обществе, дал Ф.Шиллер.

В системе буржуазного разделения труда личность, по словам Шиллера, становится только отдельным обломком целого, и целое не может функционировать иначе, как разобшив индивиды и приковав их к отдельным специальным занятиям. Индивид теряет из виду целое и производит уже механически, безразлично. Труд в этих условиях становится безрадостным. Современное буржуазное государство Шиллер сравнивает с часовым механизмом, в котором «из соединения бесконечного множества безжизненных частей возникает в целом механическая жизнь. Теперь оказались разобщенными государство и церковь, законы и нравы; наслаждение отделилось от работы, средство от цели, усилие от награды. Вечно прикованный к отдельному малому обломку целого, человек сам становится обрывком; слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек неспособен развить гармонию своего существа, и, вместо того чтобы вырастить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки».¹

Таким образом, в системе разделения труда буржуазного общества личность расколота; ее способности как бы расщеплены на отдельные и функционирующие вне связи с целым. Разделение труда рассекает, калечит индивида. Чувство и рассудок, созерцание и умозрение, рефлексия и воображение, будучи разорванными, становятся враждебными друг другу.

Но не только отдельные индивиды, но и целые классы становятся жертвами разделения труда. «Мы не только видим, — говорит Шиллер — отдельных субъектов, во и целые классы людей, в коих развита только часть их способностей, а другие способности, словно в захиревших растениях, можно найти лишь в виде слабого намека».²

¹ Шиллер Ф. Собрание сочинений. Т. 4. М.—Л., 1950. С. 302.

² Там же. С. 300, 301.

Развитие человеческих способностей происходит в антагонистической форме. Одни способности развиваются и совершенствуются за счет других. Таким же образом происходит и развитие культуры. Одни науки развиваются за счет других, наука развивается отдельно от искусства и в противовес ему. В современном мире, по мнению Шиллера, господствует *рассудочность*, все разлагающее спекулятивное мышление, тогда как искусство, основанное на фантазии, терпит кризис. Антагонизм пронизывает всю культуру: «дух времени колеблется между извращенностью и дикостью, между тем, что противоестественно, и тем, что естественно».¹

Описывая те последствия, которые оказывает на формирование личности разделение труда в буржуазном обществе, Шиллер не сводил все дело к моральному осуждению буржуазного общества, не выступал с реакционно-романтической критикой цивилизации. Напротив, в отличие от романтиков, он считал, что с точки зрения общемировой истории это разделение труда – необходимый момент в прогрессивном развитии человечества. «Я не упускаю, – говорит Шиллер, – преимуществ, которые нынешнее поколение как целое имеет на весах рассудка перед тем, что дано прошлым».² Если от разделения труда страдает отдельный индивид, то зато выигрывает целый род. Разделение труда, согласно Шиллеру, неограниченно расширяет познавательные способности человечества, благодаря чему индивид в состоянии усвоить познавательный опыт всего человеческого рода и таким образом выйти за пределы своей природной чувственности.

Таким образом, отмечая извращенный характер разделения труда в буржуазном обществе, уродующий индивида, Шиллер вместе с тем указывал на связь этого разделения труда с историческим прогрессом, с развитием человеческого познания.

Шиллер прекрасно понимал, что разделение труда – необходимый продукт истории. Однако, по его мнению, сколько бы ни выигрывала цивилизация от разделения труда, как бы ни было оно необходимо с точки зрения мировой истории, само разделе-

¹ Шиллер Ф. Собрание сочинений. Т. 4. М.–Л., 1950. С. 299.

² Там же. С. 301.

ние труда не может быть целью культуры. Оно есть только орудие культуры, а *целью культуры является человек*. «Этот антагонизм сил представляет собою великое орудие культуры, но только лишь орудие, ибо, пока антагонизм существует, человек находится лишь на пути к культуре».¹ Шиллер убедительно показал, что прогресс цивилизации совершается не ради развития культуры, а, наоборот, за счет его. «Сколько бы ни выигрывал мир как целое от этого раздельного развития человеческих сил, все же нельзя отрицать того, что индивиды, затронутые им, страдают под гнетом этой мировой цели».²

Таким образом, основываясь на принципах немецкой классической эстетики, Шиллер с потрясающей силой поэтического таланта и глубиной философского проникновения нарисовал яркую картину буржуазного общества, враждебного гармоническому развитию человеческой личности, дал глубокую критику разделяющего и уродующего человека буржуазного разделения труда.

Враждебность буржуазного общества гармонии и целостности индивида — *сквозная тема* всей немецкой классической философии и эстетики. В разных вариациях мы встречаемся с ней в высказываниях и художественных произведениях Гете и Гельдерлина, в сочинениях Вильгельма Гумбольдта и философии Гегеля. Характерно, что почти всем представителям немецкой классической философии свойственна одна общая особенность: критика буржуазного разделения труда, уродующего личность. Поиски гармонии человеческих сил и способностей были неразрывно связаны с *возвышением античности*. Иными словами, представления о гармонически развитом человеке развивались в немецкой классической философии в эстетической форме в виде античного эстетического идеала. Чем безобразнее, чем уродливее казалась современная действительность, тем более идеальный характер приобретали представления об античности — той эстетической модели, по которой представители немецкой классической эстетики сверяли свои представления о целостной и универсальной

¹ Шиллер Ф. Собрание сочинений. Т. 4. М.—Л., 1950. С. 305.

² Там же. С. 306.

культуре, о свободном и гармоническом развитии человека. Античная древность была для них прообразом того состояния мира, при котором возможно целостное и гармоническое развитие человеческих способностей.

Но античность, о которой так много писали и говорили немецкие философы и эстетики, имела весьма далекое отношение к действительной античной истории. Она выступала у них, скорее, как форма эстетической иллюзии относительно прошлой истории развития человечества, как форма идеологической и эстетической критики буржуазного общества, как идеал и эстетическая модель будущего общественного устройства. В этих условиях не было реальных предпосылок для выработки объективного понимания античности. Революционная буржуазия рассматривала античную историю только как предысторию нового буржуазного общества, воплощающего в себе якобы идеалы общечеловеческой красоты, морали и разума.

Присущий всей классической философии элемент *идеализации античности* проявился в том, что античная история понималась как *единственная* в мировой истории эпоха свободного и гармоничного развития человека и человечества. При всем своем утопизме значительным здесь было то обстоятельство, что поиски индивидуальной гармонии строились на основе поисков гармонии общественной. В демократическом устройстве античного полиса немецкие философы и художники видели необходимое условие для формирования целостной гармонической личности.

Гете в своей статье, посвященной Винкельману, писал об античности как об эпохе целостного развития и гармоничного применения всех сил человека, в противоположность современности, когда прогресс осуществляется через разрозненное применение отдельных способностей человека. «Человек в состоянии создать много путем целесообразного использования отдельных сил, он в состоянии создать исключительное благодаря взаимодействию различных способностей, но единственное и совсем неожиданное он творит лишь тогда, когда в нем равномерно соединяются все качества. Последнее было счастливым уделом древних и в особенности

греков в их лучшую пору; для первого и второго предназначены судьбою мы, люди позднейших поколений»¹.

Природа античных иллюзий классицистов прекрасно вскрыта в письме Шиллера к Гете, написанном 3 августа 1794 года. «Если бы вы родились греком или хоть итальянцем, — писал Шиллер, — и если бы вас с колыбели окружала изысканная природа и идеальное искусство, то путь ваш был бы бесконечно короче, а может быть, оказался бы совсем ненужным... Но вот, так как вы родились немцем, так как ваш греческий дух был заброшен в этот северный мир, то вам осталось одно из двух: или самому стать северным художником, или при помощи размышления заменить в вашем воображении то, чего не предоставила ему действительность, и таким образом как бы изнутри рациональным путем воссоздать Грецию. В том периоде жизни, когда душа из внешнего мира строит себе внутренний мир, будучи окружены недостаточно совершенными образами, вы уже прониклись дикой северной природой, но ваш победоносный, возвысившийся над своим материалом гений изнутри открыл этот недостаток и удостоверился в нем извне при посредстве знакомства с греческой природой. Теперь вам пришлось эту старую, уже навязанную вашему воображению, менее совершенную природу исправлять согласно лучшему образцу, сотворенному для себя вашим созидющим духом»².

Шиллер хочет таким образом сказать, что, если в античную эпоху творчество художника соответствовало характеру окружающей его действительности, то современный художник должен преодолевать эту враждебную искусству действительность посредством воображения и таким образом как бы изнутри восстанавливать гармонию своих сил. Современный мир хаотичен, и преодолеть эту дисгармонию можно только посредством эстетической формы, на основе деятельности художника.

Это высказывание Шиллера наиболее адекватно отражает характерное для классической философии понимание отношений между искусством и действительностью в современном обществе. Отсюда совершенно логично следовал вывод о том, что гар-

¹ Гете И.-В. Собрание сочинений. М., 1937. С. 564.

² Гете и Шиллер. Переписка. М.—Л., 1937. С. 6.

мония человеческих сил может быть достигнута только посредством искусства, только при помощи эстетического воспитания.

Об этом свидетельствуют грандиозные программы эстетического воспитания и перевоспитания человечества, наиболее типичным образцом которых являются знаменитые «Письма об эстетическом воспитании» Шиллера и философский роман «Вильгельм Мейстер» Гете.

Вывод этот был утопичен по своему реальному содержанию и основывался на идеалистическом представлении об общественном и историческом развитии. Этот утопизм и идеализм гете-шиллеровской эстетики прекрасно показал Ф. Энгельс. Характеризуя творчество Гете, он указывал, что при всем величии Гете его художественный гений был бессилен перед убожеством современной действительности. Эта оценка – своеобразный ответ на приведенное выше письмо Шиллера, в котором, как мы уже видели, Шиллер рекомендовал Гете разделаться с «несовершенной действительностью» эстетическим способом, «изнутри», посредством творческого воображения.

Энгельс пишет: «Гете был не в силах победить немецкое убожество; напротив, оно побеждает его; и эта победа убожества над величайшим немцем является лучшим доказательством того, что «изнутри» его вообще нельзя победить. Гете был слишком разносторонен, он был слишком активной натурой, слишком соткан из плоти и крови, чтобы искать спасения в шиллеровском бегстве к кантовскому идеалу; он был слишком проницателен, чтобы не видеть, что это бегство, в конце концов, сводилось к замене плоского убожества высокопарным. Его темперамент, его энергия, все его духовные стремления толкали его к практической жизни, а практическая жизнь, с которой он сталкивался, была жалка. Перед этой дилеммой – существовать в жизненной среде, которую он должен был презирать и все же быть прикованным к ней как к единственной, в которой он мог действовать, – перед этой дилеммой Гете находился постоянно»¹.

Попытка преодолеть противоречия буржуазной действительности изнутри, эта высокопарная иллюзия относительно того,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1957. Т. 1. С. 508.

что именно искусство способно вернуть действительности утраченную гармонию, была наиболее распространенной идеей немецкой классической философии.

В немецкой классической философии искусство служит *абсолютной моделью универсальной и целостной культуры*. Оно – главное средство установления общественной гармонии, воспитания высокой нравственности всесторонне образованного человека и средство достижения объективного человеческого познания. Эта тенденция к абсолютизации искусства лежит в основе эстетического идеализма Шеллинга, который *объявляет искусство единственной объективной формой познания*, объединяющей в единое гармоническое целое субъективное и объективное, конечное и бесконечное и т.д. «В произведении искусства полностью освобождается от субъективности, объективируется до конца та первоначальная основа всякой гармонии субъективного и объективного, которая в своей изначальной тождественности может быть дана лишь в интеллектуальном созерцании»¹. В системе Шеллинга искусство как адекватное выражение способности эстетического созерцания стоит *выше* философии и науки, так как оно обращается к целостному человеку. «Абсолютная объективность дается в удел единственно искусству... Нет спора – философия достигает величайших высот, но в эти выси она увлекает лишь как бы частицу человека. Искусство же позволяет *целостному человеку* добраться до этих высот, до познания высшего»².

Как мы видим, немецкая философия и эстетическая мысль XIX века уделяли большое внимание эстетическому воспитанию. В той или иной мере идея эстетического воспитания присутствует почти что у каждого крупного мыслителя того времени: Канта, Фихте, Шеллинга, молодого Гегеля.

¹ Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. М., 1936. С. 394.

² Там же. С. 396.

Англия

Генри Пичем (1576–1642)

Английский педагог и писатель, один из родоначальников и популяризаторов идей эстетического воспитания в Англии. Окончил Оксфордский университет, получив здесь степень бакалавра (1596), а затем магистра искусств (1598). После окончания университета занимался преподаванием живописи. Ему принадлежит первая на английском языке книга о принципах обучения рисованию – «Искусство рисования пером и акварелью» (1606). Эта книга приобрела широкую популярность у современников и выдержала несколько изданий еще при жизни автора.

В 1613–1614 годах Пичем совершил путешествие, посетив Францию, Италию, Нидерланды. В это время он познакомился с европейской литературой об искусстве, в частности, с трактатом итальянского писателя Бальдассаре Кастильоне «О придворном». По-видимому, эта книга послужила для Пичема образцом для написания собственного трактата, вышедшего в 1622 году под названием «Совершенный джентльмен». Это образец дидактической литературы, столь широко распространенной в XVII веке. Пичем обращается главным образом к представителям высшего общества. Правда, в специальной главе «Об аристократии» Пичем говорит, что, по его мнению, истинное благородство дается не происхождением и чинами, но приобретается образованием и высокой культурой. Поэтому основное содержание его книги составляет описание знаний, которыми должен овладеть истинно благородный джентльмен. К их числу Пичем относит, наряду с изучением геометрии, арифметики и истории, различные виды искусств, в особенности рисование, поэзию, музыку, ораторское искусство. Их изучение он считает совершенно необходимым для всех, кто стремится стать совершенным человеком.

Совершенный джентльмен

Об аристократии вообще; о том, что она – творение неба; об ее корнях, ветвях, плодах.

Если взглянуть на строение вселенной и задуматься над методами Великой Мудрости, творящей бесконечное разнообразие форм всех вещей, то мы будем вынуждены признать, что добродетель и высокое достоинство внутренней сущности занимают особо важное, главенствующее место. Среди небесных тел мы видим, что благородные планеты имеют наибольшее влияние и как бы возвышаются над остальными, менее значительными; из элементов природы самое высокое место принадлежит по праву огню, самому чистому и активному. В телах сложного состава, как одушевленных, так и неодушевленных, мы устанавливаем присущее некоторым из них превосходство, вытекающее из формы, облагораживающей одни виды, возвышая их над другими.

Мы говорим, что лев – царь зверей, орел – первый среди птиц, кит – повелитель рыб, дуб Юпитера – царь лесов. Среди цветов мы восхищаемся розой и ценим ее выше других; из плодов первое место занимают гранат и яблоко сорта ранет. Алмаз ценится выше всех остальных драгоценных камней, золото и серебро – выше других металлов. И поскольку внутренние свойства всего перечисленного передаются по наследству их потомкам, не должны ли мы признать аристократом и вождем всех прочих человека, обладающего большими совершенствами и благородного внешностью?

Если мы стараемся отличить подделку от настоящей жемчужины, отбираем самые лучшие плоды, покупаем, чтобы их разводить, цветы по 20 гиней за корень или черенок – неужели мы оставим без внимания родословную и происхождение, не стараемся выяснить, с какой семьей мы роднимся узами брака, из какой семьи берем в свой дом слугу?

Бесспорно, считать, что природа не воспроизводит среди нас наше подобие, – значит обвинять величайшую творческую силу в невежестве и пристрастности и ставить самих себя ниже животных. Если рассматривать аристократию как установление, с самой общей точки зрения, то окажется, что она зиждется на известном превосходстве одних над другими, приобретенном каки-

ми-то совершенными представителями аристократии действиями, независимо от того, к чему эти действия привели – к добру или ко злу. В более узком и непосредственном значении аристократизм – это благородство крови в расе и роде, дающее права на привилегии, дарованные в более ранние времена властителями, законами или обычаями страны или области – либо за знания, культуру ума, либо же за деяния, совершенные на пользу общества или местности, где эти деятели жили.

Мы подчеркиваем: на пользу общества или страны, ибо добродетель заключается в действии, и ни один человек не рожден, чтобы жить только для себя; вряд ли можно считать подлинным аристократом того, кто, будь он самого высокого происхождения, живет в безвестности и стоическом отчуждении от людей.

Нет никаких оснований уважать тех, кто получил титул за накопленное недостойными путями богатство или за низкопоклонство перед властью имущими. Такие люди рядятся в одежды аристократа, они купили за дорогую цену столь неподходящую им одежду. Они так же мало могут претендовать на уважение, оказываемое подлинным аристократам, как актер, играющий на сцене в костюме лорда. Истинное благородство или аристократизм не зависят от внешних признаков; они проистекают из своей собственной внутренней сущности.

Благородство, будучи врожденным и естественным, может, как и алмаз, сверкать своим собственным блеском. Внешние почести, присвоенные извне титулы – лишь дополнение, они – как украшение и роскошные одежды для прекрасного тела.

В этой связи можно привести слова императора Сигизмунда, обращенные к доктору гражданского права, который после посвящения его в рыцари стал избегать общества своих товарищей и старался водить компанию только с рыцарями. Заметив это, император сказал, улыбаясь, в присутствии двора: «Глупец, предпочитающий титул рыцаря науке и своему ученому званию! Я могу в один день пожаловать рыцарство тысяче человек, но и за тысячу лет я не создам ни одного ученого».

Поскольку общественное благополучие поддерживается и охраняется повсюду с помощью оружия и мудрости, то две ветви одного дерева – это военная и гражданская дисциплины. К первой

я отношу храбрость и величие духа; ко второй – справедливость, знание законов, которое является источником мудрости, и ораторское искусство.

О том, как величие духа и истинная стойкость были вознаграждены причислением к аристократии, мы узнаем из рассказа об Ификрате, храбром афинянине, который принудил к отступлению войска спартанцев, остановив Эпаминонда. Ификрат был сыном бедного сапожника, а стал главнокомандующим у Артаксеркса, царя Персии. Евмений, один из лучших военачальников Александра, был сыном простого возчика. Диоклетиан – сыном писца или переплетчика, Сервий Туллий – крепостной крестьянки (отсюда его имя Сервий). Первый из династии Капетингов, ее родоначальник, был сыном мясника в Париже; когда Людовик VI умер, отравленный своей женой, этот Капет, будучи решительным и смелым, собрал подходящую компанию молодчиков, выбрал момент и повел дело так, что отобрал корону у прямого наследника Шарля, дяди Людовика. Ламузий, третий король лангобардов, был сыном обыкновенной крестьянки.

О музыке

Если вы не возражаете, я постараюсь познакомить вас с музыкой, сестрой поэзии. Я знаю, существует много людей, которые из-за странного устройства ума своего избегают ее.

Такое поведение напоминает действие одного известного римского кардинала, который, после того как в Риме вошло в обычай разводить розы, построил себе дом в Кампанье, подальше от города, лишь бы оградить себя от воздействия их аромата.

Уши врагов музыки испытывают страдание даже от самого слабого ее звучания. Я не решаюсь высказать столь опрометчивое суждение, как Пиндар или итальянцы, которые даже придумали специальную поговорку: «Тот человек не любит музыки, которого не любит бог». Но я убежден, что подобные люди обижены природой и что по причине умственного их убожества трудно найти у них какие-либо хорошие качества, сколько-нибудь близкие к добродетели. Я думаю, что ни у одного мудрого человека не возникнет сомнений в праве музыки на существование, поскольку она – непосредственный дар неба, ниспосланный лю-

для прославления творца, для утешения человека в его огорчениях и заботах, столь непрестанно встречающихся.

Песня, как и поэзия, помогает вечно хранить в памяти учение о божественной милости (как это явствует из песни Моисея и из божественных псалмов сладкоречивого певца Израиля, который в псалмах своих во всеуслышание сообщил о тайнах и неисчислимых благодеяниях всемогущего творца) и участвовать в служении богу.

Пение в церкви не только не ослабляет воздействия божьего слова, но, наоборот, усиливает его. Мария, пророчица и сестра Моисея, изрекала свои пророчества в песнях. Повторы и различные другие музыкальные приемы были в ходу у левитов. 136-й псалом Давида полностью основан на двух благозвучных и изящных приемах повтора – симплоге и анафоре. Что касается просодов и пропорций, то они необходимы в связи со строением стиха в древнееврейском языке (иногда в стиле Сафо, иногда – Алкея). Чем же отличаются наши приемы пения в храмах от приемов Давида, священников и левитов? Разве у них не та же цель – воссылать богу хвалу и благодарность голосами и разнообразными инструментами? Как говорил св. Иероним, «сама крыша храма отзывается на песнопения, как эхо». Но возвратимся к тому, на чем мы остановились.

Врачи скажут вам, что занятия музыкой продлевают жизнь, оживляя и возбуждая дух человека, поддерживая его в печали. Кроме того, самый процесс пения полезен для здоровья: он расширяет грудную клетку и развивает дыхание. Музыка – враг меланхолии и подавленности, которые, по мнению Хризостома, насылаются дьяволом. Музыка – целитель многих недугов; в Апулии утверждают, что укушенные тарантулом исцеляются музыкой. Кроме перечисленных выше благотворных действий, оказываемых пением, следует указать, что оно – самая действенная помощь в деле исправления дефектов речи: я наблюдал неоднократные случаи, когда дети избавлялись от заикания только с помощью пения.

Платон называл пение «божественным и небесным занятием», укрепляющим все хорошее и благородное в человеке. Гомер отмечал, что «музыканты достойны уважения и почестей все-

го мира», и мы знаем, что Ликург, установивший для господствовавшего класса (Лакедемона) очень строгие и жесткие законы, однако же, разрешил им занятия музыкой. Аристотель утверждает, что музыка – единственное средство направить ум на хорошие дела и к добродетели; поэтому он включает ее в четыре главные дисциплины, которые рекомендует для обучения детей. Туллий говорит, что пение и игра на инструментах дают большие знания, являются замечательным способом развития умственных способностей, воздействие, которое это искусство оказывает на ум, он называет «незыблемым сокровищем, упорядочивающим и исправляющим наши манеры, успокаивающим во гневе и т. д.».

Я мог бы еще долго продолжать нескончаемые хвалы в честь этого замечательного искусства, но сказал вполне достаточно, чтобы вы обратили на него свое внимание. Прежде всего, хочу отметить, что я вовсе не предлагаю, чтобы джентльмен или знатный человек занимался музыкой всерьез (а не в свободные часы досуга), отдавая ей предпочтение перед другими, более важными делами, хотя и считаю, что это искусство вполне заслуживает, чтобы его изучала и им занималась любая высокая особа, даже принадлежащая к царской фамилии.

Король Генрих VIII не только хорошо пел с листа любую партию, но и сам сочинял музыку для церковных служб, о чем свидетельствует Эразм в одном из своих посланий.

Герцог Венозы, итальянский владетельный князь, также дал убедительное подтверждение своих познаний в музыке и своей любви к ней, сочинив несколько прекрасных песнопений, которые я сам имел случай слышать.

Однако пальму первенства не только в музыке, но и во всем, что только можно пожелать достойному правителю, заслуживает Мориц, ландграф Гессенский. Я слышал восемь или десять серий его мотетов и других торжественных произведений, написанных им специально для своей дворцовой церкви. Некоторые вещи были написаны по случаю празднеств, а большинство – для собственного удовольствия. Он сам неоднократно исполняет в своей церкви партию органа. Кроме того, он свободно говорит на десяти или двенадцати языках; он настолько многосторонний ученый, что когда он (что часто бывает) заходит в Марбургский

университет, то какие бы ни возникали диспуты (как принято в Германии и в наших университетах), он без подготовки в течение часа или двух, не снимая сапог со шпорами, принимает участие в дискуссии наряду с лучшими профессорами.[...]

Что касается вас, то единственное, чего я хотел бы от вас потребовать, — это умения правильно и уверенно вести вашу партию с листа и, в крайнем случае, еще способности сыграть эту партию на виоле или некоторой сноровки в игре на лютне для себя в домашнем кругу.

Довольно трудно было бы указать, кому из многочисленных композиторов вам следовало бы подражать; нелегко выделить лучшего из такого большого числа достойных. Однако я постараюсь все же высказать свое мнение.

В мотетах и духовной музыке я предпочитаю всем нашего феникса — м-ра Уильяма Берда, который и по своим личным достоинствам делает честь нашей стране. В области духовной музыки, по-моему, у него нет равных, во всяком случае, нет никого, кто бы его превосходил; таково общее суждение даже во Франции и Италии — странах, население которых очень неохотно хвалит иностранцев, так как имеет чрезвычайно высокое мнение о творчестве своих земляков. Священные песнопения Берда, а также его *градуал* по красоте и возвышенности достойны бога и ангелов. Характеру творчества Берда свойственны серьезность и благочестие; по складу ума мадригалы и канцонетты ему менее близки. Однако его верджинеллы и некоторые другие пьесы из первого сборника могут с успехом выдержать сравнение с самыми лучшими итальянскими образцами.

По искусству композиции я очень высоко ставлю Лодовико де Викторпа; это чрезвычайно искусный в сочинении мелодичных произведений композитор. Второе место по праву можно присудить Орландо ди Лассо, редкостному и превосходному автору, жившему около сорока лет назад при дворе герцога Баварского. Ему принадлежат многочисленные сборники песнопений как на латинские, так и на французские тексты; его стиль — серьезный и мелодичный. Из его латинских песнопений лучшими являются семь покаянных псалмов.

По красоте мелодии и по изобретательности всех превосходит Лука Маренцио, который издал больше сборников, чем кто-либо другой. Надо отдать ему по справедливости – у него нет ни одной плохой или неудачной песни; иногда по недосмотру у него бывают пропущены ноты (это может быть и опечаткой по вине типографии). Первая, вторая и третья части его произведения «Тирзи» и некоторые другие пьесы так хороши, что даже мулы могли бы гордиться такими сочинениями. [...]

По знаниям и глубине мастерства Альфонсо Ферабеско-отец при жизни не уступал никому (как и его сын, который здравствует и доныне).

Все его произведения отличались глубиной, тонкостью обработки и благозвучием, хотя Томас Мор высказывал о нем иное мнение. Его песни «Я видел мою возлюбленную плачущей...» и «Соловей», на которых Берд и он дружески изощряли свою изобретательность, столь хороши по мелодичности и красоте, что к ним ничего нельзя добавить.

Теперь я хочу познакомить вас с моим собственным учителем, Горацио Векки из Модены. При большой звучности мелодии у него много изобретательности и разнообразия, что значительно увеличивает красоту всех его сочинений, в числе которых имеются мадригалы и несколько канцонетт, напечатанных в Нюрнберге; в том числе песня для трех голосов «Живу в любовном огне...», в которой он очень оригинально повторяет одну четверть на нескольких половинных нотах другого голоса, что напоминает цепочку из отдельных звеньев. Это большой мастер, некоторое время тому назад он руководил хором в соборе св. Марка в Венеции. Стил ь его – возвышенный, глубокий, оживленный. Он никогда никому не подражал и был одним из наиболее свободных и мужественных людей своего времени. Его покаянные гимны великолепны по композиционному мастерству; по благочестию они могут считаться лучшими среди всех подобных песнопений его сочинения.

Следует также упомянуть нашего соотечественника Питера Филиппа, брюссельского органиста, в настоящее время – одного из крупнейших музыкантов Европы. Он подарил нам много

превосходных песен, мотетов, мадригалов, написанных преимущественно в итальянском стиле.

Есть еще много замечательных композиторов, как то: Бошетто и Клаудио Монтеверди, которые отнюдь не уступают названным ранее, Джованни Феретти, Стефано Феличе, Джулио Ринальди, Филиппо де Монте, Андреа Габриели, Киприано де Роре, Паллавичино, Джеминнани и еще целый ряд композиторов, здравствующих и поныне. Рассказывать об их многочисленных произведениях было бы слишком долго и утомительно. Мой вам совет – выбирайте по своему вкусу; те, о которых я рассказал, считались самыми лучшими на протяжении последних тридцати-сорока лет.

Во избежание многословия я сознательно не буду упоминать о значении и высоких качествах остальных английских композиторов – о Доуленде, Марлее, Альфонсо и многих других, которые отнюдь не уступают своим искусством, глубоким мастерством и богатством выдумки кому бы то ни было в мире (как бы высоко себя ни ставили итальянцы).

Бесконечно мелодическое разнообразие, основанное на овладении теорией композиции, – это пропорции, консонансы, диссонансы, разные лады, тональности и т. д. Я беру на себя смелость утверждать, что нет ни одной науки в мире, которая давала бы свободному и щедрому уму столь восхитительные развлечения или в большей степени направляла бы ум к добродетели и всему, заслуживающему хвалы.

Республика Сунеттес в Аркадии, отойдя от музыки, которая ранее составляла ее главную радость, впала в мятежные настроения, приведшие к гражданской войне, что специально подчеркивает Полибий; я предполагаю, что именно после этого в Аркадии был принят закон об обязательном для всех граждан занятии музыкой на протяжении тридцатилетнего срока.

Древние галлы (которых Юлиан называл варварами) стали учтивыми и сговорчивыми в результате занятий музыкой.

На мой взгляд, ни одна риторическая наука не обладает такой силой убеждения и таким влиянием на ум, как музыка; более того, разве музыке не присущи те же формы, что и риторике?

Разве обращение не соответствует антистрофе? А повтор – анафоре? И т. д.

Как потрясает нас музыка, когда из диссонирующих звуков она строит благозвучную гармонию! И кто может указать нам причину, по которой два медных сосуда одинакового размера, один полный, а другой – пустой, издают звуки, составляющие гармоническое сочетание определенного порядка; почему наблюдается созвучность двух лир одного размера, настроенных в унисон, если их положить на стол; почему, если ударить по одной струне, отзовется соседняя, не задетая?

Поскольку все искусства пользуются уважением и ценятся в соответствии с их воздействием на души людей, то вполне очевидно, что музыку следует причислить не к тем наукам, которые Лукиан помещает за воротами ада как ненужные и бесполезные, а к тем, которые являются источниками нашей жизни, добра и счастья. Она – главное средство восхваления творца; она укрепляет наше благочестие, приносит радость и облегчает труд, изгоняет печаль и тяжкие мысли, поддерживает в людях согласие и дружбу, смягчает раздражение и гнев и, наконец, – является лучшим целителем некоторых форм меланхолии.

*Идеи эстетического воспитания: Антология в двух томах.
М., 1973. Т. 2. С. 53–61.*

Джон Локк (1632–1704)

Известный английский философ-просветитель, основоположник материалистической теории чувственного знания. Окончил Оксфордский университет, после чего занимался преподаванием. В 1667 году становится воспитателем детей, а затем секретарем Шефтсбери.

Основное философское сочинение Локка – «Опыт о человеческом разуме» (1690), в котором доказывается *опытное происхождение* знания. Существенный вклад внес Локк и в область педагогики. В своем трактате «Некоторые мысли о воспитании» (1693) он затронул разнообразные вопросы теории воспитания, доказывая определяющее влияние среды на процесс воспитания человека. Своеобразную интерпретацию получили в этом произведении и вопросы эстетического воспитания. Локк отказывается от ренессансных представлений о разносторонне развитом человеке как цели воспитания, представлений, которые мы находим еще у некоторых английских писателей XVII века (Генри Пичема, например). Идеалом педагогической системы Локка является «деловой человек», «джентльмен», умеющий добиваться успеха в своих делах и умело сочетающий свой личный интерес с интересами других людей. Поэтому Локк с сомнением относится к таким средствам воспитания, как живопись, музыка или поэзия. Гораздо большую, по его мнению, пользу могут принести занятия физическими упражнениями – фехтование, верховая езда и, в крайнем случае, танцы.

Однако при всем своем практицизме и утилитаризме Локк отнюдь не отрицает идеи эстетического воспитания. Он только сомневается в искусстве как средстве воспитания. Целью воспитания и высшей добродетелью хорошо воспитанного джентльмена он считает «грацию», то есть полное соответствие внешнего поведения, манер, привычек, поступков естественным свойствам души, внутренним качествам характера. Грация является проявлением свободы и естественности в поведении человека, сделавшего нормы и правила поведения своей внутренней культурой.

В педагогической теории Локка впервые открыто обнаруживается дилемма взаимоотношений «личного» и «общественного» интересов, дилемма, которая впоследствии оказывается в центре всех просветительских теорий эстетического воспитания.

Мысли о воспитании

[...] *О грации.* Грация происходит из естественного соответствия между совершенным поступком и таким душевным настроением, которое может быть только одобрено как сообразное с поводом к такому поступку. Нам не может не нравиться гуманное, дружеское, вежливое обхождение, где бы мы ни встречали его. Натура свободная и владеющая собою и всеми своими действиями, не низменная и узкая, не надменная и дерзкая, не запятнанная каким-нибудь крупным недостатком, действует на каждого обаятельно. Поступки, естественно вытекающие из такой благообразной души, так же нравятся нам, как ее коренные признаки и внутренние настроения, будучи как бы натуральными изменениями духа, не могут быть иными, как тоже естественными и лишенными всякой принужденности. В этом, по моему мнению, заключается та красота, которая светит сквозь действия иных людей, придает прелесть всему, что они делают, и подчиняет себе всех проходящих с ними в соприкосновение, когда они посредством постоянного упражнения успели окончательно выработать себе манеру обращаться с людьми и сделать все те мелкие проявления вежливости и уважения, которые природа или обычай установили в общежитии, столь натуральными для себя, что они кажутся не искусственными и заученными, а естественно вытекающими из милой и доброй души и из хорошо направленных задатков. [...]

Стихи. Если приведенные соображения могут быть высказаны против писания детьми в школе латинских сочинений, то еще больше возражений, и притом более веских, я могу выдвинуть против писания ими стихов, стихов *всякого* рода, ибо если ребенок не обладает поэтическим талантом, то самая неразумная вещь на свете – мучить его и заставлять тратить время на то, в чем он никогда не сможет иметь успеха; если же у него есть поэтическая жилка, то и тогда мне представляется самой странной вещью на свете, когда отец склонен сам поощрять и развивать ее

в нем или разрешает это делать другим. По-моему, родители должны стараться заглушить эту склонность, подавить ее насколько возможно. Я не знаю, из каких соображений отец может желать, чтобы его сын стал поэтом, если только он не хочет, чтобы тот пренебрег всеми остальными профессиями и делами. Да и это еще не самое худшее; ибо если он окажется удачным стихотворцем и приобретет репутацию остроумца, то подумайте только, в какой компании и в каких местах он будет, по всей вероятности, растрачивать свое время и — даже более того — свое состояние; ибо мы мало видели, чтобы кто-либо открыл золотые или серебряные рудники на Парнасе.

Там приятный воздух, но бесплодная почва, и мы имеем очень мало примеров того, чтобы кто-нибудь умножил свое унаследованное состояние за счет собранных там плодов. Поэзия и игра, которые обычно идут рука об руку, сходны еще и в том отношении, что они редко кому приносят какие-либо выгоды, кроме тех, кому нечем другим прокормиться. Состоятельные люди почти всегда оказываются в проигрыше, и хорошо еще, если они отделяются более дешевой ценой, чем потеря всего или значительной части своего состояния. Если поэтому вы не хотите, чтобы ваш сын молот вздор перед всякой веселой компанией, без которой подобные франты не находят достаточного вкуса у своего вина и не знают, как убить свое вечернее время; если вы не хотите, чтобы он растрачивал свое время и состояние на то, чтобы развлекать других, презирая те «грязные» акры, которые были оставлены ему предками, то я думаю, что вы не будете сильно заботиться о том, чтобы он сделался поэтом или чтобы школьный учитель посвятил его в искусство стихотворца.

Но если кто-нибудь желает, чтобы его сын обладал качествами поэта, и думает, что изучение поэзии разовьет в нем фантазию и способности, то он должен согласиться, что для этой цели чтение превосходных греческих и римских поэтов гораздо полезнее, нежели сочинительство собственных плохих стихов на чужом языке. А тот, кто желает отличиться в английской поэзии, вряд ли, я думаю, усмотрит путь к этому в том, чтобы первые свои опыты делать в форме латинских стихов. [...]

Танцы. Танцы сообщают детям на всю жизнь изящество движений и — что важнее всего — мужественность и приличную уверенность в себе; поэтому я считаю, что учить их танцам никогда не может быть слишком рано, если только они уже достаточно выросли и окрепли, чтобы быть способными к этому занятию.

Но вы должны непременно пригласить хорошего учителя, который знает и умеет учить изящному и приличному, тому, что придает свободу и непринужденность всем движениям тела. Если учитель этому не учит, это хуже, чем если бы его вовсе не было; ибо природная неуклюжесть лучше искусственного, обезьяньего позирования, и я думаю, что гораздо пристойнее снимать шляпу и раскланиваться на манер порядочного сельского джентльмена, чем на манер плохого танцмейстера. Что же касается самой пляски и танцевальных фигур, то я им не придаю никакого или самое малое значение, лишь в той мере, в какой они утончают изящество общих манер. [...]

Музыка. Считают, что музыка имеет нечто родственное с танцами, и умение хорошо играть на некоторых инструментах многими ценится высоко. Но молодому человеку нужно затратить так много времени, чтобы достичь хотя бы посредственных успехов в искусстве музыки, и, кроме того, оно часто увлекает в столь дурную компанию, что, по мнению многих, гораздо лучше обойтись без него: среди способных и деловых людей я так редко слышал, чтобы кого-либо хвалили и ценили за выдающиеся достижения в музыке, что, по моему мнению, среди всех вещей, которые когда-либо включались в список светских талантов, ей можно было бы отвести последнее место...

Нашей короткой жизни не может хватить на то, чтобы овладеть всем, да и душа не может быть вечно озабочена приобретением знаний. Слабость нашей конституции как духовной, так и физической требует, чтобы мы часто получали передышку; поэтому человек, желающий часть своей жизни провести с пользой, должен значительную толику ее отдавать отдыху и развлечениям. Во всяком случае, вы не должны отказывать в этом молодым людям, иначе вы со своей чрезмерной торопливостью сделаете их преждевременными стариками, и вам грозит неприятность свести их в могилу или подвести ко второму детству раньше, чем бы вы этого желали.

Поэтому я думаю, что время и труд, посвященные серьезным занятиям, должны употребляться на самые полезные и важные вещи, и притом с применением самых легких и кратких методов, какие только могут быть придуманы, и, может быть, один из немаловажных секретов воспитания заключался бы, как я уже говорил выше, в том, чтобы превратить физические упражнения в отдых от умственных и обратно. Я не сомневаюсь, что разумный человек, который хорошо вдумается в характер и наклонности своего воспитанника, сможет кое-что сделать в этом смысле. Ибо тот, кто устал от учебных занятий или от танцев, вовсе не желает немедленно лечь спать, но хочет только заняться чем-либо другим, что бы доставило ему развлечение и удовольствие. Об одном следует всегда помнить, а именно, что ничто не может явиться развлечением, если оно делается без удовольствия. [...]

Фехтование. Что касается фехтования, то оно мне кажется хорошим упражнением для здоровья, но опасным для жизни. Уверенность в своем искусстве может поощрить к спорам тех, которые считают, что они умеют владеть шпагой. Эта самонадеянность часто делает их более чувствительными, чем нужно, в вопросах чести по малейшему поводу и даже при полном отсутствии такового. Молодые люди с их горячей кровью склонны думать, что они напрасно учились фехтованию, если они никогда не покажут своего искусства на дуэли, и это соображение, видимо, резонно. Но сколько оно породило печальных трагедий – об этом могут свидетельствовать слезы многих матерей. Человек, не умеющий фехтовать, будет более тщательно избегать общества забияк и игроков и будет наполовину меньше склонен проявлять мелочную щепетильность, наносить оскорбления или резко их оправдывать, а этим обыкновенно и вызываются ссоры. На самом же поединке посредственное умение фехтовать скорее подводит нас под удар противника, чем защищает от него.

И бесспорно, что смелый человек, совсем не умеющий фехтовать, но строящий свой расчет на первом ударе и не теряющий времени на парирование, имеет перевес над посредственным фехтовальщиком, особенно если он умеет хорошо бороться. Поэтому, если нужно заранее принимать меры на подобные случаи и готовить своего сына к дуэлям, то я предпочел бы, чтобы мой

сын был хорошим борцом, чем посредственным фехтовальщиком; на большее же искусство в фехтовании джентльмен не может рассчитывать, если только он не будет постоянно торчать в фехтовальной школе и упражняться ежедневно.

Но поскольку фехтование и верховая езда всеми признаются в качестве необходимых элементов воспитания джентльмена, трудно совершенно отказывать человеку этого ранга в подобных знаках отличия. Я предоставляю поэтому отцу обсудить, в какой мере характер его сына и положение, которое он, вероятно, будет занимать, позволяют или побуждают его сообразоваться с обычаями, которые, имея очень мало общего с цивилизованной жизнью, раньше были неизвестны самым воинственным народам и, кажется, немного прибавили силы или мужества тем, кто их принял, если только мы не думаем, что военное искусство или доблесть преуспели благодаря дуэлям, вместе с которыми фехтование вошло в обычай с тем, как я полагаю, чтобы вместе с ними и исчезнуть. [...]

Живопись. Из всех искусств я бы отдал предпочтение искусству живописи, если бы против нее не выдвигались кое-какие доводы, на которые трудно возразить. Во-первых, плохая живопись — одна из самых скверных вещей на свете, а для того, чтобы достичь сносного умения в этом искусстве, требуется слишком много времени. Если кто-либо обладает природной склонностью к живописи, то может возникнуть опасность, что ради нее он забросит все остальные, более полезные занятия, если же у него нет никакой склонности к ней, то все время, труд и деньги, которые должны быть на нее затрачены, окажутся выброшенными на ветер. Другая причина, по которой я против занятия джентльмена живописью, заключается в том, что это развлечение связано с сидением на месте и больше занимает душу, чем тело. Более серьезным занятием для джентльмена я считаю учение, а когда оно требует перерыва и перемены, то надо заниматься физическими упражнениями, которые дают отдых мыслям и укрепляют здоровье и силы. По этим двум соображениям я не сторонник живописи.

*Локк Дж. Педагогические сочинения.
М., 1939. С. 55–56, 195–196, 213–216.*

Энтони Эшли Купер Шефтсбери (1671–1713)

Сочинения лорда Шефтсбери представляют собой единственное в своем роде выражение новых философских и эстетических идей, высказанных чрезвычайно рано и завещанных всему XVIII веку. Современник Лейбница, Шефтсбери самостоятельно и художественно выразил волновавшую немецкого философа идею мировой гармонии – наилучшего из возможных миров – и был высоко им оценен. Гармонический мир Шефтсбери, в котором все прекрасно и на своем месте, становится эстетическим предметом, созданием своего творца.

Прекрасный мир Шефтсбери – это в то же время наиболее технически совершенное устройство, великая машина, одушевленная божественным духом. Шефтсберианское божество – это также «высший смысл» просвещенного XVIII века, соответствие идеальному единству красоты, добра и истины. Мир Шефтсбери изображен им с такой силой, что в течение долгих десятилетий поражал как новое слово философии и свежий образ. Дидро, Виланд, Гердер, Гете были увлечены Шефтсбери.

Поскольку гармонический, целостный мир есть высшая реальность и высшая красота, то воспитывать – значит показывать путь к этой красоте. То обстоятельство, что конечной основой, на которой вырастает все учение Шефтсбери, является определенное *чувство*, объясняет необычайную новизну его сочинений для XVIII века. Рациональное держится на этом чувстве и возлагается на него.

Идеал человека, воспитанного согласно идеям Шефтсбери, – это «виртуоз», человек, наделенный разнообразными добродетелями и способностями: «Настоящие благовоспитанные люди, любители искусства и духовной деятельности, такие, которые видели мир и узнали нравы и обычаи разных народов Европы, занимались их древностями и историей, видели их общественное устройство, законы и конституции, наблюдали местоположение, силу и красоты их городов, важнейшие их искусства, занятия и развлечения, их архитектуру, скульптуру, живопись, музыку и их вкус в поэзии, науку, язык, разговор».

В лице Шефтсбери европейская культура своеобразно до-

гоняет античный идеал «калокагатоса» – «прекрасно-доброего человека» – и по-своему его воспроизводит. «Виртуоз» – «калокагатос» начала XVIII века – символ внутренних завоеваний человеческой личности.

Шефтсберианский «виртуоз» переосмысливается во Франции и Германии как «прекрасная душа». Здесь, в соответствии со временем, уже все больше подчеркивается внутренний аспект, внутренняя наполненность человеческой личности. Однако «прекрасная душа» неслучайно тесно соединена с такой эстетической категорией, как грация, непременно связанная с *внешним* своим выявлением, это понятие «прекрасной души» останется у Шиллера и у Гете.

Моралисты

[...] – О Теокл! – сказал я. – Как хорошо помню я теперь те слова, которыми вы увлекли меня в то утро, когда обнаружили мою любовь к этой таинственной красоте. Но вы на самом деле хорошо выполнили свою часть условия и теперь можете притязать на то, чтобы считать меня прозелитом. Если в этом есть какая-нибудь кажущаяся странность, мне придется утешиться, как умею, и рассудить, что всякая сильная любовь и восхищение – это энтузиазм, восторг поэтов, возвышенность ораторов, увлеченность музыкантов, высокий полет виртуозов – все это просто энтузиазм! Даже самое учение, любовь к искусствам и редкостям, дух путешественников и искателей приключений, галантность, война, героизм – все, все энтузиазм! Довольно этого, – я рад, что стал новым энтузиастом на таких путях, какие неведомы были мне прежде.

– А я рад, – отвечал Теокл, – что вы называете эту вашу любовь энтузиазмом, допуская для нее преимущества родственных ей страстей. Ибо если есть настоящий и правдоподобный энтузиазм, мыслимый экстаз и восторг, допускаемые в иных областях, таких, как архитектура, живопись, музыка, – так нужно ли, чтобы он кончался здесь? Здесь есть чувства, которыми постигаются все прочие прелести и совершенства, и нет таких, которыми постигается высшее совершенство и прелесть? Так ли несообразно внести энтузиазм и сюда, перенеся его от тех вто-

ричных и скудных предметов к предмету изначальному и всеобъемлющему? Посмотрите, как обстоит дело со всеми иными темами искусства или науки. Как трудно хотя бы в какой-то степени что-либо знать! Как долго приходится приобретать истинный вкус! Как много вещей неприятно поражает нас при первом взгляде, брошенном на них, сколь многое кажется противным из того, что впоследствии признается величайшей красотой и как таковая всем становится известным! Ведь не вдруг обретаем мы то чувство, благодаря которому можем распознавать такую красоту. Нужно трудиться и переносить лишения, нужно время, чтобы воспитать естественный гений, какой бы способный и скороспелый он ни был. Но кто думает о возделывании этой почвы и о совершенствовании какого бы то ни было чувства или способности такого рода из тех, что дала нам природа? И разве удивительно, что мы бываем тупы, внутренне связаны и растеряны в таких делах, слепы к этой высшей сцене, к этим благородным спектаклям? Каким же путем надо идти, чтобы научиться понимать лучше? Чтобы разбираться в этих красотах? Что нужно здесь – упорство, наука, усердие, чтобы понимать любую красоту?

А что касается верховной красоты – разве не нужны здесь умение и знание? В живописи толпа не понимает теней и мастерских штрихов, однако считает их неправильными; в архитектуре это сельский стиль, в музыке – хроматизмы и искусное смешение диссонирующих звуков, но разве во всем целом нет ничего, что соответствовало бы этому?

– Должен сознаться, – сказал я, – что до сих пор был одним из той толпы, которая не может почувствовать вкуса к этим теням, сельскому стилю и диссонансам, о которых вы говорите. Мне никогда и не снились подобные шедевры в природе. У меня было обыкновение судить откровенно и по первому впечатлению. Но теперь я понимаю, что должен идти дальше, следуя за красотой, ибо красота заключена в глубине, она скрыта, – а если так, то я вполне уверен, что до сих пор мои наслаждения были весьма пустыми. Все это время я, как видно, пребывал на поверхности и наслаждался только некими легкими и поверхностными красотоми и никогда не отправлялся на поиски самой красоты, но искал только ту, какую представлял себе таковой. Как и весь прочий не-

думающий мир, я считал само собою разумеющимся: то, что мне нравится, — прекрасно, а что доставляет мне удовольствие, — в том для меня благо.

И я никогда не сомневался, любя то, что мне нравилось; я стремился лишь к наслаждению тем, что я любил, и никогда не беспокоился о проверке того, *что* же это за предметы, и никогда не колебался в их выборе.

— Начните теперь, — сказал он, — и выбирайте. Смотрите, *что* это за предметы и *каковы* те, которые вы предпочтете, которые удостоите своим восхищением, любовью и признанием. Ибо, в свою очередь, они удостоят всем этим вас. Каково, Филокл, достоинство этих спутников, таковым будет сочтено и ваше достоинство. Смотрите же поэтому — где полнота, а где пустота. Смотрите, в каком предмете пребывает высший блеск, в чем царит красота, где она закончена, совершенна, абсолютна, а где — надломлена, несовершенна, нецельна. Взгляните на эти красоты земные, на все, что бы ни явилось в блеске и было способно привлечь к себе. Смотрите, что в действительности превосходно, прекрасно и благо, а что как бы занимает место всего подобного: обилие металла, земельный участок, число рабов, каменный дом, человеческое тело с определенными чертами и пропорциями — это ли высшее в таком роде? Неужели красоту нужно искать в одном лишь теле, а не в действии, жизни, поступках?

— Остановитесь! Довольно! — сказал я. — Добрый Теокл, вы начали в слишком высоком ключе, мне вас не догнать. Если вы хотите, чтобы я сопровождал вас, ослабьте немножко струну и говорите более привычным языком.

— Ну что же, — сказал он с улыбкой на лице, — какую бы страсть ни питали вы к другим красотам, я знаю, добрейший Филокл, что вы не так уж восхищаетесь богатством любого рода, чтобы слишком большую красоту признавать за ним, особенно если богатство это заключено в грубой и необработанной массе и груде вещей. Но вот в медалях, монетах, в литье, статуях и в хорошо сработанных вещах любого вида вы сможете раскрыть красоту и восхищаться ею.

— Верно, — сказал я, — но не ради металла.

— Так что же, по-вашему, красиво, не металл и не материал?

- Нет.
- Так искусство?
- Несомненно.
- И, значит, искусство и есть красота?
- Верно.
- И искусство делает красивым?
- Оно самое.
- Так что в действительности прекрасно не то, что получило красоту, а то, что делает красивым?
- Кажется, так.
- Ибо ведь то, чему дана красота, красиво лишь по обретении чего-либо украшающего, а если лишить или отнять его, – то и перестает быть красивым.
- Пусть так.
- Итак, что касается тел, их красота приходит и уходит.
- Видно, так.
- И само тело – не причина ни прихода, ни пребывания?
- Нет.
- Так что в теле нет начала красоты?
- Совсем нет.
- Ибо тело никоим образом не может быть причиной красоты для самого себя?
- Никоим образом.
- Не может ни управлять собою, ни распоряжаться собою?
- И это – нет.
- Не может иметь ни намерений, ни стремления для себя самого?
- И это – тоже.
- Так не то ли, что намеревается и стремится за него, что распоряжается им и направляет его – не то ли самое и будет началом красоты для него?
- По необходимости.
- И что же это такое будет?
- Ум, я полагаю, ибо что же еще?
- Вот это и все, – сказал он, – что я хотел объяснить вам раньше: прекрасное, превосходное, приятное никогда не заклю-

чаются в материи, но всегда только в искусстве и в замысле, никогда – в самом теле, но всегда только в форме и в силе, созидающей форму. Прекрасная форма не открывает ли вам этого и не говорит ли о красоте замысла каждый раз, когда поражает вас? Но не сам ли замысел поражает? Чем восхищаетесь вы, если не умом и не произведениями его? Ведь ум один только и создает формы. В чем нет ума, все, что пошло и лишено ума, – ужасно; материя, лишенная формы, – это сама бесформенность, безобразие.

– Из всех форм, – сказал я, – согласно вашей схеме те наиболее приятны и относятся к первому виду красоты, которые сами по себе обладают силой создавать другие формы, отчего их, как мне кажется, можно назвать именем «форм формосозидающих». До сих пор я без труда могу следовать за вами и с радостью отдам предпочтение человеческой форме перед всеми другими красотами, создаваемыми человеком. Дворцы, выезды, роскошь, по моему мнению, никогда не смогут соревноваться с изначальными, живыми формами из плоти и крови. А что касается другого, мертвых форм природы, металлов и камней, то, как бы изящны они ни были, как бы они ни блестили, я полон решимости противостоять их блеску и считать их презренными вещами даже там, где они сияют в своей гордыне и притягают на то, чтобы вытеснить красоту человека, и там, где их назойливо используют для украшения прекрасного пола.

– Так не замечаете ли вы, – сказал Теокл, – что вы установили три степени или разряда красоты?

– Какие же именно?

– Первый разряд – это мертвые формы, как вы очень точно называли их, – у них есть некий вид и форма их создана или человеком, или природой, но в них самих нет силы формосозидания, нет ни деятельности, ни разума.

– Верно.

– Дальше, второй разряд – формы, которые созидают формы, такие, в которых, стало быть, есть разумность, действие и творение.

– Тоже верно.

– Здесь, значит, красота вдвойне. Потому что здесь есть и форма – произведение ума – и сам ум. Первый же вид низок и

презренен по сравнению с этим другим, от какого мертвые формы получают свое мерцание и силу красоты. Ибо что же такое просто тело, пусть даже и человеческое, и даже очень правильно сложенное, если оно лишено внутренней формы, а ум его чудовищен или несовершенен, как у безумного или дикаря?

— С этим я тоже могу согласиться, — сказал я, — но где же третий порядок?

— Терпение, — ответил он, — посмотрите сначала, всю ли силу второй красоты вы открыли. Как иначе сможете вы понимать силу любви или обладать способностью наслаждаться? Скажите же мне, заклинаю вас, когда вы впервые называли эти формы формосозидающими, не думали ли вы о каких-то других произведениях этих форм, помимо самых, неодушевленных, мертвых вещей, как, например, дворцы, монеты, бронзовые литые и мраморные фигуры людей? Или вы подумали о чем-то таком, что ближе к жизни?

— Я без труда мог бы добавить, — сказал я, — что эти наши формы обладают способностью производить на свет иные живые формы, себе подобные. Но я думал, что эта их способность идет от другой формы, которая выше их, и поэтому не может быть в буквальном смысле слова названа их способностью или искусством, если в действительности есть высшее искусство или нечто подобное художнику, что направляет их руку и делает их орудием своего творения.

— Счастливая мысль! — сказал он. — Вы предупредили ту суровую оценку, которой, я едва это мог себе представить, вам удастся избежать. И здесь вы незаметно для самого себя открыли этот самый третий порядок красоты, каковой созидает не только те формы, что мы зовем простыми формами, но созидает и сами формосозидающие формы. Мы ведь сами — замечательные архитекторы материи и можем безжизненным телам придавать форму и образ нашими руками, но то, что устроит самые умы и придает им образ, содержит в себе все красоты, которым придали образ эти умы, — это, рассуждая последовательно, начало, ключ и источник всего прекрасного.

— Кажется, это так.

— Поэтому, что бы прекрасное ни явилось в нашем втором

разряде форм и что бы ни брало свое начало отсюда и ни производилось на свет здесь, все это в существенном отношении, первоначально и извечно, заключено в этом последнем разряде высшей и верховной красоты.

— Верно.

— Поэтому архитектуру, музыку и все, что придумал человек, разрешается поместить в этот последний вид.

— Правильно, — сказал я, — и всякий энтузиазм любого рода разрешается определить там. Распространенные в мире, его виды заимствуют многое у нашего; они ничто без нас. Мы, несомненно, имеем честь быть изначальными.

— Так теперь скажите же, — отвечал Теокл, — что же, все эти создания архитектуры, скульптуры и все прочие формы — самые величайшие красоты, которые созидает человек, или есть более величайшие и лучшие?

— Что-то я не знаю других, — сказал я.

— Подумайте, подумайте еще, — сказал он, — и, оставляя пока в стороне те, другие произведения, которые вы только что исключили как шедевры, созданные иными руками, — подумайте, что же еще более непосредственно проистекает из нас и с еще большим основанием может быть названо нашим потомством?

— Что-то я затрудняюсь сказать теперь, — ответил я, — не выскажетесь ли вы яснее, чтобы помочь мне разобраться.

— Как же мне помочь вам? — отвечал он. — Не хотите ли вы, чтобы я признавал за вас, признавал то, что совершенно непосредственно является вашим собственным, то, что единственно есть в вас и идет от вас?

— Вы разумеете мои чувства? — сказал я.

— Конечно же, — ответил он, — а вместе с вашими чувствами и ваши решения и ваши установления, принципы, действия, вообще все, что здесь превосходно и благородно, все, что проистекает из вашего здравого разума, чувств, знания и воли, все, что зарождается в вашем сердце, добрейший Филокл! Все, что берет свое начало в вашем родителе — разуме, каковой, что столь непохоже на других родителей, никогда не тратится и не исчерпывается, но, производя на свет, делается только сильнее и решительнее. Так и вы, мой друг, не одним творением подтвердили

это, и вы не могли терпеть, чтобы эта плодотворная часть оставалась в бездействии и праздности. Отсюда добротность этих частей — их природный гений вы умножили, должным образом его совершенствуя. И я могу только восхищаться гением, чреватым своими рождениями, и могу только изумляться родительнице, а потому я равным образом доволен и потомством, ибо оно прекрасно теперь и всегда будет прекрасно.

Я принял его поздравления и пожелал только, чтобы дело действительно обстояло так, как он его себе представляет, так, чтобы я по праву заслужил его уважение и любовь.

— Отныне я буду упорствовать в том, чтобы делаться прекрасным на том пути красоты, который вы начертали, и, начиная с этого времени, буду делать все для себя возможное, чтобы распространять эту любезную породу детей разума, столь счастливо происшедших от высочайшего наслаждения, от союза с наипрекраснейшим и наилучшим. Но вам придется, — продолжал я, — помогать моему уму в его муках и быть как бы повивальной бабкой всех этих рождений, которые в противном случае могут оказаться выкидышами.

— Вы хорошо поступаете, — ответил он, — что предоставляете мне единственно эту роль повивальной бабки; ведь уму, зачинающему от себя самого, можно лишь только, как вы сами сказали, помочь в родильных его муках. Его бремя — от природы. И оплодотворить его не может никакой иной ум, как только тот, который создал его форму в самом начале и который, как мы уже доказали, изначален по отношению ко всякой умственной и всякой прочей красоте.

— Утверждаете ли вы, в таком случае, — сказал я, — что эти дети Ума, представления и принципы прекрасного, справедливого и честного и все прочие идеи — врожденные?

— Анатомы, — сказал он, — говорят нам, что яйца — врожденные, а они — начала в теле; их форма создана уже в зародыше, до рождения на свет. Но когда именно впервые формосозидаются в нас эти или другие начала, органы чувств или сами чувства — до рождения ли, или во время рождения, или после родов, — это, несомненно, материя, занятая для рассуждений, но лишенная большой важности. Ведь вопрос вот в чем: от природы ли те на-

чала, о которых мы говорим, или от искусства? Только ли от природы — это не время сейчас обсуждать, да я и не соглашусь с вами, хотя бы вы стали отрицать, что жизнь сама есть нечто врожденное, воображая, что она скорее следует за моментом рождения, нежели предшествует ему. Но в одном я твердо убежден: в том, что жизнь и все ощущения и чувства, которые неотрывны от нее, когда бы они ни появлялись, идут только от природы и ни от чего более. Поэтому, если вам не нравится слово «врожденный», давайте заменим его другим, каким угодно, например, «инстинкт», и тогда будем называть инстинктом все, чему учит нас природа, за исключением искусства, культуры и науки.

— Согласен, — сказал я.

— Так предоставим тогда, — сказал он, — все эти восхитительные умствования виртуозам, анатомам и ученым богословам, поскольку мы безо всякого риска можем утверждать с их соизволения, что некоторые органы, особенно же органы деторождения, — формы, созданные природой.

Так как вы думаете, не от природы ли и инстинкт пользования ими впоследствии, в дальнейшей жизни? Или же приходится учению и опыту вкладывать в нас умение ими пользоваться?

— Все это уже вложено и запечатлено в нас, — сказал я, вполне соглашаясь с ним. — И такое запечатление, или инстинкт, настолько сильно в этом случае, что было бы нелепо не считать его естественным, как у нашего вида, так и у других созданий, у которых, как вы уже научили меня, все уже заранее известно — не только простое деторождение, но и разнообразные и почти нескончаемые способы и приемы, с помощью которых заботятся и пекутся о них. Ибо во всех подготовительных трудах и художествах диких существ мы можем различить по крайней мере одно — предвосхищение их представления, заранее составленные образы и предчувствия, если позволено воспользоваться словом, которое я узнал от вас вчера.

— Я допускаю такое выражение, — сказал Теокл, — и попытаюсь показать вам, что точно такие же заранее составленные образы, только на более высоком уровне, есть и у людей.

— Попробуйте же, — сказал я, — очень прошу вас, ибо я весьма далек от того, чтобы в себе самом обнаружить такие обра-

зы прекрасного и превосходного, как вы их понимаете, поскольку мне кажется, что вплоть до самого последнего времени я едва ли знал что-либо подобное такой красоте в природе.

— Как же так? — сказал он. — Как бы узнали вы в таком случае эту внешнюю красоту и прелесть человеческую, если бы подобный предмет — прелестный и плотский — во всей своей красе впервые предстал бы пред вами сегодня утром, среди этих роц? Или, может быть, вы думаете, что вы не были бы тронуты и не заметили бы разницы между такой формой и любой другой, если бы вас сначала не научили?

— Как защищать мне, — ответил я, — это последнее мнение после всего, что я только что признал?

— Хорошо, — сказал он, — чтобы не казалось, будто у меня есть какое-то преимущество по сравнению с вами, я брошу эту блестящую форму, в которой заключена такая сила усложненной красоты, и буду довольствоваться тем, что по отдельности рассмотрю простую красоту — из тех, которые, будучи взяты в совокупности, создают удивительное впечатление. Ведь вы же, несомненно, допустите, что, если говорить о телах, — пусть говорят что хотят обо всем неизъяснимом, невыразимом, недоступном пониманию, обо всех этих «непостижимостях», заключенных в красоте, — все же здесь не может быть никакой тайны, но есть только то, что вполне очевидно относится или к фигуре, или к цвету, или к движению, или к звуку. Не будем говорить о трех последних прелестях, взаимосвязанных друг с другом, а давайте посмотрим на ту прелесть, которая из них — наипростейшая, на простую фигуру. И нам не надо будет забираться слишком высоко и подниматься к скульптуре, архитектуре или замыслам тех, кто, изучая красоту, создал столь замечательные искусства! Достаточно будет, если мы рассмотрим простейшую из фигур, например круглый шар, куб или пирамиду. Почему даже ребенку такие пропорции нравятся с самого начала? Почему шар, цилиндр и усеченную пирамиду предпочитают, а по сравнению с ними отвергают и отбрасывают фигуры неправильные?

— Я готов признать, — сказал я, — что в некоторых фигурах есть природная красота, которую глаз обнаруживает, как только предмет предстает перед нами.

— Так что же, — сказал он, — выходит, есть природная кра-

сота фигур? А красота действий уже не будет столь же природной и естественной? Не успеет еще глаз присмотреться к фигурам, ухо – прислушаться к звучаниям, как внезапно возникает красота: изящество и гармония всеми узнаются и всеми одобряются. Не успеют еще понаблюдать за действиями, не успеют различить человеческие чувства и страсти, а большинство из них стоит лишь почувствовать, и они уже различены, как внутреннее око внезапно уже различает и видит превосходное и приятное по форме, уравновешенное и восхитительное, в отличие от всего бесформенного, безобразного, жалкого, ненавистного, презренного.

Как же можно не признать, что все эти расчленения основаны на природе и само их распознавание естественно и идет от одной только природы?

– Будь все так, – сказал я, – как вы только что представили, то, я думаю, между людьми никогда не было бы несогласия в том, что касается поступков и поведения – что в них низко, а что достойно, что красиво, а что безобразно. Но мы ведь обнаруживаем беспрестанные расхождения между людьми, такие расхождения, которые основаны главным образом на несогласии во мнениях: одни утверждают, другие отрицают, что вот то или это – приличествует и подобает, либо наоборот.

– Но именно это и показывает, – ответил он, – что в поступках бывает благоприличие и благопристойность, ибо ведь во всех таких спорах приличное и пристойное заранее уже предполагается. И пока люди затрудняются с разными предметами, сама-то эта вещь заранее уже всеми признается. Ведь не бывает же такого согласия и в спорах об иных красотах. Ведь спорят же о том, какая колонна самая красивая, какая самая приятная форма и профиль. Но без всяких споров признают, что есть красота в каждом роде. И никто этому не учит и никто этому не поучает, но все на этом сходятся. Все признают, что есть образец, правило, мера, но когда начинают прилагать их к вещам, тогда возникает беспорядок, невежество берет верх, а заинтересованность и страсть порождают замешательство. Иначе и не может быть во всех жизненных обстоятельствах, пока то, что затрагивает и занимает людей как благо, отличается, как представляется им, от того, чем восхищаются и любят они, полагая нравственным и целомуд-

ренным. Но мы-то с вами, Филокл, в лучшем положении, раз уж мы установили для себя, что красота и благо – всегда одно и то же.

– Помню, – сказал я, – что вы не раз вынуждали меня признать это. А теперь, добрейший Теокл, я стал уже столь послушным учеником, что мне хочется, чтобы вы не столько убеждали меня, сколько утверждали и укрепляли меня в моем знании. И надеюсь, что эта последняя задача окажется для вас самой простой.

– Не прежде, чем вы сами поможете себе, – отвечал Теокл, – ибо это и необходимо и не менее полезно. Но между тем пусть вам будет стыдно, что вы уступили, не оказав настоящего сопротивления. *Помогать кому-либо с тем, чтобы он утвердился в своем убеждении, – это все равно что забегать вперед его рассуждений и раскрывать его ошибки и заблуждения.* Но в случае искреннего убеждения встать всей душой на сторону очевидности и усилить впечатление, оказываемое ею, – вот что значит сердечно помочь разуму. И тогда можно сказать о нас, что мы честным путем убеждаем друг друга [...].

Идеи эстетического воспитания:

Антология в двух томах.

М., 1973. Т. 2. С. 66–76.

Солилоквия, или Совет автору

Сознаюсь, что трудно где-либо найти более скучную породу смертных, чем те, кого мы, современные люди, с готовностью именуем поэтами за то, что они добились звонкой манеры пользоваться языком с безответственно случайным употреблением остроумия и воображения. Но человек, который по праву и в истинном смысле заслуживает имени поэта, тот, кто настоящий мастер, архитектор в своем роде, кто может описывать людей и нравы и придать событию его подлинную плоть и пропорции, будет, если не ошибаюсь, сочтен совсем иным существом. Такой поэт – второй создатель, он – настоящий Прометей, ходящий под Юпитером. Как и этот «верховный» художник или как мировая пластическая природа, он формует целое, соразмерное и пропорциональное в самом себе, с должным соподчинением и соответствием всех составных частей. Он замечает связь страстей и знает

их верный тон и меру, согласно каковым он и представляет их, отмечает возвышенное в чувствах и поступках и различает и прекрасное, и безобразное, и приятное, и отвратительное. Моральный художник, который может так подражать Творцу, и так опытен во внутренней форме и структуре родственных ему творений, едва ли, как я думаю, будет сочтен невеждою, что касается его самого, или же не разбирающимся в тех числах, которые составляют гармонию ума. Ибо плутовство – это просто диссонанс и диспропорция. И хотя негодаи могут быть решительны, и красноречивы, и способны совершать храбрые поступки, невозможно, чтобы истинное суждение и талант пребывали там, где нет места гармонии и чести.

Идеи эстетического воспитания:

Антология в двух томах.

М., 1973. Т. 2. С. 77.

Разнообразные мысли

Это – *honestum, pulchrum*, чему наш автор придает особое значение для добродетели, как в других трактатах, так и в Солилокви... Наш автор отказывается видеть в этой материи какую бы то ни было трудность или тайну. И он уверен, что в этом предмете с ним будут согласны не только ораторы, поэты и виртуозы более высокого ранга, но даже и те, кто ушел не дальше танцмейстера в поисках грации и красоты. Он претендует не на то, как мы видим, чтобы эту естественную идею обнаружить в таких привычных вещах, как одежда, экипаж, гардеробная и обувная лавка. И вот так, в присущей ему манере солилокви, или диалога с самим собою, мы представляем, что он следует, начиная, возможно, с некоторой частной схемы или воображаемой лестницы красоты, каковую лестницу он, согласно своей философии, пытается построить посредством различения, рассортирования и разделения вещей на одушевленные, неодушевленные и смешанные, а именно так.

Среди неодушевленных – начиная с правильных симметрических фигур, которыми забавляются дети, и постепенно переходя к пропорциям в архитектуре и других искусствах. То же в отношении звуков и музыки. От красивых камней, скал, минера-

лов — к растениям, лесам, твердым частям мира, морям, рекам, горам, долинам. Земной шар. Небесные тела и их порядок. Высшая архитектура природы. Природа, сама рассмотренная как неодушевленная или пассивная.

Среди одушевленных — от животных и их разных видов, расположенности, сообразительности — до человека. И от отдельных людей с их частным характером, рассудком, гением, способностями, нравами — до общества, общин и государств. От стай, стад и других естественных союзов или групп живых существ до человеческого ума и взаимосогласия или того, что выше в том же роде. Согласие, союз и гармония в самой природе, рассмотренной как одушевленная и неодушевленная.

Среди смешанных — как отдельный человек (тело и ум), союз и гармония такого рода, каковые составляют действительного человека, — и дружба, любовь, и любой другой аффект основаны на таком же предмете. Семья, город, нация с разными землями, строениями и другими добавлениями и местными особенностями, каковые, все в совокупности, создают приемлемую идею дома, семьи, страны.

«Ну и что из того, — скажет легкомысленный щеголь, враг медитации и глубокой мысли. — Что значит этот каталог или лестница, как вам было угодно назвать его?» Только для того он нужен, сэр, чтобы успокоить себя, что я не один и не единственный, кто имеет некоторое представление о том, что именуется красотой, что почти весь мир — мой союзник здесь и что любой из нас восхищается и серьезно стремится к красоте (а это в некотором смысле можно сказать обо всех нас), так что мы все, стало быть, если только нет у нас достаточной проницательности, весьма и весьма часто ошибаемся и заблуждаемся, устанавливаем странный порядок и все время идем по неверному следу. Мы можем, говоря языком спортсмена, иметь перед собой нескольких зайцев, но все же не иметь шансов на успех и не будем счастливы ни в каком приобретении, которое могло бы удовлетворить нас.

Смотрите, с каким усердием и горением молодой человек, позабыв о своей собственной породе и дружественных созданиях, забывая о том, что пристойно, красиво и полезно в людских делах, стремится ко всему этому в низких предметах своего аффекта — лошадях, собаках, ястребах! И как безумно предается он таким

красотам! Как он восхищен самими этими существами! А что до отдельного животного, то какая забота о нем, почти что идолопоклонство и преданность, когда сам зверь, как часто бывает, даже освобождается от своих повинностей, чтобы только можно было смотреть на него и питать свою влюбленную фантазию высочайшим наслаждением! *Quam elegans formarum spectator!*

Посмотри на другого юношу, не столь забывшего о человеческом роде, но вспоминающего о нем ложным образом! *Philocalos* другого пола, Херей. Обратитесь к другим красотам, где нет обладания, где нет ни наслаждения, ни вознаграждения, но только созерцание и восхищение, как в страсти виртуоза — любви к живописи и к изобразительным искусствам всякого рода, как это часто наблюдается. Как же обстоит дело с нашим княжеским гением, с нашими вельможами, собравшими все эти красоты и поместившими их внутрь своего роскошного дворца, где сложены и заперты эти прелести тысячи разных видов? Сколько трудов, сколько знаний, сколько лишений! Вспомните план и порядок этих утонченных комнат, садов, вилл! Вид гармонии, приятный для глаза, составленный и упорядоченный из разных форм и красок, где ничто не перебивает одно другое и все самым счастливым образом совмещается. Партер, кипарисы, рощи, чащобы. Тут и там — статуи добродетели, крепости, умеренности. Бюсты героев, головы философов с пристойными надписями и посвящениями. Тайнственно преподносятся вещи в глубоком смысле естественные — пещеры, гроты, скалы, урны и обелиски в уединенных уголках, расставленные на положенных расстояниях и под нужным углом зрения, со всей этой симметрией, которая молчаливо выражает господствующий порядок, мир, гармонию и красоту!.. Но что же отвечает всему этому в умах их обладателей? Какие владения можно назвать их собственными? В чем постоянство и гарантия их наслаждения? В чем мир, в чем гармония?

Так наш монологист, или же рассуждающий сам с собою автор, настроенный обычным для него образом, подвигнут на поиски красоты и приличия этим всеобычным и всеобщим восхищением и признанием красоты и приличия во внешних вещах, в более низких и подчиненных предметах. Наш строгий созерцатель, как кажется, не считает достойным, чтобы его затронули эти более

низкие вещи; он не согласен на то, чтобы его захватывало что-либо помимо верховного, изначального, подлинного вида красоты; он на досуге, без эмоций, глубоко погруженный в философские рассуждения, проходит по всем этим напыщенным сценам; незатронутый в душе, проходит он мимо всех этих пышных зрелищ, мимо знаменитых владетелей этих мест, которым столько людей завидует; он не видит здесь богатства, величия и даже красоты и чувствует удивление только оттого, что оно иногда пробуждается в нем при виде этого ханжества и этой хитроумной западни.

Ибо он замечает, что все это прельщает главным образом тех джентльменов и тех крепчайшими узами привязывает к себе, которые прежде других готовы осмеять его собственные размышления и которые при всей серьезности этого смеха показывают, что они — бессильные ненавистники той красоты, к которой они, хотя и того или нет, стремятся всеми силами души, одни в лицах или в неких правильных линиях или чертах, другие — в дворцах и залах, третьи — в экипажах и одеждах. О изнеженность, о изнеженность нравов! Кто бы мог подумать, что возможен такой грех, как, например, грех не казаться важным человеком? Но человек становится объектом лести, которая простирается даже на цветущий период юности. Всеми упражнениями восхищаются, кроме истинных. И так, руководимые примером, в то время как мы мчимся в поисках элегантности и приятности, следуя за красотой, и придаем, как воображаем, больше блеска и цены нашей собственной личности, мы, что касается нашего подлинного характера и истинного «я», делаемся безобразными и чудовищными, раблепными и презренными, опускаемся до самой низменной лести и жертвуем всеми внутренними пропорциями, всей сокровенной и подлинной красотой и достоинством ради вещей, на которых едва ли лежит их тень.

*Идеи эстетического воспитания:
Антология в двух томах.
М., 1973. Т. 2. С. 77–80.*

Филип Стенхоп Честерфилд (1694–1773)

Известный английский писатель, публицист, философ и государственный деятель. Широкообразованный человек, находился в дружеских отношениях с Вольтером и Монтескье.

Известность Честерфилду принесли «Письма к сыну», опубликованные уже после его смерти, в 1774 году. В них ощутимо сильное влияние философских и педагогических идей эпохи Просвещения, в частности, Локка и Шефтсбери. Для теории эстетического воспитания особенный интерес представляют рассуждения Честерфилда о грации, которую он считал отличительным качеством хорошо образованного человека. В XVIII веке «Письма к сыну» были популярны во многих странах Европы, в том числе и в России.

Письма к сыну

XLI

Лондон, 18 ноября 1748

Милый мой мальчик, что бы я ни увидел и ни услышал, я первым делом думаю, не может ли это так или иначе пригодиться тебе. На днях я вот случайно зашел в магазин эстампов, где среди множества всего другого нашел гравюру с замечательного рисунка Карло Маратти, последнего из знаменитых европейских художников, умершего около тридцати лет назад; подпись гласит: «Il Studio del Disegno», или «Школа рисования». Старик, по всей видимости, мастер, дает разъяснения ученикам, один из которых занят перспективой, другой геометрией, третий разглядывает античные статуи. В отношении перспективы, несколько образцов которой мы видим, мастер написал: «Tanto che basti», что означает – «Столько, сколько нужно»; в отношении геометрии также «Tanto che basti», а там, где созерцают античные статуи, написано: «Non mai a bastanza» – «Никогда не может быть достаточно». В обоих изображены три грации, и под ними написано в точности следующее: «Senza di noi ogni fatica e vana», то есть – «Без нас всякий труд напрасен».

В том, что касается живописи, каждый с этим легко согласится, но, по-видимому, не все считают, что истина эта в полной мере применима к любому другому искусству или науке, в сущности, ко всему, что говорится или делается на свете. Я пришлю тебе эту гравюру с м-ром Элиотом, когда тот вернется, и посоветую тебе воспользоваться ею так же, как католики, по их словам, пользуются изображениями и статуями — единственно для того, чтобы те напоминали им о святых, ибо прямое поклонение этим изображениям они отрицают. Больше того, так как от папизма легко и просто можно перейти к язычеству, я посоветую тебе, выражаясь классическим и поэтическим языком, призывать их и приносить им жертвы каждый день с утра до вечера. Надо, однако, сказать, что грации не очень-то прижились на почве Великобритании, боюсь, что даже лучший из англичан напоминает собой скорее необработанный, нежели отшлифованный алмаз. Коль скоро наступившее варварство изгнало граций из Греции и из Рима, они, как видно, нашли себе прибежище во Франции, где возведенные в их честь храмы многочисленны и где поклонение им стало как бы государственной религией! Задумайся основательно над тем, почему такие-то и такие-то люди нравятся тебе и располагают к себе больше, чем другие, обладающие теми же достоинствами, что и они, — и ты непременно заметишь, что первые находятся под покровительством граций, вторые же — нет. Я знал немало женщин, хорошо сложенных и красивых, с правильными чертами лица, которые, однако, никому не нравились, тогда как другие, далеко не так хорошо сложенные и не такие красивые, очаровывали каждого, кто их видел. Почему? Да потому, что Венера, когда рядом с ней нет граций, неспособна прельстить мужчину так, как в ее отсутствие прельщают те. И как часто мне приходилось видеть людей, чьими незаурядными достоинствами и знаниями пренебрегает общество, встречая их неприветливо и стараясь даже оттолкнуть от себя, — и все только потому, что грации к ним неблагосклонны. И наряду с этим весьма посредственные способности, небольшие знания и меньшие достоинства при покровительстве граций встречали приветливый прием, ласку и восхищение. Даже добродетель, которая есть не что иное, как красота духовная, не так пленяет, когда появляется без них.

Если ты спросишь меня, как тебе приобрести то, что ни ты, ни я не способны ни установить, ни определить, то я могу только ответить – наблюдая. Воспитывая себя, сообразуясь с другими людьми, положив в основу то, что, как тебе кажется, нравится в них тебе. Я могу сказать тебе, как важно пользоваться покровительством граций и какие это даст тебе преимущества, но я не могу призвать их к тебе. Я бы всей душой хотел быть в состоянии привлечь их на твою сторону, и я бы, разумеется, это сделал, ибо это было бы самым лучшим подарком, который я бы мог тебе преподнести.

Для того чтобы ты знал, что один мудрый человек, живущий уединенно и занятый философией, думает по этому поводу так же, как и я, который всю жизнь провел в свете, посылаю тебе с м-ром Элиотом знаменитую книгу Локка «О воспитании»: ты увидишь, какое большое значение философ этот придает грациям, которых он называет (и совершенно правильно) хорошим воспитанием. Я отметил все разделы книги, которые заслуживают твоего внимания, но начинается он с воспитания ребенка чуть ли не от самого его рождения, и главы, посвященные раннему детству, читать тебе совершенно незачем. Германия – еще в меньшей степени приют граций, чем Англия; тем не менее, пока ты живешь там, лучше будет, если ты почтешь за благо не распространяться об этом. Зато страна, в которую ты едешь, очень им полюбилась, и среди уроженцев Турина, например, приятных, хорошо воспитанных людей не меньше, чем где бы то ни было в Европе... Поэтому в Турине ты найдешь прекрасные, достойные всяческого подражания примеры. И помни, что к лучшим, достойным подражания людям, точно так же как и античным статуям на гравюре, в полной мере относятся слова *non mai a bastanza*. Вслушивайся в каждое слово, следи за каждым взглядом и движением тех, кого общество считает там образцами совершенства. Присмотрись к их естественному, свободному и вместе с тем учтивому обращению, к их непринужденным манерам, к их лишенному всякой надменности и вместе с тем не омраченному даже тенью угодливости достоинству.

XLIX

Лондон, 27 сентября 1749

Умоляю тебя, никакой игры ни на флейте, ни на скрипке; ни одного дня, потраченного на разглядывание инталий и камей: они до того мелки, что рассмотреть их почти невозможно. И не увлекайся никакой галантереей. Выработай в себе, пожалуйста, вкус к живописи, скульптуре, архитектуре, а для этого хорошенько рассмотри произведения лучших мастеров, как древних, так и новых. Это свободные искусства, а человеку светскому пристало иметь настоящее знание их и хороший вкус. Есть, однако, известные пределы, и если перейти их, то хороший вкус кончается и начинается легковесное дилетантство.

Честерфилд. Письма к сыну. Максимы.

Характеры / Пер. А.М. Шадрина.

Л., 1971. С. 86–88, 120.

Франция

Франсуа Фенелон (1651–1715)

Фенелон проявил себя глубоким и тонким педагогом. Этот его опыт лег в основу книги «О воспитании девиц» (1687), которая всколыхнула всю образованную Францию и принесла автору европейскую известность. Книга была переведена почти на все европейские языки и выдержала множество изданий.

До Фенелона воспитание девушек считали ненужным; их чаще всего отдавали в монастырь, где они не получали почти никакого образования. Фенелон решительно воспротивился монастырскому воспитанию, горячо защищая идею светского образования. Влияние книги «О воспитании девиц» было столь значительным, что фаворитка короля Людовика XIV мадам де Ментенон основала Сен-Сирский институт, где проводились в жизнь принципы воспитания и обучения Фенелона. Этот пример был подхвачен и в России.

Особенно дерзкой считалась книга Фенелона «Телемак» (1695–1696). Подобно трактату «О воспитании девиц», «Телемак» не раз переиздавался и переводился на иностранные языки, в том числе на русский.

По мысли Фенелона, «ребенок» инстинктивно любознателен; следовательно, главными средствами воспитания могут быть лишь любознательность и подражание. Фенелон с большим искусством объясняет принципы косвенного воспитания, проповедуя обучение путем игры. Не принуждать детей, а следовать их природе и помогать ей – вот принцип истинного воспитания. Из обучения изгоняется все трудное и утомительное, ибо учение должно быть приятным, должно доставлять радость и эстетическое удовлетворение. Фенелон стремился не мешать естественному развитию природы ребенка и гармонически сочетать воспитание чувства и разума.

О воспитании девиц

Глава 2. Недостатки обычного воспитания

Девушки дурно воспитанные и ничем не занятые обладают блуждающим воображением. За недостатком серьезной пищи их воображение с увлечением обращается на вещи пустые или опасные. Те из них, у которых есть природный ум, становятся неестественными и читают всякие книги, которые могут дать пищу их суетности. Такие девушки зачитываются романами, комедиями, рассказами и вздорными приключениями, в которых непременно примешана грубая любовь. Они приобретают мечтательный ум, привыкают к напыщенному языку героев этих романов и через это становятся непригодными для жизни, ибо все эти прекрасные воображаемые страсти, все эти приключения, придуманные автором ради удовольствия читателей, не имеют ничего общего ни с истинными причинами, двигающими и решающими все мирские дела, ни с теми разочарованиями, которые встречаются нам на жизненном пути.

Бедная девушка, полная очарования от тех чудес, которые так пленили ее во время чтения, бывает очень удивлена, не находя в действительности людей, похожих на этих героев: ей хотелось бы жить, как все эти воображаемые принцессы романов, всегда прелестные, среди всеобщего поклонения, стоящие выше мирских забот. Как противно будет ей потом снизойти до мелочей хозяйства![...]

Глава 5. Наставления косвенные: не должно насиловать детской природы

Надо принять в соображение, что ум ребенка еще не тверд, его возраст ни к чему так не склонен, как к удовольствиям, а между тем от детей зачастую требуют такой точности и серьезности, на какую едва ли способны даже их воспитатели. Говоря детям без перерыва о предметах и о словах, значение которых им совершенно непонятно, только нагоняют на них скуку и уныние; ни свободы, ни веселья: сплошные уроки, молчание, сидение на вытяжку, наставления, угрозы!

Древние понимали все это гораздо лучше: главные науки, правила добродетели и нравственности преподавались у древних евреев, египтян и греков при посредстве любви учащихся-

ся к стихам и к музыке. Люди, мало читавшие, с трудом этому верят, так далеко все это от наших нравов. Тем не менее, даже при самом небольшом знакомстве с историей мы уже перестаем сомневаться в том, что это было во всеобщем употреблении у древних в течение многих веков. Ограничимся хотя бы тем, что по возможности будем соединять полезное с приятным.

Два обстоятельства портят все дело при обучении. Во-первых, детей сначала учат читать по-латыни, что отнимает у них всякую охоту к чтению, а во-вторых, их учат читать напыщенно и высокопарно. Для возбуждения интереса детям следует давать книги в красивых переплетах, даже с золотым обрезом, с хорошими картинками и отчетливой печатью. Все это приятно действует на детское воображение и облегчает учение. Книжки всегда надо выбирать с коротенькими занимательными рассказами; поверьте, что таким образом ребенок скорее научится читать. Не утруждайте его верным произношением: пусть он произносит естественно, как говорит; все другие приемы учения непригодны и отзываются школьной декламацией. Когда язык ребенка разовьется, грудь станет крепче, увеличится навык к чтению, он будет читать легко, отчетливо и изящно.

Вкус к удовольствиям можно так же испортить, как и вкус к пище: иногда люди так привыкают к изысканным блюдам, что обычные, просто приготовленные кушанья кажутся им безвкусными. Будем же остерегаться этой душевной смуты, последствиями которой бывают скука и пресыщение. Особенно же это опасно детям, которые менее способны противиться своим чувствам и наиболее подвержены возбуждению. Постараемся развить в них вкус ко всему простому; пусть для их питания не требуется изысканных блюд, а для их развлечения особенных удовольствий. Умеренность дает человеку слишком хороший аппетит, чтобы прибегать еще к различным приправам, которые вызывают невоздержность. Умеренность, говорили древние, есть лучший источник наслаждения, и она, обуславливая здоровье душевное и телесное, постоянно дает приятную и тихую радость; с нею не нуждаются ни в каких инструментах, зрелищах или тратах для получения удовольствия; какая-нибудь придуманная самим игра, чтение, начатая работа, прогулка, невинный разговор, как отдых

после работы, доставляют человеку наслаждение более чистое, чем самая чудная музыка. [...]

Глава 6. Исторические рассказы в детском обучении

Дети очень любят смешные сказки; часто можно наблюдать их восторги или слезы при рассказе о каких-нибудь приключениях. Пользуйтесь этой наклонностью, и, когда вы видите, что дети расположены вас слушать, расскажите им какую-нибудь коротенькую интересную басню; выбирайте главным образом рассказы о животных, которые были бы остроумны и невинны, и объясните истинный смысл этих рассказов, равно как и их серьезное значение. Что касается до языческих мифов, то дай бог, чтобы девушки не узнали их никогда, потому что они безнравственны и полны нелепостей, противных нашей религии; если же вы не можете их окончательно скрыть от вашего ребенка, то внушите ему, по крайней мере, к ним отвращение. Окончив один рассказ, подождите, чтобы ребенок сам попросил вас рассказать другой; таким образом, вы поддержите в нем постоянное желание новых рассказов. Затем, возбуждая в достаточной степени детскую любознательность, переходите к кратким историям; свяжите их вместе и откладывайте со дня на день продолжение, чтобы держать детей в недоумении относительно конца и заставить нетерпеливо ожидать его. Внесите в ваше изложение живость и задушевность; заставьте говорить всех действующих лиц; живое детское воображение будет их видеть и слышать; расскажите им, например, историю Иосифа, пусть его братья говорят грубо, а Иаков — как нежный и огорченный отец. Иосиф также ведет речь; вот он повелитель Египта и находит удовольствие в том, что скрывается от своих братьев, устрашает их и, наконец, открывается. Эта безыскусственная передача в соединении с таинственностью самой истории очарует ребенка, если его не слишком обременять такими рассказами, а напротив, добиваться того, чтобы он сам желал их, и обещать ему за хорошее поведение другие рассказы. Ни в каком случае не следует этим рассказам придавать форму уроков, и не надо заставлять ребенка повторять их. Пересказ стесняет детей, если он не делается по их собственному желанию, и уничтожает чувство удовольствия, полученное от самого рассказа.

Следует, однако, заметить, что ребенок сам непременно начнет рассказывать наиболее заинтересовавшие его истории тому, кого он любит, если он уже умеет говорить свободно; не нужно только делать это обязательным. В этом случае можно пользоваться содействием кого-нибудь другого, с кем ребенок держит себя более свободно, кто бы сделал вид, что интересуется его историей, и ребенок с восторгом ее ему расскажет. Вы же не показывайте только вида, что слушаете его, и не поправляйте его. Когда он попривыкнет рассказывать, вы ему можете кратко указать наилучший способ изложения, состоящий в передаче простой, краткой и безыскусственной, в выборе таких обстоятельств, в которых вся суть. Если у вас несколько детей, приучайте их малопомалу представлять выученные ими истории в лицах: пусть один будет Авраамом, а другой Исааком и т.п. Эти представления займут детей лучше других игр и приучат их думать и говорить о серьезных вещах с удовольствием; самые же факты неизгладимо запечатлеются в их памяти. [...]

Глава 10. Тщеславие, сказывающееся в желании быть красивой и нарядной

Истинная прелесть нисколько не зависит от пустых и причудливых украшений. Конечно, надо заботиться о том, чтобы одежда, необходимая для прикрытия тела, была опрятна, прилична и впору; но все-таки ткани, которые покрывают нас, могут быть и удобны и приятны, но ни в коем случае не могут дать того, что дает истинная красота.

Но моему мнению, не худо бы указать молодым девушкам на ту благородную простоту, которую мы видим в статуях и других изображениях, дошедших до нас от греческих и римских женщин; они увидели бы, как величественны и красивы эти небрежно связанные сзади волосы и эти свободные одежды, ниспадающие длинными складками. Хорошо бы также им послушать мнение художников и других лиц, имеющих развитый вкус к древности. Если бы их ум хоть немного возвысился над увлечением модами, они скоро почувствовали бы большое презрение к этим прическам, столь далеким от природы, и к чересчур вычурным платьям. Я хорошо понимаю, что нельзя желать, чтобы они приняли на себя античную внешность; такое желание было бы

нелепо; но было бы вполне естественно, если бы они усвоили вкус к этой простоте одежды столь благородной, грациозной и притом вполне соответствующей христианским нравам. Таким образом, следуя по внешности современному обычаю, они, по крайней мере, знали бы, как на него смотреть; они удовлетворяли бы моде как неприятной повинности и отвели бы ей должное место. С самого раннего детства дайте им понять, что именно тщеславие и легкомыслие служат причиной непостоянства мод. Как, например, бессмысленно нагромождать у себя на голове целые массы взбитых волос! Красота истинная следует природе и никогда ее не стесняет.

Но мода сама себя уничтожает; она стремится всегда к совершенству и никогда его не находит; по крайней мере, она ни на чем не может остановиться. Еще был бы в ней смысл, если бы она менялась до тех пор, пока не достигла бы известного совершенства относительно удобства и красоты; но беспрестанная перемена – ведь это, так сказать, погоня за непостоянством и беспорядком, а вовсе не истинная скромность или развитый изящный вкус. Во всех модах царит один каприз. Решающее значение тут имеют женщины: им одним в этом случае верят; таким образом, самые легкомысленные и менее других воспитанные увлекают за собою других. Они не руководствуются никакими правилами, бросая одну моду и выбирая новую. Если хорошо придуманная вещь была долго в моде, то этого уже достаточно, чтобы бросить ее и заменить другой, иногда даже безобразной новинкой, которая теперь уже приводит всех в восторг. [...]

*Фенелон. О воспитании девиц /
Пер. В. Недачина. М., 1896.
С. 5–6, 20–23, 25, 32–34, 68, 69.*

Жан-Жак Руссо **(1712–1778)**

Философ, писатель, публицист. Занимает особое место среди французских просветителей. Руссо стоял во главе такого литературного направления во Франции XVII века, как сентиментализм, для которого характерно эмоциональное начало, культ чувства, апология задушевности, простоты, естественности. Все это накладывает отпечаток на эстетическую теорию Руссо. Вопрос взаимоотношения между искусством и нравственностью стоит в центре его крайне противоречивой эстетики.

Письмо к д'Аламбелю о зрелищах

Сударь, я прочел с удовольствием вашу статью «Женева» в седьмом томе Энциклопедии. При перечитывании, доставившем мне еще большее удовольствие, у меня возникли кое-какие соображения, которые мне захотелось предложить, с вашего разрешения, вниманию публики и моих сограждан.

Сколько спорных вопросов вижу я там, где для вас существует лишь один, якобы разрешенный вами! Полезны или вредны зрелища сами по себе? Насколько согласны они с моралью? Может ли республиканская суровость нравов мириться с ними?

Следует ли допускать их в маленьком городе? Является ли ремесло актера честным ремеслом? Могут ли актрисы вести себя так же скромно, как другие женщины? Служат ли хорошие законы достаточной гарантией от злоупотреблений? Можно ли эти законы соблюдать со всей строгостью? И т.д. В вопросе о влиянии театра все – проблема, так как в спорах, им порождаемых, участвуют лишь представители духовенства, с одной стороны, да светские люди – с другой, и каждый спорящий рассматривает его, исходя из своих предассудков.

Спрашивать, полезны или вредны зрелища сами по себе, – значит ставить вопрос слишком неопределенно: это значит рассматривать отношение, не определив величин, его составляющих. Зрелища создаются для народа, и только по их воздействию на него можно судить об их абсолютных качествах. Возможны зрелища бесчисленного множества родов: мы наблюдаем изумитель-

ное разнообразие нравов, темпераментов, характеров от народа к народу. Человек един, я признаю это; но человек, видоизмененный религиями, правительствами, законами, обычаями, предрассудками, климатом, так сильно отклоняется от самого себя, что среди нас не надо больше искать того, что полезно людям вообще, а надо искать то, что полезно им в такую-то эпоху и в такой-то стране. [...]

Что касается характера театральных зрелищ, то он определяется доставляемым ими удовольствием, а не пользой. Если польза налицо, тем лучше; но главная цель — понравиться, и, если народ удалось развлечь, цель вполне достигнута. Одно это никогда не позволит предоставить такого рода заведениям все преимушества, на которые они стали бы претендовать, и величайший самообман — видеть в них некий идеал, который невозможно было бы осуществить в жизни, не оттолкнув тех, кого рассчитывали просветить. Вот где источник разнообразия театральных зрелищ, связанного с различием вкуса у разных народов. [...]

Вообще говоря, сцена — это картина человеческих страстей, оригинал которой — во всех сердцах; но если бы художник не позаботился о том, чтоб этим страстям польстить, их изображение скоро оттолкнуло бы зрителей, так как им было бы тягостно узнавать самих себя в таком позорном виде. Если же он и рисует некоторые страсти отвратительными, то лишь те, которые составляют удел немногих и сами по себе вызывают естественную ненависть. Так что и тут автор удовлетворяет желания публики; отталкивающие страсти всегда служат для оттенения других, если не более законных, то, по крайней мере, более привлекательных. Человек, лишенный страстей или всегда над ними господствующий, никому не интересен, и уже замечено, что стоик в трагедии был бы несносен, а в комедии — самое большое смешон.

Пусть же не приписывают театру способность изменять чувства и нравы: он в состоянии лишь следовать им и украшать их. Автор, решивший вступить в противоречие с господствующим духом, скоро оказался бы автором для одного себя. Из этих предварительных замечаний следует, что театральное зрелище укрепляет национальный характер, усиливает естественные

склонности и придает большую энергию всем страстям. С этой точки зрения можно было бы думать, что, раз это воздействие только усугубляет, но не изменяет установившиеся нравы, драматические представления благотворны для добрых и вредны для дурных людей. Но даже и тут в первом случае надо бы еще проверить, не перерождается ли страсть при чрезмерном ее раздражении в порок. Я знаю: поэтика приписывает театру как раз обратное, то есть очищение страстей через их возбуждение; но я что-то плохо это понимаю. Выходит, что прежде чем стать сдержанным и благоразумным, надо сперва быть неистовым и сумасшедшим? Живые, трогательные впечатления, ставшие для нас привычными и постоянно повторяющимися, очень ли они способны умерять наши чувства? Каким образом картина порождаемых страстями несчастий может вытеснить из нашего сознания картину радостей и восторгов, также ими порождаемых и к тому же разукрашенных авторами для придания пьесе большей привлекательности? Разве не известно, что все страсти – сестры, что довольно одной, чтобы пробудить тысячу других, и что подавлять одну при помощи другой – это верный способ открыть сердце всем остальным? Единственное орудие, которое могло бы служить очищению страстей, – это разум, но, как я уже сказал, на сцене разум не имеет никакого веса. Мы не разделяем переживаний всех персонажей, это верно: ведь интересы противоположны, и автор должен вызвать наше предпочтение к кому-нибудь одному; иначе мы вовсе не примем участия ни в ком. Но он выбирает совсем не те страсти, которые желал бы заставить нас полюбить, а вынужден выбирать те, которые мы любим. То, что я говорил о видах театральных зрелищ, относится и к интересу, который в них царит.

Итак, целая совокупность причин, общих и частных, не позволяет довести театральные зрелища до того совершенства, которое считают для них возможным, и мешает им производить то благотворное действие, какого от них, видимо, ждут. Даже если допустить возможность самого высокого совершенства, а народ – как нельзя более благоприятно настроенным, то и при этих условиях действие зрелищ сведется к нулю – за отсутствием средств придать ему обязательность. Мне известны только три

орудия, при помощи которых можно влиять на нравы народа: сила закона, власть общественного мнения и привлекательность наслаждения. Но закон не имеет никакого доступа в театр, который при наличии малейшего принуждения превратился бы из удовольствия в наказание. Общественное мнение не зависит от театра, так как он не только не предписывает законов публике, но сам получает их от нее. Что же касается наслаждения, которое театр может доставить, то все его действие сводится к тому, что оно заставляет нас чаще ходить туда. [...]

Я очень хотел бы, чтоб мне ясно и без лишних слов объяснили, каким образом театр может вызвать в нас чувства, которых мы лишены, и заставлять нас судить о нравственном облике человека иначе, нежели мы судим о нем про себя. До чего все эти глубокомысленные претензии наивны и бессмысленны! Ах, если бы красота добродетели целиком зависела от искусства, оно давно уже исказило бы ее! Со своей стороны скажу: пусть меня называют злодеем за мое дерзкое утверждение, что человек по природе добр, но я полагаю с уверенностью, что мне это удалось доказать. Источник нашего влечения ко всему порядочному и отвращение к злу находится в нас самих, а не в пьесах. Нет такого искусства, которое не порождало бы это влечение. Искусство только хвалится этим. Любовь к прекрасному – столь же естественное чувство для сердца человеческого, как любовь к себе; она возникает в нем не в результате театральных постановок; автор не вводит ее туда, а находит ее там; и из этого чистого чувства, которому он угождает, проистекают вызываемые им сладкие слезы. [...]

У театра имеются свои правила, свои принципы, своя мораль, так же как свой язык и своя одежда. Все прекрасно понимают, что нам все это совершенно чуждо, что усваивать добродетели театральных героев было бы так же странно, как говорить стихами и носить римский костюм. Вот на что нужны все эти великие чувства и прославленные принципы, которым воскуряют такой фимиам, – на то, чтобы навсегда вытеснить их на сцену и показать нам добродетель в виде театрального зрелища, способного развлечь публику, но которое нелепо было бы пытаться серьезно перенести в жизнь. Таким образом, наиболее положительное воз-

действие лучших трагедий состоит в том, чтобы свести все обязанности человека к кое-каким преходящим, бесплодным, не оставляющим следа привязанностям и заставить нас восхищаться нашей собственной храбростью, восхваляя храбрость других, нашей собственной гуманностью, сочувствуя недугам, которые мы могли бы излечить нашей собственной добротой, говоря бедняку: «Помогите вам господа!».

Можно, правда, упростить обстановку, приблизить представление к действительности: но таким способом не исправляют пороки, а живописуют их; обладателю безобразной физиономии она не кажется безобразной. Попытка же исправлять пороки, изображая их в карикатурном виде, ведет к утрате правдоподобия и верности природе, и тогда картина уже не производит действия. Карикатура не делает предметы ненавистными, она делает их только смешными, и отсюда проистекает очень большое затруднение: боязнь насмешки приводит к тому, что пороки перестают пугать, их невозможно исправлять смехом, не поощряя тем самым порок. Вы спросите: почему это противоречие неизбежно? Почему, сударь? Потому что добрые не поднимают злых на смех, а уничтожают их своим презрением, и нет ничего менее забавного и способного вызвать смех, чем негодование добродетели. Наоборот, насмешка — излюбленное оружие порока. Именно при помощи насмешки, нападая на заложенное в глубине наших сердец уважение к добродетели, порок в конце концов гасит любовь к ней.

Таким образом, все заставляет нас отказаться от пустой мысли о совершенстве, которым будто бы обладают зрелища, имеющие целью принести пользу обществу.

Станем ли мы выводить из самой природы театральных представлений, как таковых, те лучшие формы, какие они способны принять, обратим ли внимание на все, что сделано просвещенным веком и образованным народом для усовершенствования театральных зрелищ у нас, — из этих различных соображений можно, думается, вывести то заключение, что моральное воздействие зрелищ и театров не может быть полезным и благотворным само по себе, поскольку, если даже говорить только об их положительных сторонах, они не приносят какой-либо реальной

пользы, с которой не было бы связано еще больше вреда. Но уже в силу своей бесполезности театр, решительно не способный исправлять нравы, очень способен портить их. Потакая всем нашим склонностям, он придает новую силу тем из них, которые над нами господствуют; испытываемые при этом беспрестанные волнения утомляют, ослабляют нас, делая еще более беззащитными перед лицом страстей; а возникающее у нас бесплодное сочувствие добродетели только льстит нашему самолюбию, не принуждая следовать ей. Так что те из моих соотечественников, которые не осуждают театральных зрелищ самих по себе, не правы.

*Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения:
В 3-х т. Т. 1. М., 1961. С. 70, 75–85, 110–111.*

Клод Адриан Гельвеций (1715-1771)

Философ-материалист, автор гениальных книг «Об уме», «О человеке, его умственных способностях и воспитании» (1772). В отличие от Дидро, он не занимается специально вопросами эстетики, так же как не занимается теорией искусства. В центре внимания Гельвеция – социально-политические, социологические и этические проблемы. Лишь в связи с ними Гельвеций затрагивает проблемы эстетики. Его трактовки эстетических категорий прекрасного, возвышенного, эстетического вкуса и др. основаны на материалистическом сенсуализме.

О человеке, его умственных способностях и воспитании

Глава XIII

Об изящных искусствах и о том, что в этой области называют прекрасным

Цель искусства, как я уже сказал, – нравиться и, следовательно, вызывать в нас ощущения, которые, не будучи болезненными, были бы сильными и яркими. Если произведение искусства производит на нас такое впечатление, то мы ему рукоплещем.

Прекрасное есть то, что сильно действует на нас. А под выражением *познание прекрасного* понимают познание средств, способных вызвать в нас ощущения тем более приятные, чем они новее и отчетливее.

К способам добиться этого результата и сводятся все различные правила поэтики и литературы.

Мы требуем нового от произведений художника, потому что новое вызывает ощущение удивления, вызывает сильную эмоцию. Мы требуем, чтобы он мыслил самостоятельно; мы презираем автора, который делает книги по другим книгам. Подобные произведения вызывают в памяти лишь идеи, слишком известные, чтобы произвести на нас сильное впечатление.

Что заставляет нас требовать от романистов и от авторов трагедий особенных характеров и новых ситуаций? Желание быть взволнованным. Такие ситуации и такие характеры нужны для того, чтобы вызвать в нас яркие ощущения. [...]

Привычка к какому-нибудь впечатлению притупляет его яркость. Я холодно смотрю на то, что я всегда видел, и одна и та же красота в конце концов для меня перестает быть красотой.

Если одно и то же ощущение долго длится, то мы под конец становимся нечувствительными к нему. Этим объясняется непостоянство и страсть к новизне, которые общи всем людям, ибо все желают испытывать яркие и сильные эмоции.

Если все предметы действуют сильно на молодежь, то это потому, что все они новы для нее. У молодежи меньше вкуса по отношению к книгам, чем у людей зрелого возраста, — это потому, что зрелый возраст менее чувствителен, а верность вкуса предполагает, может быть, что человек не так легко поддается волнению. Между тем люди желают этого волнения. Недостаточно, чтобы новым было построение сочинения; желательно, если возможно, чтобы новыми были и все его подробности. Читатель хотел бы, чтобы каждый стих, каждая строчка, каждое слово вызывали в нем какое-либо ощущение. Недаром Буало говорит в одном из своих посланий: если мои стихи нравятся, то не потому, что все они одинаково правильны, изящны, гармоничны:

Но хорошо или дурно, стих мой всегда о чем-то говорит.

Действительно, стихи этого поэта всегда содержат какую-нибудь мысль или какой-нибудь образ и поэтому почти всегда вызывают в нас какое-нибудь ощущение. Чем оно ярче, тем прекраснее стих.

Он становится возвышенным, когда производит на нас предельно сильное впечатление.

Следовательно, прекрасное отличается от возвышенного большей или меньшей силой впечатления. [...]

Глава XVI

О законе связи

Идеи, образы, чувства — все в книге должно готовить одно другое и вести от одного к другому.

Фальшивый сам по себе образ не будет мне нравиться. Если художник нарисует на морской глади цветник из роз, то это сочетание двух не связанных в природе образов будет мне неприятно. Мое воображение не представляет себе, на чем держатся корни этих роз; я не понимаю, какая сила поддерживает их стебель.

Но и правдивый сам по себе образ мне тоже не нравится, когда он не на месте, когда ничего не подводит к нему и не подготавливает его восприятие. Часто забывают, что в хороших произведениях почти всякая красота связана с условиями места. Возьмем для примера быстрое чередование различных правдивых картин. Вообще подобная смена приятна, ибо она вызывает в нас сильные ощущения. Однако, чтобы произвести этот эффект, она должна быть, кроме того, умело подготовленной.

Мне приятно перейти с Исидой или коровой Ио из жаркого климата тропиков в ледяные пещеры и скалы, освещенные косыми лучами солнца. Но контраст этих образов не произвел бы на меня сильного впечатления, если бы поэт не поведал мне все о могуществе и ревности Юноны, не подготовил меня к этим внезапным переменам картины.

Сказанное мною об образах можно применить и к чувствам. Для того чтобы они производили на сцене сильное впечатление, нужно, чтобы к ним нас искусно подвели и подготовили; чувство, которым я наделяю какой-нибудь персонаж, должно абсолютно подходить именно к тому положению, в какое я его ставлю, именно к той страсти, которой я одушевляю его.

Если нет точного соответствия между этим положением и чувствами моего героя, то чувства эти становятся ложными, и зритель, не находя в себе оснований для них, испытывает ощущение тем менее сильное, чем оно более хаотично.

Перейдем от чувства к идеям. Предположим, я могу поделиться с обществом какой-нибудь новой истиной. Так как эта истина почти всегда недоступна среднему человеку, ее видит сперва лишь ничтожное меньшинство людей. Если я желаю, чтобы она произвела впечатление на всех, то я должен сначала подготовить умы к восприятию этой истины; я должен постепенно подвести их к ней и, наконец, показать ее им точно и отчетливо. Для этого недостаточно вывести названную истину из какого-нибудь простого факта или принципа. К ясности идеи следует присоединить ясность выражения.

Именно этого рода ясность имеют в виду почти все правила стиля.

Глава XVII

О ясности стиля

Недостаточно иметь ясные и истинные идеи. Чтобы сообщить их другим, надо уметь выражать их ясно. Слова суть знаки, представляющие наши идеи. Последние неясны, когда неясны эти знаки, т.е. когда значение слов не определено самым точным образом.

Вообще все то, что называют удачными оборотами и выражениями, суть лишь обороты и выражения, наиболее пригодные для ясного выражения наших мыслей. Поэтому почти все правила стиля сводятся к ясности.

Почему во всякой книге двусмысленность выражения считается главным недостатком? Потому, что двусмысленность слова распространяется на идею, затемняет ее и мешает ей произвести сильное впечатление.

Почему от автора требуется разнообразие в стиле и в оборотах речи? Потому, что однообразные обороты речи притупляют внимание, а когда внимание притуплено, идеи и образы выступают перед нашим умом менее ясно и производят на нас слабое впечатление.

Почему требуется точность стиля? Потому, что наиболее краткое и в то же время подходящее выражение есть всегда самое ясное выражение; потому, что к стилю можно всегда применить следующие слова Депрео (Никола Буало-Депрео. – *Прим. ред.*): «Все, что сказано лишнего, безвкусно и противно: взыскательный ум немедленно это отвергает».

Почему от всякого произведения требуется чистота и правильность? Потому, что и та и другая вносят в него ясность.

Наконец, почему с таким удовольствием читают писателей, излагающих свои идеи в блестящих образах? Потому, что их идеи становятся от этого более действенными, более отчетливыми, более ясными и, наконец, более способными произвести на нас сильное впечатление. Таким образом, все правила стиля имеют в виду одну только ясность.

Но связывают ли люди со словом *стиль* одно и то же представление? Это слово можно понимать в двух различных значениях.

Либо стиль рассматривают просто как более или менее удачный способ выражать свои идеи – с этой точки зрения и я рассматриваю его.

Либо же этому слову придают более широкое значение — отождествляют идею и выражение идеи.

Именно в этом последнем смысле понимает стиль Беккариа, указывая в своем полном ума и проницательности сочинении, что для того, чтобы хорошо писать, надо разместить в своей памяти множество идей, играющих дополнительную роль по отношению к теме книги. В этом смысле искусство писать есть искусство пробуждать множество ощущений; отсутствует стиль, потому что отсутствуют идеи.

Действительно, почему одному и тому же человеку дается один литературный жанр и не дается другой? Этому человеку известны и удачные обороты, и особенности слов языка. Чему же приписать слабость его стиля? Бедности его идеи.

А что понимает обыкновенно публика под хорошо написанным сочинением? Богатое мыслями сочинение. Публика судит лишь по его совокупному эффекту, и суждение это правильно, если только не различать, как это я здесь делаю, идеи и способ их выражения. Истинными судьями в вопросе о способе изложения являются национальные писатели; они же создают славу поэта, главным достоинством которого является изящество выражений.

Слава философа, иногда более широкая, менее зависит от суждений одной нации. Главным достоинством философского произведения является правдивость и глубина идей, а об этом судить могут все народы.

Однако пусть вследствие этого философ не думает, что он может безнаказанно пренебрегать красками стиля. Не существует произведений, которых не украшала бы красота выражений.

Чтобы нравиться читателю, надо постоянно вызывать в нем сильные впечатления. Во все времена риторы и писатели указывали на необходимость волновать читателя силой либо выражения, либо идей. Различные правила поэтического искусства представляют, как я уже сказал, лишь различные способы добиться этого результата.

Допустим, что у автора слабое содержание: он не может приковать внимание величию своих образов или мыслей. Пусть тогда его стиль будет быстрым, точным и отшлифованным: постоянное изящество служит иногда прикрытием для глупости.

Бедный идеями писатель должен быть богат словами и заменять блеском выражения отсутствие интересных мыслей.

Этим рецептом пользовались иногда даже даровитые люди. [...]

В качестве примера я мог бы привести некоторые отрывки из произведений Руссо, где можно найти груду противоречивых принципов и идей. У Руссо мало чему можно поучиться, но его всегда яркий стиль забавляет и нравится.

Искусство писать заключается в искусстве вызывать ощущения. Поэтому даже президент Монтескье иногда вызывал восхищение и удивление своими идеями, скорее блестящими, чем истинными. После того как была признана ложность этих идей, они перестали производить прежнее впечатление. Это произошло потому, что в умственной области единственно прекрасным оказывается в конце концов истинное. Только истина получает длительное признание. Но отсутствие идей, курьезное сочетание слов может тоже обмануть читателя и произвести на него яркое впечатление.

Сильные, неясные и оригинальные выражения при первом чтении могут заменить отсутствие мыслей. Курьезное слово, старинное выражение вызывает чувство удивления, а всякое удивление ведет к более или менее сильному впечатлению. Это подтверждают послания поэта Руссо.

Во всякой области, в особенности в области изящных искусств, мерилom красоты какого-нибудь произведения является вызываемое им ощущение. Чем яснее и отчетливее это ощущение, тем оно сильнее. Вся поэтика есть лишь комментарий к этому простому принципу и развитие этого основного правила.

Если риторы все еще повторяют друг за другом, что совершенство произведений искусства зависит от их точного сходства с произведениями природы, то они ошибаются. Опыт показывает, что красота данных произведений заключается не столько в точном, сколько в усовершенствованном подражании природе.

*Гельвеций К.А. Сочинения: В 2 т.
Т. 2. М., 1974. С. 395–397, 404–408.*

Дени Дидро (1713–1784)

Самый глубокомысленный и талантливый представитель эстетики французского Просвещения; находился под большим влиянием идей английского Просвещения.

Дидро – человек действия, человек величайшего революционного пафоса. Философ-материалист, соединяющий в себе величие мыслителя и гений художника. Основатель и редактор «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел». Эстетические принципы французского Просвещения получили наиболее глубокую разработку в его трудах «Трактат о прекрасном», «О драматической поэзии», «Салоны», «Опыт о живописи», «О манере и манерности», «Парадокс об актере» (1773–1778).

Парадокс об актере

Первый собеседник. Природа – вот кто дает личные качества, лицо, голос, силу суждения, тонкость. Изучение великих образцов, знание человеческого сердца, умение обращаться в свете, упорная работа, опыт, привычка к сцене совершенствуют дары природы. Актер-подражатель может добиться того, чтобы все передавать сносно. В его игре нечего ни хвалить, ни порицать.

Второй собеседник. Либо все можно порицать.

Первый. Разве может природа без помощи искусства создать великого актера, когда ничто на сцене не повторяет природы, и все драматические произведения написаны согласно определенной системе правил? А как смогли бы два разных актера сыграть одинаково одну и ту же роль, когда у самого ясного, точного и выразительного писателя слова являются и могут быть лишь приблизительными обозначениями мысли, чувства, идеи; обозначениями, которым жест, тон, движение, лицо, взгляд, обстановка придают их истинный смысл. Когда вы слышите слова:

– *Но где у вас рука?*

– *Я бархат пробую, – какой он обработки? –*

что вы узнали? Ничего. Обдумайте хорошенько то, что я вам скажу, и поймите, как часто и легко два собеседника, пользуясь теми же выражениями, думают и говорят о совершенно раз-

личных предметах. Пример, который я вам приведу, — своего рода чудо; это сочинение вашего друга. Спросите у французского актера, что он думает об этой книге, и тот согласится, что все в ней верно. Задайте тот же вопрос английскому актеру, и он будет клясться *by god*, что нельзя тут изменить ни фразы, что это настоящее евангелие сцены. Однако между английской манерой писать комедии и трагедии и манерой, принятой для этих театральных произведений во Франции, нет почти ничего общего, раз, даже по мнению самого Гаррика, актер, в совершенстве исполняющий сцену из Шекспира, не знает, как приступить к декламации сцены Расина; гармонические стихи французского поэта обовьются вокруг актера, как змеи, и, кольцами сжав его голову, руки, ноги, лишат его игру всякой непринужденности. Отсюда с очевидностью следует, что английский и французский актеры, единодушно признавшие истинность принципов вашего автора, друг друга не поняли, а неопределенность и свобода технического языка сцены настолько значительны, что здравомыслящие люди диаметрально противоположных мнений воображают, будто заметили тут проблеск бесспорности. Больше чем когда-либо придерживайтесь своей максимы: «Не пускайтесь в объяснения, если хотите быть понятым».

Второй. Вы думаете, что в каждом произведении, и в этом особенно, есть два различных смысла, скрытых под теми же знаками, — один смысл в Лондоне, другой для Парижа?

Первый. И знаки эти так ясно выражают оба смысла, что друг ваш сам попался; ведь, ставя имена французских актеров рядом с именами английских, применяя к ним те же правила, возводя на них ту же хулу и воздавая им ту же хвалу, он, несомненно, воображал, что сказанное об одних будет справедливо и относительно других.

Второй. Но если так судить, ни один актер не смог бы нагородить больше бессмыслиц.

Первый. Но основное, в чем мы с вашим автором расходимся совершенно, — это вопрос о главных качествах великого актера. Я хочу, чтобы он был очень рассудочным; он должен быть холодным, спокойным наблюдателем. Следовательно, я требую от него проницательности, но никак не чувствительности, искусства

всему подражать, или, что то же, способности передавать любые роли и характеры.

Второй. Никакой чувствительности!

Первый. Никакой. Между моими доводами пока еще нет связи, но позвольте излагать их так, как они мне приходят на ум, в том же беспорядке, какой мы находим и в сочинении вашего друга.

Меня утверждает в моем мнении неровность актеров, играющих «нутром». Не ждите от них никакой цельности; игра их то сильна, то слаба, то горяча, то холодна, то плоска, то возвышенна. Завтра они провалят место, в котором блистали сегодня, зато они блеснут там, где провалились накануне. Меж тем актер, который играет, руководствуясь рассудком, изучением человеческой природы, неустанным подражанием идеальному образцу, воображением, памятью, будет одинаков на всех представлениях, всегда равно совершенен: все было измерено, рассчитано, изучено, упорядочено в его голове; нет в его декламации ни однообразия, ни диссонансов. Пыл его имеет свои нарастания, взлеты, снижения, начало, середину и высшую точку. Те же интонации, те же позы, те же движения; если что-либо и меняется от представления к представлению, то обычно в пользу последнего. Такой актер не переменчив: это зеркало, всегда отражающее предметы, и отражающее с одинаковой точностью, силой и правдивостью. Подобно поэту, он бесконечно черпает в неиссякаемых глубинах природы, в противном случае он бы скоро увидел пределы собственных богатств.

Великие драматурги — неустанные наблюдатели всего происходящего вокруг них в мире физическом и в мире моральном. Они собирают все, что их поражает, и копят запасы. Сколько чудес, сами не ведая, переносят они в свои произведения из этих внутренних запасов! Пылкие, страстные, чувствительные люди всегда словно играют на сцене; они дают спектакль, но сами не наслаждаются им. С них-то гений и создает копии. Великие поэты, великие актеры и, может быть, вообще все великие подражатели природы, одаренные прекрасным воображением, силой суждения, тонким чутьем и верным вкусом, — существа наименее чувствительные. Они слишком многогранны, они слишком поглощены наблюдением, познанием, подражанием, чтоб пережи-

вать внутреннее волнение. Я представляю их себе всегда с записной книжкой на колене и карандашом в руке.

Чувствуем мы; они наблюдают, изучают и описывают. Сказать ли? Почему же нет? Чувствительность отнюдь не является свойством таланта. Он может любить справедливость, но, поступая согласно этой добродетели, не получает оттого улады. Всем ведает не сердце его, а голова. Чувствительный человек теряет ее при малейшей неожиданности; никогда он не будет ни великим королем, ни великим министром, ни великим полководцем, ни великим адвокатом, ни великим врачом. Заполните хотя весь зрительный зал этими плаксами, но на сцену не выпускайте ни одного. Взгляните на женщин; разумеется, они далеко превосходят нас в чувствительности: разве мы не можем равняться с ними в минуты страсти! Но насколько мы им уступаем в действии, настолько в подражании они стоят ниже нас. Чувствительность — всегда признак общей слабости натуры. Одна лишь слеза мужчины, настоящего мужчины, нас трогает больше, чем рыдания женщины. В великой комедии, — в комедии жизни, на которую я постоянно ссылаюсь, — все пылкие души находятся на сцене, все гениальные люди занимают партер. Первых зовут безумцами; вторых, копирующих их безумства, зовут мудрецами. Мудрец подмечает смешное во множестве различных персонажей и, запечатлев его, вызывает в вас смех и над несносными чудаками, чьей жертвою вы стали, и над вами самим. Мудрец наблюдал за вами и набрасывал забавное изображение и чудака, и ваших терзаний.

Как ни доказывай эти истины, великие актеры не согласятся с ними; это их тайна. Посредственные же актеры и новички будто созданы для того, чтобы опровергать их, а о некоторых можно бы сказать: они верят, будто чувствуют, как говорили о суеверах, что они верят, будто верят; для одних без веры, для других без чувствительности нет спасения.

Но как, скажут мне, эти жалобные скорбные звуки, исторгнутые матерью из глубины ее существа и так бурно потрясшие мою душу, вызваны не настоящим чувством, не само ли отчаяние их породило? Ничуть не бывало. И вот доказательство: эти звуки размеренны, они являются частью декламационной

системы, будь они на двадцатую долю четверти тона выше или ниже — они звучали бы фальшиво; они подчинены закону единства; они подготовлены и разрешены, как в гармонии; они отвечают всем нужным условиям лишь после долгой работы; они способствуют решению поставленной задачи; чтобы они звучали верно, их репетировали сотни раз, и даже этих бесчисленных репетиций иногда недостаточно, потому что, прежде чем сказать:

Вы плачете, Заира!

или

Вы будете там, дочь моя. —

актер долго прислушивался к самому себе; он слушает себя и в тот момент, когда потрясает вас, и весь его талант состоит не в том, чтобы чувствовать, как вы полагаете, а в умении так тщательно изобразить внешние признаки чувства, чтобы вы обманулись. Вопли скорби размечены его слухом, жесты отчаяния он помнит наизусть, они разучены перед зеркалом. Он точно знает момент, когда нужно вытащить платок и разразиться слезами; ждите их на определенном слове, на определенном слоге, ни раньше, ни позже. Дрожь в голосе, прерывистые фразы, глухие или протяжные стоны, трепещущие руки, подкашивающиеся колени, обмороки, неистовства — все это чистое подражание, заранее выученный урок, патетическая гримаса, искуснейшее кривляние, которое актер помнит долго после того, как затвердил его, и в котором прекрасно отдает себе отчет во время исполнения; но, к счастью для автора, зрителя и самого актера, оно ничуть не лишает его самообладания и требует, как и другие упражнения, лишь затраты физических сил.

Как только котурны или деревянные башмаки сброшены, голос актера гаснет, актер испытывает величайшую усталость, он должен переменить белье или прилечь; но нет в нем ни следа волнения, скорби, грусти, душевного изнеможения. Все эти впечатления уносите с собой вы. Актер устал, а вы печальны, потому что он неистовствовал, ничего не чувствуя, а вы чувствовали, не приходя в неистовство. Будь по-другому, звание актера было бы несчастнейшим из званий, но он не герой, — он лишь играет его, и играет так хорошо, что кажется вам самим героем: иллюзия су-

ществует лишь для вас, он-то отлично знает, что остается самим собой.

Все виды чувствительности сошлись, чтобы достигнуть наибольшего эффекта, они приноравливаются друг к другу, то усиливаясь, то ослабевая, играют различными оттенками, чтобы слиться в единое целое. Да это просто смешно! А я стою на своем и говорю: «Крайняя чувствительность порождает посредственных актеров; посредственная чувствительность порождает толпы скверных актеров; полное отсутствие чувствительности создает величайших актеров». Истоки слез актера находятся в его разуме; слезы чувствительного человека закипают в глубине его сердца; душа чрезмерно тревожит голову чувствительного человека, голова актера вносит иногда кратковременное волнение в его душу; он плачет, как неверующий священник, проповедующий о страстях господних, как соблазнитель у ног женщины, которую он не любит, но хочет обмануть, как нищий на улице или на паперти, который будет поносить вас, если потеряет надежду разжалобить, или же как куртизанка, которая, ничего не чувствуя, замирает в ваших объятиях.

Случалось ли вам размышлять о разнице между слезами, вызванными трагическим событием, и слезами, вызванными патетическим рассказом? Вы слушаете прекрасную повесть: постепенно ваши мысли затуманиваются, душа приходит в волнение, и начинают литься слезы. Наоборот, при виде трагического события – его зрелище, ощущение и воздействие совпадают; мгновенно волнение охватывает вашу душу, вы вскрикиваете, теряете голову и льете слезы. Эти слезы пришли внезапно, первые были вызваны постепенно. Вот преимущество естественного и правдивого театрального эффекта перед красноречивым рассказом на сцене – он производит внезапно то, к чему рассказ готовит нас понемногу; но добиться иллюзии тут гораздо труднее: одна фальшивая, дурно воспроизведенная черта способна ее разрушить. Интонацию воспроизвести легче, чем движение, но движения поражают с большей силой. Вот основания закона, не знающего, по моему мнению, никаких изъятий, – развязку нужно строить на действии, а не на рассказе, если не хочешь быть холодным.

Поразмыслите над тем, что в театре называют быть правдивым. Значит ли это вести себя на сцене, как в жизни? Нисколько. Правдивость в таком понимании превратилась бы в пошлость. Что же такое театральная правдивость? Это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую еще преувеличенному актером. Вот в чем чудо. Этот образ влияет не только на тон, он изменяет поступь, осанку. Поэтому-то актер на улице и актер на сцене – персонажи настолько различные, что их с трудом можно узнать.

Древний гладиатор, подобно великому актеру, и великий актер, подобно древнему гладиатору, не умирает так, как умирают в постели, – чтобы нам понравиться, они должны изображать смерть по-другому, и чуткий зритель поймет, что обнаженная правда, действие, лишенное прикрас, выглядело бы жалким и противоречило бы поэзии целого.

Это не значит, что подлинной природе не присущи возвышенные моменты, но я думаю, что уловить и сохранить их величие дано лишь тому, кто сумеет предвосхитить их силой воображения или таланта и передать их хладнокровно.

Спектакль подобен хорошо организованному обществу, где каждый жертвует своими правами для блага всех и всего целого. Кто же лучше определит меру этой жертвы? Энтузиаст? Фанатик? Конечно, нет. В обществе это будет справедливый человек, на сцене – актер с холодной головой.

*Дидро Д. Эстетика и литературная критика.
М., 1980. С. 539–541, 543–546, 548.*

Германия

Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781)

Философ-просветитель, драматург, эстетик, теоретик искусства и литературный критик. Фактически является основоположником новой немецкой литературы. По разносторонности интересов, по глубине постановки философско-эстетических проблем, по ясности политической программы, по той страсти, с которой он отстаивал свои принципы, Лессинга можно смело поставить в один ряд с Дидро. Основные теоретические произведения: «Лаокоон. О границах живописи и поэзии» (1766), «Гамбургская драматургия» (1767–1769).

Лаокоон, или О границах живописи и поэзии

Предисловие

Первый, кто сравнил живопись и поэзию между собою, был человеком тонкого чутья, заметившим на себе сходное влияние обоих искусств. Он открыл, что та и другая представляют нам отсутствующие вещи в таком виде, как если бы вещи эти находились вблизи, видимость превращают в действительность, та и другая обманывают нас, и обман обеих доставляет удовольствие.

Второй попытался глубже вникнуть во внутренние причины этого удовольствия и пришел к выводу, что в обоих случаях источник его один и тот же. Красота, понятие которой мы отвлекаем сначала лишь от телесных предметов, обладает общими правилами, приложимыми к различным вещам: не только формам, но также к действиям и идеям.

Третий стал размышлять о значении и применении этих общих правил и заметил, что одни из них господствуют в большей степени в живописи, другие – в поэзии, и что, следовательно, в одном случае поэзия может помогать живописи примерами и объяснениями, в другом случае – живопись поэзии.

Первый из трех был любитель искусства, второй – философ, третий – критик.

Первым двум трудно было сделать неправильное употребление из своего непосредственного чувства или из своих умозаключений. Другое дело — суждения критика. Самое важное здесь состоит в правильном применении эстетических начал к частным случаям, а так как на одного проницательного критика приходится пятьдесят просто остроумных, то было бы чудом, если бы эти начала применялись всегда с той предусмотрительностью, какая должна сохранять постоянное равновесие между обоими искусствами.

Если Апеллес и Протоген в своих утраченных сочинениях о живописи подтверждали и объясняли правила ее уже твердо установленными и в их время правилами поэзии, то, конечно, это было сделано ими с тем чувством меры и той точностью, какие удивляют нас и доньше в сочинениях Аристотеля, Цицерона, Горация и Квинтилиана там, где они применяют к искусству красноречия и к поэзии законы и опыт живописи. Ибо в том-то и заключалось преимущество древних, что они во всем умели отыскать меру.

Однако мы, новые, полагали во многих случаях, что далеко превзойдем их, если превратим проложенные ими узкие аллеи в проезжие дороги, даже если бы при этом уже существующие более короткие и безопасные дороги превратились в тропинки наподобие тех, что проходят через лесную чащу.

Блестящая антитеза греческого Вольтера, гласящая, что живопись — немая поэзия, а поэзия — говорящая живопись, не была, конечно, почерпнута ни из какого учебника. Это была просто остроумная догадка, каких мы много встречаем у Симонида и справедливость которых так поражает, что обыкновенно упускается из виду все то неопределенное и ложное, что в них заключается.

Однако древние не упускали этого из виду, и, ограничивая применение мысли Симонида лишь областью сходного воздействия на человека обоих искусств, они не забывали отметить, что оба искусства в то же время весьма различны как по предметам, так и по роду их подражания.

Между тем новейшие критики, совершенно пренебрегшие этим различием, сделали из сходства живописи с поэзией самые дикие выводы. Они то стараются втиснуть поэзию в узкие границы

живописи, то позволяют живописи заполнить всю обширную область поэзии. Все, что справедливо для одного из этих искусств, допускается и в другом; все, что нравится или не нравится в одном, должно непременно нравиться или не нравиться в другом. Поглощенные этой мыслью, они самоуверенным тоном произносят самые поверхностные приговоры, рассматривая всякое отклонение художника и поэта друг от друга при обработке одного и того же сюжета как ошибку того из них, к искусству которого критик менее расположен.

И эта лжекритика частично сбила с толку даже мастеров. Она породила в поэзии стремление к описаниям, а в живописи — увлечение аллегориями, ибо первую старались превратить в говорящую картину, не зная, в сущности, что же поэзия могла и должна была изображать, а вторую — в немую поэзию, забывая подумать о том, в какой мере живопись может выражать общие понятия, не удаляясь от своей природы и не делаясь лишь некоторым произвольным родом письмен.

В заключение считаю нужным отметить, что под живописью я понимаю вообще изобразительное искусство; точно так же не отрицаю я и того, что, говоря о поэзии, я в известной мере имел в виду и остальные искусства, где подражание совершается во времени. [...]

III

Но, как уже было сказано выше, искусство в новейшее время чрезвычайно расширило свои границы. Оно подражает теперь — так обыкновенно говорится — всей видимой природе, в которой прекрасное составляет лишь малую часть. Истина и выразительность являются его главным законом, и так же как сама природа часто приносит красоту в жертву высшим целям, так и художник должен подчинять ее основному своему устремлению и не пытаться воплощать ее в большей мере, чем это позволяют правда и выразительность. Одним словом, благодаря истинности и выразительности самое отвратительное в природе становится прекрасным в искусстве.

Допустим для начала бесспорность этих положений, но нет ли и других, не зависящих от них взглядов, согласно которым художник должен держаться известной меры в средствах выражения и никогда не изображать действие в момент наивысшего напряжения?

К подобному выводу, я полагаю, нас приводит то обстоятельство, что материальные пределы искусства ограничены изображением одного только момента.

Если, с одной стороны, художник может брать из вечно изменяющейся действительности только один момент, а живописец даже и этот один момент лишь с одной определенной точки зрения, если, с другой стороны, произведения их предназначены не для одного мимолетного взгляда, а для внимательного и неоднократного обозрения, то очевидно, что этот единственный момент и единственная точка зрения на этот момент должны быть возможно плодотворнее. Но плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображению. Чем более мы глядим, тем более мысль наша должна иметь возможность добавить к увиденному, а чем сильнее работает мысль, тем больше должно возбуждаться наше воображение. Но изображение какой-либо страсти в момент наивысшего напряжения всего менее обладает этим свойством. За таким воображением не остается уже больше ничего: показать глазу эту предельную точку аффекта — значит связать крылья фантазии и принудить ее (так как она не может выйти за пределы данного чувственного впечатления) довольствоваться слабейшими образами, над которыми господствует, стесняя свободу воображения своей полнотой, данное изображение момента. Поэтому, когда Лаокоон стонет, воображению легко представить его кричащим, но, если бы он кричал, фантазия не могла бы подняться ни на одну ступень выше или спуститься на ступень ниже, без того чтобы Лаокоон не предстал перед зрителем жалким, а, следовательно, неинтересным. Зрителю оставались бы две крайности: вообразить Лаокоона или при его первом стоне, или уже мертвым.

Далее: так как это одно мгновение увековечивается искусством, оно не должно выражать ничего такого, что мыслится лишь как преходящее. Все те явления, которые по существу своему представляются нам неожиданными и быстро исчезающими, которые могут длиться только один миг, такие явления — приятны они или ужасны по своему содержанию — приобретают благодаря продолжению их бытия в искусстве такой противоестественный характер, что с каждым новым взглядом впечатление от них ослабляется и, наконец, весь предмет начинает внушать нам отвращение или страх. Ламетри, который велел нарисовать и выгравировать

ровать себя наподобие Демокрита, смеется, когда смотришь на него только первый раз. Поглядите на него несколько раз подряд — и из философа он превратится в шута, его улыбка станет гримасой. Точно так же обстоит дело и с критиком. Сильная боль, вызывающая крик, должна или прекратиться, или уничтожить свою жертву. Поэтому, если уж кричит чрезвычайно терпеливый и стойкий человек, он не может кричать безостановочно. И именно эта кажущаяся непрерывность — в случае изображения такого человека в произведении искусства — и превратила бы его крик в выражение женской слабости или детского нетерпения.

Рассматривая все приведенные выше причины, по которым художник, создавая Лаокоона, должен был сохранить известную меру в выражении телесной боли, я нахожу, что все они обусловлены особыми свойствами этого вида искусства, его границами и требованиями. Поэтому трудно ожидать, чтобы какое-нибудь из рассмотренных положений можно было применить и к поэзии.

Не касаясь здесь вопроса о том, насколько может удалиться поэту изображение телесной красоты, можно, однако, считать неоспоримой истиной следующее положение. Так как поэту открыта для подражания вся безграничная область совершенства, то внешняя, наружная оболочка, при наличии которой совершенство становится в ваянии красотой, может быть для него разве лишь одним из ничтожнейших средств пробуждения в нас интереса к его образам. Часто поэт совсем не дает изображения внешнего облика героя, будучи уверен, что, когда его герой успевает привлечь наше расположение, благородные черты его характера настолько занимают нас, что мы даже и не думаем о его внешнем виде или сами придаем ему невольно если не красивую, то, по крайней мере, непротивную наружность. Всего менее будет он прибегать к помощи зрительных образов во всех тех местах своего описания, которые не предназначены непосредственно для глаза. Когда Лаокоон у Вергилия кричит, то кому придет в голову, что для крика нужно широко раскрывать рот и что это некрасиво? Достаточно, что выражение «к святилам возносит ужасные крики» создает должное впечатление для слуха, и нам безразлично, чем оно может быть для зрения. На того, кто требует здесь красивого зрительного образа, поэт не произвел никакого впечатления.

Ничто также не принуждает поэта ограничивать изображаемое на картине одним лишь моментом. Он берет, если хочет, каждое действие в самом его начале и доводит его, всячески видоизменяя, до конца. Каждое из таких видоизменений, которое от художника потребовало бы особого произведения, стоит поэту лишь одного штриха, и если бы даже этот штрих сам по себе способен был оскорбить воображение слушателя, он может быть так подготовлен предшествующим или так ослаблен и приукрашен последующим штрихом, что потеряет свою обособленность и в сочетании с прочим произведет самое прекрасное впечатление. Так, если бы в самом деле мужу было неприлично кричать от боли, может ли повредить в нашем мнении эта преходящая невыдержанность тому, кто уже привлек наше расположение другими своими добродетелями? Вергилиев Лаокоон кричит, но этот кричащий Лаокоон — тот самый, которого мы уже знаем и любим как дальновидного патриота и как нежного отца. Крик Лаокоона мы объясняем не характером его, а невыносимыми страданиями. Только это и слышим мы в его крике, и только этим криком мог поэт наглядно изобразить нам его страдания.

Кто же станет из-за этого осуждать поэта? Кто не признает скорее, что если художник сделал хорошо, не позволив своему Лаокоону кричать, то также хорошо поступил и поэт, заставив его кричать?

Но Вергилий является здесь только эпиком. Приложимо ли наше рассуждение в равной мере и к драматургу? Совсем разное впечатление производят рассказ о чьем-нибудь крике и самый крик. Драма, которая при посредстве актера претворяется в живописание жизни, должна поэтому ближе придерживаться законов живописи. В ней мы видим и слышим кричащего Филоктета не только в воображении, а действительно видим и слышим его. И чем более приближается здесь актер к природе, тем чувствительнее должен он ранить наше зрение и слух: ибо, бесспорно, они жестоко страдали бы, если бы в реальной жизни телесная боль обнаружилась перед нами с такой силой.

У Гомера встречается два вида существ и действий: видимые и невидимые. Этого различия живопись допустить не может: для нее видимо все, и видимо одинаковым образом.

Насколько жизнь превосходит картину, настолько поэт здесь выше живописца. Разгневанный, с луком и колчаном сходит Аполлон с вершины Олимпа. Я не только вижу, я слышу, как он идет; каждый шаг сопровождается звоном стрел за плечами разгневанного бога. Он выступает, ночи подобный. И вот он садится против кораблей и спускает первую стрелу – страшно звенит серебряный лук – в мулов и собак. Потом он мечет ядовитые стрелы и в самих людей, и повсюду начинают беспрерывно пылать костры с трупами. Невозможно ни на каком другом языке передать музыку, которая слышится в словах поэта. Точно так же нельзя воссоздать ее и на картине, а между тем это лишь одно из самых незначительных преимуществ поэзии перед живописью. Главнейшее же ее преимущество состоит в том, что поэт при помощи целого ряда картин подводит нас к тому, что составляет сюжет одной определенной картины художника.

Я рассуждаю так: если справедливо, что живопись в своих подражаниях действительности употребляет средства и знаки, совершенно отличные от средств и знаков поэзии, а именно: живопись – тела и краски, взятые в пространстве, поэзия – членораздельные звуки, воспринимаемые во времени, если бесспорно, что средства выражения должны находиться в тесной связи с выражаемым, то отсюда следует, что знаки выражения, располагаемые друг подле друга, должны обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются расположенными друг подле друга; наоборот, знаки выражения, следующие друг за другом, могут обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются нам во временной последовательности.

Предметы, которые сами по себе или части которых сосуществуют друг подле друга, называются телами. Следовательно, тела с их видимыми свойствами и составляют предмет живописи.

Предметы, которые сами по себе или части которых следуют одни за другими, называются действиями. Итак, действия составляют предмет поэзии.

Но все тела существуют не только в пространстве, но и во времени. Существование их длится, и в каждое мгновение своего бытия они могут являться в том или ином виде и в тех или иных со-

четаниях. Каждая из этих мгновенных форм и каждое из сочетаний есть следствие предшествующих и в свою очередь может сделаться причиной последующих перемен, а значит, и стать как бы центром действия. Таким образом, живопись может изображать также и действия, но только опосредованно, при помощи тел.

С другой стороны, действия не могут совершаться сами по себе, а должны исходить от каких-либо существ. Итак, поскольку эти существа — действительные тела или их следует рассматривать как таковые, поэзия должна изображать также и тела, но лишь опосредствованно, при помощи действий.

В произведениях живописи, где все дается лишь одновременно в сосуществовании, можно изобразить только один момент действия, и надо поэтому выбирать момент наиболее значимый, из которого бы становились понятными и предыдущие и последующие моменты.

Точно так же поэзия, где все дается лишь в последовательном развитии, может уловить только одно какое-либо свойство тела и потому должна выбирать свойства, вызывающие такое чувственное представление о теле, какое ей в данном случае нужно.

Отсюда вытекает правило о единстве живописных эпитетов и о сухости в описаниях материальных предметов.

Но я бы слишком доверился этой сухой цепи умозаключений, если бы не нашел в самом Гомере полного их оправдания или, вернее, если бы сам Гомер не навел меня на них. Только по ним и можно вполне понять все величие творческой манеры греческого поэта, и только они могут выставить в настоящем свете противоположные приемы многих новейших поэтов, которые вступают в борьбу с живописцами там, где живописцы неизбежно должны остаться победителями.

Я нахожу, что Гомер не изображает ничего, кроме последовательных действий, и все отдельные предметы он рисует лишь в меру участия их в действии, притом обыкновенно не более как одной чертой.

Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 65–70, 89–91, 96–99, 168, 186, 189.

Гамбургская драматургия

Пролог являет нам драму во всем ее достоинстве, позволяя нам видеть в ней некое добавление к законам. Есть такие черты в нравственном поведении человека, которые слишком ничтожны по своему непосредственному влиянию на благосостояние общества и слишком изменчивы по своему характеру, чтобы быть достойными или способными стоять под надзором закона. С другой стороны, есть и такие, для которых не действительна вся сила закона, побудительные причины которых так непонятны, а сами по себе столь неслыханны и так неизмеримы по своим последствиям, что или совсем ускользают от кары закона, или решительно не могут быть достойно наказаны по заслугам. Не хочу ограничивать комедию сферой первых как разновидностью смешного, а трагедию – вторыми как явлениями нравственного мира, которые выходят из ряда обыкновенных, приводят ум в удивление, потрясают душу. Гений смеется над всеми этими разграничениями критики. Но нельзя оспаривать того, что драма вообще берет свои сюжеты или по ту, или по эту сторону границ закона и касается предметов, подлежащих его ведению лишь настолько, насколько они переходят в смешное или относятся к области ужасного.

[...] Имена принцев и героев могут придать пьесе пышность и величие, но нисколько не способствуют ее трогательности. Несчастье тех людей, положение которых всего ближе к нашему, естественно, всего сильнее действует на нашу душу, и если мы сочувствуем королям, то просто как людям, а не королям. Если благодаря сану их несчастья приобретают большее значение, то в нас они от этого не возбуждают большего сочувствия. Бывает, что речь идет и о целых народах, но для нашего сострадания нужна отдельная личность: государство не может вызвать нашей симпатии, как понятие слишком отвлеченное для наших чувств. [...]

* * *

Неудовлетворенный тем, что возможность их основывается просто на исторической достоверности, он (поэт. – *Сост.*) будет стараться так изобразить характеры действующих лиц, он будет стараться, чтобы те происшествия, которые вызывают его героев к деятельности, так неизбежно вытекали одно из другого, он

будет стараться, чтобы страсти так строго гармонировали с характерами и развивались с такою постепенностью, чтобы во всем нам был виден только самый естественный, правильный ход вещей, при каждом шаге, который делают его герои, мы должны были бы сознаваться себе, что и мы поступили бы точно так же при подобной же силе страсти и в подобном же положении, что нас при этом поражает только незаметное приближение к цели, которую наше воображение страшится представить себе и к которой мы приходим наконец проникнутые самым глубоким состраданием к тем, кого увлекает этот роковой поток событий, полные ужаса при мысли о том, что и нас может увлечь подобный же поток, и мы тогда совершим такие поступки, на которые в хладнокровном состоянии считаем себя неспособными. Если поэт пойдет по этому пути, если талант подскажет ему, что он не сложит позорно оружия, то это уже устранил скудную краткость его фабулы. Его не будет уже заботить мысль о том, как наполнить пять действий столь немногими событиями. Он, напротив, будет бояться, что в рамке этих пяти действий не уместится весь тот материал, который при его обработке будет постоянно разрастаться сам собою, если только поэт сумеет понять скрытые в нем возможности и развернуть их.

Напротив, поэт, который мало заслуживает названия поэта, являясь просто остроумным человеком и хорошим стихотворцем, такой поэт, говорю я, не будет поражен невероятностью сюжета, а увидит в нем скорее источник удивительных эффектов, действие которых ему отнюдь не следует ослаблять, чтобы не лишить себя самого верного средства возбуждать ужас и сострадание. Ведь он плохо понимает, в чем, собственно, состоит этот ужас и это сострадание, и поэтому, чтобы вызвать ужас, он постарается придумать как можно больше странных, невероятных, неожиданных, небывалых происшествий, а чтобы возбудить сострадание, сочтет необходимым прибегнуть к измышлению самых необычайных и самых отвратительных злодейств и бедствий. [...]

[...] Единство действия было у древних первым законом драмы единства времени и места были, так сказать, только следствиями его, с которыми они едва ли считались бы так же строго,

как того необходимо требовало первое условие, если бы хор не являлся связующим началом.

* * *

[...] Изысканная, напыщенная, чопорная речь несовместима с чувством. Она не служит истинным его выражением и не может его вызвать. Но чувство вполне мирится с самыми простыми, обыкновенными, даже пошлыми словами и выражениями. [...]

Ничего не может быть достойнее и приличнее простой природы. Грубость и беспорядок также далеки от нее, как высокопарность и вычурность — от всего возвышенного. То самое чувство, которое улавливает черту раздела между ними, заметит ее всюду. Самый напыщенный поэт непременно будет и самым вульгарным. Оба эти недостатка неразрывно связаны между собой, и ни в одном жанре нельзя так легко впасть в них, как в трагедии.

* * *

[...] В природе все тесно связано одно с другим, все перекрещивается, чередуется, преобразуется одно в другое. Но в силу такого беспредельного разнообразия она представляет собою только зрелище для беспредельного духа. Чтобы существа ограниченные могли наслаждаться ею, они должны обладать способностью предписывать ей известные границы, которых у нее нет, способностью абстрагировать и направлять свое внимание по собственному усмотрению.

Этой способностью мы пользуемся во все моменты нашей жизни; без нее наша жизнь была бы невыносима, из-за бесконечного разнообразия ощущений мы бы ничего не ощущали. Мы непрестанно были бы жертвою минутных впечатлений, мы бы грезили, не зная, о чем грезим.

Назначение искусства — избавить нас в царстве прекрасного от абстрагирования, облегчить нам сосредоточение нашего внимания. Все то, что мы в области природы абстрагируем или желаем абстрагировать в нашем уме от предмета или группы разных предметов, в отношении времени или пространства, искусство действительно абстрагирует; оно представляет нам предмет или сочетание предметов в такой ясности и связности, какие только и допускают возможность ощущения, которое и должно быть ими вызвано.

Только тогда, когда подобное событие в своем развитии принимает все оттенки интереса и когда каждый из этих оттенков не только следует за другим, но необходимо вытекает из него, когда серьезность так непосредственно порождает смех, печаль, радость или наоборот, что нам невозможно устранить то или другое, только тогда мы не требуем такого абстрагирования и в искусстве, и само искусство умеет извлечь выгоду из этой невозможности.

* * *

[...] Разумеется, не Аристотель создал справедливо порицаемое деление трагических чувств на сострадание и ужас. Его неверно поняли, неверно перевели. Он говорит о сострадании и страхе, а не о сострадании и ужасе, и его страх вовсе не тот, который возбуждает в нас несчастье, предстоящее другому человеку, то есть страх за того человека, а тот, который мы переживаем за себя в силу нашего сходства с личностью страдающей; это страх, что бедствия, постигшие ее, могут постичь и нас самих; это страх перед тем, что мы сами можем сделаться предметом сострадания. Одним словом, этот страх есть сострадание, отнесенное к нам самим. [...]

* * *

[...] В этом полном объеме сострадание и страх, возбужденные трагедией, должны очищать наше сострадание и наш страх, и только эти чувства, а не другие какие-либо страсти. Конечно, в трагедии могут встретиться поучительные примеры, которые могли бы служить и для очищения других страстей, но это не составляет ее цели. Они у нее общие с поэмой и комедией, поскольку она в качестве поэтического произведения вообще есть подражание действию, а не поскольку она является трагедией, то есть преимущественно подражанием действию, заслуживающему сострадания. Все виды поэзии должны исправлять нас. Прискорбно, если это приходится еще доказывать, а еще прискорбнее, если есть поэты, даже сомневающиеся в этом. Но не все виды поэзии в состоянии исправлять все, по крайней мере не каждый из них может с такой степенью полноты исправлять известные свойства, как другой. Подлинное же значение каждого вида определя-

ется тем, что он может исправить всего лучше и в чем другие виды не могут сравняться с ним.

* * *

[...] Неоспоримо, что в отношении всеобщности Аристотель прямо не признает никакого различия между действующими лицами трагедии и комедии. Как те, так и другие, и даже герои эпоса, одним словом, все лица, являющиеся в поэтическом воображении, должны без различия говорить и действовать не так, как могло бы быть свойственно только им, но как говорил бы и действовал бы каждый, имеющий их свойства, при тех же самых обстоятельствах.

*Лессинг Г. Э. Избранные произведения.
М., 1953. С. 519–521, 546–551,
557–558, 565–566, 570, 576, 598.*

Иоани-Георг Зульцер (1720–1779)

Теоретик искусства и педагог, издатель «Всеобщей истории изящных искусств» (1771–1774) – понятийного словаря просветительской эстетики. Будучи деятелем немецкого Просвещения, Зульцер вместе с тем был учеником швейцарского Просвещения. Отсюда у него черта, присущая почти всем швейцарским просветителям, от Бодмера до Песталоцци, – назидательность и склонность к дидактике.

У всех «швейцарцев» сохраняются до определенной степени черты раннего Просвещения, когда искусство и эстетическое вычлняются из более широкого контекста, когда идеи эстетического воспитания еще только начинают выделяться из задач общего воспитания,

Иллюзорность присущего Зульцеру, как и, например, Виланду, утопизма – в иллюзии непосредственной данности гражданского общества. Отсюда постоянная, явная или подразумеваемая, модель классических Афин, отсюда непосредственная жизненность нераспавшегося тождества прекрасного, доброго и истинного, отсюда *принципиальная* простота понимания задачи воспитания как *подключения* воспитуемого к существующим прочным формам *гражданской жизни*. «Что же касается иных из изящных искусств, – пишет Зульцер, – то в обычных школах можно ограничиться только тем, чтобы вообще *воспитывать вкус* молодых людей. Их нужно учить чувствовать в созданиях духа прекрасное, естественное и великое и подлинное отличать от ложного остроумия и ложного величия... Нужно прилагать усилия к тому, чтобы показывать детям подлинные красоты с тем, чтобы образовать их вкус. Нужно им до тех пор, причем самыми разными способами, указывать на красоты, пока они действительно не станут их чувствовать»

Всеобщая история изящных искусств

(Из предисловия к первому изданию)

Человек обладает двумя, по-видимому, не зависящими друг от друга способностями, на развитии которых должно осно-

вываться благополучие общественной жизни. От разума зависит возможность этого благополучия, нравственное же чувство придает этой жизни то, без чего она не имела бы никакого смысла.

То, что люди не рыщут больше по земле в одиночку или мелкими стаями, подобно диким животным, в поисках скудной пищи, но имеют постоянные селения и надежное пропитание, что они живут большими обществами и управляются добрыми законами, — является благом, которым они обязаны разуму, создавшему механические искусства, науку и законы. Но для того, чтобы они могли по-настоящему насладиться этими прекрасными плодами разума и в огромном человеческом обществе быть счастливыми, нужно посеять в их душах общественные добродетели, любовь к нравственному порядку, к красивому и доброму.

Обратим внимание на положение многих больших народов, у которых разум достаточно развит, у которых механические искусства и науки достигли значительного совершенства, и спросим себя — счастливы ли эти народы? Когда ищешь ответа на вопрос, почему они несчастливы, выясняется, что им недостает нерва души, живого чувства красивого и доброго, что они слишком косны, чтобы восстать против беспорядка, слишком бесчувственны, чтобы живо ощутить недостаток доброго, и слишком пассивны, чтобы в тех случаях, когда они еще ощущают эту недостаточность, помочь преодолеть ее.

Хотя семя этого чувства, так же как и разума, заложено в каждой душе, а в немногих, наиболее счастливых душах оно пребывает самостоятельно и приносит плоды, но для того, чтобы взошли все семена, необходимо заботливо охранять их, ухаживать за ними. Для развития разума во всех странах созданы крупные заведения, расходуются большие средства, однако бросается в глаза, что развитие нравственного чувства находится в полном небрежении. При частом, повторном наслаждении прекрасным и добрым появляется страстная потребность в них, из отталкивающего впечатления, которое производит на нас все уродливое и злое, возникает отвращение ко всему, что противоречит нравственному порядку. Из этой потребности и этого неприятия в человеке пробуждается благородная активность, которая непрерывно побуждает его действовать добру и противодействовать злу. Такое благотворное

действие могут оказывать изящные искусства, подлинное назначение которых и состоит в том, чтобы пробуждать живое чувство красоты и добра и отвращение ко всему безобразному и злему. [...]

[...] Я постарался показать как можно яснее, что изящные искусства способны оказать то огромное воздействие, о котором говорилось выше, и что полное достижение человеческого счастья, начало которому положило развитие механических искусств и науки, зависит от совершенства и хорошего применения изящных искусств. Второй моей заботой было убедить художника в его высоком призвании и направить его на путь, по которому ему следует идти, чтобы выполнить свое назначение. [...]

[...] Каждый честный философ должен испытывать боль при виде того, как божественный дар руководимого вкусом таланта находит столь дурное применение. Нельзя без огорчения видеть, что собою представляют на самом деле искусства, когда понимаешь, чем они могли бы быть. Приходишь в негодование, когда видишь, что люди, которые лишь оскверняют муз, претендуют на наше уважение.

[...] Где тот поэт, который, имея такую возможность, воспламенил бы целый народ энтузиазмом во имя прав человечества или ненавистью к общественным преступникам или пробудил бы в сердцах несправедливых и злых людей — стыд и ужас? Существует лишь одно средство поднять человека, просвещенного науками, до доступных ему высот. Это — усовершенствование и верное применение изящных искусств.

Еще никто не взошел на ту высшую ступень в храме славы и заслуг, на которую взойдет некогда правитель, одержимый божественной волей — увидеть людей счастливыми, и который с равным рвением и равной мудростью сумеет довести до совершенства применение обоих великих средств к достижению счастья людей: культуру разума и формирование нравственности, первую — с помощью наук, второе — с помощью изящных искусств.

Идеи эстетического воспитания:

Антология в двух томах.

М., 1973. Т. 2. С. 140–142.

Кристоф Мартин Виланд (1733–1813)

Выдающийся немецкий писатель, автор романов «История Агатона», «Абдериты» и др. Отчасти воспитанный на французской культуре времен Людовика XV и через ее призму смотревший на греческую античность (он был ее знатоком), Виланд во времена, предшествовавшие появлению классической немецкой эстетики, добился синтеза; однако найденный им принцип гармонии, идеал совершенства стал казаться недостаточным с точки зрения последующей эстетики; в нем, как казалось, было слишком много изящества, гладкости, внешней виртуозности.

Но историческую роль Виланда в развитии немецкой эстетической культуры трудно переоценить (нужно иметь в виду и то, что он в течение нескольких десятилетий издавал журнал «Немецкий Меркурий» – важнейший в то время литературный орган). Виланду Германия обязана и восприятием античной традиции (хотя здесь он и не был единственным), но главное – он способствовал знакомству немцев с другими культурами. Просветительский рационализм быстро достиг у Виланда необычайного изящества и даже светского блеска. «Письма молодому поэту», например, по самому своему тону местами напоминают не столько прозу XVIII века, сколько сочинения какого-нибудь эзотерического поэта времен Гофмансталя и Рильке. В этой способности Виланда писать ненамного, вольно, легко нашел свое отражение его эстетический идеал.

Статья «Об отношении прекрасного и приятного к полезному» имеет важное значение прежде всего потому, что Виланд подчеркивает здесь эстетическую роль искусства, а ведь в середине XVIII века для обыденного сознания, у которого традиционно-бюргерское постепенно переходило в буржуазное с его утилитарным подходом к искусству, искусство и произведение искусства все еще с большим трудом отделялись от «полезного», от ремесленной деятельности, от производства красивых предметов быта.

Искусство воспитывает человека, по мнению Виланда; в этом он еще вполне разделяет безграничный оптимизм Просве-

щения. Виланд явился прямым преемником Шефтсбери. Но шефтсберианский идеал «виртуоза» он разрабатывал несравненно более тщательно, поэтически многообразно и настойчиво.

Об отношении прекрасного и приятного к полезному

Нередко случалось, что Бальзак (письма которого, когда-то излюбленное чтение, могли служить неисчерпаемым кладом антитез, *conceits* и прочего шутовства для профессиональных сочинителей эпиграмм) говорил нечто плоское, полагая, что сказал нечто глубокомысленное. Однако и ему часто попадались хорошие мысли, что неизбежно, если человек всю свою жизнь проводит в охоте за мыслями.

В следующем отрывке мне нравится последняя мысль (несмотря на схожесть с эпиграммой) и своей простотой и очевидной истинностью образа, в который она облачена. «Нужно, — говорит он, — чтобы были книги для отдыха и для развлечений, и для дела и для поучения. Первые приятны, вторые полезны, а ум человека нуждается в том и другом. Пусть каноническое право и кодекс Юстиниана останутся при своем, но пусть они царят в университетах; ради них нельзя изгонять Гомера и Вергилия. Будем выращивать оливковые деревья и виноград, но не будем выпалывать розы и мирты».

У меня есть два замечания к этому месту: первое состоит в том, что Бальзак слишком многое уступает педантам (которые, наморща нос, глядят на муз и их творения), когда причисляет Гомеров и Вергилиев к *развлекательным* писателям. Древность, более мудрая, думала о них иначе, и Гораций с достаточным основанием утверждает, что Гомер может лучше научить *практической философии*, чем Крантор и Хрисипп.

Во-вторых, мне думается, что *противопоставлять приятное полезному* и смотреть на первое с некоторым презрением в виду второго — вообще скорее купеческий, нежели философский образ мысли.

Предполагая заранее, что речь идет только о таком полезном, которое не нарушает ни законов, ни долга и не оскорбляет здорового морального чувства, я скажу: то *полезное*, которое можно противопоставить *прекрасному и приятному*, — это полез-

ное общее у нас и у самых низких животных, и если мы любим и ценим полезное в *этом* смысле, мы не поступаем иначе, чем какой-нибудь бычок или ослик. Ценность полезного в этом смысле зависит от того, в какой степени нельзя обходиться без него. В какой мере какая-нибудь вещь необходима для сохранения человеческого рода и гражданского общества, в той мере она, конечно, есть некое добро; но из-за этого она не становится чем-то *превосходным*. Именно поэтому мы и стремимся к полезному не ради него самого, а ради определенных выгод. *Прекрасное* же мы любим благодаря *внутреннему своему преимуществу перед животными*, ибо из всех животных только человек одарен чувством порядка, красоты и грации. Отсюда происходит, что чем совершеннее он, *чем больше он — человек*, чем шире и глубже его любовь к прекрасному, тем тоньше способен он различать виды и степени красоты с помощью только чувства. Именно поэтому прекрасное, и только прекрасное, отличает общительного, развитого и утонченного человека от дикаря и варвара как в искусствах, так и в поведении и в нравах: и больше того, все искусства без исключения и даже науки обязаны своим ростом почти исключительно этой внушенной человеку любви к прекрасному и совершенному и, если бы люди захотели ограничить их тесными рамками *необходимого и полезного* в самом обыденном значении слова, то они были бы теперь еще бесконечно далеки от того уровня, на который поднялись в Европе.

Сократ оставил искусству такие границы, и если он был в чем-то неправ, то именно в этом. Кеплер и Ньютон никогда не открыли бы законов мировой системы — самое прекрасное, что произвел человеческий ум при помощи мышления, — если бы, следуя его предписанию, они ограничили искусство измерения измерением земли, а астрономию — необходимым применением при путешествиях по суше и по морю и при составлении календаря.

Сократ увещевал художников и скульпторов, чтобы они соединяли прекрасное и приятное с полезным; равным образом он поощрял мимических танцовщиков к тому, чтобы те облагородили то удовольствие, какое способно дать их искусство, и развлекали и чувства и сердце. В согласии с таким принципом он

уговаривал и тех ремесленников, которые были заняты более насущными вещами, по возможности соединять *полезное с прекрасным*. Но соглашаться считать прекрасной какую-то вещь только по мере ее полезности – значит смешивать понятия.

Красота и грация, правда, по самой своей природе *родственны* полезному; но они не потому желательны, что полезны, а потому, что природе человека свойственно находить удовольствие в созерцании их: удовольствие, которое вполне сходно с тем, которое доставляет нам *созерцание добродетели* и в той же мере составляет *потребность разумных существ*, как питание, одежда и жилище – потребности животного человека.

Я сказал – *животного человека*, потому что он *разделяет* эти потребности со всеми или большинством животных. Но ни эти животные потребности, ни способность и стремление удовлетворять их не превращают животное в человека. Заботясь о пище, строя себе гнездо, отыскивая самку и кормя птенцов, схватываясь с тем, кто хочет отнять у него пищу или захватить его гнездо, – во всем этом он поступает как зверь, во всем, что касается *материального*. Только тем *способом*, каким человек совершает все эти животные вещи, если только внешние причины не ввергли его в действительно животное состояние и не удерживают его в таком, он отличается от всех прочих животных видов, возвышается над ними и проявляет свою человечность. Ибо только это животное, которое зовет себя – человек, и только оно одно, одарено природным чувством красоты и порядка, сердцем, склонным к сообщению самого себя с другим, способным на страдание и радость вместе с другими и на бесконечное множество приятных и прекрасных чувствований; только оно проявляет ярко выраженную склонность к подражанию и творчеству, только это животное беспрестанно озабочено тем, чтобы улучшать все придуманное и сделанное им.

Все эти качества, вместе взятые, существенно отличают его от других животных, делают его их господином и хозяином, подчиняют ему землю и море и постепенно ведут его к тому, что он благодаря почти безграничному росту своих художественных способностей обретает возможность изменять самую природу и создавать новый мир, более совершенно устроенный для удовле-

творения его потребностей, из тех материалов, которые дает ему природа.

Первое, в чем проявляет человек эти свои преимущества, — *совершенствование и облагораживание* всех тех потребностей, побуждений и отправлений, которые у него общи с животными. Время, которое потребно ему на это, здесь не важно. Довольно того, что в конце концов ему не приходится выпрашивать средства для поддержания своей жизни у простого случая; а лучшая обеспеченность более питательной и более вкусной пищей оставляет время, чтобы подумать над совершенствованием других жизненных потребностей. Он изобретает одно искусство за другим; каждое из них упрочивает его существование и умножает его удовольствия; и так он непрестанно поднимается — *от насущного к удобному, от удобного к прекрасному*.

Естественное общество, в котором он рожден, в сочетании с необходимостью защищаться от вредных последствий разрастания человеческого рода, побуждает его к тому, чтобы создать гражданское общество и новый образ жизни.

Но и здесь, едва он озаботился всем необходимым, всеми средствами внешней и внутренней безопасности, мы видим уже, что он занят тысячью дел, ведущих к украшению этого нового его бытия. Незаметно небольшие селения превращаются в большие города, пристанища искусств и торговли, места сбора разноязычных народов земли. Человек все больше расселяется во все стороны. Мореплавание и торговля делают более разнообразными занятия и жизнь людей, умножая потребности людей и жизненные блага. Богатство и роскошь делают тоньше всякое искусство, матерью которого были нужда и недостаток; праздность, честолюбие и общественное поощрение ускоряют рост наук, которые становятся богатым источником новых преимуществ и удовольствий благодаря свету, который они разливают по всем предметам человеческой жизни.

Но по мере того, как человек украшает и улучшает внешние условия своей жизни, в нем развивается чувство *нравственно-прекрасного*. Он отказывается от грубых и бесчеловечных обычаев варварства, он начинает питать отвращение ко всякому насилию над себе равными и приучается уважать законы спра-

ведливости. Разнообразие общественного положения развивает и определяет понятия приличий и вежливости, а желание нравиться другим и быть уважаемым ими приучает человека сдерживать свои страсти, скрывать свои пороки, обращать к другим свои лучшие стороны и все, что он ни делает, делать с пристойностью. Одним словом, его нравы украшаются, как и все условия его жизни.

Поднимаясь по всем этим ступеням, он наконец восходит к *величайшему совершенству своего ума*, какое только возможно при настоящих условиях жизни, к пониманию того, что он — *часть великого целого*, к идеалу красоты и добра, к *мудрости и добродетели*, к преклонению перед непостижимой сокровенной мощью природы, к почитанию общего отца всех умов, познавать и исполнять законы которого является в равной мере их величайшим преимуществом, первейшим долгом и чистейшим удовольствием.

Все это мы обозначаем одним словом — прогресс человечества. И теперь пусть каждый ответит на вопрос: сделал ли бы человек эти успехи, если бы это природное чувство прекрасного и приличного пребывало бездейственным в Нем? Отнимите у него это чувство, и все создания его дремлющей силы, все памятники его величия, все богатства природы и искусства, которыми он овладел, все исчезнет; он впадет в животное состояние глупых и бесчувственных обитателей Новой Голландии, и вместе с ним природа вернется к дикости и хаотической бесформенности.

Что же это за *ступени украшения*, по которым человек постепенно приближается к совершенству? Украшения его потребностей, образа жизни, одежды, жилища, орудий? Украшения ума и сердца, мыслей и страстей, языка, нравов, обычаев, удовольствий?

Какое расстояние отделяет первую хижину от строения Палладио? Пирогу карайба — от линейного корабля? Три колоды, изображавшие в незапамятные времена богинь прелести у беотийцев, — от граций Праксителя? Поселение готтентотов или диких индейцев — от такого города, как Лондон? Наряд новозеландской туземки — от роскошного костюма султанши? Язык жителей Гаити — от языков Гомера, Вергилия, Тассо, Мильтона и Вольтера?

Сколько бесчисленных ступеней украшения должны были пройти люди и все человеческое, чтобы оставить позади эти безграничные разделяющие пространства!

Желание *украшать и улучшать*, недовольство низшей ступенью, как только становится известной высшая, — это единственные подлинные и в высшей степени простые двигатели, благодаря которым человек достиг того уровня, на котором мы видим его теперь. Все народы, совершенствовавшие себя, представляют доказательство этого положения, и если бы на самом деле обнаружили такие, которые без особых физических или нравственных препятствий всегда оставались бы на одной и той же ступени несовершенства или даже выказывали бы полное отсутствие этих движущих сил совершенствования, то мы имели бы право считать их скорее особым видом человекоподобных животных, нежели действительно людьми нашего рода и племени.

Если — этого никто не станет отрицать — все ведущее к совершенству *человека и условий его жизни* заслуживает названия полезного, то в чем же причина того ненавистного противопоставления *прекрасного и полезного*, что все еще делают некоторые неотесанные готы? Должно быть, эти люди никогда не задумывались над тем, какие последствия будут, если изгнать из страны или осудить на голодную смерть всех музыкантов, поэтов, актеров, художников целого народа, достигшего высокой ступени совершенства нравов, или если этот народ, что было бы столь же ужасно, утратит хороший вкус во всех этих искусствах?

Утрата вещей, которые, несомненно, имеют меньшее значение, уже привела бы к невозполнимому пробелу в благополучии народа. Если только представить вам счет, в котором было бы указано, что значит для французов вычеркнуть из числа европейских потребностей только две маленькие статьи — веера и табакерки, — и если вы подумаете, что это только кончики бесчисленных ветвей и веточек индустрии, которые порождены любовью к игрушкам и мишуре этих столь привязанных к ним больших детей в штанах и длинных юбках; и если вы посчитаете, как полезны для мира даже *бесполезные* вещи, и поразмыслите над тем, что области прекрасного и полезного не строго замкнуты, но различными путями проникают друг в друга, так что никогда невозмож-

но точно и надежно провести между ними границы, короче, что меж ними есть такое близкое родство, что почти все полезное красиво, а красивое полезно или же может стать таковым, если вы поразмыслите над всем этим, тогда — ...

Но есть люди, которые, словно абдериты, не становятся умнее от размышлений. У кого голова сидит криво, того всю жизнь нельзя заставить видеть вещи так, как видят их другие, те, кто смотрит на них прямо.

И есть еще порода неисправимых людей, которые испокон веков были отъявленными ненавистниками прекрасного, не потому, что у них криво посажена голова, а потому, что полезным они называют только то, что набивает их сундуки. Но ремесла сикофанта, мошенника, торговца амулетами, вора, соскабливающего золото с дукатов, сводника, тартюфа и т.д., какими бы доходными они ни были, конечно же, не прекрасны: а потому естественно, что эти господа по каждому поводу высказывают глубокое презрение к красоте, не приносящей им доходов. Кроме того, сколь многим глупцам полезно быть глупыми! Сколь многие из них потеряли бы всю свою важность, если бы люди, у которых они пользуются авторитетом, были одарены вкусом и умели отличать подлинное от поддельного и прекрасное от дурного? Такие люди, конечно, имеют достаточные личные основания быть врагами острого ума и тонкого вкуса. Они находятся в положении того честного бюргера, который выдал свою безобразную дочь замуж за слепца и не хотел допустить, чтобы у того сняли катаракту.

Но мы, мы можем только выиграть оттого, что станем умнее; какими же абдеритами должны мы быть, чтобы позволить этим господам (у которых на то свой интерес) уговорить нас лишиться зрения и пребывать во мраке, только чтобы не открылось безобразие их дочерей?

Идеи эстетического воспитания:

Антология в двух томах.

М., 1973. Т. 2. С. 161–167.

Иоганн Готфрид Гердер (1744–1803)

Выдающийся философ-просветитель. Между повседневной деятельностью и теоретическими занятиями Гердера нетрудно увидеть органическую связь, ибо все малое и все великое пронизано у него идеей творческого органического воспитания.

Уже в 1762 году (в 18 лет) Гердер начал преподавать. Сохранилось значительное количество речей, произнесенных Гердером на различных торжественных актах. В этих речах, неизбежно пропитанных дидактическим началом, изложенных достаточно просто и поучительно, ярко выявилась проблематика этапа Просвещения гердеровского времени. Этическое, эстетическое здесь уже достаточно полно выявляют свою специфику, но речь идет у Гердера скорее о соединении, нежели о теоретическом различии.

Идея эстетического воспитания человечества выступает у Гердера не в трагическом плане, как у Шиллера, а более эпично. Несмотря на все свои колебания, несмотря на раннее влияние на него такой экспансивной личности, как Гаманн, в глубине души Гердер навсегда остался просветителем-моралистом, хотя и умудренным фатальным опытом времени. В одной из своих речей, размышляя о программе образования в целом, Гердер говорил: «Древние называли изящные науки так – *artes quae ad humanitatem pertinent, ad humanitatem informant*, то есть науки, которые делают нас *человечными*, образуют, *формируют* из нас людей; поэтому можно было бы, скорее, назвать их *образующими*. То, что образует наши душевные силы, то прекрасно; то, что не делает нас людьми, – не заслуживает и имени изящных наук, даже если это со всех сторон облеплено золотом».

Прекрасное – это форма истины. Все науки – философия, астрономия, психология, логика, этика – если их истина представлена живо, если в ясном свете показаны их начала, их внутренняя последовательность, польза и применение, – прекрасны. Гердер при этом имеет в виду не только внешний момент изложения, но и внутренний – самое построение науки. Философия,

если она *образовывает*, то есть гуманно преподносится и применяется, есть *матерь всего прекрасного*.

Воспитание, как его представляет себе Гердер, должно быть жизненно и эстетически цельным. Перед учеником открывается, как выражается Гердер, *«весь в целом внешний образ мира»*. Все должно быть живым; нужно учить, как замечает Гердер, *«грамматику по языку, а не язык по грамматике»*. Все обучение в целом не теряет из виду особой своей *эстетической стороны*, жизненности, органичности своих предметов.

За пределами всех разграничений и разделений, проводившихся когда-либо Гердером в теории, на первом плане у него всегда стояло эмоциональное и одновременно рациональное постижение культуры, понимание культуры как целостности, вчувствование в ее формы.

Это свое представление о культуре Гердер стремился выразить в своих сочинениях по философии истории, особенно в *«Идеях философии истории человечества»*. В этой работе Гердер дал эстетически-непосредственное и учено-умудренное понимание истории, исполненное просветительского энтузиазма и уже с новым описательно-типологическим подходом к истории и культуре.

Не просто описательной типологией, но именно сбором всего лучшего, что есть в культурах прошлого, были собственные работы Гердера – и упомянутые *«Идеи»*, и *«Письма для поощрения гуманности»*, и рассуждение *«О воздействии поэзии на нравы народов в древние и новые времена»*. Последнее интересно как раз в плане эстетического воспитания, хотя для самого Гердера всякий раз решающим оказывается соединение эстетического с этическим. Но именно исторические занятия, в свою очередь столь обоснованные именно для того исторического этапа, сумели уберечь Гердера от любого полного отождествления этического с эстетическим, научив его тому, что и то и другое вполне реально существует в отдельности. Правда, Гердер недооценивал специфическую силу искусства (отсюда его полемика с Кантом в последние годы жизни). Но характерно, что в своих поздних сочинениях Гердер считает нужным извинить Шефтсбери за его *«незрелые мысли»* о *«калокагатии»*, а в одном месте он даже про-

тивопоставляет Шефтсбери, «заигрывавшему с человеческой природой», мораль долга: «Ты обязан!»

В публикуемых отрывках из сочинений Гердера затрагиваются самые различные стороны эстетического воспитания. Работа «Причины падения вкусов у разных народов...» (1773) показывает, что Гердер довольно рано принципиально встал на позицию реального изучения трудностей, мешающих воспитанию вкуса.

Трактат «О воздействии поэзии...» (1778) – очерк исторической эстетики – замысел такого же универсального порядка, что и исторический обзор поэзии в «Эстетике» Гегеля. Поздняя же работа Гердера, направленная против Канта, «Каллигона» (1800) кажется заветом просветительского века будущему.

О воздействии поэзии на нравы народов в древние и новые времена

Utcunque defecere mores,
Dedecorant bene nata culpaе
Horat¹.

По многочисленным свидетельствам древних, поэзия в их времена оказывала весьма значительное влияние на нравы. По их словам, во власти поэзии, этой дочери неба, было и усмирять диких зверей, и оживлять камни, и внушать людям все, что угодно, – и ненависть, и любовь, и мужество, и кротость, и почитание богов, и страх, уверенность, утешение, радость. Поэзия, как рассказывают, склонила грубые народы под власть закона, подвигла недовольных и усталых на борьбу и труд, а трусливых и опасливых – на опасные предприятия и смертельный риск. Она была самым древним, а если судить по рассказам, и самым действенным средством для обучения, образования, воспитания нравов людей и граждан.

¹ Когда же нравственность слабеет,
Все благородное грех позорит.
(Гораций, 4, 4, 35. Перевод Н.С. Гинзбурга)

Как? Неужели все эти рассказы были баснями и поэтическим вымыслом? А если в них есть правда, то как же Платон и другие блюстители нравов могли лишить их доступа в свою идеальную республику? Или же, далее: было ли у поэзии это воздействие? И воздействует ли она так и поныне? И что изменилось: она сама или мир вокруг нее, время, нравы, народы? А если она теперь утратила свое воздействие, то что же заняло ее место: что-нибудь лучшее или худшее? Или же ее место вообще не занято? И что надо сделать, дабы в этом последнем случае вернуть ей хотя бы в чем-нибудь ее старое величие и достоинство? Как помочь ей вновь занять трон ее отцов?

Может быть, она пала так низко, что оказывает дурное влияние на характеры и судьбы людей? Как воспрепятствовать этому злу? Как лишить яд его действия? Как сделать, чтобы души людей вновь открылись для чистейшего языка Олимпа? Мне кажется, что эти и подобные им вопросы и стоят передо мною. [...]

Идеи эстетического воспитания:

Антология в двух томах. Т. 2.

М., 1973. С. 168–171.

Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусстваа, по данным новейших исследований

Первый лесок, посвященный «Лаокоону» господина Лессинга

Ничто вообще не дает нам права предполагать, что философ, который намеревается раскрыть различие между поэтическим и изобразительным искусством, тем самым берется полностью разъяснить всю сущность поэтического искусства. Господин Лессинг, сравнивая поэзию с живописью, показывает нам, чем поэзия отличается от живописи; но чтобы увидеть, что же она представляет собою, в чем ее основная сущность, надо было бы поставить ее для сравнения рядом со всеми родственными искусстваами и науками, как-то: с музыкой, танцем и ораторским искусством – и с философской точки зрения разобраться в этих различиях.

«Живопись действует в пространстве; поэзия – во времени; первая – посредством фигур и красок, вторая – посредством членораздельных звуков. Следовательно, тела составляют предмет живописи, действия составляют предмет поэзии».

Итак, господин Лессинг дошел в своих рассуждениях до этого вывода. Что, если философствующий музыкант продолжит его мысли: подчиняются ли поэзия и музыка одним и тем же законам, поскольку они обе действуют во времени? Как поступает первая, когда она воспекает действие? А знаток риторики в свою очередь продолжит: всякая речь может описывать *действие* – как же поступает поэзия? И как это происходит во всех ее видах и разновидностях? И, наконец, только совокупность всех этих теорий дает нам сущность поэзии.

Но и при настоящем одностороннем сравнении мне все время кажется, что в определении существа поэзии чего-то не хватает. Я снова обращаюсь к Лессингу там, где он обещает объяснить предмет из его первопричины.[...]

«Если бесспорно, что средства выражения должны находиться в тесной связи с тем, что они выражают...», именно здесь всякое сравнение отпадает. Членораздельные звуки в поэзии как раз не находятся в столь тесной связи с тем, что они обозначают, как тела и краски в живописи. Могут ли два столь отличных друг от друга предмета дать нечто третье, первооснову для определения различия, для определения сущности обоих искусств?

Знаки, которыми пользуется живопись, *естественны*; связь знаков с обозначаемым предметом основана на свойствах самого изображаемого предмета. Средства выражения поэзии *произвольны*; членораздельные звуки не имеют ничего общего с предметом, который они обозначают; это лишь общепринятые условные знаки. По природе своей, как мы видим, они совершенно отличны друг от друга, и *tertium comparationis* (*общий признак сравниваемых предметов* – лат.) исчезает.

Живопись целиком действует в пространстве, через сосуществование, с помощью знаков, которые показывают предмет *естественным образом*. В поэзии же *последовательность* не является тем, чем в живописи – сосуществование в пространстве. То, что в живописи основано на сосуществовании друг подле

друга предметов или их частей, никак не основано в поэзии на последовательности членораздельных звуков. Последовательность употребляемых ею знаков – это лишь *conditio sine qua non* (непременное условие – *лат.*) и тем самым лишь известное ограничение, тогда как сосуществование знаков, которыми пользуется живопись, составляет природу этого искусства и основу живописной красоты. Хотя поэзия воздействует посредством следующих друг за другом звуков, то есть слов, все же эта последовательность звуков, или следующих друг за другом слов, не является основным средством ее воздействия.

Чтобы яснее подчеркнуть эту разницу, необходимо сопоставить друг с другом два искусства, воздействующие естественными средствами выражения: живопись и музыку. Здесь я могу с уверенностью сказать: живопись воздействует исключительно с помощью пространства, так же как музыка – с помощью времени. В одной из них основой прекрасного является сосуществование красок и фигур друг подле друга, в другой основой благозвучия является последовательность звуков. В одном случае удовольствие, вызываемое искусством, его воздействие основано на зрительном впечатлении от сосуществующих предметов; в другом случае средством музыкального воздействия является последовательность, связь и смена звуков. Итак, я продолжаю свою мысль: живопись вызывает в нас представления о последовательности во времени лишь с помощью иллюзий; поэтому ей не следует возводить это побочное действие в главное, пытаясь воздействовать, как подобает живописи, красками и вместе с тем во временной последовательности: иначе исчезнет сама сущность этого искусства и пропадет все вызываемое им впечатление. Свидетельством этому являются опыты с клавиатурой красок. И напротив, музыка, действующая исключительно с помощью временной последовательности, вовсе и не должна ставить себе основной целью музыкальное изображение предметов, сосуществующих в пространстве, как это часто делают неумелые дилетанты. Пусть первая не выходит за рамки сосуществующего, а вторая – за рамки временной последовательности, так как и то и другое является их *естественным* средством выражения.

Но в области поэзии дело обстоит иначе. Здесь естественные знаки выражения, как-то: буквы, звуки, их последовательность – никак или почти никак не определяют собой поэтического воздействия: здесь главное – смысл, по произвольному согласию вложенный в слова, душа, которая живет в членораздельных звуках. Последовательность звуков не является для поэзии столь основополагающей, как для живописи сосуществование красок, потому что «средства выражения» не находятся в одном и том же соотношении с обозначаемым ими предметом.

Основа эта достаточно шаткая: каково же будет само здание? Прежде чем перейти ко второму, попытаемся иным образом укрепить первое. Живопись действует в *пространстве* и посредством искусственного изображения этого пространства. Музыка и все энергические искусства действуют не только во временной последовательности, но и через нее, посредством искусственного чередования звуков во времени. Нельзя ли свести и сущность поэзии к подобному основному понятию, поскольку ее воздействие на нашу душу совершается также с помощью произвольных знаков, через смысл, вложенный в слова? Назовем средство этого воздействия силой; и, подобно тому, как в метафизике существуют три основных понятия: *пространство, время и сила*, и как все математические науки могут быть сведены к одному из этих понятий, так и мы попытаемся в теории изящных наук и искусств высказать следующее положение: искусства, которые создают *предметы*, воздействуют в пространстве; искусства, которые действуют с помощью энергии, – во времени; изящные науки, или, вернее, единственная изящная наука, поэзия, воздействуют посредством *силы*. Посредством силы, которая присуща словам, силы, которая хотя и передается через наш слух, но воздействует непосредственно на душу. Именно эта *сила* и есть сущность поэзии, а отнюдь не сосуществование или последовательность во времени.

Теперь встает вопрос: какими предметами может сильнее всего тронуть душу человека эта поэтическая сила – предметами, сосуществующими в пространстве или следующими друг за другом во времени? Или, чтобы выразиться нагляднее, в какой среде сила поэзии действует свободнее – в пространстве или во времени?

Она действует в *пространстве* тем, что вся речь имеет *чувственный* характер. В любом ее знаке следует воспринимать не самый знак, а тот смысл, который ему присущ; душа воспринимает не слова как носители силы, но самую силу, то есть смысл слов. Это – первый способ наглядного познания. Но вместе с тем она также дает душе как бы зрительное представление каждого предмета, то есть собирает воедино множество отдельных признаков, чтобы создать этим сразу же полное впечатление предмета, представляя его взору нашего воображения и вызывая иллюзию видимого образа. Это – второй способ наглядного познания, составляющий сущность поэзии. Первый способ присущ всякой живой речи, если только она не сводится к пустым словесным упражнениям или философствованию; второй свойствен лишь одной поэзии и составляет ее сущность, *чувственное совершенство речи*. Поэтому можно сказать, что первая существенная сторона поэзии есть действительно *живопись своего рода, то есть чувственное представление*.

Она действует и во времени: ибо она – *речь*. И не потому только, что речь является, во-первых, естественным выражением страстей, душевных движений – это еще только окраина поэзии; но главным образом потому, что она воздействует на душу быстрой и частой сменой представлений, воздействует как энергическое начало отчасти этим разнообразием, отчасти всем своим целым, которое оно воздвигает во времени. Первое сближает ее с другими видами речи; последнее же – ее способность чередовать представления, как бы создавая из них мелодию, образующую целое, отдельные части которого проявляются лишь постепенно, а общее совершенство воздействует энергически, – все это превращает поэзию в музыку души, как называли ее древние греки; и об этой второй последовательности господин Лессинг не упомянул ни разу.

Ни одна из этих сторон, взятая в отдельности, не составляет всей ее сущности. Ни энергия, ее музыкальное начало, ибо оно не может проявиться, если не будет иметь предпосылок в чувственном характере представлений, которые она живописует нашей душе. Но и не живописное ее начало, ибо, действуя энергически, она именно через последовательность создает в душе

понятие чувственно совершенного *целого*; только взяв обе эти стороны в совокупности, я могу сказать, что сущность поэзии — это сила, которая, исходя из *пространства* (из предметов, которые она чувственным образом воспроизводит), действует во времени (последовательностью многих отдельных частей, создающих единое поэтическое целое), короче — *чувственно совершенная речь*. [...]

Действия, страсть, чувство! И я люблю их в стихах больше всего; и всего сильнее ненавижу я мертвую, неподвижную описательность, в особенности если она занимает страницы, листы, целые поэмы, но не той смертельной ненавистью, которая готова изгнать всякое отдельное подробное описание, когда оно изображается как сосуществующее, не той смертельной ненавистью, которая оставляет каждому материальному предмету лишь один эпитет, чтобы приобщить его к действию, и совсем не потому, что поэзия всегда описывает с помощью последовательности звуков, или потому, что Гомер делает то или иное так, а не иначе — нет, не поэтому.

Если я чему-либо научился у Гомера, то это тому, что поэзия действует энергически; не с намерением создать окончательной черточкой какое-либо творение, картину, образ (хотя бы и последовательные), но уже в самый момент энергического воздействия ощущается и возникает вся ее сила. Я научился у Гомера тому, что поэзия никогда не воздействует через слух, через звуки на мою память, чтобы я удержал отдельную черту из ряда последовательных описаний, но через мое воображение: именно исходя из этого, а не из чего-либо другого следует оценивать ее воздействие. Вот с какой стороны я противопоставляю ее живописи и весьма сожалею, что господин Лессинг не обратил внимания на это главное отличие сущности поэзии — «воздействие ее на нашу душу, энергию».

Живопись воздействует не только из пространства, то есть через предметы: она воздействует и в пространстве — свойствами этих тел, которые она приспособляет к своим целям. Значит, дело не только в том, что предметы живописи не существуют иначе, как в зримой форме; эта зримая форма и является тем свойством предметов, посредством которого живопись воздействует на нас.

Поэзия же, если она не воздействует через пространство, то есть показывая сосуществующее, через краски и очертания, то это не значит еще, что она не может воздействовать *из пространства*, то есть изображать предметы в их зримой форме. Средства выражения поэзии тут ни при чем, она воздействует смыслом, а не последовательными звуками слов. Живопись воздействует красками и формами на зрение, поэзия – значением слов на наши низшие душевные силы, в особенности на воображение. И так как его деятельность обычно может быть названа наглядным представлением, то и поэзия, поскольку она делает нам какое-либо понятие или образ наглядным, может быть названа живописцем воображения; и целостность поэмы – это целостность произведения искусства.

Но если живопись создает *единое* произведение, которое во время работы над ним еще ничто, а после завершения – все, и притом это все заключается именно в целостной картине, то поэзия, напротив, воздействует энергически, то есть уже во время работы над нею душа должна ощущать все, а не так, чтобы восприятие начиналось лишь после того, как закончится энергическое воздействие, и происходило путем мысленного повторения последовательно пройденных моментов. Если я ничего не почувствовал в процессе самого описания красоты, то мне ничего не даст и заключительная картина.

Живопись стремится создать иллюзию для глаз, поэзия – для воображения, но опять же не буквально, не так, чтобы я узнал данный предмет в ее описании, а чтобы я представил его себе *с точки зрения той цели*, ради которой мне его показывает поэт. Следовательно, характер иллюзии в разных поэтических жанрах различен; в живописи же она только двоякого рода – либо это иллюзия красоты, либо иллюзия истины. Исходя из этих намерений, и следует оценивать произведение искусства и энергическое дарование поэта.

Итак, художник творит с помощью образов целостную картину, создавая иллюзию для глаз; поэт же воздействует духовной силой слов, *в самом процессе их временной последовательности* создавая полную иллюзию для души. Если кто-нибудь сумеет

сравнить друг с другом краску и слово, течение времени и один миг, форму и силу, пусть сравнивает. [...]

Живопись, музыка и поэзия – все они мимичны, подражательны, но различны в средствах подражания; живопись пользуется при подражании формами и красками, музыка – движением и звуками; живопись и музыка – естественными, поэзия – искусственными и произвольно создаваемыми средствами. [...]

У каждого искусства свой *предмет*. У живописи – вещи и события, которые могут быть выражены формами и красками, материальные тела; движения души, которые проявляются в телесном облике; поступки и события, чья законченность основывается на быстрой и наглядной последовательности каких-то изменений; действия, которые в самом процессе изменения остаются теми же по форме, действия, которые сосредоточены в одном мгновении; скорее известные, чем неизвестные действия.

Предметом музыки являются вещи и события, которые по преимуществу могут быть выражены движением и звуками; это – всевозможные движения, звуки, голоса, страсти, выражающиеся в звуках, и т.п.

Предметом поэзии служат все перечисленные выше предметы обоих искусств. Прежде всего – поскольку они воспроизводятся с помощью *естественных* средств. Нетрудно было заметить, что в этом поэзия должна уступать живописи, ибо все сводится к тому, что слова – это не краски, а уста – не кисть. И здесь мне непонятно, как поэзия может *сравниваться* с музыкой в использовании естественных звуков; короче говоря, сравнение не удалось. *Значащие* слова как *произвольные, условные знаки* – вот что должно было, собственно говоря, стать опорной точкой сравнения.

В предметах, собственно относящихся к живописи (то есть таких, которые характеризуются красками, формами, позами, чья законченность не зависит от последовательности событий, во всяком случае, от быстрой, бросающейся в глаза последовательности, где все самые различные привходящие обстоятельства совпадают в одном неделимом моменте времени), во всех этих предметах поэт уступает живописцу прежде всего потому, что первый подражает с помощью произвольных знаков, последний –

с помощью самой природы; последний показывает все в одно и то же мгновение, как это бывает в природе; первый же лишь частями, расчлняя этот момент и, следовательно, делая это скучно или непонятно.

Существуют, однако, предметы, свойственные поэзии: действия, развивающиеся во времени, которые не могут быть соединены в одном, наиболее выразительном моменте, как того требует живопись; нравы, страсти, ощущения и характеры сами по себе, которые лучше всего проявляются в речи. Здесь живопись полностью уступает поэзии, не выдерживая никакого сравнения с нею. [...]

*Гердер И. Г. Избранные сочинения.
М.—Л., 1959. С. 157–160, 174–178.*

Каллигона

Часть II. Природа и искусство

[...] Наиболее одаренный художественный продукт природы, человек, сам должен быть художником; на это все в нем рассчитано. Он должен не только употреблять в своих целях произведения природы, но и преодолевать препятствия, которые природа ставит этим целям, должен ограничивать для себя слишком обширные ее пути. Человек живет очень недолго, и потому ему нужно быстро приниматься за дело, если он хочет создать нечто непреходящее, если он хочет жить и для потомков.

Но как же человек *становится* художником? Теперь, когда человеческое общество все более умело пользуется своими силами, он становится художником благодаря воспитанию, то есть посредством наставлений и подражания. Еда и питье, одежда и уход — все приходит ему на помощь; он учится осязать, видеть, слышать, ходить, знакомиться со свойствами вещей и с помощью каждого чувства узнает меру вещей. Ему во всем помогают, все его желания исполняются. Но кто же помогал человеческому роду, когда тот складывался и становился? Кто принял неопытного человека в свою художественную школу?

Животные? Какой же вид животных? И почему человек не одичал вместе с ними, пока по-братски подражал им — как все люди, выросшие среди животных? Кто же были тогда его лучший

отец и понятливая мать, учившие его пользоваться каждым органом чувств, развивавшие разум? Превратившие его во владыку мира и в творца, созидającego своим искусством самое творение? Как бы ни называли мы их, нам придется поверить в существование *матери-природы, матери-провидения*, приспособивавшейся к нему и наиболее для него благодетельной, матери, которая всю свою любовь, все свое искусство вложила в воспитание этого последнего сына творения, его художественного создания в самом прямом смысле слова.

Да и почему нам не думать так? Если все, способное к осязанию и чувствованию, что было в каждой стихии, соединилось, чтобы образовать творения этой стихии, снабженные всеми способностями для пользования этой стихией, почему бы и *разумному духу* творения не позаботиться о таком своем органе, в котором сказывалось бы его действие?

Он поступил так: открыл путь становления перед своим глубоко личным созданием, которому было суждено стать всем *благодаря самому себе*, — путь легкий или трудный?

Легкий, но, очевидно, не слишком легкий, поскольку это художественное творение должно было не только наслаждаться среди роз, но и ч быть вооруженным для борьбы среди бурь. Итак, посредством неудачных попыток, в трудах и муках воспитывала человека природа; и великим законом для нее было следующее: «Только то, что человек предпринимает и пробует сам, то он *может!* Только то, что он завоевал, у него есть; совершенный труд дает ему сладчайшее наслаждение, блаженство человека должно быть делом рук его самого, художественным вознаграждением его жизни». С этим законом глубоко и прочно сочеталось то, что самовольно разлучила диалектика; *самое приятное* возникает из *самого трудного*. Ни приятного, ни *прекрасного* человек никогда не достиг бы, если бы оно не было *полезным* для него, тем, без чего ему *нельзя было бы обойтись*; совершенно бесполезной красоты нельзя и представить в кругу природы и человечества.

Итак, *искусство* и *ремесло* различаются не тем, что «первое свободно, а второе можно назвать искусством для заработка, и первое может оказаться целесообразным только как игра, то есть заня-

тие, приятное само по себе, а второе – как работа, то есть как неприятное и тягостное занятие, привлекательное только своим результатом, например заработком, выполнение которого, следовательно, может быть возложено в принудительном порядке»¹, – такое разделение цивилизованных государств, о которых ничего не знает природа. Природа первоначально не знает ни патрициев от рождения, которым следует заниматься искусствами игры, ни рабов от рождения, которым надлежит заниматься рабскими искусствами. Ей неведомо искусство, которое должно быть только игрою, чтобы испытать удачу: ибо никакое искусство не дает играть с собою; напротив, то, что стоит труда и выполнение чего может быть «возложено в принудительном порядке», тоже не едино; редко из такого принудительного труда выходит что-либо дельное, и кто может думать, что он рожден для того, чтобы возлагать в принудительном порядке труды и тягости на других с тем, чтобы самому играть с искусством, как человеку свободному?

Свободомыслие природы (*ingenuitas, liberalitas naturae*) идет иными путями. Она вручает дары, чтобы человек пользовался ими; кто пользуется ими наиболее щедро, старательно, наиболее удачно, тот становится ее любимцем (*ingenuus, liberalis homo*). Всякий труд сладок для него; чем выше цель, тем живее устремление его сил; его энергия и ее завершенное произведение – награда для него. По сравнению с великой раздачей разнообразнейших даров из рук природы семь свободных искусств (разделение варварских времен, слишком долго бесчестившее наши школы и презираемое в них самих) – слишком уж скупой раздел. Что воспитывает, что образует человека (*quod ad colendam et ex – colendam humanitatem spectat*) – это свободное благородное искусство людей; кроме него, нет никакого.

Человек по своему роду – художественное существо. Бытие и благополучие его племени основано на употреблении деятельного разума посредством чувственных органов, тем самым на искусстве; только благодаря искусству он стал тем, чем он явля-

¹ Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Сочинения: В 6 т. М., 1956. Т. 5. С. 319.

ется. Его потребности его понуждают; его способности и силы его к тому приглашают; искусство же естественно для него, как для человека. Различать прекрасное и безобразное, благопристойное и пошлое — для человека не игра праздных идей, но чувство этого есть его естественный характер, внешняя и внутренняя потребность. Если повсюду в природе красота есть только живое выражение благополучия существ, каждого в своей стихии, — в какой мере чувства человека гармонически воспринимают это выражение: на многочисленных ступенях этой лестницы нет прекрасного, которое было бы неинтересно человеку, нет приятного и противного, что было бы безразлично для человека. Он живет в природе, гармонически встроенный в нее, и должен жить с нею. Отсюда история его культуры, признание прекрасного и упражнение в нем, согласно с природой и искусством. Последнее есть отпечаток первого, сформованный в согласии с природой человека, поскольку природа все устраивает и рассчитывает на время жизни целых поколений, тем самым весенний наряд красоты приурочивая ко времени цветения: во взаимоотношениях обоих полов красота и любовь необходимым образом сочетаются столь же естественно, сколь естественно, то есть сообразно с характером нашего рода, и то, что благопристойность тотчас же спешит занять место на их стороне, — столь же мало зависимая от соглашения общества, как красота и любовь. Не «ради всеобщей общаемости»¹ пристоеен благопристойный человек, но ради самого себя; пристойность приличествует человеческому образу, потребностям и побуждениям человека, всему образу жизни человека. Человек конгениален прелестям красоты, если его человеческая природа не испорчена. Цинизм изгоняет чувство прекрасного и вместе с ним самое тонкое в благополучии нашего рода; он ожесточает весь род. Его следует избегать не из бездумного подражания, а из чувства его несовместимости с человечеством. Будучи противен характеру последнего, он ненавистен и одинокому человеку.

¹ Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Сочинения: В 6 т. М., 1956. Т. 5. С. 321.

Прочь же те фальшивые принципы, до которых низводят искусства прекрасного — «праздная игра, упражнение без потребностей и вознаграждения, свободная сообщаемость в обществе». Без потребности и серьезности никогда не существовало искусства: никакое искусство не позволяет играть собою; никто не занимается искусством без вознаграждения. И правитель и художник трудятся за вознаграждение; всякая деятельность требует затрат труда; немыслимо дело, которое совершалось бы без потребности и цели, тем самым и без пользы, не говоря уже о подлинно прекрасном искусстве. Чем больше разум людей постигает себя, тем больше и искусство прекрасного должно возвращаться от баловства к серьезности, от бесцельности к намерению. Очевидным образом к этому устремлена развивающаяся культура человечества. Как много всякой бесполезной игры мыслями, словами и вещами мы уже отбросили прочь; нужно надеяться, что возникнет желание отбросить и многое другое.

Прежде чем человек нарисует, играючи, прекрасный пейзаж, он должен увидеть его и узнать. Обучение, значит, будет идти в таком направлении, чтобы уметь правильно видеть пейзаж, чтобы у художника был наметанный глаз и твердая рука. Наиболее серьезные науки, естествознание и математика, станут тогда основой всего прекрасного, поскольку таково требование природы. Пользоваться последней с выбором и намерением — это искусство, которое распространяется на все начинания человечества, причем само понятие такого пользования уже влечет за собой то, что такой труд оказывается приятным трудом, а серьезность такого труда — не печальной обязанностью. Насколько природа может быть украшена, то есть использована человеком гармонически, в соответствии с его собственной природой, с его выбором и намерением, настолько же простирается область прекрасного в науках и искусствах.

Поскольку все это происходит во имя человеческого благополучия, то в основе всякого художественного начинания должны лежать потребности и побуждения, понятия и склонности, без которых невозможно никакое начинание. Все живое в природе стремится к благополучию, то есть к тому, чтобы привести природу в гармоническое соответствие с собой, а самого

себя с природой; только человек способен делать это, опираясь на разум и размышление. Чем реальнее цели, ради которых он полагает эту гармонию между собой и природой, тем достойнее искусство; оно начинается с благополучия, а кончается утонченнейшим благоприличием: ибо и последнее по своим обстоятельствам и целям есть потребность, существенная для человечества. Оба пола вносят при этом свой вклад в это дело: это – продукт, награда всей их жизненной борьбы. Чтобы их склонности с юного возраста направлялись в верную сторону, чтобы средства к тому поощрялись и были верно применены – это развивающееся и растущее дело художественной мудрости людей.

*Гердер И. Г. Избранные сочинения.
М.–Л., 1959. С. 201–205 .*

Иоганн Вольфганг Гете **(1749–1832)**

Великий немецкий поэт, философ и естествоиспытатель. Один из вождей движения «Буря и натиск». Считал, что искусство призвано противостоять отжившим условностям, обветшавшей морали, бороться против угнетения личности. Искусство трактовал как «подражание» природе, но не как простое копирование, а как воплощение общего в единичном и особенном. Как директор Веймарского театра, Гете составил знаменитые «Правила для актеров», излагающие принципы реалистического сценического искусства. Для развития живописи имели значения его работы «Учение о цвете», «Простое подражание природе. Манера. Стил» (1789). Эстетические взгляды нашли свое выражение в переписке Гете с Шиллером, в записанных Эккерманом разговорах с Гете.

Простое подражание природе. Манера. Стил

Нам кажется не лишним точно указать, что именно мы подразумеваем под этими словами, прибегать к которым нам придется нередко. Хотя в литературе ими пользуются достаточно давно и они как будто уже получили точное определение в теоретических трудах, все же каждый употребляет их по-своему, вкладывая в них больший или меньший смысл, смотря по тому, насколько остро он воспринял понятие, которое должно быть ими выражено.

Простое подражание природе

[...] Если художник, в котором, разумеется, надо предположить природное дарование, в раннюю свою пору, после того как он уже несколько натренировал свой глаз и руку на школьных образцах, взялся бы за изображение природы, стал бы с усердием и прилежанием точно копировать ее образы и краски, всегда добросовестно их придерживаясь, и каждую картину, над которой он работает, неизменно начинал бы и заканчивал перед ее лицом, — такой художник был бы всегда достоин уважения, ибо невозможно, чтобы он не обрел правдивости в почти невероятной степени,

невозможно, чтобы его работы не стали уверенными, сильными и разнообразными.

Если хорошенько вдуматься в эти условия, то легко заметить, что натура одаренная, хотя и ограниченная, может этим способом трактовать объекты, пусть ограниченные, но приятные.

Такие объекты должны всегда иметься под рукой, на них нужно смотреть непринужденно и воспроизводить их спокойно; душа, которая ими занимается, должна удовлетворяться малым, быть тихой и в себе сосредоточенной.

Следовательно, к этому способу изображения должны были бы прибегать спокойные, добросовестные люди, желая воспроизвести так называемые мертвые или неподвижные объекты. По самой своей природе этот способ не исключает возможности высокого совершенства.

Манера

Но обычно подобный образ действий либо заставляет человека робеть, либо кажется ему неудовлетворительным. Он видит гармонию многих предметов, которые можно поместить в одной картине, лишь пожертвовав частностями, и ему досадно рабски копировать все буквы из великого букваря природы; он изобретает свой собственный лад, создает свой собственный язык, чтобы по-своему передать то, что восприняла его душа, дабы сообщить предмету, который он воспроизводит уже не впервые, собственную характерную форму, хотя бы он и не видел его в натуре при повторном изображении и даже не особенно живо вспоминал его.

И вот возникает язык, в котором дух говорящего себя запечатлевает и выражает непосредственно. И подобно тому, как мнения о вещах нравственного порядка в душе каждого, кто мыслит самостоятельно, обрисовываются и складываются по-своему, каждый художник этого толка будет по-своему видеть мир, воспринимать и воссоздавать его, будет вдумчиво или легкомысленно схватывать его явления, основательнее или поверхностнее их воспроизводить.

Мы видим, что этот способ воспроизведения удобнее всего применять к объектам, которые в объединяющем и великом целом содержат много мелких подчиненных объектов. Эти по-

следние должны приноситься в жертву во имя целостности выражения всеобъемлющего объекта. Все это можно видеть на примере ландшафта, где весь замысел оказался бы разрушенным, пожелай художник остановиться на частностях, вместо того чтобы закрепить представление о целом.

Стиль

Когда искусство, благодаря подражанию природе, благодаря усилиям создать для себя единый язык, благодаря точному и углубленному изучению самого объекта, приобретает наконец все более и более точные знания свойств вещей и того, как они возникают, когда искусство может свободно окидывать взглядом ряды образов, сопоставлять различные характерные формы и передавать их, тогда-то высшей ступенью, которой оно может достигнуть, становится стиль, ступенью – вровень с величайшими устремлениями человека.

Если простое подражание зиждется на спокойном утверждении сущего, на любовном его созерцании, манера – на восприятии явлений подвижной и одаренной душой, то стиль покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существовании вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах. [...]

Более подробное изложение вышесказанного заняло бы целые томы, кое-что об этом уже можно разыскать в книгах. Но чистое понятие надлежит изучать лишь на примерах самой природы и произведений искусства. Мы добавим сюда еще несколько замечаний, и, когда речь пойдет об изобразительном искусстве, у нас всегда найдется повод вспомнить об этих записках.

Нетрудно заметить, что эти три здесь приведенные раздельно методы созидания художественных произведений находятся в близком сродстве и один почти незаметно перерастает в другой.

Простое подражание легко воспринимающимся объектам, – возьмем, к примеру, хотя бы цветы и фрукты, – уже может быть доведено до высшей степени совершенства. Естественно, что тот, кто воспроизводит розы, быстро научится различать и находить самые прекрасные из многих тысяч тех, которые предлагает ему лето. Следовательно, здесь уже начинается выбор и без того, чтобы

художник составил себе определенное понятие о красоте розы. Он имеет дело с легко воспринимающимися формами; все сводится к разнообразности определения и окраске поверхности. Пушистый персик, слегка запыленная слива, гладкое яблоко, блестящая вишня, ослепительная роза, многообразные гвоздики, пестрые тюльпаны — все это, стоит ему только пожелать, в величайшем совершенстве своего цветения и зрелости очутится перед ним, в его тихой комнате; его глаз как бы играючи привыкнет к гармонии блистательных красок. Он будет в состоянии ежегодно возобновлять эти вещи и благодаря спокойному, подражательно-му наблюдению простого существования может без кропотливого абстрагирования узнать и усвоить все их свойства. [...]

Совершенно очевидно, что такой мастер станет значительнее и ярче, если, помимо своего таланта, будет еще и образованным ботаником, если он уразумеет влияние различных частей, начиная с корня, на рост и плодоносность растения, поймет их взаимодействие и назначение, если он постигнет и продумает наследственное развитие листьев, цветов, оплодотворения, плодов и новых побегов. Тогда он не только покажет свой вкус в выборе явлений, но правильным изображением свойств будет одновременно восхищать и поучать нас. В этом смысле можно было бы сказать, что он создает себе свой стиль; с другой стороны, легко заметить, что такой мастер, если он подходит к этому без особой тщательности, если он склонен поверхностно выражать только бросающееся в глаза, ослепляющее, весьма скоро перейдет к манере.

Итак, простое подражание работает как бы в преддверии стиля. Чем добросовестнее, тщательнее, чище будет подражатель подходить к делу, чем спокойнее воспринимать то, что видит, чем сдержаннее его воспроизводить, чем больше при этом привыкнет думать, а это значит, чем больше сравнивать похожее и обособлять несходное, подчиняя отдельные предметы общим понятиям, тем достойнее будет он переступить порог святая святых.

Если мы дальше сосредоточим наше внимание на манере, то увидим, что она могла бы стать в лучшем смысле и чистейшем значении этого слова серединой между простым подражанием и стилем. Чем ближе будет она своим облегченным методом подходить к

тщательному подражанию, и, с другой стороны, чем ревностней схватывать характерное в предметах и стараться яснее выразить его, чем больше она будет связывать эти свойства с чистой, живой и деятельной индивидуальностью, тем выше, больше и значительнее она станет. Перестань такой художник придерживаться природы и думать о ней, и он начнет все больше и больше удаляться от твердыни искусства; по мере того как он начнет отходить от простого подражания и стиля, его манера будет делаться все более пустой и незначительной.

Нам не нужно повторять, что мы употребляем слово «манера» в высоком и исполненном уважения смысле, так что художнику, работы которого, по нашему мнению, попадают в круг манеры, не следует на нас обижаться. Мы только стремимся сохранить наиболее почетное место за словом «стиль», дабы у нас имелось выражение для обозначения высшей степени, которой когда-либо достигало и когда-либо сможет достигнуть искусство. Великое счастье хотя бы только познать ту степень совершенства, благородное наслаждение беседовать о ней с ценителями, и это наслаждение мы хотим не раз испытать в дальнейшем.

*Гете И.В. Собрание сочинений: В 10 т.
М., 1980. Т. 10. С. 26–30.*

Иоганн Фридрих Шиллер **(1759–1805)**

Поэт, драматург, эстетик и теоретик искусства. Свою художественную и теоретическую деятельность начал как приверженец «Бури и натиска». Подобно Лессингу, Шиллер стремится к созданию «Национального театра», который смягчает нравы, обуздывает разрушительные страсти, делает вкус более утонченным.

Шиллер выдвигает идею гармонической личности. Свой идеал он выражает в понятиях «грации» и «прекрасной души». В неоконченной статье «Калий, или о красоте» он дает свое определение прекрасного в жизни и в искусстве. Шиллер разрабатывает теорию возвышенного, высказывает интересные суждения о природе художественного метода. Основные труды по проблемам эстетики: «Письма об эстетическом воспитании человека» (1793–1795), «О возвышенном» (1801), «О наивной и сентиментальной поэзии» (1794–1796), «О грации и достоинстве» (1793), «О трагическом в искусстве» (1792).

Письма об эстетическом воспитании человека

Письмо шестое

При некотором внимании к характеру времени нас должен поразить контраст между теперешней формой человечества и прежней, в особенности греческой. Слава образованности и утонченности, которой мы по справедливости гордимся, в противоположность всякой иной простой природе, исчезает в сравнении с природой греков, в которой сочетались все прелести искусства со всем достоинством мудрости, не став при этом ее жертвой, как это случилось с нами. Греки не только посрамляют нас простотой, чуждой нашему веку; они в то же время наши соперники, часто даже наши образцы именно в тех качествах, в которых мы находим утешение, глядя на противоестественность наших нравов. Обладая одновременно полнотой формы и полнотой содержания, одновременно мыслители и художники, одновременно нежные и энергичные, – вот они перед нами в чудной человечности объединяют юность воображения и зрелость разума.

В те времена, при том прекрасном пробуждении духовных сил, чувства и ум еще не владели строго разграниченными областями, ибо раздор не озлобил еще их и не заставил враждебно размежеваться и определить взаимные границы. Поэзия еще не блудила с остроумием, и умозрение еще не опозорило себя хитро-сплетениями. Они могли в случае нужды обменяться обязанностями, ибо каждый из них по-своему чтит истину. Как высоко ни подымался разум, он любовно возвышал до себя материю и, как тонко и остро он ни разделял, он никогда не калечил. Он расчленял человеческую природу и, возвеличив, распределял по сонму прекрасных богов, но разум не разрывал человеческой природы на части, а лишь только различным образом перемешивал их, так что в каждом боге присутствовало все человечество. Совсем другое дело у современных людей! И у нас образ рода в увеличенном виде расчленен в индивидах, но в ряде беспорядочных отрывков, а не в видоизмененных сочетаниях, так что представление о цельности рода можно составить, лишь вопрошая ряд отдельных индивидов. Можно, мне кажется, утверждать, что в опыте у нас духовные силы проявляются в таком же разобщении, в каком представляет их психолог, и мы не только видим отдельных субъектов, но и целые классы людей, в коих развита только часть их способностей, в то время как в других, как в захиревших растениях, можно найти лишь в виде слабого намека.

Я не упускаю из виду преимуществ, которые нынешнее поколение, рассматриваемое как единое целое, имеет на весах рассудка пред лучшим, что дано прошлым; сомкнутыми рядами оно, однако, должно начать состязание, и целое должно померяться с целым. Кто же из новых выступит вперед, дабы сразиться один на один за приз человечества с отдельным афинянином? [...]

Неужели же, однако, назначение человека состоит в том, чтобы ради известной цели пренебречь самим собою? Неужели же природа ради своих целей отнимает у нас совершенство, которое предписывается нам целями разума? Итак, неверно, что развитие отдельных сил должно влечь за собой пожертвование целостностью; или же, сколько бы законы природы к этому ни стремились, все же в нашей власти при помощи искусства еще более

высокого должно находиться восстановление этой уничтоженной искусством целостности нашей природы.

Письмо девятое

[...]В течение целых столетий философы и художники работают над тем, чтобы внедрить в низы человечества истину и красоту; первые гибнут, но истина и красота обнаруживаются победоносно со свойственной им несокрушимой жизненной силой.

Художник, конечно, дитя века, но горе ему, если он в то же время и воспитанник или даже баловень его. Пусть благодетельное божество своевременно отторгнет младенца от груди матери, дабы вскормить его молоком лучших времен, и даст дозреть до совершеннолетия под дальним греческим небом. И после того, как он станет мужем, пусть он в образе пришельца вернется в свое столетие, но не для того, чтобы прельщать его своим появлением, но ради того, чтобы беспощадно, подобно сыну Агамемнона, очистить его. Содержание он, конечно, заимствует из современности, но форму – из более благородного времени; он возьмет ее и вне всякого времени из безусловного, неизменного единства своего существа. Здесь из чистого эфира его демонической природы льется источник красоты, не зараженной испорченностью людей и времен, которые кружатся глубоко под ним в мутном водовороте. [...]

Письмо пятнадцатое

Я все более и более приближаюсь к цели, к которой веду вас по мало завлекательной тропинке. Но последуйте за мной еще несколько шагов, и тогда откроется более широкий горизонт, и, может быть, веселый вид вознаградит за трудность пути.

Предмет чувственного побуждения, выраженный общим понятием, называется *жизнью* в самом обширном значении этого слова; это понятие, которое обозначает все материальное бытие и все непосредственно находящееся в распоряжении чувств. Предмет побуждения к форме, выраженный общим понятием, называется *образом* как в прямом, так и в переносном значении слова; это понятие, охватывающее все формальные свойства предметов и все отношения их к мышлению. Предмет побуждения к игре, представленный в общей схеме, может быть назван *живым образом*, понятием, служащим для обозначения всех эстетических

свойств явлений, одним словом, всего того, что в обширнейшем смысле слова называется *красотой*. [...]

Мы знаем, что человек не исключительно материален и не исключительно духовен. Поэтому красота как завершение существа человека не может быть исключительно только жизнью, как это утверждали остроумные наблюдатели, слишком точно следовавшие указаниям опыта, а вкус настоящего времени именно в этом и желал бы видеть красоту; но красота не может быть и исключительно образом, как это утверждают умозрительные мудрецы, слишком удалившиеся от указаний опыта, и философствующие художники, которые при объяснении красоты слишком точно следовали за потребностями искусства.

Красота есть общий объект обоих побуждений, то есть объект и побуждение к игре. Это название вполне оправдывается словоупотреблением, которое обозначает названием игры все то, что не есть ни объективно, ни субъективно случайно, но в то же время не включает в себе ни внутреннего, ни внешнего принуждения. Так как дух во время созерцания красоты находится в счастливой середине между законом и потребностью, то он именно потому, что имеет дело с обоими, не подчинен ни принуждению, ни закону. Как материальное, так и формальное побуждение настаивают на своих требованиях, так как первое имеет отношение к познанию действительности, второе же — к познанию необходимости предметов, так как во время деятельности первое направлено на сохранение жизни, второе же на сохранение достоинства, а оба вместе, стало быть, на сохранение истины и совершенства. Но жизнь теряет свою ценность, когда вопрос идет о достоинстве, и долг более не побуждает, когда заговорила склонность; и дух свободнее и спокойнее воспринимает действительность предметов, материальную истинность, как только она встретится с формальной истиной, с законом необходимости; отвлечение его не утомляет более, когда может сопровождаться непосредственным созерцанием. Одним словом, все действительное теряет свою значительность, когда приходит в соприкосновение с идеями, ибо оно становится малым, и все необходимое перестает быть серьезным, ибо становится легким, как только оно встречается с ощущениями.

Однако, — давно желали вы возразить мне, — не принижается ли красота тем, что она приравнивается к игре и пустейшим предметам, которые всегда обозначались именем игры? Не противоречит ли понятию разума и достоинству красоты, которая ведь рассматривается как орудие культуры, ограничение красоты простой игрою и не противоречит ли опытному понятию игры, которое может существовать и после исключения всего, что касается вкуса, ограничение игры одной лишь красотой?

Однако, что же мы назовем простой игрой теперь, когда мы знаем, что из всех состояний человека именно игра, и *только* игра, делает его совершенным и сразу раскрывает его двойственную природу? То, что вы, по вашему представлению об этой вещи, называете ограничением, то я, по своему пониманию, которое я оправдал доказательствами, называю расширением. Поэтому я сказал бы совершенно обратно: в приятном, в добре, в совершенстве человек проявляет только свою серьезность, с красотой же он играет. Конечно, нам не следует в данном случае припоминать те игры, которые в ходу действительной жизни и которые обыкновенно направлены на весьма материальные предметы; но мы тщетно стали бы искать в действительной жизни и ту красоту, о которой здесь идет речь. Встречающаяся в действительности красота вполне соответствует встречающемуся в действительной жизни побуждению к игре; однако идеал красоты, выставленный разумом, вместе с тем выставляет и идеал побуждения к игре, который человек должен иметь перед глазами во всех своих играх.

Не ошибается тот, кто станет искать идеал красоты какого-нибудь человека на том же пути, на каком он удовлетворяет свое побуждение к игре. Если греческие племена наслаждаются на Олимпийских играх бескровными состязаниями в силе, быстроте, ловкости и благородном соревновании талантов и если римский народ радуется смертельному бою умирающего гладиатора с его ливийским противником, то эта одна черта поясняет нам, что идеальных образов Венеры, Юноны, Аполлона мы должны искать не в Риме, а в Греции. Но разум говорит: прекрасное не должно быть просто жизнью или одним лишь образом, прекрасное должно быть живым образом, другими словами, оно должно быть красотой, так как красота предписывает человеку двойной

закон: безусловной формальности и безусловной реальности. Итак, разум в одно и то же время говорит: человек должен только играть красотой, и только красотой одной он должен играть.

И, чтобы это наконец высказать раз и навсегда, человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет. Это положение в настоящую минуту, может быть, покажется парадоксальным, но оно получит важное и глубокое значение, когда нам удастся серьезно применить его к понятиям долга и судьбы. На нем будет построено, я вам это обещаю, все здание эстетического искусства и еще более трудного искусства жить. Только науке покажется это положение неожиданным, но оно давно жило и действовало в искусстве и в чувствах греков, главнейших представителей искусства; они лишь помещали на Олимпе то, что следовало выполнять на земле. Руководствуясь истиной этого положения, греки заставили исчезнуть с чела блаженных богов серьезность и заботу, которые покрывают морщинами ланиты смертных, равно и пустое наслаждение, которое делает гладким лицо, лишенное содержания: они освободили вечно довольных богов от оков каких-либо целей, обязанностей, забот и в праздности и безразличии усматривали завидную божественную долю, которая представляется только более человеческим названием самой свободной и возвышенной жизни. В высоком понимании греков, сразу охватывающем оба мира, исчезло как материальное понуждение законов природы, так и духовное принуждение нравственного закона в высшем понятии необходимости, и из единства этих двух необходимостей для них возникла истинная свобода.

*Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 8 т.
М., 1950. Т. 6. С. 311, 313, 332–335.*

О наивной и сентиментальной поэзии

[...] Поэты уже в силу самого этого понятия везде хранители природы. Там, где они не могут быть полностью такими и либо чувствуют на себе разрушительное влияние произвольных и искусственных форм, либо вынуждены с ними бороться, они выступают на стороне природы как свидетели и как мстители. Таким образом, они сами станут природой или будут искать утра-

ченную природу. Отсюда происходят два совершенно различных рода поэзии, которыми исчерпывается и измеряется вся область поэтического. Все поэты, действительно являющиеся таковыми, принадлежат либо к *наивным*, либо к *сентиментальным* в зависимости от того, к чему склоняется эпоха, в которую они расцветают, и от того, как влияют на все их развитие и на преходящие состояния их души случайные обстоятельства.

Поэт наивного и одухотворенного юного мира и наиболее близкий к нему из поэтов искусственного культурного века строг и целомудрен, как юная и девственная Диана [...] Недоверчиво бежит он от сердца, которое его ищет, от желания, которое хочет его обнять. Его сухая правдивость в обращении с предметами нередко кажется бесчувственностью. Объект владеет им целиком, его сердце не лежит, подобно дешевому металлу, тут же у поверхности, но хочет, чтобы его, как золото, искали в глубине. За своим произведением он стоит как бог за мирозданием; он – произведение, ибо произведение – это *он*; надо быть недостойным произведения или не понимать его, или пресытиться им, чтобы искать только *его самого*.

Таков Гомер среди древних и Шекспир среди новых: две в высшей степени несхожие, разделенные неизмеримым расстоянием эпох натуры, но вполне совпадающие в этой характерной черте. Когда я впервые, в очень юном возрасте, познакомился с последним из этих писателей, меня возмутила его холодность, его бесчувственность, позволяющая ему шутить в самых патетических местах, давать шуту выступать в разрывающих сердце сценах «Гамлета», «Короля Лира», «Макбета» и других, медлить там, где мое чувство рвется вперед, хладнокровно идти дальше там, где мое сердце желало бы долгого созерцания. Знание современных поэтов научило меня искать в произведении прежде всего самого автора, встречаться с его сердцем, размышлять над предметом его сочинения совместно с ним, короче, видеть объект в субъекте; и мне невыносимо было, что здесь поэт везде неуловим и нигде не хочет удостоить меня беседы. Я долгие годы глубоко его почитал и изучал, прежде чем научиться любить его как личность. Я был еще не способен понимать природу из первых рук. Ее образ был для меня выносим, лишь пройдя через рефлкти-

рующий рассудок, упорядоченный правилами, — а для этого самыми подходящими субъектами были сентиментальные писатели, любимые французами, а также немцами с 1750 и приблизительно до 1780 года. [...]

Поэт, сказал я, либо сам — природа, либо ищет ее. Первое делает поэта наивным, второе — сентиментальным.

Дух поэзии бессмертен и неистребим в человеке и может исчезнуть лишь вместе с ним и с самыми основами человечности. Если свобода фантазии и рассудка увлекает человека от простоты, правды и необходимости природы, то ведущая к ней тропа остается ему всегда доступной, а мощная и неутолимая жажда, моральная жажда непрестанно влечет его обратно; и именно художественная способность состоит с этим влечением в теснейшем родстве. Она, таким образом, не утрачивается вместе с простотой, но лишь начинает действовать в новом направлении.

Природа по-прежнему остается единственным пламенем, притягивающим к себе дух поэзии, из нее одной черпает он все свои силы, к ней одной обращает свою речь также и в человеке искусственном, сформированном культурой. Всякое иное воздействие чуждо поэтическому духу; поэтому, заметим мимоходом, все произведения так называемого остроумия неправильно считают поэтическими, хотя мы, введенные в соблазн примером французской литературы, издавна причисляем их к поэзии. Даже теперь, в эпоху искусственности культуры, говорю я, единственным, что дает духу поэзии его силы, остается природа, но отношение к ней стало совсем иным.

Пока человек является чистой (но, разумеется, не грубой) природой, он действует как нераздельное чувственное единство и как гармоническое целое. Чувства и разум, способности к восприятию и способность к самостоятельности еще не разделились в делах своих и еще не резко противоречат друг другу. Восприятия человека не бесформенная игра случая; его мысли не бессодержательная игра воображения: первые происходят из закона необходимости, вторые — из действительности. Но когда человек вступает в стадию культуры и к нему приложило свою руку искусство, в нем не остается прежнего чувственного единства и он может проявлять себя лишь как единство моральное, то есть как стремление к

единству. Согласие между восприятием и мышлением, действительное в первом состоянии, существует теперь лишь идеально; оно уже не в человеке, как факт его жизни, а вне его, как мысль, которая еще должна быть реализована. Понятие поэзии есть не что иное, как возможность для человечности выразить себя с наибольшей полнотой; если применить это понятие к обоим названным состояниям, то окажется, что там, в состоянии естественной простоты, где человек со всеми его силами действует как гармоническое единство, где вся его природа полностью выражает себя в действительности, — там поэта делает поэтом наиболее совершенное подражание действительному миру; напротив, в состоянии культурности, где гармоническое общее действие всей человеческой природы является лишь идеей, поэт образует возвышение действительности до идеала или, что ведет к тому же, изображение идеала? И это также те два вида, в которых только и может проявляться поэтический гений вообще. Они, как мы видим, весьма различны; но есть высшее понятие, обнимающее обоих, и нет ничего удивительного в том, что понятие совпадает с идеей человеческой природы. [...]

В древних поэтах нас волнует природа, чувственная правда, живая действительность; новые волнуют нас идеями. Путь, которым идут новые поэты, в общем тот же, на который должен вступить человек в целом и отдельные люди. Природа дает человеку внутреннее единство, искусство его разделяет и раздваивает, к своей целостности он возвращается через идеал. Но так как идеал есть бесконечность, не достигаемая никогда, культурный человек никогда не может стать *в своем* роде настолько же совершенным, насколько мог быть естественный человек *в своем*. Если взглянуть на это с точки зрения лишь того отношения, в котором человек находится к *своему* роду и *своему* высшему пределу, придется признать, что первый бесконечно уступает в совершенстве последнему. Но если сравнить самые роды, то окажется, что цель, к которой человек устремляется через культуру, должна быть бесконечно предпочтена той цели, которой он достигает через природу. Абсолютное достижение конечной величины создает ценность естественного человека, приближение к величине бесконечной — человека культурного века. Однако градации существуют

лишь для последнего; поэтому (если брать понятие культурного человека в целом) его относительная ценность не может быть определена; рассматриваемые же по отдельности люди этого века неизбежно испытывают немалую невыгоду от сравнения с теми, в которых природа проявляет все свое совершенство. Но высшая цель человечности не достигается иначе как через прогресс, а естественный человек не может двигаться вперед, не культивируясь и, следовательно, не переходя в человека культурного; вот почему нет сомнений, кому из них следует отдавать предпочтение, имея в виду высшую цель.

Сказанное о двух формах человечности может быть отнесено также к двум соответственным формам поэзии. [...]

Наивный поэт следует лишь простой природе и чувству, ограничиваясь подражанием действительности, поэтому он может относиться к своему предмету лишь на какой-нибудь один лад и с этой точки зрения не имеет выбора в трактовке. Многообразие впечатления от произведений наивной поэзии основано (предполагая, что мы отбрасываем все, что здесь принадлежит самому содержанию, и имеем в виду лишь впечатление, как чистый продукт поэтического выполнения) — оно основано, говорю я, на градации внутри одного и того же рода восприятия; даже различие внешних форм ничего не изменяет в качестве этого эстетического впечатления. Форма может быть лирической или эпической, драматической или описательной: наше волнение может быть сильнее или слабее, но (если отвлечься от материала) оно будет все того же свойства. Наше чувство остается неизменным, оно состоит из *одного* элемента, мы не можем в нем найти никаких различий. Даже различие языков и эпох ничего здесь не изменяет, ибо именно это абсолютное единство происхождения и эффекта дает наивной поэзии ее истинный характер.

Совсем по-другому обстоит дело с сентиментальным поэтом. Он размышляет над впечатлением, которое производят на него предметы, и волнение, испытываемое им самим и передающееся нам, основано только на этом его размышлении. Предмет ставится здесь в связь с идеей, и только на этой связи покоится сила поэзии. Поэтому сентиментальному поэту всегда приходится иметь дело с двумя разноречивыми представлениями и впечатлениями — с

действительностью, как конечным, и со своей идеей, как бесконечностью, — и возбуждаемое им смешанное чувство всегда указывает само на двойственность своего источника. Так как здесь наличествует множественность принципов, речь идет о том, какой из двух перевесит в воспринимающем чувстве поэта и в созданных им образах; поэтому и возможно различие исполнения. Возникает вопрос, что больше его привлекает — действительность или идеал, хочет ли он представить действительность как предмет отрицания или идеал как предмет утверждения. Его изображение может быть сатирическим или ... элегическим; каждый сентиментальный поэт придерживается одного из этих родов восприятий¹.

*Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т.
М., 1957. Т. 6. С. 404–405, 403–414.*

¹ Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми т. Т. 6. М., 1957. Т. 6. С. 404–405, 403–414.

Иммануил Кант (1724–1804)

Родоначальник немецкой классической философии. Дуалист. В конце 1780-х годов стал искать новые пути создания философской системы, общие контуры которой сложились у него давно. Система философии сформировалась у Канта лишь после того, как он обнаружил между природой и свободой человеческого духа своеобразный «третий мир» – мир красоты. Когда Кант создавал «Критику чистого разума» (1781), он считал, что эстетические проблемы невозможно осмыслить с общезначимых позиций. Принципы красоты носят эмпирический характер и, следовательно, не могут служить для установления законов всеобщего принципа духовной деятельности, а именно «чувства удовольствия и неудовольствия». Теперь философская система Канта получила более четкие контуры. Он видит ее состоящей из трех частей в соответствии с тремя способностями человеческой психики: познавательной, оценочной («чувство удовольствия») и волевой («способность желания»). В «Критике чистого разума» и «Критике практического разума» (1788) изложены первая и третья части философской системы: теоретическая и практическая. Вторую, центральную, Кант пока называет теологией – учением о целесообразности. Затем теология уступит свое место эстетике – учению о красоте. Трактат получил название «Критика способностей суждения» (1790). В нем перебрасывается мост от мира природы к миру свободы, от теории к практике, понимаемой как нравственное деяние. Основная категория эстетики Канта – целесообразность (гармоническая, связь частей и целого). Эстетическая способность суждения создает субъективную целесообразность в искусстве. Аналитика прекрасного строится у Канта в соответствии с классификацией суждений по четырем признакам: качеству, количеству, отношению, модальности.

Критика способности суждения

Критика эстетической способности суждения

§ 1. Суждение вкуса есть эстетическое суждение

Чтобы определить, прекрасно ли нечто или нет, мы соотносим представление не с объектом посредством рассудка ради познания, а с субъектом и его чувством удовольствия или неудовольствия посредством воображения (быть может, в связи с рассудком). Суждение вкуса поэтому не есть познавательное суждение; стало быть, оно не логическое, а эстетическое суждение, под которым подразумевается то суждение, определяющее основание которого может быть *только субъективным*. Но всякое отношение представления, даже отношение ощущений, может быть объективным (и тогда оно означает реальное и эмпирическое представление), только не отношение к чувству удовольствия или неудовольствия, посредством которого в объекте ничего не обозначается, но в котором субъект сам чувствует, какое воздействие оказывает на него представление.

Охватить своей познавательной способностью правильное, целесообразное здание (все равно ясным или смутным способом представления) – это нечто совершенно другое, чем сознавать это представление ощущением удовлетворения (*Wohlgefallen*). Здесь представление целиком соотносится с субъектом, и притом с его жизненным чувством, которое называется чувством удовольствия или неудовольствия; это чувство утверждает совершенно особую способность различения и суждения, которая ничем не содействует познанию, а только сопоставляет данное в субъекте представление со всей способностью представлений, которую душа сознает, чувствуя свое состояние. Данные представления в суждении могут быть эмпирическими (стало быть, эстетическими); но суждение, которое строят посредством них, есть логическое суждение, если только эти представления в суждении будут соотнесены с объектом. Если же, наоборот, данные представления были бы вполне рациональными, но в суждении соотносились бы исключительно с субъектом (с его чувством), они всегда были бы эстетическими. [...]

§ 43. Об искусстве вообще

1. *Искусство* отличается от *природы*, как делание (*facere*) от деятельности или действовать вообще (*agere*), а продукт или результат искусства отличается от продукта природы как произведение (*opus*) от действия (*effectus*).

Искусством по праву следовало бы назвать только созидание через свободу, т. е. через произвол, который полагает в основу своей деятельности разум. В самом деле, хотя продукт пчел (правильно устроенные соты) иногда угодно называть произведением искусства, все же это делается по аналогии с ним; стоит только подумать о том, что в своей работе они не исходят из соображений разума, как тотчас же скажут, что это есть продукт их природы (инстинкта) и как искусство он приписывается только их творцу.

Если при обследовании торфяного болота, как это иногда бывает, находят кусок обработанного дерева, то говорят, что это продукт не природы, а искусства; производящая причина его мыслила себе цель, и этой цели кусок дерева обязан своей формой. И вообще видят искусство во всем, что создано, так, что в его причине представление о нем должно предшествовать его действительности (даже у пчел), без того, однако, чтобы действие обязательно *имелось в виду* этой причиной; но если что-нибудь просто называют произведением искусства, чтобы отличить его от действия природы, то под этим всегда понимают произведение человека.

2. *Искусство* как мастерство человека отличают также от науки (*умение от знания*), как практическую способность — от теоретической, как технику — от теории (как землемерное искусство от геометрии). Но тогда как раз нельзя назвать искусством то, что *можешь*, если только *знаешь*, что должно быть сделано, и, следовательно, тебе в достаточной мере известно желаемое действие. К искусству относится только то, даже совершеннейшее знание чего не дает сразу умения сделать его. [...]

3. *Искусство* отличается и от ремесла; первое называется *свободным*, а второе можно также назвать *искусством* для *заработка*. На первое смотрят так, как если бы оно могло оказаться (удаться) целесообразным только как игра, т. е. как занятие, которое приятно само по себе; на второе смотрят как на работу, т. е. как на занятие, которое само по себе неприятно (обременительно)

и привлекает только своим результатом (например, заработком), стало быть, можно принудить к такому занятию. Надо ли в цеховой табели о рангах считать часовщика художником, а кузнеца — ремесленником, — это требует другой точки зрения при оценке, чем та, на которой мы стоим здесь, а именно соразмерности талантов, которые должны лежать в основе того или другого из этих занятий. Я не буду здесь говорить о том, можно ли в числе так называемых семи свободных искусств указать на такие, которые следовало бы причислить к наукам, а также на такие, которые надо сравнить с ремеслами. Но не будет лишним отметить, что во всех свободных искусствах все же требуется нечто принудительное, или, как говорят, некоторый *механизм*, без чего *дух*, который в искусстве должен быть *свободным* и единственно который оживляет произведение, был бы лишен тела и совершенно улетучился бы (как, например, в поэзии правильность и богатство языка, а также просодия и стихотворный размер); дело в том, что некоторые новейшие воспитатели полагают, что они лучше всего будут содействовать свободному искусству, если избавят его от всякого принуждения и из труда превратят его просто в игру. [...]

§44. Об изящном искусстве

Нет науки о прекрасном, есть лишь критика [прекрасного], нет изящной науки, есть лишь изящные искусства. В самом деле, что касается первой, то в ней научно, т.е. посредством доказательств, должно было бы быть выяснено, следует ли что-нибудь считать прекрасным или нет; таким образом, суждение о красоте, если бы оно относилось к науке, не было бы суждением вкуса. Что касается второй, то наука, которая, как таковая, должна была бы быть прекрасной, есть нелепость. В самом деле, если бы в ней как науке спрашивали о доводах и доказательствах, то пришлось бы отделяться изысканными изречениями (*Bonmots*). — Поводом для обычного выражения *изящные науки* послужило, без сомнения, только то, что, как это было совершенно правильно замечено, изящным искусствам для их полного совершенства требуется много знаний, как, например, знание древних языков, знакомство со множеством книг, авторы которых считаются классиками, знание истории, знание древности и т. д., потому эти исторические науки, поскольку они составляют необходимую

подготовку и основу для изящных искусств, а отчасти поскольку они включают в себя само знание произведений изящных искусств (красноречия и поэзии), из-за смешения слов называют изящными науками.

Если искусство — в соответствии с *познанием* некоторого возможного предмета — осуществляет действия, необходимые только для того, чтобы сделать его действительным, то это *механическое* искусство; если же непосредственной целью оно имеет чувство удовольствия, оно называется *эстетическим* искусством. Последнее есть или *приятное*, или *изящное* искусство. В первом случае цель искусства в том, чтобы удовольствие сопутствовало представлениям только как *ощущениям*, во втором случае — чтобы оно сопутствовало им как *видам познания*.

Приятные искусства — это те, которые предназначены только для наслаждения; таково все то привлекательное, что может доставлять обществу развлечение за столом, например, занимательные рассказы, умение вызвать в обществе откровенный и оживленный разговор, шуткой и смехом настраивать на веселый лад, тогда, как говорится, можно молоть всякий вздор и никто не должен отвечать за свои слова, так как все рассчитано только на мимолетную беседу и никто не считает это серьезным предметом для размышления или повторений. (Сюда же относится и то, как сервирован стол для приема пищи, или даже застольная музыка на больших пирах: забавная вещь, которая только как приятный шум должна поддерживать веселое настроение и возбуждать непринужденный разговор между соседями, при этом никто не обращает никакого внимания на композицию). Сюда относятся, далее, все игры, единственный интерес которых — незаметно провести время.

Изящные же искусства — это способ представления, который сам по себе целесообразен и хотя и без цели, но все же содействует культуре способностей души для общения между людьми.

Уже само понятие всеобщее сообщаемое удовольствие предполагает, что удовольствие должно быть не удовольствием наслаждения, исходящего из одного лишь ощущения, а удовольствием рефлексии; и потому эстетическое искусство как изящное

искусство есть такое, которое имеет своим мерилom рефлектирующую способность суждения, а не чувственное ощущение.

§ 45. *Изящное искусство есть искусство, если оно кажется также и природой*

При виде произведения изящного искусства надо сознавать, что это искусство, а не природа; но тем не менее целесообразность в форме этого произведения должна казаться столь свободной от всякой принудительности произвольных правил, как если бы оно было продуктом одной только природы. На этом чувстве свободы в игре наших познавательных способностей – а эта игра должна в то же время быть целесообразной – зиждется то удовольствие, единственно которое и облачает всеобщей сообщаемостью, не основываясь, однако, на понятиях. Природа прекрасна, если она в то же время походит на искусство; а искусство может быть названо прекрасным только в том случае, если мы сознаем, что оно искусство и тем не менее кажется нам природой.

В самом деле, мы можем вообще сказать, все равно, будет ли это касаться красоты в природе или в искусстве: *прекрасно то, что нравится уже просто при суждении* (а не в чувственном ощущении и не через понятие). А искусство имеет всегда определенное намерение что-то создать. Но если бы это было только ощущением (чем-то субъективным), которому должно сопутствовать удовольствие, то это произведение при суждении правилось бы только посредством чувственного восприятия (Sinnengefühls). Если бы намерение было направлено на создание определенного объекта, то при осуществлении намерения искусством объект нравился бы только через понятия. Но и в том и в другом случае искусство нравилось бы не просто *при суждении*, т. е. не как изящное, а как искусство механическое.

Следовательно, целесообразность в произведении изящного искусства хотя и преднамеренна, тем не менее не должна казаться преднамеренной, т. е. на изящное искусство надо смотреть, как на природу, хотя и сознавая, что оно искусство. Но произведение искусства кажется природой потому, что оно точно соответствует правилам, согласно которым это произведение только и может стать тем, чем оно должно быть, – однако без педантизма и чтобы не проглядывала школьная выучка (Schulform), т. е. чтобы

незаметно было и следа того, что правило неотступно стояло перед глазами художника и налагало оковы на его душевные силы.

Кант И. Сочинения: В 6 т. М., 1966.

Т. 5. С. 203–204, 318–322.

Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг (1775–1854)

Первое изложение эстетики Шеллинга содержится в «Системе трансцендентального идеализма» (1800), где эстетическое созерцание рассматривается как высшая форма продуктивности. Искусство выше философии в силу своей общедоступности и обращенности к целостному человеку. Систему эстетических понятий Шеллинг выстраивает с учетом исторического развития искусства. Прекрасное существует как совпадение духовного и материального, идеального и реального. Высокой миссии искусства соответствует философия искусства, которая выступает в эстетической теории Шеллинга «органом» (орудием) философии и ее завершением.

Философия искусства

Раздел четвертый. Конструирование форм искусства в противопоставлении реального и идеального ряда

Всякое искусство есть непосредственное подобие абсолютного продуцирования или абсолютного самоутверждения; только изобразительное искусство не позволяет этому творчеству быть явленным в качестве чего-то идеального, но посредством чего-то другого и, следовательно, в качестве чего-то реального. Напротив, поэзия, будучи по существу тем же самым, что и изобразительное искусство, дает этому абсолютному познавательному акту проявиться непосредственно как познавательному акту и есть поэтому более высокая потенция изобразительного искусства, поскольку оно еще сохраняет в самом отображении природу и характер идеального, сущности, общего. То, посредством чего изобразительное искусство выражает свои идеи, есть нечто само по себе конкретное; то, посредством чего словесное искусство выражает свои идеи, есть нечто само по себе *общее*, т.е. язык. Поэтому поэзии по преимуществу даровано имя поэзии, т.е. *созидания*, ибо ее творения явлены не как бытие, но как продуцирование. Вот почему поэзию можно рассматривать как сущность всякого искусства приблизительно так же, как в душе можно усмотреть сущность тела. Однако о поэзии, поскольку она есть созида-

тельница *идей* и тем самым источник всякого искусства, уже шла речь при конструировании мифологии. Согласно принятому нами методу, здесь, в противоположность изобразительному искусству, может, таким образом, идти речь только о поэзии, поскольку она сама есть *особенная* форма искусства, и, следовательно, та поэзия, которая оказывается проявлением по-себе-бытия всякого искусства. Однако даже в пределах такого ограничения поэзия совершенно безграничный предмет и этим тоже отличается от изобразительного искусства. Приведем лишь один пример: в *пластике* вообще нет противоположности между античным и новым, а во всех поэтических жанрах, напротив, она выступает. Античная поэзия так же рационально ограничена и тождественна самой себе, как античное искусство. Наоборот, поэзия нового времени безгранична, а отчасти и иррациональна в столь разнообразных формах всех ее направлений и видом, как это свойственно искусству нового времени в целом. И *эта* черта безграничности покоится на том, что поэзия есть идеальная сторона искусства, как пластика составляет его реальную сторону. Ведь идеальное равно бесконечному.

Противоположность между античным и новым в только что приведенном отношении можно было бы выразить и так: древние поэтичны (*redend*) в пластике и, напротив, пластичны в поэзии. Речь — самое спокойное и непосредственное выражение разума. Всякое другое действие более причастно телесному. В картинах новых художников присутствует экспрессия насильственного, телесного действия. Картины античных художников, поскольку они отмечены настроением спокойствия, именно поэтому действительно поэтичны. С другой стороны, античные авторы даже и в поэзии пластичны, и, таким образом, гораздо полнее выражают родство и внутреннее тождество словесного изобразительного искусства, чем новейшие.

Внутренняя безграничность в поэзии также влечет за собой различие в научной ее трактовке. Поскольку природа рациональна и может быть представлена в соответствии с определенным образцом, история же иррациональна, неисчерпаема и выявляет свои скрытые законы только в своих обнаружениях, точно так же обстоит дело и с изобразительным и со словесным искус-

ством. Если в природе необходимость в качестве общего начала преобладает над особенным, а в идеальном мире особенное, наоборот, освободившись от пут, свободно стремится к бесконечно-му, то таково же отношение изобразительного и словесного искусства. Поэтому в отношении поэзии, во-первых, невозможно путем конструирования вводить общее в особенные формы, как в изобразительном искусстве. Ведь особенное обладает здесь большей силой и свободой. Общее, которое здесь может проявиться, можно скорее выразить лишь в общих чертах. Наоборот, чем менее настоятельно здесь общее определяет особенное, тем больше, во-вторых, требуется, чтобы единичное было выявлено в своей абсолютности. Поэтому изображение здесь скорее сведется к характеристике индивидуумов. [...]

Конструирование отдельных видов поэзии

Сущность всякого искусства, как изображения абсолютного в особенном, сводится к безусловному ограничению, с одной стороны, и нераздельной абсолютности – с другой. Уже в природной поэзии элементы должны быть расчленены, а искусство появляется в своем завершенном виде лишь вместе со строгим разграничением форм. И здесь опять-таки наиболее строго разграничена во всех формах поэзия античная; в современной поэзии скорее формы переходят одна в другую и носят более смешанный характер; этим объясняется большое количество переходных видов.

Если бы мы захотели в исследовании различных произведений следовать естественному или историческому порядку, то мы должны были бы начать с эпоса как тождества и перейти затем к лирической и драматической поэзии. Однако здесь мы всецело должны руководствоваться научным порядком, а коль скоро в уже намеченной иерархии (*Stufenfolge*) потенции первой идет потенция особенного и различимости, второй – потенция тождества, третьей – та, где единство и различимость, общее и особенное совпадают, то мы и здесь будем следовать этой иерархии и начнем с лирического искусства.

Что *лирическая* поэзия из трех видов поэзии соответствует *реальной* форме, явствует уже из того, что ее название указывает на аналогию с музыкой. Однако еще определеннее это можно доказать следующим образом.

В форме, которая соответствует течению бесконечного в конечное, как раз и должно преобладать конечное, различимость, особенное. Именно это мы и находим в лирической поэзии. Она в сравнении со всяким другим видом искусства более непосредственно вытекает из субъекта, а, следовательно, из особенного, безразлично, выражает ли она состояние субъекта, как-то поэта, или же заимствует у субъективности повод к объективному изображению. Она именно поэтому и в данном отношении опять-таки может быть названа субъективным родом искусства, если понимать субъективность в смысле особенного.

Во всяком другом виде поэтических произведений, несмотря на его внутреннее тождество, все же возможна смена состояний; в лирике, как и во всяком музыкальном сочинении, преобладает только один тон, одно основное чувство; и как в музыке именно из-за преобладания особенного все тона, связанные с преобладающим, в свою очередь могут быть только *различиями*, так и в лирике каждое движение выявляется опять-таки в виде различия. Лирическая поэзия подчиняется больше всего ритму, находится от него в полной зависимости, прямо-таки следует ему в своем движении. Она избегает однообразных ритмов, тогда как эпос и в этом отношении движется в пределах высшего тождества.

Лирическое произведение вообще есть изображение бесконечного или общего в особенном. Так, любая ода Пиндара исходит из особенного предмета и особенного события, но отклоняется от него к общему, например, переходит к кругу позднейших мифологических образов и, возвращаясь от них обратно к особенному, порождает известного рода тождество того и другого, подлинное изображение общего в особенном.

Поскольку лирическая поэзия – самый субъективный вид поэзии, в ней по необходимости преобладает свобода. Это вид поэзии, имеющей наименее принудительный характер. Ей разрешаются самые смелые отклонения от обычной последовательности мысли, причем требуется лишь связь в душе поэта или слушателя, а не связь объективного, или внешнего, характера. В эпосе все строго непрерывно, в лирическом произведении непрерывность устранена, как в музыке, где имеется постоянное разнообразие и где невозможна подлинная непрерывность между од-

ним тоном и следующим, тогда как, наоборот, в цветах все различия сливаются в одну общую массу, точно отлитые из одного куска.

По-себе-бытие всякой лирической поэзии есть изображение бесконечного в конечном, но коль скоро она движется лишь в порядке последовательности, то благодаря этому возникает *противоположность* бесконечного и конечного, как бы внутреннее начало жизни и движения. В эпосе бесконечное и конечное, безусловно, совпадают, поэтому в нем нет и намека на бесконечное, что не означает, будто бесконечного там нет, но оно пребывает в единстве совместно с конечным. В лирическом стихотворении противоположность проявлена. Поэтому основные предметы лирического стихотворения имеют *моральный*, воинственный, вообще страстный характер. [...]

Вообще говоря, лирическое произведение означает первую потенцию идеального ряда, т. е. потенцию рефлексии, знания, сознания. Поэтому лирика всецело подчинена рефлексии. Вторая потенция идеального мира вообще есть потенция *действия*, *самого по себе объективного*, как знание – потенция субъективного. Формы искусства суть вообще формы вещей самих по себе, поэтому поэзия, соответствующая идеальному единству, должна не только вообще изображать внешнюю сторону действий, но действие как нечто абсолютное, т.е. каково оно само по себе.

Действование, рассматриваемое абсолютно или объективно, есть история. Итак, задача второго рода такова: *быть картиной истории, какова она по себе или в абсолютном*.

Что этот род поэзии есть эпос, будет наиболее определенным образом явствовать из того, что все черты, которые предстоит вывести из приведенной характеристики, объединены и сосредоточены в эпосе.

1. Отличительное свойство эпоса не в том, что он вообще изображает только действие, историю, но в том, что последние явлены в *тождестве абсолютности*. Действование, рассматриваемое объективно или в качестве истории, есть в своем по-себе-бытии чистое тождество, без противоположения бесконечного и конечного. Ведь в самом по-себе-бытии, простым явлением чего

оказывается всякое действие, конечное пребывает в бесконечном и, следовательно, вне различия с ним. Различие возможно только там, где конечное есть нечто для себя самого, где оно реально, т.е. поскольку бесконечное представлено в конечном. Противоположность особенного и общего по отношению к действию выражается как противоположность свободы и необходимости. Но и последние совпадают в по-себе-бытии действия. Если, таким образом, в эпосе нет противоположности бесконечного и конечного, то в нем и не может быть изображения борьбы между свободой и необходимостью. И то и другое представляется заключенным в общем единстве.

Борьба свободы и необходимости решается только судьбой и как бы вызывает ее. Всякая противоположность между необходимостью и свободой сосредоточена только в особенном — в различии. Через отношение различия особенного тождество становится к нему в положение основания и проявляется поэтому как судьба. В действовании, взятом в его по-себе-бытии как абсолютном тождестве, нет судьбы.

Таким образом, первое определение эпоса может быть таково: *эпос изображает действие в тождестве свободы и необходимости без противоположности бесконечного и конечного, без борьбы и именно поэтому без судьбы.*

В высшей степени примечательно, что если сравнить гомеровский эпос даже с самыми ранними произведениями лирической поэзии, то мы в нем не сможем найти никакого намека на бесконечное. Жизнь и действия людей, рассматриваемые с одной стороны, протекают в конечном, в его чистой форме, но именно потому также в абсолютном тождестве свободы и необходимости. Оболочка, облекающая, как в почке, и то и другое, еще не прорвалась, нигде нет протеста против судьбы, хотя и есть противодействие богам, которые ведь и сами не сверхприродны и не внеприродны, но втянуты в круг человеческих событий. Можно было бы возразить, что и Гомеру уже известны черные Керы и рок, которому подчинен сам Зевс и прочие боги. Это верно, но рок именно потому еще не *явлен* как судьба, что ему не оказывают сопротивления. Боги и люди, весь мир, который охватывается эпосом, изображается в высшем тождестве с ним. [...]

В еще гораздо меньшей степени свойственно героям «Илиады» какое-нибудь негодование или сопротивление судьбе; здесь эпос очень отчетливо оказывается между двумя видами поэзии, т. е. между лирикой, где царит одна лишь борьба между бесконечным и конечным, раздор между свободой и необходимостью без полного и несубъективного примирения, и трагедией, где одновременно представлены и спор, и судьба. Тожество, которое царило в эпосе еще в скрытом виде и как кроткая сила, раздражается резкими и мощными ударами там, где ему противостоит борьба. Во всяком случае, с этой точки зрения трагедию можно рассматривать как синтез лирики и эпоса; ведь эпическое тождество в ней через самую противоположность становится судьбой. В эпосе по сравнению с трагедией нет, следовательно, борьбы против бесконечного, но также нет и судьбы.

2. Действование в своем *по-себе-бытии* вневременно, ибо всякое время есть только различие возможного и действительно-го, и каждое проявляющееся вонне действование состоит лишь из разложения на части того тождества, в котором все происходит одновременно. Эпос должен быть изображением этой вневременности. Как это возможно? – Поэзия, будучи речью, связана со временем; всякое поэтическое изображение неизбежно имеет характер последовательности. Итак, здесь как будто не разрешимое противоречие. Оно устраняется следующим образом. Поэзия сама по себе должна пребывать как бы вне времени, не должна быть причастна времени; она поэтому должна вкладывать все время, всю последовательность всецело в изображаемый предмет и таким путем сама оставаться спокойной и парить над предметом своего изображения, не поддаваясь потоку последовательной смены. Таким образом, в по-себе-бытии, всякого действования, на место которого вступает поэзия, времени нет, оно присутствует лишь в *предметах как таковых*, и всякая идея, выделяясь в качестве предмета из этого по-себе-бытия, вступает в сферу времени. Следовательно, сам эпос должен быть спокойным, в то время как предмет – подвижным. [...]

Эта неразличимость в отношении времени есть основная особенность эпоса. Эпос есть то же, что абсолютное единство, в пределах которого все существует, становится и меняется, хотя

само единство не подчиняется смене. Цепь причин и действий уходит в бесконечность, но то, что заключает в себе этот последовательный ряд, в этот ряд не включается, а пребывает вне всякого времени.[...]

3. Поскольку абсолютное определяется не экстенсивностью, но идеей и поскольку ввиду этого все одинаково абсолютно в своем по-себе-бытии и целое не более абсолютно, нежели часть, то и это положение должно распространиться на эпос. Итак, в эпосе как начало, так и конец одинаково абсолютны, и раз вообще то, что представляется необусловленным, оказывается, как явление, *случайностью*, то начало и конец даны в виде чего-то *случайного*. Таким образом, случайный характер начала и конца в эпосе есть выражение его бесконечности и абсолютности. [...]

4. Неразличимость в отношении времени необходимо должна иметь своим последствием также равнодушие в использовании времени, так что в том времени, которое охватывает эпос, все находит себе место – самое великое и самое малое, самое незначительное и самое значительное. Благодаря этому возникает впечатление устойчивости, и картина тождества всех вещей в абсолютном гораздо более совершенна, чем в обыденных явлениях. Все, что относится к этой повседневности: самые незначительные на первый взгляд действия еды, питья, вставания, отхода ко сну и одевания, – все описывается с надлежащей обстоятельностью, как и любой иной предмет. Все одинаково значительно и незначительно, одинаково велико и ничтожно. Преимущественно этим поэзия и сам поэт как бы делаются в эпосе причастными к божественной природе, для которой и большое, и малое одинаковы и которая с таким же спокойствием созерцает, по слову поэта, и разрушение царств, и разрушение муравьиной кучи.

5. В *по-себе-бытии* действия все вещи и все события пребывают в равновесии, ни одно не вытесняется другим, потому что ни одно не оказывается больше другого. Здесь все абсолютно, как будто бы ему ничего и не предшествовало и не будет за ним следовать. То же самое и в эпосе. Поэт должен отдаться настоящему без душевного раздвоения, без воспоминаний о прошедшем и без забегания в будущее; ему некуда спешить, так как и в движении он пребывает в покое, предоставляя движение лишь предмету.

Наконец, все получает свое объяснение в том, что поэзия или поэт царит над всем как высшее, недоступное чувству существо. Только в пределах того круга событий, которые описываются в его художественном произведении, одно событие толкает и вытесняет другое, одна страсть — другую; сам он никогда не входит в этот круг и благодаря этому становится богом и совершеннейшим образом божественной природы. Его ничто не теснит, он предоставляет всему спокойно совершаться, он не предупреждает хода событий, ибо сам ими не захвачен. Он спокойно взирает на все с высоты, ибо ничто из происходящего его не поглощает. Он сам ничего не переживает в связи с изображаемым предметом, который поэтому может быть возвышеннейшим и низменнейшим, самым необыкновенным и самым обыденным, трагическим и комическим, без того, чтобы *сам поэт* от этого становился высоким или низменным, трагическим или комическим. [...]

Краткий разбор этих жанров в отдельности

[...] Именно если эпос вообще оказывается универсальным по своей материи, по форме же — индивидуальным, то заранее можно предусмотреть другую соответствующую форму, в которой на более частном или более ограниченном материале осуществляется изображение более общезначимое и как бы более безразличное. Такой формой оказывается *роман*: уже тем, что мы отвели ему именно это место, мы в то же время определили и его природу. [...]

Вся мифология рыцарской поэзии основывается на чудесном, т.е. на разделенном мире. Эта разделенность необходимо переходит в изображение, ибо для того, чтобы чудесное явилось как таковое, поэт сам по себе должен находиться в том мире, где чудесное проявляется как *чудесное*. Таким образом, если поэт действительно захочет отождествиться со своей материей и отдаться ей нераздельно, то для этого есть только одно средство: чтобы индивидуум, так же как в новом мире вообще, выступил бы и здесь (в построении романа) как средство и вкладывал бы итог целой жизни и духа в те вымыслы, которые, чем они выше, тем в большей степени приобретают силу мифологии. Так возникает *роман*, и я, не колеблясь, ставлю его в этом отношении выше рыцарского эпоса, разумеется, с той оговоркой, что из всего име-

нуемого романом лишь очень незначительная часть достигла той объективности формы, которая делает его ближе к истинному эпосу по сравнению с рыцарским эпосом.

Уже из выразительного ограничительного условия, что роман может быть объективным и общезначимым лишь благодаря *форме* изложения, явствует, в каких пределах он единственно может приблизиться к эпосу. Эпос по своей природе есть действие неограниченное: такое действие, собственно, не имеет начала и уходит в бесконечность. Как уже было сказано, роман ограничен предметом своего изображения, он этим скорее приближается к драме, представляющей собой ограниченное и в себе замкнутое действие. В этом отношении можно было бы также охарактеризовать роман как соединение эпоса с драмой, т.е. в том смысле, что он объединяет в себе свойства обоих жанров. [...] Коль скоро роман не может быть драматичен и все же, с другой стороны, должен в форме изложения добиваться объективности эпоса, то наиболее красивая и уместная форма романа необходимо будет формой *повествовательной*. Роман в письмах сплошь состоит из лирических отрывков, которые в целом превращаются в драматические, в связи с чем утрачивается эпический характер.

Так как по форме изложения роман должен самым тесным образом примыкать к эпосу и все же в нем материал доставляется, собственно говоря, ограниченным сюжетом, поэт по сравнению с автором эпической поэмы должен заменять эпическую общезначимость относительно еще большим безучастием к центральному предмету или к герою. Поэтому он не должен слишком упорно держаться за своего героя; еще менее он должен как бы все подчинять ему в своем произведении. Так как ограниченное взято лишь для того, чтобы в форме изображения показать абсолютное, то герой уже как бы по самой своей природе обладает скорее символическим, нежели личным характером; таким он и должен быть в романе, чтобы с ним все можно было легко связать, чтобы он стал коллективным именем, перевязью вокруг целого снопа.

Безразличие имеет право заходить так далеко, что может даже перейти в иронию над героем; ведь ирония – единственная форма, в которой то, что исходит или должно исходить от субъекта, самым определенным образом от него отделяется и объекти-

вируется. Таким образом, несовершенство в этом отношении ни в какой мере не может повредить герою, наоборот, мнимое совершенство уничтожит роман. [...]

Роман должен быть зеркалом мира, по меньшей мере зеркалом своего века и, таким образом, частной мифологией. Он должен склонять к ясному спокойному созерцанию и вызывать ко всему участие; любая часть романа, каждое слово должно быть как бы золотым, должно быть включено в сокровенный метр высшего порядка, коль скоро внешний ритм отсутствует. Поэтому роман может быть плодом лишь вполне зрелого духа, как и древняя традиция неизменно рисует Гомера старцем. Роман есть как бы окончательное прояснение духа, благодаря которому он возвращается к самому себе и снова превращает свою жизнь и развитие в цветок; он представляет собой плод, но плод, увенчанный цветами.

Роман, затрагивая в человеке все, должен привести в движение и страсть; ему дозволен предельный трагизм, равно как и комизм, но с тем условием, чтобы сам поэт оставался не задетым ни тем, ни другим.

Уже раньше мы указали по поводу эпоса, что в нем допускается случайное; роман имеет еще большее право распоряжаться всеми средствами по своему усмотрению: вводить неожиданность, осложнение и случайность; разумеется, не все должно решаться случайностью, ибо в противном случае место подлинной картины жизни займет причудливый, односторонний принцип. С другой стороны, если роман имеет право заимствовать у эпоса элемент случайности в событиях, то принцип судьбы, содержащийся в нем благодаря его тяготению к драме, также слишком односторонен и вместе с тем слишком резок для более широкой и гибкой природы романа. Характер — это тоже необходимость, которая может стать судьбой человека, поэтому в романе характер и случайность должны идти рука об руку, и в этом их положении относительно друг друга главным образом и обнаруживается мудрость и изобретательность поэта.

Шеллинг Ф. В. Философия искусства.
М., 1966. С. 337–339, 345–347,
351–353, 354, 356–358.

Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770–1831)

Немецкий философ, создавший на объективно-идеалистической основе теорию диалектики. Система Гегеля завершает философию Нового времени и состоит из трех частей: логики, рассматривающей бытие Бога до сотворения мира, натурфилософии, имеющей содержанием отчуждение Бога из своего творения к самому себе в человеческом духе, в конце снова оказывается логика – на этот раз совершаемая Богом в человеке, но не отличающаяся по содержанию от первой.

Уже в молодые годы проявил интерес к эстетике, которая в тот момент доминировала в его философии. Позднее на первое место в философии Гегель ставит логику. Эстетика же занимает подчиненную ступень в развитии абсолютного духа и предстает как философия искусства.

Новизна эстетики зрелого Гегеля состояла в акцентировании связи искусства и красоты с деятельностью и трудом человека, понимаемым идеалистически. Красота по Гегелю всегда вечна, мы называем что-либо красивым, если обнаруживаем в нем свойства, созвучные человеку. Красота – это чувственная форма идеи. Предельно общей эстетической категории он считает прекрасное, роль которого в эстетике аналогична роли категории «бытие» в логике.

Основную тираду применительно к искусству образуют последовательно сменяющиеся в ходе истории его формы – символическая, классическая и романтическая.

Историческую схему развития искусства Гегель дополняет классификацией его видов, в основу которой положен субъективный принцип – ощущение. Основные идеи эстетической концепции изложены Гегелем в его незавершенном труде «Лекции по эстетике» (прочитаны в 1817 и 1819 гг. и в 1820–1821 гг.).

Лекции по эстетике

I. Установление границ и защита эстетики

1. Прекрасное в природе и прекрасное в искусстве

[...] В обычной жизни люди привыкли говорить о *красивом цвете, красивом небе, красивой реке, красивых розах, красивых животных* и еще чаще – о *красивых людях*. Не углубляясь пока в споры о том, в какой мере допустимо приписывать подобным предметам качество прекрасного и ставить тем самым прекрасное в природе рядом с красотой искусства, мы уже сейчас можем отметить, что художественно прекрасное выше природы. Ибо красота искусства является красотой, *рожденной и возрожденной на почве духа*, и насколько дух и произведения его выше природы и ее явлений, настолько же прекрасное в искусстве выше естественной красоты.

Более того, *формально* говоря, какая-нибудь жалкая выдумка, пришедшая в голову человеку, *выше* любого создания природы, ибо во всякой фантазии присутствует все же нечто духовное, присутствует свобода. Конечно, по своему *содержанию* солнце, например, является абсолютно необходимым моментом, а вздорная выдумка как что-то случайное и преходящее быстро исчезает. Но такой образец природного существования, как солнце, взятый с точки зрения для-себя-бытия, есть нечто безразличное, не свободное внутри себя и лишенное самосознания. Когда же мы рассматриваем солнце в его необходимой связи с другими подобными существованиями, мы не берем его с точки зрения для-себя-бытия и тем самым не рассматриваем его как нечто прекрасное.

Высказав ту общую истину, что дух и связанное с ним художественно прекрасное выше красоты в природе, мы, разумеется, еще ничего или почти ничего не сказали, ибо «*выше*» – это совершенно неопределенное выражение. Оно предполагает, что прекрасное в природе и прекрасное в искусстве находятся как бы в одном и том же пространстве представления, так что между ними существует лишь количественное и, следовательно, внешнее различие. Однако *высшее* в смысле превосходства духа (и порожденной им красоты художественного произведения) над природой не есть чисто относительное понятие. Только дух представляет собой *истинное* как всеобъемлющее начало, и все прекрасное

лишь постольку является *истинно* прекрасным, поскольку оно причастно высшему и рождено им. В этом смысле прекрасное в природе – только рефлекс красоты, принадлежащий духу. Здесь перед нами несовершенный, неполный тип красоты, и с точки зрения его *субстанции* он сам содержится в духе. [...]

2. Опровержение некоторых доводов, выдвинутых против эстетики

[...] Прежде всего, коснемся вопроса о том, *достойно* ли художественное творчество научного анализа. Разумеется, искусством можно пользоваться и для легкой игры, оно может служить источником забавы и развлечения, может украшать обстановку, в которой живет человек, делать более привлекательной внешнюю сторону жизни и выделять другие предметы, украшая их. На этом пути искусство действительно является не самостоятельным, не свободным, а служебным искусством. Мы же хотим говорить об искусстве *свободном* как с точки зрения цели, так и с точки зрения средств для ее достижения. Не одно лишь искусство может служить чужеродным целям в качестве побочного средства – это свойство оно разделяет с мыслью. Ведь и науку в качестве служебного рассудка можно применять для достижения ограниченных целей и случайных средств, и тогда она не сама определяет свое назначение, а получает его от других предметов и обстоятельств. Но, освобождаясь от этой подчиненной роли, мысль, свободная и самостоятельная, восходит к истине, в сфере которой она становится независимой и наполняется только своими собственными целями.

Лишь в этой свободе художественное творчество впервые становится подлинным искусством, и оно лишь тогда разрешает свою *высшую* задачу, когда вступает в один общий круг с религией и философией и является только одним из способов осознания и выражения *божественного*, глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа. В произведения искусства народы вложили свои самые содержательные внутренние созерцания и представления, искусство часто служит ключом, а у некоторых народов единственным ключом для понимания их мудрости и религии. Такое назначение искусство имеет наравне с религией и философией, однако своеобразие его заключается в том, что даже

самые возвышенные предметы оно воплощает в чувственной форме, делая их ближе к природе и характеру ее проявления, к ощущениям и чувствованиям. Проникая в глубину *сверхчувственного* мира, мысль сначала противопоставляет его непосредственному сознанию и наличному ощущению как нечто *потустороннее*, именно свобода мыслящего познания высвобождается из-под власти *потустороннего*, носящего название чувственной действительности и конечности. Но этот *разрыв* с потусторонним, эту рану, которую дух наносит себе в своем поступательном движении, он сам же и лечит; он порождает из самого себя произведения искусства как первое посредствующее звено, примиряющее явления только внешние, чувственные, преходящие с чистой мыслью, природу и конечную действительность с бесконечной свободой постигающего мышления.[...]

IV. Деление

[...] Уже сказано, что содержанием искусства является *идея*, а его формой — чувственное, образное воплощение. Задачей искусства является опосредствование этих двух сторон, соединение их в свободное, примиренное целое. Это означает, *во-первых*, требование, чтобы содержание, которое должно сделаться предметом художественного изображения, обладало бы в самом себе способностью стать предметом этого изображения. Ибо в противном случае у нас получится разрыв между формой и содержанием, когда содержание, само по себе не годящееся для образного воплощения и внешнего проявления, должно будет облечься в эту чувственную форму, и сам по себе прозаический материал будет вынужден искать адекватный ему способ проявления как раз в противоположной его природе форме.

Из этого первого требования вытекает и *второе*: содержание искусства не должно быть абстрактным в самом себе, и не только в том смысле, что оно должно быть чувственным и потому конкретным в противоположность всему духовному и мыслимому, являющемуся будто бы внутри себя простым и абстрактным. Ибо все истинное как в области духа, так и в области природы конкретно внутри себя и, несмотря на свою всеобщность, обладает в себе субъективностью и особенностью. Если мы, например, говорим о боге, что он представляет собой простое единое нача-

ло, высшее существо как таковое, то этим мы выражаем лишь мертвенную абстракцию неразумного рассудка. Такой бог как сам по себе не постигается в своей конкретной истине, так и не может доставлять никакого содержания для искусства, в особенности для пластических искусств. Евреи и турки не могли поэтому дать, подобно христианам, положительного изображения своего бога в искусстве, хотя их бог и не был только такой рассудочной абстракцией. Ибо в христианской религии бога представляют себе в его истине и потому в высшей степени конкретно, как лицо, субъект, и, более определенно, — как дух. То, чем он является как дух, раскрывается для религиозного понимания как троичность лиц, которая вместе с тем для себя едина. Здесь имеется существенность, всеобщность и обособление, равно как и их примиренное единство, и лишь такое единство представляет собой нечто конкретнее. Подобно тому как содержание, чтобы быть истинным, должно иметь такой конкретный характер, так и искусство требует подобной конкретности, ибо лишь абстрактно всеобщее не обладает в самом себе свойством переходить к обособлению, внешнему выявлению и единству с собой в этом внешнем выявлении.

Если истинному и потому конкретному содержанию должны соответствовать чувственная форма и образ, то последние, *в-третьих*, также должны быть индивидуальными, в себе совершенно конкретными и единичными. То обстоятельство, что конкретность присуща обеим сторонам искусства, как изображаемому содержанию, так и форме изображения, как раз и является той точкой, в которой они могут совпадать и соответствовать друг другу. Например, естественная форма человеческого тела представляет собой такое чувственно конкретное образование, которое может адекватно воплотить конкретный внутри себя дух. Поэтому не следует считать простой случайностью то обстоятельство, что для воплощения такого истинного образа берется действительное явление внешнего мира. Ибо искусство берет эту форму не потому, что оно находит ее в готовом виде, и не потому, что нет другой формы, а потому, что в самом конкретном содержании заключается момент внешнего, действительного, более того, чувственного выявления.

Это чувственно-конкретное явление, в котором запечатлевается духовное по существу своему содержание, существенно также и для внутренней жизни, а внешняя сторона его облика, благодаря которой это содержание становится доступным созерцанию и представлению, имеет своей целью существовать лишь для нашей души и нашего духа. Исключительно по этой причине содержание и художественная форма взаимопроникают друг в друга. Только лишь чувственно конкретное, внешняя природа как таковая не включает в себе этой цели как единственного основания своего происхождения. Пестрое, многоцветное оперение птиц блестит и тогда, когда его никто не видит, их пение раздается и тогда, когда его никто не слышит; кактус, цветущий только в продолжение одной ночи, увядает в безлюдных южных лесах, не вызывая ни в ком восхищения, и сами эти леса с их прекраснейшей и роскошнейшей растительностью, распространяющей вокруг себя необычайно благоуханные и пряные запахи, также живут и гибнут, не доставляя никому наслаждения. Но художественное произведение не обладает таким наивно самодовлеющим существованием; оно является по существу своему вопросом, обращением к откликающемуся на него сердцу, воззванием к душам и умам.

Но так как искусство обращается к непосредственному созерцанию и имеет своей задачей воплотить идею в чувственном образе, а не в форме мышления и вообще чистой духовности, и так как *ценность* и достоинство этого воплощения заключается в соответствии друг другу в *единстве* обеих сторон, *идеи ее образа*, то достигнутая искусством высота и степень превосходства в достижении соразмерной его понятию реальности будут зависеть от той степени внутреннего единства, в какой художнику удалось слить друг с другом идею и ее образ.

В этой точке высшей истины, представляющей собою духовность, которая достигла для себя адекватного понятию духа воплощения, содержится основание деления для философии искусства. Дух, прежде чем он достигнет истинного понятия своей абсолютной сущности, должен пройти через ряд ступеней, коренящихся в самом этом понятии, и *этим ступеням* содержания, которые он себе сообщает, *соответствует* непосредственно связанная с ними последовательная смена типов искусства, в форме

которых дух как художественное начало обретает сознание самого себя. [...]

I. Идея прекрасного в искусстве, или идеал

[...] Мы должны снова напомнить о том, что идея как художественно прекрасное не является идеей как таковой, абсолютной идеей, как ее должна понимать метафизическая логика, а идеей, перешедшей к разворачиванию в действительности и вступившей с ней в непосредственное единство. Хотя *идея* как таковая есть сама истина в себе и для себя, однако она есть истина лишь со стороны своей еще не объективированной всеобщности. *Идея* же как художественно прекрасное есть идея с тем специфическим свойством, что она является индивидуальной действительностью, выражаясь иначе, она есть индивидуальное формирование действительности, обладающее специфическим свойством являть через себя идею. Этим мы уже высказали требование, чтобы идея и ее формообразование как конкретная действительность были доведены до полной адекватности друг друга. Понятая таким образом, идея как действительность, получившая соответствующую своему понятию форму, есть *идеал*.

Эту задачу сделать их соответствующими друг другу можно было бы понимать совершенно формально в том смысле, что идея может быть *той* или *другой* идеей, лишь бы действительный образ, безразлично какой, воплощал именно эту определенную идею. Но такое понимание смешивает требуемую *истинность* идеала с голой *правильностью*, которая состоит в том, что какое-нибудь значение выражается соответствующим ему образом и можно снова непосредственно находить его смысл в этой форме. Не в этом смысле следует понимать идеал. Ибо какое-нибудь содержание может получить совершенно адекватное, соответствующее сущности выражение и при этом все же не иметь права притязать на то, чтобы быть идеалом, то есть художественно прекрасным. Более того, в сравнении с идеальной красотой это выражение будет представляться неудовлетворительным.

В этом отношении следует уже здесь заметить (хотя доказать это положение можно будет лишь позднее), что неудовлетворительность художественного произведения не всегда следует рассматривать как субъективную неискусность, ибо *неудовлетво-*

тельность формы проистекает также и из *неудовлетворительности содержания*. Так, например, художественные создания китайцев, индусов, египтян, их изображения богов и божков оставались бесформенными или получили лишь дурную, неистинную определенность формы. Эти народы не могли овладеть тайной истинной красоты, потому что их мифологические представления, содержание и мысль художественных произведений были еще неопределенны внутри себя или отличались дурной определенностью, а не были в самих себе абсолютным содержанием. Чем превосходнее в этом смысле становятся художественные произведения, тем более глубокими и внутренне истинными являются их содержание и мысль. И при этом мы не должны думать о большей или меньшей искусности, с которой схватываются и копируются образы природы, как они существуют во внешней действительности. Ибо на известных ступенях художественного сознания и воплощения неверная и карикатурная передача природных форм не представляет собой непреднамеренной неискренности, вызванной отсутствием технического упражнения, а является намеренным изменением, которого требует присутствующее в сознании содержание.

Таким образом, существует несовершенное искусство, которое в техническом и прочем отношении может быть вполне законченным в своей определенной сфере, но которое при сопоставлении с понятием искусства и с идеалом представляется неудовлетворительным. Лишь в высшем искусстве идея и воплощение подлинно соответствуют друг другу в том смысле, что образ идеи внутри себя самого есть истинный в себе и для себя образ, потому что само содержание идеи, которое этот образ выражает, является истинным. Для этого нужно, как мы уже указали выше, чтобы идея в себе и через самое себя была определена как конкретная целостность и благодаря этому обладала бы в самой себе принципом и мерой своих особенных форм и определенности выявления. [...]

А. Идеал как таковой

1. Прекрасная индивидуальность

[...] Одним словом, искусство призвано постигать и изображать внешнее бытие в его явлении как нечто *истинное*, то есть

в его соответствии соразмерному самому себе, сущему в себе и для себя содержанию. Истинность искусства, следовательно, не должна быть голой правильностью, чем ограничивается так называемое подражание природе. Внешний элемент искусства должен согласовываться с внутренним содержанием, которое согласуется в себе с собою и именно благодаря этому может обнаруживаться во внешнем элементе в качестве самого себя.

б) Возвращая к гармонии со своим истинным понятием все то, что в прочих формах существования было искажено случайными и внешними особенностями, искусство освобождает явление от несоответствующих этому истинному понятию черт и создает идеал лишь посредством такого *очищения*. Можно назвать это лестью искусства, подобно тому как говорят о портретистах, что они льстят своему оригиналу. Но даже портретист, который меньше всего имеет дело с художественным идеалом, *должен* льстить в этом смысле, то есть должен отбросить все внешние подробности в фигуре и выражении, в форме, цвете и чертах, устранить исключительно природную сторону нашего несовершенного существования – волосы, поры, царапины, пятнышки на коже и т.п. и должен постичь и передать рисуемую им натуру в ее всеобщем характере, в ее пребывающем духовном своеобразии. Одно дело – передать лицо спокойно сидящего перед портретистом человека в тех поверхностных и внешних чертах, которые представляются именно в данный момент, и совершенно другое дело – изобразить его истинные черты, выражающие саму душу данного человека.

Ибо для идеала требуется, чтобы внешняя форма сама по себе соответствовала душе. Например, вошедшие в последнее время в моду так называемые живые картины целесообразно и удовлетворительно подражают знаменитым шедеврам искусства, правильно отображают второстепенные детали, драпировку и т.д., но для духовного выражения фигур они довольно часто пользуются обыденными лицами, и это портит действие этих картин. Напротив, у рафаэлевских мадонн формы лица, щек, глаз, носа, рта, взятые как формы вообще, уже соответствуют блаженной, радостной и вместе с тем благоговейной и смиренной материнской любви. Можно было бы сказать, что все матери способны к

такому чувству, однако не всякая форма женского лица способна полностью выразить такую глубину души.

С) В этом сведении внешнего существования к духовному, когда внешнее явление в качестве соразмерного духу становится его раскрытием, и состоит природа идеала в искусстве. Это сведение к внутреннему началу не доходит до всеобщего в абстрактной форме, не достигает своей крайней точки – мысли, а останавливается на полпути, ограничиваясь полным совпадением внутреннего и внешнего элемента.

Идеал представляет собой отобранную из массы единичностей и случайностей действительность, поскольку внутреннее начало проявляется в этом внешнем существовании как *живая индивидуальность*. Ибо индивидуальная субъективность, носящая внутри себя субстанциальное содержание и заставляющая его внешне проявляться в ней самой, занимает срединное положение. Субстанциальное содержание еще не может выступить здесь абстрактно в его всеобщности, само по себе, а остается замкнутым в индивидуальности и представляется сплетенным с определенным существованием, которое, со своей стороны, освобожденное от конечной обусловленности, сливается в свободной гармонии с внутренней жизнью души. [...]

3. Действие

б) Действующие индивиды

[...] у. Наконец, мы можем по примеру античных авторов обозначить словом *пафос* те всеобщие силы, которые выступают не только сами по себе, в своей самостоятельности, но также живут в человеческой груди и движут человеческой душой в ее сокровеннейших глубинах. Это слово с трудом поддается переводу, ибо слову «страсть» всегда сопутствует представление о ничтожном, низком, и мы требуем, чтобы человек не поддавался своей страсти. Пафос мы понимаем здесь в высшем, более всеобщем смысле, без этого оттенка чего-то капризного, достойного порицания и т.д. Так, например, святая любовь Антигоны к брату представляет собой пафос в этом греческом значении слова. Пафос в указанном смысле представляет собой оправданную в самой себе силу души, существенное содержание разумности и свободной воли. Орест, например, убивает свою мать, побуждае-

мый не таким внутренним движением души, которое мы назвали бы страстью, но пафос, побуждающий его к действию, хорошо обдуман и носит совершенно осмысленный характер.

Поэтому мы не можем сказать, что боги обладают пафосом. Они представляют собой лишь всеобщее содержание того, что вынуждает отдельного человека к решениям и действиям. Боги же как таковые продолжают пребывать в присущем им спокойствии и бесстрастности, а если случается, что они начинают ссориться и спорить между собой, то они не относятся к этому серьезно или же спор их имеет какой-то всеобщий символический смысл, как всеобщая война богов. Мы поэтому должны употреблять понятие пафоса лишь применительно к поступкам человека и понимать под ним существенное разумное содержание, которое присутствует в человеческом «я», наполняя и проникая собою всю душу.

аа. Пафос образует подлинное средоточие, подлинное царство искусства; его воплощение является главным как в произведении искусства, так и в восприятии последнего зрителем. Ибо пафос затрагивает струну, находящую отклик в каждом человеческом сердце. Каждый знает ценное и разумное начало, заключенное в содержании подлинного пафоса, и поэтому он признает его. Пафос волнует, потому что в себе и для себя он является могущественной силой человеческого существования.

В этом отношении внешняя обстановка, окружающая природа и ее пейзаж должны выступать лишь как нечто подчиненное, второстепенное, имеющее своим назначением поддерживать действие пафоса. Поэтому природу следует использовать, по существу, как нечто символическое, и из нее самой должен прозвучать тот пафос, который составляет настоящий предмет художественного изображения. Ландшафтная живопись, например, уже сама по себе является менее значительным жанром, чем историческая, но даже там, где она выступает самостоятельно, она должна служить отзвуком всеобщего чувства и обладать формой пафоса.

В этом смысле часто говорят, что искусство должно трогать. Но если мы признаем этот основной принцип, то возникает следующий существенный вопрос: что именно в искусстве долж-

но вызывать это чувство? Растроганность как чувство в общем представляет собой участие, и людей, особенно современных людей, очень легко растрогать. Однако такие слезы недорого стоят. В искусстве же нас должен трогать лишь истинный в самом себе пафос.

ββ. Поэтому пафос ни в комедии, ни в трагедии не должен быть чистым безумием и субъективной причудой. [...]

Мы считаем, что всякому человеческому сердцу доступны все виды пафоса, все мотивы тех нравственных сил, которые практически определяют действия людей. [...]

Если мы поставим вопрос, каков объем пафоса, доступного художественному изображению, то должны ответить, что число таких субстанциальных моментов воли ничтожно, их объем незначителен. Опера в особенности хочет и должна держаться ограниченного круга таких моментов, и мы все снова и снова слушаем жалобы и ликования, вызванные неудачами и удачами любви, славы, чести, героизма, дружбы, материнской любви, любви детей и супружеской преданности и т.д.

γγ. Такой пафос требует по своему существу подробного и обстоятельного изображения. В нем должна раскрываться богатая в самой себе душа, которая вкладывает в свой пафос всю полноту своих внутренних переживаний и не остается сосредоточенной и интенсивной, но проявляет себя экстенсивно и поднимается до вполне развитой формы. Художественные произведения значительно отличаются друг от друга тем, что в одних преобладает внутреннее сосредоточение, а в других – раскрытие характера, и отдельные народы также существенно различаются между собой в этом отношении.

[...] Индивидуальный дух, в котором воплощается пафос, должен быть наполненным в себе духом, способным шириться и высказывать свое чувство.

Гете и Шиллер в этом отношении образуют разительную противоположность. Гете менее патетичен, чем Шиллер, и у него более интенсивный способ изображения. В особенности в своей лирике он более сдержан; его песни, как это подобает песням, дают нам заметить, чего они хотят, не вполне раскрывая свое со-

держание. Напротив, Шиллер любит развернуть свой пафос пространно и с большой ясностью и силой выражения. [...]

Итак, чтобы быть в самом себе конкретным, как этого требует идеальное искусство, пафос должен быть изображен как пафос богатого и цельного духа. Это приводит нас к третьей стороне действия, к более подробному рассмотрению *характера*.

с) Характер

Мы исходили из *всеобщих* субстанциальных сил действия. Для своего активного осуществления они нуждаются в человеческой *индивидуальности*, в которой они выступают как движущий пафос. Всеобщее содержание этих сил должно сомкнуться в себе и предстать в отдельных индивидах как *целостность* и *единичность*. Такой целостностью является человек в своей конкретной духовности и субъективности, цельная человеческая индивидуальность как характер. Боги становятся человеческим пафосом, а пафос в конкретной деятельности и есть человеческий характер.

Благодаря этому характер составляет подлинное средоточие идеального художественного изображения, поскольку он соединяет в себе рассмотренные выше стороны в качестве моментов своей целостности. Ибо идея как *идеал*, то есть как воплощенная для чувственного представления и созерцания действующая и осуществляющая себя в своей активности идея, образует в своей определенности соотносящуюся с собой *субъективную единичность*. Однако подлинно *свободная* единичность, как ее требует идеал, должна показать себя не только всеобщностью, также конкретной особенностью и единым опосредствованием и взаимопроникновением этих сторон, которые *для себя* самих существуют как единство. Это составляет целостность характера, идеал которого состоит в богатой силе субъективности, объединяющей себя внутри себя. В этом отношении мы должны рассмотреть характер с трех сторон:

во-первых, как целостную индивидуальность, как богатство характера внутри себя;

во-вторых, эта целостность должна выступать как особенность, и характер должен являться как определенный характер;

в-третьих, характер (как нечто единое в себе) смыкается с этой определенностью как с самим собою в своем субъективном

для-себя-бытия и благодаря этому должен осуществить себя как твердый внутри себя характер.

Разъясним теперь и сделаем более доступным для представления эти абстрактные определения мысли.

а. Раскрываясь в пределах полной индивидуальности, пафос вследствие этого перестает быть в своей определенности единственно интересным предметом художественного изображения, а становится лишь *одной* стороной – хотя и одной из главных сторон – действующего характера. Человек носит в себе в качестве своего пафоса *не одного* бога. Душа человека велика и обширна, истинный человек носит в себе много богов, и он замыкает в своем сердце все силы, разбросанные в кругу богов; весь Олимп собран в его груди. В этом смысле воскликнул один древний писатель: «О человек! Из своих страстей ты сотворил себе богов». И в самом деле, чем культурнее становились греки, тем более увеличивалось число их богов, тогда как их ранние боги были еще примитивными и неразвитыми и не отличались индивидуальностью и определенностью.

В таком богатстве и должен обнаруживаться характер. Интерес, проявляемый нами к характеру, в том и состоит, что, обнаруживая эту целостность, характер все же остается в этой полноте самым собою, завершенным в себе субъектом. Если характер изображается не в этой завершенности и субъективности, а является игрищем лишь *одной* страсти, то он выступает как существующий вне себя или безрассудный, слабый и бессильный характер. Ибо слабость и бессилие индивидов в том и состоят, что содержание этих вечных сил не проявляется в них как наиболее самобытная принадлежность их существа, как предикаты, присущие им как субъектам этих предикатов.

У Гомера, например, каждый герой представляет собой живую совокупность свойств и черт характера. Ахилл является самым юным героем, но его юношеской силе свойственны и другие подлинно человеческие качества, и Гомер раскрывает перед нами это разнообразие черт его характера, ставя его в различнейшие ситуации. Ахилл любит свою мать Фетиду, он плачет о Бризеиде, когда ее отнимают у него, и его оскорбленная честь побуждает его вступить с Агамемноном в спор, составляющий исход-

ный пункт всех дальнейших событий, изображаемых в «Илиаде». При этом он является самым верным другом Патрокла и Анхилоха, а также цветущим, пламенным юношей, быстроногим, храбрым, полным благоговения перед страстью; верный Феникс, доверенный его слуга, лежит у его ног, и на торжестве погребения Патрокла он оказывает старцу Нестору величайшие почести. Вместе с тем Ахилл показывает себя раздражительным, вспыльчивым, мстительным и полным самой беспощадной жестокости по отношению к врагу, когда он привязывает убитого Гектора к своей колеснице и, носясь на ней, трижды волочит труп вокруг Троянских стен. Однако когда старый Приам приходит к нему в шатер, он смягчается, вспоминает оставленного им дома своего старого отца и протягивает плачущему царю руку, убившую его сына. Об Ахилле можно сказать: это человек! Многосторонность благородной человеческой натуры раскрывает все свое богатство в этом одном индивиде.

Так же обстоит дело и с остальными гомеровскими характерами. Одиссей, Диомед, Аякс, Агамемнон, Гектор, Андромаха, каждый из них является целым самостоятельным миром, полным, живым, человеком, а не аллегорической абстракцией какой-нибудь одной черты характера. [...]

Только такая многосторонность придает характеру живой интерес. Вместе с тем эта полнота должна выступать слитой в единый субъект, а не быть разбросанностью, поверхностностью и просто многообразной возбудимостью, как мы это видим у детей, которые все хватают руками и на короткое время заинтересовываются и начинают играть этими новыми вещами, но лишены характера. В противоположность этому характер должен проникнуть в разнообразный мир человеческой души и быть в нем, наполнить им самого себя, но в то же время он не должен останавливаться на этом. Напротив, во всей этой совокупности интересов, целей, свойств и черт характера он должен сохранить сосредоточенную в себе и не утраченную субъективность.

Для изображения *такого* цельного характера больше всего подходит эпическая поэзия, меньше – драматическая и лирическая.

β. На этой целостности как *таковой* искусство еще не может остановиться. Нам важен идеал в его определенности, вслед-

ствие чего возникает более строгое требование, чтобы характер был *особенным и индивидуализированным. Действие*, особенно в его конфликтах и реакциях, предъявляет требование, чтобы образ был ограниченным и определенным. Поэтому-то драматические герои большей частью проще внутри себя, чем эпические образы. Более твердая определенность получается благодаря особенному пафосу, который становится заметной и существенной чертой характера, ведущей к определенным целям, решениям и поступкам. Однако если ограничение доводится до того, что индивид опустошается, превращается лишь в абстрактную форму определенного пафоса, например любви, чести и т. п., то вследствие этого теряется всякая жизненность и субъективность и изображение, в котором преобладает лишь эта сторона характера, становится, как это часто бывает у французов, малосодержательным и холодным. Поэтому, хотя в особенности характера *одна* главная сторона должна выступать как господствующая, однако в пределах этой определенности должны всецело сохраниться жизненность и полнота, так что индивид имеет возможность показывать себя с различных сторон, вступать в разнообразные ситуации и раскрывать в многообразных проявлениях богатство развитой в себе внутренней жизни.

Такой жизненностью обладают трагические образы Софокла, несмотря на их простой внутри себя пафос. Их можно сравнить в их пластической замкнутости со статуями, потому что скульптура также способна выражать многосторонность характера, несмотря на свою определенность. Хотя скульптура, в противоположность бурной страсти, набрасывающейся всей своей силой лишь на *один* момент, изображает в своем тихом безмолвии сильную нейтральность, спокойно замыкающую все силы внутри себя, однако это незамутненное единство не останавливается на абстрактной определенности, а дает нам предчувствовать в своей красоте колыбель всего иного как непосредственную возможность перехода в самые разнообразные отношения. Мы видим в подлинных образах скульптуры спокойную глубину, заключающую в себе возможность осуществления всех сил.

От живописи, музыки и поэзии мы должны требовать внутреннего многообразия характера в еще большей степени, чем

от скульптуры, и подлинными художниками всех времен давали нам такое многообразие. Например, главным пафосом Ромео в трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» является любовь. Однако мы видим его в самых различных отношениях к родителям, друзьям, к пажу; мы видим, что в защиту своей чести он вступает в спор с Тибальдом и вызывает его на дуэль, что он благоговейно и доверчиво относится к монаху и, даже стоя на краю могилы, завязывает разговор с аптекарем, у которого он покупает смертоносный яд; и во всех положениях он остается достойным, благородным и глубоко чувствующим человеком.

Точно так же Джульетта находится в многообразных отношениях с отцом, с матерью, с няней, с графом Парисом, с патером. Она одинаково глубоко погружена как в себя, так и в каждую из этих ситуаций, и весь ее характер проникнут лишь *одним* чувством, любовной страстью, которая глубока и широка, как беспредельное море, так что Джульетта может с полным правом сказать: чем больше я даю, тем больше у меня остается — и то и другое бесконечно.

Поэтому, хотя художественное произведение должно изображать лишь *один* пафос, он должен раскрываться как богатство изображаемого лица внутри себя самого. Это верно даже по отношению к лирическим произведениям, где пафос не может стать действием в конкретных условиях. И здесь пафос должен проявляться как внутреннее состояние вполне развитой души, которая может раскрыться со всех сторон, во всех обстоятельствах и ситуациях. Живое красноречие, воображение, схватывающее любой предмет, превращающее прошлое в настоящее, умеющее использовать всю внешнюю обстановку для символического выражения внутренней жизни, не боящееся глубоких объективных мыслей и развертывающее в них обширный, далеко идущий, ясный, достойный и благородный дух, — это богатство характера, выражающего свой внутренний мир, должно найти свое место и в лирике.

Такая многосторонность в пределах единой господствующей определенности может казаться непоследовательностью, если смотреть на нее глазами рассудка. Ахилл, например, основную черту благородного героического характера которого составляет прекрасная юношеская сила, мягкосердечен по отношению к отцу

и другу, и может возникнуть вопрос, как это возможно, что тот же самый Ахилл жестоко, мстительно волочит Гектора вокруг стен Трои. Подобную непоследовательность мы можем найти и у Шекспира. Его шуты почти всегда остроумны и полны гениального юмора. И можно спросить: каким образом такие остроумные лица доходят до такого глупого поведения? Рассудок хочет выделить для себя абстрактно лишь *одну* сторону характера и сделать ее единственным правилом для всего человека. Все, что сталкивается с таким господством односторонности, представляется рассудку простой непоследовательностью. Но для того, кто постигает разумность целостного внутри себя и потому живого характера, эта непоследовательность как раз и составляет последовательность и согласованность. Ибо человек отличается тем, что он не только носит в себе противоречие многообразия, но и переносит это противоречие и остается в нем равным и верным самому себе.

γ. Поэтому характер должен слить свою особенность со своей субъективностью. Он должен быть определенным образом и в этой определенности обладать силой и твердостью единого пафоса, остающегося верным самому себе. Если человек не имеет в себе такого *единого* центра, то различные стороны его многообразной внутренней жизни распадаются и предстают лишенными всякого смысла. Быть в единстве с собою — именно это является в искусстве тем бесконечным и божественным началом, которое индивидуальность заключает в себе. С этой стороны твердость и решительность являются важным моментом идеального изображения характера. Как мы уже коснулись этого выше, твердость характера возникает благодаря тому, что всеобщность сил проникается особенностью индивида и в этом единении становится единой внутри себя, соотносящейся с собой субъективностью и единичностью.

Но, выдвигая такое требование, мы должны все же выступить против многих явлений преимущественно новейшего искусства.

В «Сиде» Корнеля, например, коллизия между любовью и честью проведена блестяще. Нет сомнения, что такой различный в самом себе пафос может вести к конфликтам. Но если подоб-

ный пафос сообщается в качестве внутренней борьбы одному и тому же характеру, то хотя, это и дает повод к блестящей риторике и эффектным монологам, однако раздвоение одной и той же души, мятущейся от абстрактной чести к абстрактной любви и обратно, противоречит здоровой решительности и единству характера внутри себя.

Точно так же противоречит индивидуальной решительности, если главное лицо, в котором ярче всего проявляется сила пафоса, дает определить и убедить себя второстепенной фигуре, а затем получает возможность свалить вину с себя на других. Так, например, Федра у Расина дает уговорить себя Эноне.

Подлинный характер действует по собственной инициативе и не допускает, чтобы другой думал и решал за него. А если он действовал самостоятельно, то и вину за свое деяние он желает принять на себя и нести за него ответственность.

Другой вид неустойчивости характера мы встречаем особенно в новейших немецких произведениях. Внутренней слабостью этого характера является сентиментальность, которая довольно долго господствовала в Германии. Как ближайший знаменитый пример можно привести Вертера, всецело больной характер, не имеющий силы подняться выше каприза своей любви. Он все же вызывает интерес благодаря своей страстности и красоте чувства, интимному чувству природы, тонкости переживаний и душевной мягкости. Позднее, с дальнейшим углублением в бессодержательную субъективность собственной личности, эта слабость приняла многообразные иные формы. [...]

В этом романе в полной мере обнаруживается самообман героя, уверенного в величии своей души и любующегося собственной добродетелью и превосходством. Все возвышенное и божественное в его душе находится в ложном со всех сторон отношении к действительности, и он скрывает перед самим собой свою слабость, свое неумение переносить и перерабатывать подлинное содержание существующего мира за аристократическим презрением, с которым он отталкивает от себя все как нечто недостойное его. Такая прекрасная душа недоступна даже истинно нравственным интересам и твердым жизненным целям, и она тклет свою внутреннюю паутину и живет лишь в своих субъективной-

ших религиозных и моральных измышлениях. К этому внутреннему энтузиастическому восторгу перед собственным безмерным превосходством, которым она необычайно чванится перед собою, присоединяется еще бесконечная чувствительность в ее отношениях со всеми другими людьми, которые, по ее мнению, должны в каждый момент угадывать, понимать и почитать эту одинокую красоту. А если другие люди не в состоянии этого сделать, то наша прекрасная душа тотчас же взволнуется и почувствует себя бесконечно оскорбленной. Тут сразу наступает конец всей ее человечности, всякой дружбе и любви. Ее неспособность переносить педантизм и невоспитанность, ничтожные обстоятельства и неловкости, мимо которых спокойно проходит без всякого ущерба для себя великий и сильный характер, — эта неспособность превосходит всякое представление, и как раз самое пустяковое обстоятельство приводит такую душу в крайнее отчаяние. Тут нет конца горестям, печали, скорби, дурному настроению, обиде и меланхолии, и отсюда проистекает мучительное копание в своей и чужой душе, судорожные метания и даже суровая жестокость души, в которых окончательно обнаруживается вся жалкая слабость этих прекраснодушных переживаний.

Такие странности душевной жизни никак не могут привлечь нас, ибо подлинный характер предполагает наличие могущественного и сильного стремления к действительному миру и к овладению им. Интерес к такого рода субъективным натурам, мысль и чувства которых всегда вращаются только вокруг себя, является пустым интересом, хотя бы они и считали, что являются высшими, более чистыми натурами, что они раскрывают в себе божественное начало, обычно скрывающееся в глубочайших складках души, и показывают нам его в совершенном неглиже.

Такое отсутствие внутренней субстанциальной твердости характера выражается и иным образом, когда эти странные, высшие, прекрасные черты души превратно гипостазированы и понимаются как самостоятельные силы. Сюда относятся изображения магических, магнетических, демонических явлений, ясновидение, болезни лунатизма и т.п. Живое лицо, относительно которого утверждают, что оно существовало в действительности, связывается здесь с этими темными силами таким образом, что, с

одной стороны, они находятся в нем самом, а с другой стороны, представляются чем-то чужеродным, потусторонним его внутренним переживаниям, и это чужеродное явление определяет и управляет его внутренней жизнью. В этих неизвестных силах заключается будто бы не поддающаяся разгадыванию истина страшного, которую нельзя постичь и понять.

Однако из области искусства следует как раз изгонять темные силы, ибо в искусстве нет ничего темного, а все ясно и прозрачно. Введением сил, стоящих выше нашего понимания, поощряется лишь болезнь духа, а поэзия становится от этого туманной и пустой. Образцы подобной поэзии дают нам Гофман и Генрих фон Клейст в его «Принце Гомбургском». Именно идеальный характер имеет своим содержанием и пафосом не потустороннее и призрачное, а лишь действительные интересы, в которых он находится у себя самого. Ясновидение в особенности сделалось ходячей и даже тривиальной темой в новейшей поэзии. В противоположность этому, когда в «Вильгельме Телле» Шиллера старый Аттинггаузен в момент смерти возвещает судьбу своего отечества, то такое пророчество здесь вполне уместно. Замена же здоровья характера болезнью духа с целью создания коллизии и пробуждения интереса всегда является неудачным приемом. Поэтому и мотивы безумия следует вводить в поэзию лишь с большой осторожностью.

К таким превратным представлениям, противоречащим требованию единства и твердости изображаемого характера, мы можем отнести и принцип новейшей иронии. Эта ложная теория пробудила поэтов вносить в характеры такие не согласующиеся между собой черты, которые не сливаются в единство, так что каждый характер разрушает себя как характер. Если какой-нибудь индивид сначала и выступает с определенным устремлением, то оно должно превратиться в свою противоположность, и характер тем самым должен обнаруживать лишь ничтожность всего определенного и самого себя. Теория иронии считала, что таким образом достигаются подлинные высоты искусства, ибо зритель не должен быть охвачен каким-нибудь положительным в себе интересом, а должен стоять выше этого, как и сама ирония стала выше всего на свете.

Представители этой теории хотели толковать в подобном смысле также и шекспировские характеры. Леди Макбет, например, была, по их мнению, любящей супругой с очень нежной душой, хотя она не только лелеяла в своей душе мысль об убийстве, но и осуществила ее. Однако решительность и определенность изображаемых Шекспиром характеров проявляются в формальном величии и твердости даже злых характеров. Гамлет, правда, нерешителен в себе; однако он сомневается не в том, что ему нужно делать, а в том, как ему это выполнить. Представители же этой теории делают призрачными также и шекспировские характеры и полагают, что ничтожность и половинчатость, бесконечные колебания и переход от одного настроения к другому, что вся эта галиматья как раз и должна сама по себе представлять интерес. Но идеальное состоит в том, что идея действительна и этой действительности человек принадлежит как субъект, как прочное внутри себя единство.

Сказанное выше в достаточной мере раскрывает требование, чтобы в искусстве изображались индивидуальности, обладающие твердым характером. Главной чертой такого характера является определенный в себе существенный пафос богатой и полной души. При этом в изображении должен выявиться не только пафос как таковой, но и взаимопроникновение пафоса и внутреннего индивидуального мира этой души. Вместе с тем пафос не должен разрушать самого себя в груди человека и выступать тем самым чем-то несущественным и ничтожным.

*Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т.
М., 1968. Т. 1. С. 8–9, 13–14, 75–80,
164–166, 240–242, 244–253.*

Лекции по эстетике

Глава третья

Поэзия

[...] Поэзия, словесное искусство, есть именно третье, целостность, объединяющая в себе на более высокой ступени, в области самой духовной внутренней жизни, крайности, представленные пластическими искусстваами и музыкой. Ибо, с одной стороны, в поэтическом искусстве, как и в музыке, содержится на-

чало внутренней жизни, внимающей самой себе, начало, которого еще лишены архитектура, скульптура и живопись. С другой стороны, в сфере внутреннего представления, созерцания и чувствования поэзия сама создает широкий объективный мир, отнюдь не теряющий определенности, присущей скульптуре и живописи, и способный с гораздо большей полнотой, чем какое-либо другое искусство, представить во всей широте целостность события, последовательность, смену душевных настроений, страстей, представлений и законченный ход какого-либо действия.

2. Говоря более конкретно, поэзия составляет третью сторону, дополняющую *живопись* и *музыку* как *романтические искусства*.

а) При этом отчасти принципом ее, вообще говоря, является *духовность*, которая не оборачивается уже гнетущей материей как таковой, чтобы символически формировать из нее аналогичное внутреннему миру окружение, как это делает архитектура, или чтобы воплощать в реальной материи в качестве пространственно внешнего естественный облик, принадлежащий духу, как это делает скульптура. Напротив, она высказывает дух — со всеми его порождениями фантазии и искусства — непосредственно для духа, не выставляя его создание в зримой и телесной форме для внешнего созерцания. Отчасти же поэзия способна представить не только субъективный внутренний мир, но и все особенное и частное, что присуще внешнему бытию, — и с большим богатством, чем музыка и живопись, — как в форме внутренней жизни, так и в широкой картине отдельных черг и случайных особенностей.

б) Однако, с другой стороны поэзию как целостность следует еще раз существенным образом выделить из ряда определенных искусств, характер которых она соединяет в себе.

α. Что касается в этом отношении *живописи*, то она выигрывает во всех тех случаях, когда важно представить созерцанию некоторое содержание также и со стороны его внешнего явления. Правда, поэзия с помощью разнообразных средств также может давать наглядный образ, поскольку в фантазии вообще заключен принцип выявления всего для созерцания. [...]

Кроме того, недостаток чувственной реальности и внешней определенности по сравнению с живописью тотчас же обра-

чивается для поэзии неисчислимым избытком. Ибо поскольку поэтическое искусство перестает ограничиваться, подобно живописи, определенным местом и тем более определенным моментом ситуации или действия, то благодаря этому у него появляется возможность изобразить предмет во всей его внутренней глубине, равно как и в широте его развития во времени. Истинное всецело конкретно в том смысле, что оно включает в себе единство существенных определений. Однако, являясь, эти определения развиваются не только в пространственном сосуществовании, но и во временной последовательности, как история, течение которой живопись может изобразить лишь неадекватным способом. В этом смысле у каждой былинки и каждого дерева есть своя история, есть изменение, последовательность и замкнутая целостность отличных друг от друга состояний. Тем более это так в области духа, который, будучи действительным являющимся духом, может быть исчерпывающе изображен только тогда, когда он проходит перед нашим представлением как подобный процесс.

β. Мы уже видели, что у поэзии есть внешний материал, общий с *музыкой*, – звучание. [...] В музыке существенной целью является форма этого звучания именно как *звучания*. [...]

Поэтому музыка только в относительной степени может воспринять в себе многообразие духовных представлений и образов, широту наполненного внутри себя сознания и в своем выражении останавливается на более абстрактной всеобщности того, что она избирает своим содержанием, на более неопределенной задушевности. [...] Как материал скульптуры слишком беден, чтобы изобразить те более полные явления, которые призвана вызывать к жизни живопись, так теперь и звуковые отношения и выразительность мелодии уже не в состоянии осуществить образы поэтической фантазии в их полноте. Ибо последние имеют отчасти более точную сознательную определенность представлений, отчасти же облик внешнего явления, запечатленный для внутреннего созерцания. Поэтому дух извлекает свое содержание из звука как такового и возвещает о себе с помощью слов, которые, правда, не покидают вполне стихию звучания, но низводят ее до чисто внешнего знака сообщения.

В результате такой наполненности духовными представлениями звук становится членораздельным словом, а слово в свою очередь из самоцели превращается в средство духовного выражения, средство, само по себе лишенное самостоятельности. Это ведет за собой, как мы установили выше, существенное различие между музыкой и поэзией. Содержание словесного искусства – весь мир представлений, развитых богатой фантазией, это духовное начало, сущее в своей собственной сфере. И оно остается в этой духовной стихии, а если выходит за ее пределы в сторону внешнего, то пользуется этим последним лишь в качестве знака, отличного от самого содержания. [...]

с) *В-третьих*, если при таком отличии поэзии от музыки и живописи, равно как и от прочих изобразительных искусств, мы обратимся наконец к своеобразному характеру поэзии, то увидим, попросту говоря, что он заключается в уже отмеченном понижении роли чувственного явления и воплощения всякого поэтического содержания. [...] В целом остаются лишь сочетания длительности слогов и слов, далее ритм, благозвучие и т.д., и притом не как подлинная стихия этого содержания, но как более случайная, внешняя сторона, допускаемая известной формой искусства лишь потому, что искусство не может позволить какой бы то ни было внешней стороне вести себя совершенно случайно по своему произволу.

а. Поскольку духовное содержание уходит, таким образом, из чувственного материала, немедленно возникает вопрос, что же теперь, собственно, будет играть в поэзии роль внешнего и объективного элемента, если звук уже не должен быть таковым. Мы можем ответить просто: само *внутреннее представление* и созерцание. *Духовные формы* – вот что занимает здесь место чувственного и образует подлежащий формированию материал, подобно тому как ранее это были мрамор, медь, цвет и музыкальные звуки. [...]

б. Во-вторых, далее, возникает вопрос: материалом и формой чего должно служить внутреннее представление в поэзии? Самого по себе истинного содержания духовных интересов, но не только субстанциального аспекта этих интересов в их всеобщности, в форме символического намека или классического обособления, но равным образом и всего того частного и кон-

кретного, что заключается в субстанциальном, а тем самым почти всего, что так или иначе интересуется и занимает дух. Поэтому у словесного искусства в отношении его как содержания, так и способа его изложения неизмеримо более широкое поле, чем у всех остальных искусств. Любое содержание усваивается и формируется поэзией, все предметы духа и природы, события, истории, деяния, поступки, внешние и внутренние состояния.

γ. Но этот разнообразнейший материал еще не становится поэтическим оттого, что он воспринимается представлением, ибо и обычное сознание может развить то же самое содержание в представлениях и перевести его в наглядные образы, но при этом не возникнет ничего поэтического. Вот почему мы и называли выше представление только *материалом* и стихией, которые лишь тогда становятся формой, адекватной поэзии, когда обретают благодаря искусству новый образ — ведь цвет и звук непосредственно как таковые еще не живописны и не музыкальны. Это различие в общем мы можем выразить так, что не само представление как таковое, но художественная *фантазия* делает то или иное содержание поэтическим, постигая его таким способом, что оно не стоит перед нами как архитектурный, скульптурно-пластический или живописный образ и не слышится более в звучащих тонах музыки, а может быть передано только речью, словами, прекрасным с точки зрения языка сочетанием их. [...]

С. Различия родов поэзии

1. Двумя основными моментами, согласно с которыми мы рассматривали до сих пор поэтическое искусство, были: с одной стороны, *поэтическое вообще* в отношении способа созерцания, организации поэтического произведения искусства и творческой субъективной деятельности; с другой стороны, поэтическое *выражение* как в плане представлений, которые должны быть постигнуты в словах, так и в плане самого языкового выражения и *стихосложения*.

В этом отношении нам прежде всего надлежало выявить то, что поэзия должна избирать в качестве своего содержания духовное, но в художественной разработке его она не может ни останавливаться на формируемое содержание для чувственного созерцания, как другие изобразительные искусства, ни делать своей

формой простую внутреннюю жизнь, звучащую для одной лишь души, или отношения рефлексивного мышления, а должна держаться посредине между крайностями непосредственно чувственной наглядности и субъективностью чувствования или мышления. Этот срединный элемент представления принадлежит поэтому как той, так и другой почве. От мышления оно имеет сторону духовной *всеобщности*, которая непосредственно чувственную единичность сводит к более простой определенности; от изобразительного искусства представление сохраняет пространственную безразличную рядоположность. Ибо представление со своей стороны существенно отличается от мышления тем, что по способу чувственного созерцания, в котором оно берет свое начало, оно допускает безотносительное друг к другу существование всех особенных представлений, тогда как мышление, напротив, требует и вносит зависимость определений друг от друга, взаимные отношения, последовательность суждений, умозаключений и т. д.

Если поэтому *поэтическое* представление в своих художественных созданиях делает необходимым внутреннее единство всего особенного, то такое единение должно все же оставаться скрытым из-за той несвязности, от которой вообще не способна избавиться стихия представления, но именно это и позволяет поэзии представить свое содержание в органически жизненном сплетении его отдельных частей и сторон наряду с кажущейся самостоятельностью последних. При этом поэзия может сдвинуть избранное его содержание или в сторону мысли, или в сторону внешнего явления и потому может не исключать из себя ни возвышеннейших спекулятивных идей философии, ни внешнего существования природы, если только первое не излагается способом рассуждения или научной дедукции, а второе не представляется нам в своем лишенном значения внешнем бытии. Ведь и поэзия должна давать нам всю полноту мира, субстанциальная сущность которого наиболее богато разворачивается адекватным искусству способом как раз во внешней действительности человеческих поступков, событий и излияний чувств.

2. Но такое раскрытие, как мы видели, обретает свое чувственное существование не в дереве, камне или краске, а исключительно в языке. Его стихосложение, ударение и т.п. становятся

как бы жестами речи, в которых духовное содержание получает свое внешнее бытие. Если мы спросим теперь, в чем же надлежит искать нам, так сказать, *материальное существование* этого способа высказывания, то речь не выступает здесь, подобно произведению изобразительного искусства, сама по себе, независимо от художественного субъекта, но только сам *живой человек*, говорящий индивид является носителем чувственного присутствия и наличной реальности поэтического создания. Поэтические произведения должны читаться вслух, петься, декламироваться, их должны представлять сами живые субъекты, подобно произведениям музыки.

Мы, правда, привыкли читать эпические поэмы и лирические стихотворения про себя и только драматически слушать и смотреть в сопровождении жестов. Но поэзия, согласно своему понятию, по существу, представляет собой *звучащее* искусство, и, если она должна выявиться в своей полноте как искусство, она тем более не может обойтись без этого звучания, что это ее единственная сторона, реально связывающая ее с внешним существованием. Ибо напечатанные или написанные буквы, конечно, тоже существуют внешне, но они суть только безразличные знаки для звуков и слов. Если мы уже раньше видели в словах лишь простые средства для обозначения представлений, то поэзия формирует по крайней мере временной элемент и звучание этих знаков, возвышая их тем самым до уровня материала, проникнутого духовной жизненностью того, что они обозначают. При печатании же эта одушевленность переводится в некую безразличную саму по себе зримость для глаза, не связанную уже больше с духовным содержанием. Не давая нам действительно звучащего слова и его временного внешнего бытия, печатный текст предоставляет нашей привычке переводить увиденное нами в элемент временной длительности и звучания.

Поэтому если мы довольствуемся простым чтением, то это происходит отчасти из-за привычной быстроты, с которой мы представляем себе все прочитанное как произнесенное, отчасти же по той причине, что только поэзия из всех искусств завершена в наиболее существенных своих сторонах уже в стихии духа и не доводит до сознания свое основное содержание ни путем чувст-

венного созерцания, ни путем слушания. Однако именно вследствие этой духовности она, будучи искусством, не может полностью устранить эту сторону своего действительного внешнего выявления, чтобы не прийти к такой же неполноте, с какой простой рисунок, например, должен заменять полотно великого мастера колорита.

3. Будучи целостностью искусства, не ограниченного уже более односторонностью своего материала и вследствие этого исключительно одним особым видом внешнего исполнения, поэтическое искусство превращает различные способы художественного творчества вообще в свою особенную форму, и потому основание для разделения *поэтических видов* она черпает только из *общего* понятия художественного изображения.

А. В этом отношении, во-первых, поэзия доводит до внутреннего представления развернутую целостность духовного мира в форме внешней реальности, тем самым повторяя внутри себя принцип изобразительного искусства, делающего наглядной саму предметную сторону. С другой стороны, эти пластические образы представления раскрываются поэзией как определенные действия людей и богов, так что все совершающееся или исходит от нравственно самостоятельных божественных или человеческих сил, или же испытывает сопротивление со стороны внешних препятствий и в своем внешнем способе явления становится событием, в котором суть дела свободно раскрывается сама по себе, а поэт отступает на второй план. Придавать завершение таким событиям есть задача эпической поэзии, поскольку она поэтически повествует о каком-либо целостном в себе действии, а также о характерах, которыми порождается это действие в своем субстанциональном достоинстве или же в фантастическом сплетении с внешними случайностями. Придавая этому действию форму развернутого события, происходящего само по себе, поэзия выявляет тем самым само объективное в его объективности.

Этот мир, опредмеченный для духовного созерцания и чувства, исполняет теперь не *певец*, так чтобы мир этот мог возвещать о себе как о его собственном представлении и живой страсти, а *рапсод*, *сказитель*, и исполняет механически, наизусть и притом таким метром, который, скорее, тоже приближается к

механическому, столь же однообразно и спокойно течет и катится вперед. Ибо то, о чем повествует сказитель, должно явиться как действительность, замкнутая сама по себе и удаленная от него как субъекта – как по своему содержанию, так и по изображению. И с этой действительностью она не смеет вступить в полное субъективное единение ни в отношении самой сути дела, ни с точки зрения исполнения.

В. *Во-вторых*, другую, обратную эпической поэзии сторону образует *лирика*. Содержание ее – все субъективное, внутренний мир, размышляющая и чувствующая душа, которая не переходит к действиям, а задерживается у себя в качестве внутренней жизни и потому в качестве единственной формы и окончательной цели может брать для себя словесное *самовыражение* субъекта. Здесь нет, следовательно, никакой субстанциальной целостности, которая развивалась бы как внешний ход происходящих событий. Обособленное созерцание, чувствование и размышление ушедшей внутрь себя субъективности высказывает здесь все, даже самое субстанциальное и объективное, как нечто свое – как *свою* страсть, *свое* настроение или рефлексия и как присутствующее в данный момент их порождение. [...]

Гегель Г.В.Ф. *Лекции по эстетике: В 4 т.*
М., 1968. Т. 3. С. 343–348, 416–421.

Мастера искусства об искусстве

Никола Депрео-Буало
(1636–1711)

Поэт-сатирик, теоретик классицизма, правила и нормы которого изложил в трактате «Поэтическое искусство» (1674). Буало – сторонник преобладания в творчестве поэта интеллектуальной сферы над эмоциональной. В трактате обосновывается «правдоподобие» – ключевое понятие классицизма, противопоставленное «правде» жизни. Буало стремится конкретизировать сложившуюся в классицизме теорию жанров, в основе которой лежало деление их на «высшие» и «низшие», не оставлявшее места для возникающих новых форм.

Поэтическое искусство

Песнь первая

[...] Будь то в трагедии, в эклоге иль в балладе,
Но рифма не должна со смыслом жить в разладе;
Меж ними ссоры нет и не идет борьба;
Он – властелин ее, она – его раба.
Коль вы научитесь искать ее упорно,
На голос разума она придет покорно,
Охотно подчинись привычному ярму,
Нося богатство в дар владыке своему.
Но чуть ей волю дать – восстанет против долга,
И разуму ловить ее придется долго.
Так пусть же будет смысл всего дороже вам,
Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам!

Иной строчит стихи как бы охвачен бредом:
Ему порядок чужд и здравый смысл неведом.
Чудовищной строкой он доказать спешит,
Что думать так, как все, его душе претит.
Не следуйте ему. Оставим итальянцам
Пустую мишуру с ее фальшивым глянцем.
Всего важнее смысл, но, чтоб к нему прийти,

Придется одолеть преграды на пути,
Намеченной тропы придерживаться строго:
Порой у разума всего одна дорога. [...]

Иной в своих стихах так затемнит идею,
Что тусклой пеленой туман лежит над нею
И разума лучам его не разорвать, —
Обдумать надо смысл и лишь потом писать!
Пока неясно вам, что вы сказать хотите,
Простых и точных слов напрасно не ищите;
Но если замысел у вас в уме готов,
Все нужные слова придут на первый зов.

Законам языка покорствуйте, смиренны,
И твердо помните: для вас они священны.
Гармония стиха меня не привлечет,
Когда для уха чужд и странен оборот.
Иноязычных слов бегите, как заразы,
И стройте ясные и правильные фразы.
Язык должны вы знать: смешон тот рифмоплет,
Что по наитию стихи строчить начнет.
Пишите не спеша, наперекор приказам:
Чрезмерной быстроты не одобряет разум,
И торопливый слог нам говорит о том,
Что стихотворец наш не наделен умом. [...]

Песнь третья

Порою на холсте дракон иль мерзкий гад
Живыми красками приковывает взгляд,
И то, что в жизни нам казалось бы ужасным,
Под кистью мастера становится прекрасным.
Так, чтобы нас пленить, Трагедия в слезах
Ореста мрачного рисует скорбь и страх,
В пучину горестей Эдипа повергает
И, развлекая нас, рыдания исторгает. [...]
Пусть вводит в действие легко, без напряжения
Завязки плавное, искусное движенье.

Как скучен тот актер, что тянет свой рассказ
И только путает и отвлекает нас!
Он словно ощупью вкрут темы главной бродит
И непробудный сон на зрителя наводит!
Уж лучше бы сказал он сразу, без затей:
– Меня зовут Орест иль, например,
Атрей, –
Чем нескончаемым бессмысленным
рассказом
Нам уши утомлять и возмущать наш разум.
Вы нас, не мешкая, должны в сюжет ввести.
Единство места в нем вам следует блюсти.
За Пиренеями рифмач, не зная лени,
Вгоняет тридцать лет в короткий день на сцене.
Вначале юношей выходит к нам герой,
А под конец, глядишь, – он старец с бородой.
Но забывать нельзя, поэты, о рассудке:
Одно событие, вместившееся в сутки,
В едином месте пусть на сцене протечет;
Лишь в этом случае оно нас увлечет.

Невероятное растрогать неспособно.
Пусть правда выглядит всегда правдоподобно:
Мы холодны душой к нелепым чудесам,
И лишь возможное всегда по вкусу нам.
Не все события, да будет вам известно,
С подмостков зрителям показывать уместно:
Волнует зримое сильнее, чем рассказ,
Но то, что стерпит слух, порой не стерпит глаз.
Пусть напряжение доходит до предела
И разрешается потом легко и смело. [...]

Писать отточено, изящно, вдохновенно,
Порою глубоко, порою дерзновенно
И шлифовать стихи, чтобы в умах свой след
Они оставили на много дней и лет, –
Вот в чем Трагедии высокая идея.

Еще возвышенной, прекрасней Эпопея.
Она торжественно и медленно течет,
На мифе зиждется и вымыслом живет.
Чтоб нас очаровать, нет выдумке предела.
Все обретает в ней рассудок, душу, тело. [...]

Чтоб вас венчали мы восторженной хвалой,
Нас должен волновать и трогать ваш герой.
От недостойных чувств пусть будет он свободен
И даже в слабостях могуч и благороден!
Великие дела он должен совершать
Подобно Цезарю, Людовику под стать,
Но не как Полиник и брат его, предатель:
Не любит низости взыскательный читатель. [...]

Пусть гармоничное, изящное творенье
Богатством образов дарует наслажденье.
С величием вы должны приятность сочетать:
Витиеватый слог неумоготу читать.
Милей мне Ариост, проказник сумасбродный,
Чем сумрачный рифмач, унылый и холодный,
Готовый осудить, как самый страшный грех,
Лукавое словцо или веселый смех. [...]

Коль вы прославиться в Комедии хотите,
Себе в наставницы природу изберите.
Поэт, что глубоко познал людей сердца
И в тайны их проник до самого конца,
Что понял чудака, и мота, и ленивца,
И фата глупого, и старого ревнивца,
Сумеет их для нас на сцене сотворить, —
Заставив действовать, лукавить, говорить.

Пусть эти образы воскреснут перед нами,
Пленяя простотой и яркими тонами.
Природа, от своих бесчисленных щедрот,
Особые черты всем людям раздает,

Но подмечает их по взглядам, по движениям
Лишь тот, кто наделен поэта острым зреньем.
Нас времени рука меняет день за днем,
И старец не похож на юношу ни в чем. [...]

Уныния и слез смешное вечный враг.
С ним тон трагический несовместим никак,
Но унизительно Комедии серьезной
Толпу увеселять остротою скабресной.
В Комедии нельзя разнузданно шутить,
Нельзя запутывать живой интриги нить,
Нельзя от замысла неловко отвлекаться
И мыслью в пустоте все время растекаться.
Порой пусть будет прост, порой – высок язык,
Пусть шутками стихи сверкают каждый миг,
Пусть будут связаны между собой все части,
И пусть сплетаются в клубок искусной страсти.
Природе вы должны быть верными во всем,
Не оскорбляя нас нелепым шутовством.
Пример Теренция тут очень помогает;
Вы сцену помните: сына отец ругает
За безрассудную – на взгляд отца – любовь,
А сын, все выслушав, бежит к любимой вновь.
Пред нами не портрет, не образ приближенный,
А подлинный отец и подлинный влюбленный. [...]

Комический поэт, что разумом ведем,
Хранит изящный вкус и здравый смысл
в смешном.[...]

Песнь четвертая

[...] Ваш критик должен быть разумным,
 благородным,
 Глубоко сведущим, от зависти свободным:
 Те промахи тогда он сможет уловить,
 Что даже от себя вы попытались скрыть.
 Он сразу разрешит смешные заблужденья,

Вернет уверенность, рассеет все сомненья
И разъяснит потом, что творческий порыв,
Душою овладев и разум окрылив,
Оковы правил сняв решительно и смело,
Умеет расширять поэзии пределы. [...]
Пускай ваш труд хранит печать души
прекрасной,
Порочным помыслам и грязи непричастной:
Сурового суда заслуживает тот,
Кто нравственность и честь постыдно предает,
Рисуя нам разврат заманчивым и милым.
Но я не протяну руки ханжам постылым,
Чей неотвязный рой по глупости готов
Любовь совсем изгнать из прозы и стихов,
Чтобы отдать во власть несносной скуке
сцену.

*Буало Н. Поэтическое искусство.
М., 1957. С. 56–57, 62, 70, 76–78,
83, 87, 89, 92, 94, 99, 100–101.*

Вильям Хогарт (1697–1764)

Хогарт происходил из семьи фермеров северо-востока Англии; отец его прожил трудную жизнь школьного учителя и типографского корректора в Лондоне. Хогарт – представитель нового класса, его искусство – предвестие переворота.

В Хогарте одинаково интересен бытописатель-сатирик, рисовальщик-реалист, теоретик и живописец, он великолепный портретист.

Хогарт борется за новый тип художника. Этот художник должен быть, прежде всего, сознательным, умным, рациональным. Всякое рабское повторение чужого оригинала или же модели, застывшей перед художником, Хогарту представляется нежелательным и идущим вразрез главному требованию – целосознанному овладению миром.

«Анализ красоты» Хогарта – наиболее интересный и важный английский художественный трактат XVIII века. Он, как и все писания Хогарта, написан тяжелым и путаным языком, сбивчив по мысли и построению, богат внутренними противоречиями. И вместе с тем он бросает свет на принципиальные стороны буржуазной эстетики не только Хогарта. То, что художник ищет некие законы (правильнее говорить об «элементах») некоей общеобязательной красоты и стремится эти «законы» сделать доступными всем, – черта, связанная со всем буржуазным мирозерцанием: отрицание «тайны», доступной немногим избранным, в данном случае «гениям» (слово, которое Хогартом никогда не употребляется). Научность и рационализм определяют все искания Хогарта. Первое требование, которое он предъявляет искусству, – это целесообразность. Хогарт в своем трактате явно не идет до конца, понятие «сложности» у него как будто противоречит «простоте». Его пресловутая двояковыгнутая «линия красоты», однако, не имеет ничего общего с приемами искусства маньеризма. Главным методом творчества и обучения Хогарт признавал, как он говорит в «Автобиографии», рисование на память; «познание природы» означало для него не копирование ее, а изучение в элементах («буквах алфавита») так, чтобы художник мог

эти элементы комбинировать согласно собственной воле. В процессе этого восприятия природы через внимательное понимание ее Хогарт недаром подчеркивает роль движения, динамики форм живой жизни как самое главное для нового искусства. «Волнообразная линия» и становится почти символическим выражением этой основной мысли: искусство должно передавать движущуюся живую действительность. «Линия красоты», которую Хогарт вывел как будто из произведений классического искусства, на самом деле – практический прием наблюдателя, прошедшего всю жизнь в людских массах большого города, всегда готового к наблюдениям, делавшего порой крошечные зарисовки на ногте большого пальца левой руки, чтобы перенести их на бумагу или полотно в своей мастерской.

Философски же культ «опыта», анализ восприятия мира в его «элементах» созвучен с учением Локка, выразителя мировоззрения новой буржуазной Англии, предвещающей переход к новой эпохе.

Анализ красоты

Предисловие

Если когда-либо нужно было предисловие, то, конечно, к предлагаемому сочинению, заглавие которого (ставшее известным некоторое время тому назад в напечатанном предуведомлении) возбудило большое веселие и ожидание любопытных, правда, не без примеси сомнений касательно возможности добиться ответа на подобный вопрос. Ибо несмотря на то, что красота видима и признаваема всеми, уже давно бросили после многих бесплодных попыток поиски ее причины, признали, что самый предмет этот слишком высок и тонок, чтобы охватить его в каком-либо истинном и понятном объяснении...

Спросят, естественно, почему лучшие художники последних двухсот лет, в произведениях которых столько красоты и очарования, ничего не сказали о предмете, который до такой степени важен для изобразительного искусства, а также для их собственной славы? На это я отвечаю, что они, очевидно, достигли совершенства в своих произведениях простой точной передачей красот природы и подражанием замечательным античным статуям. Этого

было достаточно для них как для художников, чтобы они не заботились дальше об особенных причинах, действие которых они перед собою видели...

У Ломаццо, который в это время писал о живописи, находим мы об этом достойное внимания место в 1-й книге I тома:

«Мне вспоминается теперь определенное правило Микеланджело, которое может быть полезным для нашей практики, и я предоставляю дальнейшее развитие его разумному читателю. Есть рассказ, что Микеланджело однажды дал художнику Марку из Сиены следующее правило: он должен всегда фигуру делать пирамидально, змеевидно и один, два и три раза разнообразно-многосторонне. В этом правиле заключается (по моему мнению) вся тайна искусства. Ибо величайшее очарование и высшая степень жизни, которую может иметь картина, заключается в том, что она выражает движение, и это-то художники называют духом картины. Нет никакой формы, которая лучше выражала бы движение, нежели пламя огня, который, по Аристотелю и другим великим философам, — самая подвижная стихия. Пламя имеет форму конуса или острия, которым оно, кажется, разделяет воздух, чтобы подняться как бы к своей собственной сфере. И образ, имеющий эту форму, прекраснее всех».

После Ломаццо многие писатели теми же словами рекомендовали применение этого правила, однако без понимания его смысла. Потому что без систематического постижения вся сущность очарования остается непонятной.

Дюфренуа говорит в своем «Руководстве живописи»:

«Широкие, плавные, контурные линии, идущие волнообразно, придают не только части, но и всему телу очарование, которое мы видим в Антиное и многих других античных фигурах. Красивая фигура и ее части должны всегда иметь змеевидную, пламенеющую форму. Этот род линий имеет от природы живое, некое представляемое движением, которое очень похоже на подвижность пламени и змеи».

Если бы он понял, о чем он говорит, он не мог бы, говоря об очаровании, выразиться следующим противоречивым образом:

«Чтобы сказать правду, это трудное дело и редкий дар, который художник, скорее, имеет от неба, нежели приобретает его собственными стараниями и трудом».

Еще больше противоречит сам себе де Пиль в своих «Жизнеописаниях художников», говоря:

«Художник может его [очарование] иметь от природы, и он не знает, что имеет его, не знает, в какой степени, не знает, как его выразить в своих произведениях, не знает, что очарование и красота — две различные вещи. Красота нравится благодаря правилам, очарование — без них».

Все английские писатели, которые высказывались на эту тему, повторяли это, и «я не знаю, что» сделалось модным выражением для очарования.

Этим объясняется, что высказывание Микеланджело в форме почти оракула в давние времена, до сих пор оставалось непонятным, и из него извлекали противоречивые значения. Наше удивление этим обстоятельством исчезнет, когда мы сообразим, что оно само представляется полным противоречий, как самое темное изречение оракула, когда-либо высказанное в Дельфах. Изогнутые линии — столь же часто причины безобразия, как и очарования... Довольно распространено мнение, что прямые линии, которых ведь никогда нельзя найти на теле, выражают настоящую красоту. Посредственный знаток думает, что только профиль с прямым носом красив; и если лоб сливается с ним в одну линию, он находит это еще возвышенней. Я видел, как продавались рисунки пером за высокую цену только потому, что на них находились подобные профили... каракули, которые всякий может сделать с закрытыми глазами...

Рубенс, манера рисовать которого совсем непосредственна, пользовался большой плавной линией, которую можно в качестве основного мотива воспринять в каждом из его произведений и которая придает им благородную жизнь. И, однако, кажется, что он не знал той, которую мы называем истинной линией, о которой мы еще будем подробно говорить, линии, которая придает произведениям лучших итальянских художников неподражаемую нежность. Он перегружает свои образы, скорее, слишком рискованными волнистыми линиями в форме буквы «S».

Этот принцип нигде не воплощен лучше, как в некоторых картинах Корреджио, особенно в его «Юноне и Икслоне», только пропорции его фигур порою таковы, что простой вывесочный живописец мог бы их исправить.

Альбрехт Дюрер, который рисовал математически точно, никогда не преувеличивал очарования, даже тогда, когда сама природа его соблазняла на это, потому что он был слишком связан своими собственными непрактичными правилами относительно пропорций.

Но что могло бы запутать этот вопрос, это то, что Ван Дейк, один из лучших портретистов, каких мы знаем, очевидно, не думал об этом принципе, потому, что в его картинах никогда нет большей степени очарования, нежели то, которое ему случайно показано природой...

Если бы только ему была известна та линия как основная, он не мог бы написать части своей картины ей наперекор, решительно так же, как м-р Аддисон не мог бы написать своего «Спектатора» в ложной грамматической форме, разве он только нарочно сделал бы это. Вместе с тем художники называют этот недостаток очарования, вследствие его других больших преимуществ, простотою, и на самом деле он часто по праву заслуживает это обозначение.

Современные художники не меньше колеблются и противоречат друг другу, чем вышеназванные мастера, как бы они ни утверждали противное. Мне хотелось добиться в этом уверенности, и я издал в 1745 г. фронтиспис к моему собранию гравюр и нарисовал на нем палитру с змеевидной линией на ней, под которой я поместил слова: линия красоты. На эту удочку быстро клюнули, и в течение достаточно долгого времени она доставила больше повода для того, чтобы люди ломали себе головы, чем когда-либо египетский иероглиф... Обычные портретисты и копиисты уверяли, что ни в природе, ни в искусстве никаких таких правил быть не может, и говорили, что они — только баловство и чепуха. Однако! Ничего удивительного нет, что эти господа могли постигнуть с таким трудом вещь, с которой они имели или мало или совсем ничего общего...

Что касается искусства древности, то с меня известным образом снято обязательство дать историческое изложение об этом искусстве, поскольку я случайно нашел предисловие к трактату Л. Тен-Кэа под названием «Об идеально прекрасном»...

Я дал читателю отрывки из этого сочинения, из которых видно, в какой мере открыл автор великую тайну древних или «большой ключ наук», как это называет переводчик.

«Возвышенное, которое я так высоко ценю..., нечто неопишуемое для большинства людей, и самое главное для всех знатоков. Я назову его гармонической особенностью, выражающей не только трогательное единство или патетическое согласие всех членов по отношению к их телу, но также и каждой части по отношению к ее членам. Говоря коротко, это – подлинное зрелище ясности и правильного соподчинения идей»...

Слова «бесконечное многообразие» представляются, на первый взгляд, имеющими смысл, но он совершенно уничтожен остальными объяснениями. Все дальнейшие страницы заняты, как обычно, описаниями картин.

Так как каждый может высказывать свои соображения относительно того, что означал этот секрет древних, то моей задачей будет показать, что это ключ всего знания многообразия как формы, так и движения. Шекспир, которому было дано наиболее глубоко заглянуть в природу, выразил все действия красоты в двух словах «бесконечное многообразие», когда он говорит о власти Клеопатры над Антонием...

Часто отмечали, что древние делали свои учения непонятными для простых смертных... Ломатцо говорит в XXIX главе своей книги, что греки искали в произведениях древности знаменитые пропорции, в которых были бы заключены совершенство, изысканнейшая красота и сладость, и посвящали их в «треугольном сосуде» Венере, богине красоты, от которой истекает вся красота низших вещей.

Если мы примем эти положения как достоверные, то не можем ли мы себе представить, что символ треугольного сосуда похож на линию, о которой говорит Микеланджело? Особенно если можно доказать, что треугольная форма сосуда и змеевидная линия – две наиболее пригодные формы, какие только можно

изобрести, чтобы выразить не только красоту и очарование, но и весь строй форм.

В рассказе, в котором Плиний говорит о посещении Апеллесом Протогена, имеется место, которое подтверждает это предположение. Я надеюсь, мне будет позволено напомнить этот рассказ.

Когда Апеллес услышал о славе Протогена, он поехал на Родос, чтобы навестить его; но так как он не застал Протогена дома, он попросил лист, на котором провел линию, и сказал служанке, что по этой линии ее хозяин узнает, кто хотел навестить его. Мы не знаем, что это была за линия, которая была бы столь характерна для лучшего мастера своего искусства. Если она была только прямой линией (тонкой, как волос, как думает Плиний), она никоим образом не могла бы показать талант художника. Но если мы предположим, что это была линия необыкновенного рода, например змеевидная, то Апеллес не мог бы найти более подходящего выражения для чести, которую он хотел выказать Протогену. Протоген, когда он вернулся домой, сейчас же понял, нарисовал еще более тонкую или, скорее, более особенную линию, чтобы показать Апеллесу, если тот вернется, что он узнал. Апеллес скоро опять пришел, и ответ, который дал ему Протоген, весьма ему понравился. Он был убежден в силу этого, что слухи были справедливы, и после того как он еще раз исправил линию, может быть, сделав ее еще красивее, он распростился и ушел. Так воспринятый рассказ может стать понятным, а в том виде, в каком его обычно толкуют, он может быть только смешным.

Следует прибавить, что нет ни одной египетской, греческой или римской статуи божества, которая не была бы изображена с изогнутой змеей, рогом изобилия или другим, также изогнутым символом...

Из этого всего ясно видно, что древние совсем иначе, чем в новое время, изучали искусство. Ломатцо как будто имел это в виду, когда он написал в своем сочинении на странице 9-й:

«Есть двоякое развитие в искусстве и в науках. Одно мы называем строем природы, другое – изучением. Развитие в природном строе – это то, которое начинается с несовершенного как особенного и кончается совершенным как общим. Если при исследовании вещей наш рассудок следует этому строю, то это является,

без сомнения, самым совершенным и легким способом познания, который только может быть выдуман. Потому что мы познаем вещи из их первых и самых непосредственных основ, и это не только мое мнение, но и мнение Аристотеля».

Однако так как он не понял Аристотеля и совершенно отклонился от его мысли, он продолжает:

«Если бы мы могли все постигнуть, мы были бы очень мудрыми, однако это невозможно».

После объяснения некоторых причин, почему он так думает, он продолжает:

«Он решил следовать строю изучения», что сделал и каждый, который с тех пор писал об искусстве.

Если бы я увидел это место, прежде чем я решился на данный опыт, то я, должно быть, не пошел бы дальше, а был бы отпугнут тем, что Ломаццо называет невозможным предприятием. Но так как я заметил, как против меня накоплялись упомянутые возражения, и так как мои противники считали мои доказательства смешными, в то же время каждый день пользуясь ими, а иногда даже выдавая их за свои собственные против меня, то я и решил кое-что написать об этом.

Введение

В предлагаемом сочинении, к которому я прилагаю все объяснительные гравюры, я хочу показать читателю, какие причины побуждают нас некоторые формы многих тел называть красивыми, другие же, напротив, – безобразными, некоторые – очаровательными, другие – отвратительными; я хотел бы при этом подробнее, чем это делалось до сих пор, рассмотреть особенности линии и ее размещения, различных сопоставлений, ибо посредством них возникают в нашем сознании представления о многообразии такой мыслимой формы.

Я хотел бы заверить моих читателей, как бы они ни были затруднены техническими выражениями, трудными именами и перечислениями на вид первоклассных собраний картин и статуй, что они достигнут совершенного знания красоты и очарования в искусстве и природе гораздо лучшим путем, чем те, которые ослеплены правилами, выведенными из произведений искусств, если они рассмотрят их систематическим и в то же время

привычным образом. Я далее осмелюсь сказать, что они приобретут эти сведения быстрее и сознательнее, чем более искусный художник, который полон предрассудков. Чем более распространено мнение, что только художник и знаток имеют право судить о таких вещах, тем более необходимо изъяснить упомянутое выше и подтвердить, что никто не должен бояться из-за неимения элементарных знаний подходить к этому вопросу.

Разве все манеры, даже величайших мастеров, которые так отличаются друг от друга и все вместе от природы, не являются доказательством их непреодолимой склонности к выдумке, которую они воспринимают, плененные самоослеплением, как обоснованную истину? Рубенс, по всей вероятности, также был бы недоволен сухой манерой Пуссена, как тот высказывал недовольство распушенной манерой Рубенса. Предрассудки плохих художников по отношению к их собственным несовершенным произведениям еще более удивительны. Их глаза, которые так бойки, когда надо отыскать ошибки других, слепы перед своими собственными.

Я говорил уже о том, что я хочу подробно рассмотреть различные линии, как они в нашем сознании пробуждают представления о телах. Без сомнения, следует представить себе линии расположенными на поверхности плотных и непрозрачных тел. Но нам будет также при дальнейшем исследовании этого вопроса очень полезно, если мы постараемся получить наиболее точное представление о внутренней стороне, если можно так выразиться, этих поверхностей.

Чтобы я был точно понят, я прошу представить себе каждый предмет, который мы хотели бы рассмотреть, настолько вылученным, что остается только тонкая скорлупа, в совершенстве совпадающая своей внутренней и внешней поверхностью с формой предмета. Предположим, что эта тонкая скорлупа состоит из очень тонких, лежащих одна рядом с другою нитей, которые могут быть восприняты глазом одинаково, когда он смотрит на них снаружи или изнутри; и мы увидим, что представление о двух поверхностях этой скорлупы, естественно, сольет их в одну.

Чем чаще мы будем вспоминать эту скорлупу предметов, тем более укреплено будет наше представление о каждой части поверхности предмета...

Другое преимущество от представления предметов в качестве скорлупы, составленной из линий, то, что мы таким путем приобретаем настоящее и полное понимание того, что называется внешней линией фигуры – линией, которая, если ее взять только с рисунка, очень ограничена.

О целесообразности

Целесообразность частей должна быть рассмотрена, прежде всего, потому, что она наиболее важна для красоты целого. Даже зрение, этот великий вожатый на пути к красоте, так сильно находится под ее влиянием, что когда рассудок считает какую-либо форму пригодной в виду ее ценности, и если она, с другой точки зрения, и некрасива, – глаз становится безучастным к недостатку красоты, даже больше, – находит его приятным, особенно если он в течение некоторого времени к нему привыкает.

С другой стороны, хорошо известно, что формы большой красоты не нравятся глазу, когда они неловко использованы. Так, витые колонны, без сомнения, декоративны, однако если они возбуждают в нас представление слабости, когда они неловко применены, например, как подпоры массивной или представляющей-ся тяжелою вещи, то они возбуждают наше неудовольствие.

Как бы ни было велико здание, ступеньки лестниц должны иметь всегда их обычную высоту, иначе они будут вместе с потерей их целесообразности лишены также и своей красоты.

Когда судно хорошо плавает, матросы называют это красотой – так тесно связаны обе идеи.

Общая величина частей человеческого тела также определена согласно различным функциям, к которым они предназначены. Торс – самая большая часть, потому что его содержимое самое большое. Бедро больше голени, потому что его мускулы должны двигать как голенью, так и ступнею, голень же двигает только ступнею.

Целесообразность частей определяет и различает также по большей части характерное в предметах, например, скаковая

лошадь в ее свойствах, как и в фигуре, столь же отлична от военной — кавалерийской, как Меркурий от Геркулеса.

Представим себе, что красивая голова и легко подвижная шея кавалерийской лошади сидят на плечах скаковой, вместо удлиненной головы и вытянутой шеи последней, то обезобразит лошадь вместо того, чтобы сделать ее более красивой, потому что рассудок осудит это как нечто нецелесообразное.

О многообразии

Как повышается многообразием впечатление красоты, можно видеть по орнаментам природы. Формы и краски растений цветов и листьев, украшения на крыльях бабочек, раковинах и т.д. кажутся созданными нарочно, чтобы радовать глаза многообразием. Но если глаз пресыщен рядом многообразия, он находит успокоение в известной степени однообразности, и даже пустая плоскость бывает приятна, когда она правильно введена и применена как противоположение многообразию.

Пирамида, которая постепенно уменьшается от основания к вершине, выющиеся формы улитки или волноты, суживающиеся постепенно к середине, — красивые формы. Такие образования, которые по внешности соответствуют этому принципу той же красоты, например, перспективы, особенно архитектурные, всегда радостны для глаза...

Можно было бы думать, что симметрия — одна из значительнейших причин красоты. Однако я твердо убежден, что могу доказать, что это распространенное воззрение мало или даже совсем необоснованно.

О единообразии, правильности, или симметрии

Если бы единообразие фигур, частей или линий действительно было бы главным основанием красоты, глаз тем более бы радовался, чем правильнее они были. А на самом деле это не так: как только наше сознание убедилось, что части соответствуют друг другу с высшей точностью, так, что целое производит впечатление, что оно могло бы стоять, двигаться, погружаться, плавать, летать без потери равновесия, то глаз радуется видеть предмет в сокращении и изменении его положения, чтобы однообразие было нарушено.

Ясно, что приятное впечатление происходит не оттого, что мы увидели бы точное сходство одной половины с другою, а от сознания, что это происходит от целесообразности назначения и полезности.

Общее правило при композиции – избегать однообразия.

Кратко говоря, все, что целесообразно и представляется соответствующим крупным целям, удовлетворяет всегда наше сознание, и поэтому нравится даже и единообразие, как только представляется необходимым произвести уверенное ощущение спокойствия и движения. Но если эта цель может быть достигнута одинаково посредством неправильности, наш глаз более обрадован многообразием.

Правильность, или симметрия, нравится только тогда, когда она представляется целесообразной.

О простоте и ясности

Простота без перерывов всегда некрасива и в лучшем случае дает разве что отсутствие неудовольствия. Но если к ней присоединяется многообразие, тогда она нравится, потому что она увеличивает радость от многообразия, потому что глаз может воспринять его тогда с большей легкостью.

Нет предмета, который, будучи составлен из прямых линий, немногими частями действовал бы так многообразно, как пирамида; ее постепенное, четкое изменение от основной плоскости вверх давало ей во все времена преимущество перед одинаковым со всех сторон конусом, изменяемым только посредством света и тени.

Создатели одной из лучших скульптурных групп (я имею в виду Лаокоона) допустили ту нелепость, что сыновья, представляемые как взрослые, сделаны вдвое меньше отца, чтобы дать композиции форму пирамиды. Если поэтому умелый плотник сделал бы для группы деревянный ящик, он заметил бы, что вся композиция уложилась бы в пирамидальную форму и была бы в ней хорошо упакована.

Мы видим, что простота придает красоту даже многообразию тем, что делает его понятнее; в искусстве ей надо придавать большое значение, так как она предохраняет от путаницы красивых фигур.

О сочетании

Живое чувство всегда хочет быть каким-либо образом занятым. Вся наша жизнь состоит в том, чтобы преследовать нечто, что доставляет нам радость, и без всякой иной цели. Каждая возникающая трудность, которая задерживает и подавляет на некоторое время преследование, делает чувство в известной мере эластичным, повышает удовольствие, и то, что иначе было бы старанием и трудом, становится препровождением времени и удовольствием.

Эта любовь к преследованию коренится в нашей природе и, без сомнения, имеет свою нужную и полезную цель...

Для чувства приятна работа, приятно решать труднейшие задачи. Аллегии и загадки, пусть они будут только игрой, доставляют нам все же удовольствие, и мы с радостью следуем достаточно запутанным нитям спектакля или рассказа, в которых узлы все более переплетаются, чтобы в конце ясно распутаться к нашему высшему удовлетворению.

Глаз также знает этот род восхищения запутанными дорогами, извивающимися реками и подобными предметами, формы которых, как мы потом увидим, составлены преимущественно из того, что мы называем волнистыми или змеевидными линиями.

Сочетанием форм хотел бы я, таким образом, назвать то особенное в линиях, что видит глаз в приятном движении и что получает имя красоты от радости, которую оно доставляет сознанию. Мы можем по праву сказать, что «прелестное» в этом принципе коренится более непосредственно, чем в других, за исключением многообразия, которое включает в себе как это, так и все остальное.

Мы должны всегда предполагать, что от глаза исходит главный луч, движущийся вместе с глазом, и в совершенстве обследует части каждой формы, которую мы хотим точно рассмотреть. Если мы так будем рассматривать предметы, то мы найдем, что они, находясь в покое или движении, всегда дадут этому лучу движение или, точнее говоря, что они заставят двигаться самый глаз тем, что они с большей или меньшей степенью приятности доставляют удовольствие сущностью своих различных форм и движений...

Я никогда не забуду, как я в детстве наблюдал приятно обманывающее движение винтового нарезка, которое во мне тогда пробуждало то же впечатление, как позднее созерцание контрданса, хотя, может быть, последний имел нечто более привлекательное, хотя бы в том, что мой глаз особенно выделял какую-нибудь одну танцующую и ее гибкие па, чаровавшие меня тем, что тот представляемый луч, о котором мы говорим, все время танцевал вместе с нею.

О величине

Большие формы, даже плохо сложенные, все же привлекают к себе наше внимание в силу своей чудовищности и будут вызывать наше удивление.

Но если красивые формы представляются глазу большими и могущественными, то наша радость повышается, и страх смягчается до степени почтения...

Одним словом, величина придает очаровательному величие, однако следует избегать преувеличений, иначе величина делается неуклюжей, тяжелой или смешной...

Танцоры, которые в своих больших балетах в театре представляют богов, не менее смешны. И все-таки мода и привычка глаза приучают почти к каждой нелепости или делают нас по меньшей мере нечувствительными к ней...

Так как предыдущие принципы являются, собственно, основой следующих, то мы попробуем, чтобы сделать их более понятными, указать, как они каждый день применяются и как их можно наблюдать, хотя бы на примере нашей одежды. Мы увидим, что не только модные дамы, но также женщины всех сословий, о которых говорят, что они хорошо одеваются, учли их важность без того, чтобы придавать им принципиальное значение.

1. Прежде всего, мы должны говорить о целесообразности, потому что мы знаем, что платья должны быть полезны, удобны и применимы к каждому возрасту, а затем, дорогие или простые, они должны соответствовать характеру человека.

2. Единообразие одежды согласуется с целесообразностью и, кажется, не имеет дальнейшего влияния, за исключением таких моментов, что обе руки должны быть покрыты одинаково, и что башмаки должны быть одинакового цвета. Если единообразие

платья не может быть оправдано целесообразностью, женщины всегда называют его скучным.

3. Когда у них есть свободный выбор украшений, те женщины, у которых лучший вкус, всегда избирают неправильное... Разнообразие одежды по форме и цвету всегда интересует молодежь.

4. Чтобы излишняя искусственность не вредила собственному действию многообразия, привлекаются на помощь простота и сдержанность в излишествах и часто применяются так искусно, что естественная красота еще больше повышается...

5. Почти всегда существовала склонность подчеркивать полноту и ширину одежды и так преувеличивать отдельные части одежды, что при королеве Елизавете был издан закон, запретивший большие воротники...

6. Красота сочетаний лежит в применении изогнутых форм.

О линиях

Постоянное употребление линий математиками и художниками для того, чтобы что-либо нарисовать на бумаге, дало настолько ясное представление о них, как будто они действительно имеются в самих формах. Мы исходим от этой предпосылки и сначала скажем вообще, что прямые и циркульные линии с их различными сопоставлениями и вариантами могут ограничить и описать каждый видимый предмет и этим произвести такое бесконечное разнообразие форм, что нам необходимо распределить линии и иметь в виду только их главные группы; мы предоставляем промежуточные формы и связи наблюдениям читателя.

1. Имеются предметы, состоящие только из прямых линий, например, игральные кости, или из циркульных линий, как шар, или из обоих, как, например, цилиндр.

2. Такие, которые состоят из прямых линий, круговых и частью прямых, частью круговых, как, например, капители колонн и сосуды.

3. Такие, которые составлены из всех упомянутых линий с прибавлением волнообразной линии, в которой больше красоты, чем в какой-либо прежней; мы находим ее в цветах и других

изящных формах, почему мы и будем называть ее линией красоты.

4. Такие, к которым, помимо уже упомянутых, принадлежит еще змеевидная линия, придающая красоте прелесть, как в человеческой фигуре; формы наибольшей красоты имеют меньше всего прямых линий.

Обратите внимание:

1) что прямые линии могут быть отличны друг от друга только по длине и что они, таким образом, наименее декоративны;

2) что кривые линии начинают быть красивы, потому что они могут быть различны по степени кривизны, так же как и по длине;

3) что прямые и кривые линии, соединенные вместе как составные линии, могут быть многообразнее, чем просто кривые, и тем самым становятся еще несколько красивее;

4) что волнообразные линии или линии красоты, которые еще многообразнее, потому что они состоят из двух изогнутых противопоставленных линий, становятся еще красивее и приятнее; даже движение руки приятно, когда она их рисует пером или кистью.

Как и из каких частей составляются изящные фигуры

Мы старались дать возможно более широкое понятие о силе многообразия и указывали, что наиболее многообразные линии сильнее всего могут дать впечатление красоты. Мы хотим теперь доказать, как надо сопоставлять линии, чтобы производить приятные фигуры или композиции. Можно сказать, что искусство хорошо сопоставлять есть искусство хорошо изменять...

Простота в композиции или ясность членения никогда не должна быть оставляема без внимания, так как она, как уже было сказано, — часть красоты.

Свет, краски и тени тоже должны быть ясны, чтобы сделать предметы в совершенстве красивыми. Если главные части предметов достаточно крупны, можно всегда еще добавить мелкие украшения. Но они должны быть достаточно невелики, чтобы не запутать основные, важнейшие линии. Можно видеть, что многообразие стоит само себе поперек дороги, когда оно

преувеличено, и производит то, что называется измельченным вкусом и что только беспокоит глаз.

Я считаю также, что церкви, дворцы, больницы, тюрьмы, жилые дома и летние дачи должны быть более различны между собою, чем это было до сих пор, что каждое здание должно соответствовать своему назначению, быть построено, согласно своему характеру.

Но не только основные линии каждого вновь созданного рода зданий должны подчиняться особым принципам, также и орнаменты, как капители, фризы и т.п., должны бы были получить больше места, чем до сих пор, потому что они увеличивают красоту многообразия.

О пропорции

Как легко и по видимости правильно дать общий ответ на вопрос, что такое человеческая фигура хороших пропорций: правильная симметрия и гармония подробностей по отношению к целому.

Предварительно будет еще раз необходимо добавить новое основание к тем, которые были упомянуты во введении, — именно о том, почему я хотел научить читателя рассматривать предметы пустыми внутри, подобно тонким скорлупам. Посредством этого представления можно будет частично различить две относящиеся к форме основные идеи, как мы их будем называть, идеи, совпадающие в сознании...

Во-первых, главная идея, — та, которая уже была обсуждена в предыдущей главе; она касается того, что форма может быть воспринята только в ее поверхности, сама по себе, декоративна она или нет.

Затем следует иметь в виду основную идею, которую мы имели о всей форме и которая проистекает главным образом из целесообразности и известного целесознательного поведения или употребления...

До сих пор мы ограничивались только особым рассмотрением поверхности предметов; несмотря на то, что такое рассмотрение необходимо..., мы должны теперь направить наши глаза на их общие и особые измерения и состав и исследовать, чем ее заполняет и почему поверхность предметов, чтобы заключить в

себе известную субстанцию или быть в состоянии выразить движение или другую жизненную функцию, имеет определенную данную величину, соотношение величин, или частей.

Следует сказать об одном замечательном различии в целесообразности, заключающемся между живыми, естественными машинами и плохими по сравнению с ними, изготавливаемыми только человеком, машинами...

Чем больше многообразия мы придаем движениям, тем запутаннее и непригляднее делаются формы. Чем больше, наоборот, многообразие естественного движения, тем красивее формы животных, которые его производят.

Можно видеть, что красивейшие животные каждого рода лучше всего движутся. Неуклюжие птицы редко хорошо летают...

Наиболее красивые четвероногие животные – всегда самые проворные. Лошадь и борзая собака дают тому пример. И между ними наилучшие сложенные почти всегда самые быстрые.

Потому что природа ничего не делает напрасно.

Мы должны иметь в виду сначала общие соотношения, как, например, отношение высоты всего тела к его ширине, или длины каждой части к ее толщине, затем явления соотношений, которые слишком запутаны и многообразны, чтобы их можно было описать линиями. Первые можно выразить немногими простыми перекрещивающимися линиями, которые каждый легко может воспринять, последние же потребуют больше внимательности, поскольку следует учесть остроту каждой модификации.

Измерения циркулем могут быть полезными и помочь познанию пропорций только при предположении, что тела или части их... образуют правильные фигуры...

Все математические представления следует совершенно устранить из нашего метода, потому что они для него не имеют никакого смысла. Я не могу не упомянуть, что Дюрер и Ломацио... и некоторые другие не только перегрузили людей спутанными, маленькими, ненужными подразделениями, но также внушили им диковинную мысль, что эти подразделения управляется законами музыки. В эту ошибку они впали, должно быть, потому, что определенные, схожие и совпадающие размеры гармоничны

для слуха, и убедили себя, что схожие отношения в формах и линиях одинаковым образом были бы приятны для глаза...

Общие измерения тела или его членов — длина, ширина и толщина. Чтобы сделать фигуру красивой, следует при учете ее характера обратить внимание, чтобы с самого же начала эти линии имели правильное соотношение между собой; и чем многообразнее эти линии в своих взаимоотношениях, тем многообразнее должны быть и делаемые для них подразделения...

Я слышал однажды, как один кузнец говорил о красоте фигуры боксера не хуже анатома или скульптора, если и не в тех же выражениях...

Но если многое из этого предмета может быть сразу понято ежедневным наблюдением и с помощью науки, я все-таки боюсь, что будет трудно получить правильное понятие о том, что же образует высшую красоту в отношениях. Это можно видеть на примере статуи Антиноя, которую считают самой совершенной статуей древности...

Мы попробуем эту статую поставить перед собой как модель и постараемся в нашем представлении создать или составить части, которые могли бы построить другую, схожую с ней фигуру. Поставив по середине Антиноя, представим, с одной стороны, неуклюжую массивную фигуру Атласа, чьи толстые кости и мускулы наилучше могут выразить характер чрезвычайной силы, пригодной для держания большой тяжести. Как противоположность представим быструю фигуру Меркурия, которая... со стройными ногами и тонкими мускулами всегда готова к полету...

Представим себе, что Атлас сбрасывает с себя малопомалу известные части костей и мускулов, чтобы достичь крылатой легкости и принять легкую форму Меркурия. С другой стороны, представим себе, что его сухопарая фигура в той же степени увеличивалась и приобретала то, что теряла фигура Атласа. В процессе сближения обеих фигур по массе можно представить себе, что они в определенный момент будут друг другу подобны. Это будет в точной середине между двумя крайними контрастами, и мы можем заключить, что именно она будет правильной формой для точных соотношений, для выразительной силы или очаровательных движений, как тот Антиной, которого я

рекомендовал себе представить. Упорядочением представлений, которые зарождаются были в сознании описанием упомянутых трех фигур, можно легко составить самые различные соотношения, и подобно тому как живописец на палитре, расположив краски по шкале, может создать любой красочный тон, можем и мы в мыслях понять и сопоставлять отдельные части, определяющие тот или иной характер; по меньшей мере мы получим возможность открыть, как созданы подобные характеры, наблюдаемые в природе или в искусстве.

Но, может быть, не каждый понимает слово «характер», поскольку оно относится к форме; поскольку оно помогает мыслить форму и движение, можно заметить, что «характер» в этом значении выражает главным образом нечто важное, что по своей форме частично или полностью достойно внимания. Но никакую фигуру, как бы она ни была диковинна, нельзя всецело представлять себе как характер, откуда мы не нашли связи, объясняющей такую особенность явления. Например, толстая, раздувшаяся фигура напомнит нам характер Силена не раньше, чем мы свяжем с нею идею сладострастия; сила и неуклюжесть присущи одинаково характеру Атласа, как и любого носильщика...

Лодочникам придают их чрезмерно тонкие ноги даже заметную характерность, потому что поскольку усилиются наиболее напряженные мускулы, постольку легко ослабевают и атрофируются те, которые постоянно лежат вытянутыми. Между лодочниками, гребущими на Темзе, нет почти ни одного, чья фигура не подтвердила бы этого наблюдения. Если поэтому мне надо было написать характер адского мифологического перевозчика Харона, то я бы дал ему фигуру, отличную от обыкновенного человека, и осмелился бы... дать ему пару широких плеч и тонкие ноги...

Статуи, будучи больше натуральной величины, получают благородство, согласно изложенному выше принципу величины...

Но увеличение пропорций следует применять только для тех частей тела, в которых оно может содействовать повышению его очарования в движении, как, например, удлинение шеи для поворотов головы, в ногах для легкости всей фигуры.

О свете и тени и о том, как предметы благодаря им становятся ясными глазу

До сих пор мы представляли себе явления природы и искусства больше по чувству осязания, нежели зрения, так что, может быть, и слепой, у которого, как известно, осязание развито больше, чем у зрячего, мог бы следовать нашему изложению.

Теперь мы хотим рассмотреть вещи как простые явления, которые создаются только помощью света, тени и красок...

Живописец может дать нам понятие о прообразе природы соответственным расположением света, тени и красок на полотне. Даже гравюры сообщают глазу, главным образом с помощью света и тени, о совершенстве, о каждой фигуре и расстоянии: здесь все линии воспринимаются как часть тени и, проведенные тесно одна от другой, — это называется штриховкой, — представляют тени и дают приятный образ тонкостей природы. Если бы гравюры меццо-тинто могли бы так же точно выполняться, как гравюры резцом, то они подходили бы ближе всего к природе, так как они выполняются без штрихов или линий.

Я часто представлял себе, что пейзаж, который выполняется гравюрою, похож на первый рассвет. Медная доска, на которой будет работать художник, прежде чем он начнет работу, обрабатывается вся сплошь зубчатым острым инструментом, так что при печати она дает совсем черный оттиск, как ночь; работа художника состоит в том, чтобы внести свет; он делает это тем, что там, где должен быть у него самый сильный свет, он удаляет грубые зазубрины и сглаживает затем эти места. В процессе его работы должен он, однако, часто делать отпечатки, чтобы видеть, что у него получается, так что отпечатки выглядят, как различные моменты туманного утра, до тех пор, когда один отпечаток достаточно готов, чтобы ясно и светло передать дневное освещение. Я дал это описание, так как думаю, что оно наиболее просто показывает, что можно сделать одними светом и тенью.

Если желательно правильно видеть тень предметов, то свет без солнца должен падать в окно обыкновенной величины...

В этой главе я позволю себе обсуждать краски только как известные тени, которые вместе с обыкновенной тенью могут быть подразделены на две главные части.

Первой главной частью мы называем первичные свойства, под чем я понимаю каждую краску на поверхности предметов, и эти различные тона красок будут нам служить тенью один для другого. Так, золото есть тень серебра и т.п., независимо от протекающих в силу различных влияний света изменений тени.

Второй главной частью будем мы называть отброшенные тени, которые меняются по ступеням или постепенно. Эти тени всегда имеют своим результатом красоту, так как они более или менее многообразны.

Небо всегда имеет на той или другой стороне тонированную тень; восходящее или заходящее солнце показывает ее в высшем совершенстве, в передаче которого особенно выделялся Клод Лоррэн. Посредством этих переходов тени возникает так много гармонии для глаза, что я склонен почти называть небо шкалой тонов для живописца...

Если свет недостаточно определяет тень на предметах, то не только расстояния делаются неопределенными, но и трехмерные тела могут представляться плоскими, а плоские – круглыми...

Отбрасываемая тень, если она не ограничивает никакой особенной формы..., может представляться только как плоско написанная тень. Если же она замкнута в определенную границу или контур..., она выявляет и свою особенность перспективного сокращения.

О краске

В живописи имеются, кроме черного и белого, только три простые краски, а именно – красная, желтая и синяя. Зеленая и лиловая составлены первая из голубого и желтого, вторая из красного и синего. Однако мы можем и эти составные краски, поскольку они ясно отличаются от основных, рассматривать как таковые... Эти пять основных красок можно разделить на палитре на семь классов. Четвертый – средний и наиболее яркий класс..., в то время как 5, 6, 7 идут к белому, 1, 2, 3 – к черному, что обуславливается затенением или известным удалением от глаза... Так как белое наиболее близко к свету, то можно было бы полагать, что оно по красоте равно, если не выше, четвертому классу. Поэтому и классы 5, 6, 7 имеют почти ту же красоту, как четвертый, потому что то, что они передают в красоте и постоянстве цвета,

они приобретают посредством белого или света, в то время как 3, 2, 1 чем более они приближаются к черному, символу тьмы, теряют красоту.

Назовем четвертый класс каждой краски «цветочным» и вспомним, что при красках, как и при формах, элементами, придающими художественным произведениям или человеческой фигуре красоту, являются множественность, простота, ясность, сочетание, единообразие и величина...

Если мы захотим на шею какого-нибудь погрудного портрета или бюста дать очень яркий и живой тон, то надо взять кистью каждую из красок, которые мы отнесли в класс 4; для менее цветущего тона взять класс 5, для очень нежного — класс 6 и т.д., пока мрамор почти совсем не будет без краски. Начнем с класса 6 и разместим краски: красную, желтую, голубую и пурпурную или фиолетовую... Когда эти четыре краски размещены, будем продолжать покрывать красками шею и грудь и менять между собою положение мазков кисти, чтобы они были многообразны, оставляя, однако, их формы большими и ясными. Красную следует повторять чаще всего, затем желтую и лиловую, голубую же — редко, за исключением определенных мест, как виски, наружная поверхность рук и т. п. Корреджио, который жил в деревне и не мог изучать ничего, кроме природы, был почти единственным, который дал в красках превосходное. Для Гвидо Рени смешение красок было уже гораздо труднее, тогда как Пуссен почти никогда не достигал в них чего-либо, что видно из его разнообразных опытов. Вообще Франция не произвела ни одного выдающегося живописца цвета.

О позиции

Главное понятие движения или положения может быть дано карандашом очень немногими линиями. Можно считать, что положение фигуры на кресте может быть вполне обозначено двумя пересекающимися прямыми линиями... Двух или трех линий достаточно, чтобы обозначить положение... Лучшее изображение даже самого прекрасного танца на картине будет всегда несколько неестественно и смешно, потому что здесь каждая фигура представляет скорее остановленное движение, чем позицию.

О движении

Удивительное многообразие форм, которые через свет, тени и краски кажутся еще бесконечно многообразнее, умножила природа движением, чтобы тем повысить ценность всех своих созданий...

Движение – как язык, в котором когда-нибудь добьются грамматических правил. Но пока ему учатся только постоянным повторением и подражанием.

Известно, что движущиеся тела всегда описывают какую-либо линию в воздухе... Вообразим, чтобы получить правильное представление о движении, что по воздуху тянется линия от принятой точки на конец движущегося члена или части... или всего тела.

Ясно, что таким образом с помощью некоторого размышления можно представить себе многие движения. Так как ясно, что все движения могут быть рассматриваемы как линии, будет легко вывести красоту движений из тех же принципов.

Особенные движения каждого человека, например, походка, отличаются определенными линиями, которые каждый рисует в воздухе сообразно своей собственной привычке... Можно также заметить, что все обыкновенные, подчиненные полезным нуждам жизни движения состоят из прямых и круговых линий. Следует обратить внимание, что изящными, змеевидными движениями мы пользуемся не постоянно при каждом действии, но только время от времени, и больше в часы досуга. Можно все, что надо в жизни, выполнить без них, так как они, так сказать, являются только декоративной частью жеста.

Быстрый темп выражает остроумие и живость, медленный – серьезность и торжественность... Очарование движения верхней части тела еще больше, и хорошо сложенный человек обладает им от природы. Поэтому правила, если они непросто, нелегко воспринимаются и выполняются, мало полезны. Они даже большей частью вредны...

Красота покоится на постоянной перемене.

Джошуа Рейнольдс (1723–1792)

Своеобразное стремление к научному обоснованию своих художественных достижений характеризовало Рейнольдса с самого детства. Он с восьми лет знакомится с перспективой, копирует старые гравюры, увлекается чтением современных эстетических трактатов. В 12 лет он уже пишет красками портрет с натуры. Он – портретист, композитор «исторических» и мифологических картин, теоретик, друг избранного цвета крупнобуржуазной английской интеллигенции. В 1768 г. в Лондоне открывается «Королевская академия художеств». Рейнольдс был избран ее первым президентом и получил от короля «личное дворянство». В течение ряда лет ежегодные речи Рейнольдса слушателям Академии на выпускных актах школы являлись средоточием научно-критической мысли. Его последняя речь в Академии посвящена прославлению Микеланджело.

Академические речи Рейнольдса, изданные многократно в форме отдельной книги, делают его замечательным идеологом господствующего стиля не только в национально-английском масштабе. Он выступает с категорической проповедью «правил» и авторитета. В противовес Хогарту он выдвигает исключительно популярную в XVIII и начале XIX веков теорию «гения». С другой стороны, Рейнольдс выступает против «бессознательного копирования». Для него самое важное – интеллект, понимание, сознательный подход художника к творчеству. В природе он требует найти «идею», и, несмотря на всю философскую нечеткость многих его размышлений, основная тенденция его речей – утверждать рациональность искусства, возможность его понять, обосновать разумом.

Из автобиографических записей

Когда я обращал внимание на какое-либо особенное распределение света и тени в картине, я брал листок бумаги из моей тетради для набросков, тушевал часть за частью в той же последовательности свет и тени, как их показывала картина; свет я представлял, оставляя чистой бумагу; я продолжал так, не

обращая внимания ни на предмет, ни на рисунки фигур картины... После нескольких набросков я нашел, что листки были почти все равномерно заштрихованы. Главный художественный прием казался заключавшимся в том, что художники предоставляли главному и дополнительному освещению не более четверти картины, другую четверть они оставляли как можно более черной, а остальная часть оставалась в полутенях...

Из речей, произнесенных в Королевской Академии

1 речь

2 января 1769 г.

Главное преимущество Академии, — что она очаг для великих образцов искусства... В изучении этих оправдавших себя образцов мы постигнем сразу же преимущества, которые являются результатом опыта, собранного в прошлые времена; медленные, нерешительные шаги наших предшественников показывают нам более короткую и легкую дорогу...

Я убежден, что это единственный плодотворный метод, чтобы добиться прогресса в искусстве... Надо воспользоваться случаем, чтобы опровергнуть ложное и широко распространенное мнение, будто правила сужают гений. Они являются путями только для тех, которым не хватает гения...

Когда мы изучаем биографии превосходнейших художников, для нас особенно поучительным оказывается указание, что они никогда не тратили своего времени даром. Даже рост их славы служил лишь для того, чтобы увеличивать их трудолюбие... Когда они брались за какой-либо предмет, они делали сначала массу набросков; потом подробный рисунок целого; потом еще более подробный рисунок каждой отдельной части, голов, рук, ног и одежд; потом они писали картину и перерабатывали еще раз по натуре...

Одна из величайших ошибок в методе преподавания всех академий... в том, что учащиеся никогда не рисуют точно по живой модели, которую они перед собой имеют... Они меняют ее фигуру согласно своим неопределенным и колеблющимся представлениям о красоте и рисуют, скорее, то, какой фигура, по их мнению, должна была бы быть, нежели то, какая она на самом

деле... Для меня очень очевидно, что привычка точно рисовать, что мы видим, дает соответствующую способность точно рисовать то, что мы задумываем...

И речь

2 декабря 1769 г.

Первая ступень образования в живописи – то же, что грамматика в литературе, общая подготовка к какому угодно направлению искусства... Способность рисовать, моделировать и применять краски очень правильно была названа языком искусства.

Когда художник в состоянии в известной степени правильно выражать себя, должен он постараться собрать предметы для передачи, накопить запас идей, которые при случае можно связать одну с другой или изменить. Он находится теперь во втором периоде своих занятий, в котором он обязан все изучить, что познано и создано его временем...

Третий и последний период освобождает учащегося от подчинения какому-либо другому авторитету, чем тот, который признан правильным его разумным суждением. Он будет рассматривать различные принципы, полагаясь на это свое собственное суждение...

Нет опасности, что произведения старых мастеров будут слишком много изучать, но как их изучать, чтобы принести пользу, – вопрос большого значения.

Многие, которые никогда не думали об истинном значении искусства и которые судят о всех работах художника только по его техническим достоинствам и ошибкам, смотрят на теорию, как на нечто, что позволяет им лучше говорить, но не лучше писать...

Неразборчивое копирование – ошибочная форма старания..., так как оно не требует духовного напряжения; копиист спит за работой, и способность изобретать и композировать, которая должна бы была особо развиваема и практикуема, лежит без дела и теряет свою силу в виду отсутствия упражнения... Большая польза копирования, если оно вообще полезно, заключается, по-видимому, в изучении колорита... Что я хотел бы предложить, Это чтобы вы начали известного рода соревнование, написав, в качестве параллели к какой-либо картине, которую вы считаете образцовой, подобный же сюжет...

Этот метод сравнения вашей собственной работы с работой великого мастера, конечно, очень строгая и рождающая скромность задача, которую никто не отстранит от себя, кто только преследует великие цели...

Карандаш должен быть постоянным спутником учащегося, но я должен напомнить, что кисть – то орудие, посредством которого только можете вы надеяться достигнуть необычайного...

Если мы и не в состоянии рисовать и писать во всякое время и во всяком месте, то наше сознание может все-таки над собою работать, собирая во всякое время и во всяком месте подходящие материалы...

III речь

14 декабря 1770 г.

Первая забота молодого художника... должна быть направлена на достижение технической готовности...

Стремление истинного художника должно идти дальше: вместо того чтобы стараться радовать людей достаточной подробностью своих подражаний, должен он стараться облагораживать их великими идеями...

В нашем искусстве есть много красот, которые по видимости не могут быть заключены в правила, но, однако, могут быть сведены к практическим указаниям. Опыт есть все во всем, но не каждый выигрывает через опыт...

Когда художник добился прилежанием и вниманием ясного и отчетливого представления о красоте и пропорциях, когда он извлек из сложности природы чистую идею, тогда следующей задачей его будет ознакомиться с подлинной сутью природы в противоположность моде. Потому-то в той же мере, и по тем же принципам, которыми он руководствовался, познавая истинные формы природы вне случайного их искажения, должен он стремиться к различению простой и целомудренной природы от всех чуждых ей искусственных и приукрашенных жестов и мин, которыми снабжает ее современное нам воспитание...

IV речь

10 ноября 1771 г.

Замысел в живописи не включает в себе изобретения сюжета: его обычно дает писатель или историк. Но не следует

выбирать сюжета, который не имеет всеобщего интереса; он должен давать высокие примеры... В действии или в сюжете должно лежать нечто, что вообще интересует человечество, действуя мощно на общественное внимание...

В картине изображенные лица должны иметь под ногами почву, на которой они могут стоять, они должны быть одеты, они должны иметь фон, должны быть налицо свет и тени, но ничто не должно заставлять думать, что это повлияло, хотя бы частично, на внимание художника; все это должно быть расположено, скорее, так, чтобы не привлекать к себе внимания зрителя...

Великая цель искусства заключается в том, чтобы возбудить силу образного творчества. Художник должен поэтому не выставлять тех средств, которыми это достигается; зритель должен только чувствовать действие в своей груди...

Краска решает первое впечатление, которое производит картина... Если с первого же взгляда должно быть вызвано сильное впечатление, то следует избегать всех легкомысленных и искусственных маленьких эффектов, как, например, стремления быть в красках особо разнообразным; спокойствие и простота должны господствовать над всеми произведениями, для чего очень много дает широта одинаковых и простых красок. Великолепное действие может быть достигнуто двумя противоположными путями... Один – не поднимать красок выше степени известной светотени... Другой – давать их очень сильно и ясно... Однако господствующий принцип обоих путей – простота...

Если и надо признать, что изысканная красочная гармония, переход от одной краски к другой для глаза означает то же, что гармония тонов для слуха, то все же надо напомнить, что живопись предназначена не для того только, чтобы радовать глаз...

VI речь

10 декабря 1774 г.

Все выводить из прирожденных способностей, не быть обязанным благодарностью друг другу – это похвала, которую высказывают люди, не думающие особенно много о том, что они говорят другим, а иногда и самим себе...

Я со своей стороны считаю... что подражание на первых ступенях искусства необходимо, а также считаю, что изучение

других мастеров (что я здесь называю подражанием) могло бы продолжаться в течение всей нашей жизни, без того чтобы можно было бояться его расслабляющего действия на наше сознание или помехи достижению той оригинальности, которую должно, без сомнения, иметь каждое произведение...

Мы совершенно убеждены, что красота форм, выражение чувств, искусство композиции, даже способность придать произведению искусства впечатление величия для зрителей в настоящее время находятся в высокой мере под властью правил. Эти качества некогда считались только воздействиями гения, и справедливо, если мы будем считать гениальность не даром, а результатом точного наблюдения и опыта...

Изобретательность — одна из главных отличительных признаков гения; но если запросить опыт, мы найдем, что изучая изобретения других, мы сами научаемся изобретать, как читая мысли других, мы сами учимся думать...

Сознание, охватывающее все сокровища старого и нового искусства, поднимется тем выше и будет тем более плодовито, чем больше число тщательно собранных и основательно проработанных им понятий.

Если я, таким образом, и рекомендую изучать искусство по художникам, то из этого нельзя делать вывода, что изучение природы должно быть из-за этого поставлено на второй план; я принимаю это изучение, не исключая другого. Природа является и должна быть источником, который один неисчерпаем и из которого истекает все совершенство.

Великая польза изучения наших предшественников заключается в том, что оно открывает наше понимание, сокращает нашу работу и что оно сообщает нам результат того опыта, который был произведен теми великими людьми в поисках великого и прекрасного в природе...

Разумный подражатель не удовлетворится простым наблюдением того, что составляет различный метод и дарование каждого мастера; он проникнет в план построения, он изучит распределение освещения, средства, которыми достигается действие, как искусно теряются некоторые части в глубине, другие снова смело выделены и как это все во взаимодействии себя подчерки-

вает и изменяет согласно намерению художника и плану произведения. Он не только удивляется колориту, но изучает также все художественные приемы, которыми одна краска повышает соседнюю...

VII речь

10 декабря 1776 г.

Успех вашей художественной литературы зависит от вашего собственного прилежания, но прилежание, которое я вам главным образом рекомендовал, есть прилежание не рук, а сознания...

Гений и вкус по обычному восприятию очень родственны один другому; разница заключается только в том, что в гении присоединяются упражнение и способность к выполнению, или же что вкус, когда к нему добавляются эти способности, меняет свое имя и становится гением...

Первое понятие, с которым мы встречаемся, рассматривая содержание искусства или вкуса, есть тот руководящий принцип, о котором я так часто говорил в предыдущих речах: общая идея природы... Мое понятие природы охватывает не только формы, которые производит природа, но также, как я хотел бы их назвать, своеобразие, внутреннее строение и устройство человеческого сознания и силы представлений. Обозначения: «красота» или «природа», являясь общими понятиями, выражают, хотя и различным способом, то же самое...

Если кто думает, что следовать надо только природе в более узком смысле слова, тот приписывает слишком мало значения нашей силе представления... Все, что нравится, содержит нечто, родственное сознанию, и потому в высшем и лучшем смысле слова естественно...

Это чувство природы или правды должно быть особенно культивируемо учителями искусства... Две ошибки, которые раньше... особенно влияли и были особенно вредны для художников, заключались в том, что, по одной, вкус и гений считались не имеющими ничего общего с рассудком, а по другой – индивидуальное бралось вместо природы...

VIII речь

10 декабря 1778 г.

Композицией, в которой все предметы рассыпаны и разделены на многие одинаковые части, наш глаз путается и утомляется...

Ту же мудрую умеренность следует соблюдать относительно украшения; ничто не может так повредить спокойствию, как переизобилие любого рода, пусть оно выражается в множестве предметов или в сложности и блеске красок...

Когда простота, вместо того чтобы исправлять, выступает как самоцель, когда, значит, художник стремится достигнуть ею одной своего качества, тогда действует это назойливое выставление напоказ простоты так же неприятно и противно, как и всякий другой род неестественности...

Наша любовь и склонность к простоте по большей части проистекает от нашей ненависти к всякого рода искусственности...

Есть правила, авторитет которых, как наших воспитательниц, мы признаем лишь, пока мы находимся на ступени детства. Одно из первых правил, которое дает, как я думаю, каждый художник своему ученику касательно распределения света и тени, это то, которое предписывал Леонардо: светлый фон противопоставлять теневой стороне фигуры и темный – светлой. Если бы Леонардо видел ту необычайную силу и действие, которых впоследствии достигли применением как раз обратного приема (свет около света, тень около тени), он был бы, без сомнения, удивлен, но он, очевидно (и справедливо!), не сделал бы это первым правилом, с которого должно начинать преподавание...

Согласно Дюфрену, главная фигура картины должна стоять посредине и быть наиболее сильно освещенной... Художник, который счел бы себя принужденным точно следовать этому правилу, только взвалил бы на себя бесполезные трудности...

Освещение картины должно бы было иметь теплый, мягкий тон, желтый, красный или желтовато-белый; голубые, серые и зеленые краски должны быть почти совсем отведены от освещения и должны быть использованы только, чтобы поддержать или повысить действие теплых красок.

Этот способ можно сделать обратным; можно сделать свет холодным, а окружающие краски — теплыми... но будет свыше средств искусства... сделать прекрасную и гармоническую картину...

Освещенные места предметов в природе имеют более теплую краску, нежели те, которые находятся в тени; то, что я советую, поэтому не что иное, как обобщение этого наблюдения.

Намерение этой речи... менее в том, чтобы поставить художника над правилами, чем показать ему их обоснование, предостеречь его от слишком узкого восприятия искусства, освободить его сознание от запутывающей массы правил и исключений, направив его внимание на более точное знание чувств и склонностей сознания, откуда происходят все правила и к которым они должны сводиться. Искусство выполняет через них свою цель; точное знание движений и склонностей духа в силу этого необходимо тому, кто хочет прочно и длительно волновать сознание...

XI речь

10 декабря 1782 г.

Кто не знает искусства, часто удивляется значению, которое придает знаток на первый взгляд небрежным и во всех отношениях неготовым рисункам; но они поистине ценны, и их значение состоит в том, что они дают представление целого, и это целое часто выражено с легкостью и ловкостью, в которых выражается истинная сила художника, пусть она выявлена только в сыром виде...

Вы должны обратить внимание, что когда я говорю о «целом», я имею в виду целое не просто композиции, но «целое» в отношении к общему стилю картины, света и тени, целое во всем, что только может быть главным предметом живописца...

XII речь

10 декабря 1784 г.

Ряд особенностей преподавания может быть изложен весьма убедительно и преподнесен с шарлатанской болтливостью. Но в лучшем случае это будет бесполезным...

Первая часть жизни обучающегося искусству должна быть, как у всяких школьников, жизнью принуждения. Грамматика, начальные правила, как они ни невкусны, должны при всех обстоятельствах быть преодолены. После того как он достаточно

напрактиковался точно рисовать с модели, которая находится перед ним, какого бы рода она ни была, все остальное, думаю я, может быть предоставлено случаю, всегда с предпосылкой, что учащийся действительно работает и что его занятия направлены на настоящую цель. Страстная любовь к искусству и настойчивое желание себя выявить более чем. заменят место метода...

В практике искусства... необходимо открытыми и ревнивыми глазами следить за собой... Масса бесконечных подготовлений, смесь бесконечных вопросов и исследований или же простая ремесленная работа копирования могут быть применены, чтобы обойти и отстранить от себя подлинную работу, работу мысли...

Ежедневное духовное питание художника состоит в великих произведениях его предшественников. Нет иного пути, чтобы самому стать великим. «Если змея не съест змеи, — не сделается драконом», — гласит замечание в одной диковинной «Естественной истории»... К художникам это достаточно применимо. Привычка до тех пор рассматривать создания великих мастеров и думать над ними, пока почувствуешь себя самого согретым соприкосновением с ними, есть истинный прием создания художественной души...

После того как мы взяли фигуру или идею фигуры у того или у другого великого мастера, следует обратить внимание еще на одно, что я считаю неизбежным: а именно, что воплощение каждой части произведения должно совершаться по натуре. То, что сделано с модели, можно вполне, даже если первая мысль исходит от кого-либо иного, считать своей собственностью...

Великое дело — уметь пойти навстречу случайному...

Чтобы успешно использовать случайное, Рембрандт, кажется, часто употреблял вместо кисти шпатель для нанесения красок на полотно. Шпатель или какой-либо другой инструмент — все равно, если это что-либо, что так или иначе подчиняется воле художника...

XIII речь

11 декабря 1786 г.

Я должен сделать замечание, о котором я думаю, что оно может быть воспринято как общее правило: ни одно искусство не может быть навязано с успехом другого... Каждое имеет свое

собственное особенное своеобразие как в подражании, так и в отклонении от природы... Особенно отклонения эти не допускают перенесения на другую почву.

Если живописец будет стараться подражать в одеждах или положениях театральной роскоши и общим приемам, вместо того чтобы придерживаться той простоты, которая в живописи не менее прекрасна, чем в жизни, то мы осудим такие картины...

Конечная цель всех искусств – воздействовать на силу представлений и на чувство.

Мастера искусства об искусстве.

М., 1933. Т 2. С. 103–118.

Этьен Морис Фальконе (1716–1791)

«Он мнет глину и мрамор и в то же время читает и размышляет», – писал о Фальконе его друг Дидро. Именно эта склонность Фальконе к критическому мышлению помогла скульптору в значительнейшем его произведении – знаменитом «Медном всаднике» – отойти от канонов манерной декоративной скульптуры «элегантного» века, порвать с условной аллегоричностью и декоративной напыщенностью современной ему французской школы скульптуры.

Он вносит новое содержание в свою работу, пытаясь заменить богатство аксессуаров и декоративной лепки простыми, глубокими и содержательными формами монументального замысла.

12 лет своей жизни Фальконе жертвует на то, чтобы, по собственному определению, пропеть лебединую песню и создать памятник, отличный от бесчисленных образцов мемориальной скульптуры его эпохи.

Художественные позиции Фальконе в период его работы над «Медным всадником» характеризуются, с одной стороны, принципиальным отказом от рабского подражания образцам античного искусства, а с другой – не менее решительным поворотом от измельчавшего вкуса салонной скульптуры, от напыщенных аллегорий к простым, правдивым, в значительной мере основанным на изучении живой модели монументальным формам.

В приводимых ниже отрывках из писем Фальконе к Екатерине II и Дидро скульптор дает четкие формулировки своему новому пониманию задач и цели скульптуры.

Свое новое понимание задач скульптуры Фальконе оправдал и в своем памятнике. Значение его для своего времени можно сравнить только с значением родезовских «Граждан Кале» для XX века. Конь Фальконе вздымает копыта над дикой, неотесанной глыбой цельного гранита, замещающей кубики в официальных постаментах. Группа Родена сходит с пьедестала на улицы города. И здесь, и там смелый отказ от традиций мемориального памятника служит целям более углубленной трактовки

содержания памятника. Деформация постамента в первом случае и отказ от постамента во втором – это не только формальное новаторство, но и прием, подчеркивающий самый замысел художника, оправданный всей его трактовкой, знаменующей новое понимание пластической выразительности в скульптурном образе.

В 1778 г. Фальконе, надломленный гигантской работой и 12-летней борьбой за осуществление своего замысла, возвращается в Париж, так и не увидев установки своего памятника на Сенатской площади. Дальнейшая жизнь Фальконе мало известна.

Фальконе к Дени Дидро

Монумент мой будет прост. Там не будет ни варварства, ни любви народов, ни олицетворения народа. Может быть, эти фигуры прибавили бы больше поэзии в мое произведение. Но в моем ремесле, когда мне 50 лет от роду, надо затевать попроще, если хочешь дожить до последнего акта. Прибавьте к этому, что Петр Великий сам по себе сюжет и атрибут – довольно показать его.

Итак, я ограничусь только статусей этого героя, которого я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя, он, конечно, был и тем и другим. Гораздо выше личность создателя, законодателя, благодетеля своей страны, и вот ее-то и надо показать людям.

Мой царь не держит никакого жезла; он простирает свою благодетельную десницу над объезжаемою им страной. Он поднимается на верх скалы, служащей ему пьедесталом, – это эмблема побежденных им трудностей.

Итак, эта отеческая рука, эта скачка по крутой скале – вот сюжет, данный мне Петром Великим. Природа и люди противопоставляли ему самые отпугивающие трудности. Силой упорства своего гения он преодолел их, он быстро совершил то добро, которого никто не хотел. Кругом Петра Великого не будет никакой решетки: зачем сажать его в клетку? Если надо будет защитить мрамор и бронзу от сумасшедших и детей, на то есть часовые в русской армии. Вы знаете, что я не одену его по-римски, точно так же, как не одел бы Юлия Цезаря или Сципиона по-русски.

Мастера искусства об искусстве.

М., 1933. Т. 2. С. 123.

Письма к императрице Екатерине II

21 июня 1769 г.

Всемилооствейшая государыня! Работа моя в церкви святого Рока – пустяки в сравнении со статуей Петра Великого. Я соглашаюсь, однако, чтобы имя мое было забыто или подменено другим, только бы Ваше величество выразили свое одобрение и сохранили о том воспоминание. Вот мой ответ без «но», так как вы мне то приказали. Конечно, никого не следует бить кулаком. Но какое же делаешь зло человеку, показывая ему произведение, не ему посвященное. Уважаю китайского императора, если он того заслуживает, но, тем не менее, никогда я о нем не думал, делая свою модель, и не думаю, чтобы в этом случае я оказал непочтение китайскому императору. Вот мысль моя об искусстве и о суждениях потомства.

Есть такие деяния, которые совершаются лишь для потомства. Петр Первый не нравился окружавшим его современникам. Но великий человек видел тех, которые еще не существовали и благословляли его.

Философу, уводящему слепцов с путей бессмыслия, приходится терпеть палочные удары. Но потомство возблагодарит его. Немудрено, что Вы, Ваше величество, восторгаетесь этими добродетелями. Они ваши. Но больший или меньший успех статуи мало интересует человечество. Статуя – всегда памятник изображаемого героя; самое худшее – так это то, что если статуя очень дурна, то он будет указывать на безвкусию тех, кто избрал ваятеля, и изящные искусства будут иметь в будущем одним предметом меньше для назидания и соревнования.

Нет, государыня, последняя фраза Ваша не заставит меня обратиться вспять. Я никогда не говорил и не думал, что не хочу перейти в потомство. Если я иду в общей системе, которая туда направляется, то я, несомненно, дойду туда же. Дидро бежит и говорит: «Я устремляюсь к потомству». Я бегу с ним и не говорю ни слова. Иные люди разговаривают на ходу, другие не открывают рта...

11 мая 1768 г.

Всемилоостивейшая государыня! Генерал Бецкой приглашает меня представить несколько замечаний на статую, находящуюся в Buon Retiro, для прочтения Вашему величеству.

...Задача не заключается в том, чтобы подражать этой статуе или хулить ее, и, следовательно, дурное ее исполнение не должно нас останавливать. Точно так же не следует останавливаться на рассуждениях «Письма о древнем мире», потому что статуя Марка Аврелия приличествует Марку Аврелию, а чья-либо другая статуя должна приличествовать другому. Различные портреты должны между собой иметь столь же мало сходства, как и различные физиономии. Точно то же должно иметь место между статуями героев. К тому же древние не в такой мере нас превосходили, они сделали все не так отлично, чтобы нам не оставалось кое-что сделать.

Мне кажется, что сравнивать прекрасную статую Марка Аврелия со второй статуей все равно, что ничего не говорить, потому что скульптор, исполнявший другую статую, не лучше бы ее исполнил, если бы в постановке своего коня подражал той лошади, па которой сидит римский император или всякий иной.

Сверх того, советовать скульптору подражать статуе Марка Аврелия, когда скульптор этот избрал другое действие, которым он может хорошо воспользоваться, значило бы, по-моему, рассуждать весьма неправильно, потому что все то, что естественно, что согласно с природою, то прекрасно не одним только способом; дело в том, чтобы избрать средство, отвечающее предмету, и верно его выразить.

Барельеф, помещенный у подножья, уместен там, где необходима связь, как в данном случае, когда пьедестал составлен из небольших камней, вероятно, по тамошнему обычаю. У меня камни совсем других размеров. И следовательно, это средство было бы совсем негодно. Весьма важны оконечности лошадиных ног. От них всего более зависит прочность, на них обращаю особое внимание...

В моем ремесле так же, как и в некоторых других, следует прежде действовать, а затем просить совета. Иначе подвергнешься заслуженному обвинению в том, что думаешь чужим умом. А

это противно нраву и долгу моему. Следовало приделать сюда наставление относительно различной толщины бронзы, толщины железных устоев для ног, устройства арматуры. Нельзя ли об этом справиться в конторе строений. Опыт – великий и настоящий учитель в подобных делах.

30 июня 1768 г.

Всемиловитейшая государыня! Ваше величество изволили спросить меня, могут ли медали обойтись без аллегорий или каким путем можно было бы без них обойтись. Медали служат для упрочения в памяти события, которое должно быть изображено настолько ясными знаками, чтобы как можно менее затруднить комментаторов и в особенности современников.

У меня есть медаль или, скорее, жетон, выбитый по случаю свадьбы Людовика XIV. С одной стороны, глядящие друг на друга головы короля и королевы, с другой – поле, оплодотворяемое живительным дождем. Девиз таков: «Нет иного удовольствия». Ничто не может быть проще и многозначительнее! Знатки нумизматического дела не преминули бы поместить женщину со всеми женскими атрибутами и окрестили бы ее плодovitостью, другие называли бы ее супружескою верностью и т. п. Тот, кто сделал мой жетон, нашел иной выход. К примеру он подобрал и нравоучение, написав, что иное удовольствие излишне. Такое обращение с эмблемами есть наилучшее. Если мне позволено будет высказать свое мнение, следовало бы уменьшить, а если можно, то совсем уничтожить эти человеческие фигуры, путающие дело, холодные, двусмысленные. Это – убогое обилие, всегда обличающее рутину и редко гений.

О произведениях редко можно сказать – вот мысль. Не следовало ли бы вооружиться против пошлых косных средств и тем посоветовать или даже заставить некоторых ученых быть менее глупыми.

Если предмет медали исторический, то ведь изображать историю – значит писать картину. Нужна ли аллегория? Выразите свой предмет эмблемами, имеющими общепринятый смысл. Их столько! Почерпните их в своем предмете, он вам их поставит такое множество, если только вы сумеете их найти, но не прибегайте к эмблемам, изображающим людей.

Место рисовальщика в кабинете французского короля было свободно. Назначен был для соискателей конкурс. Величающие себя умниками силились перещеголять друг друга, не поскупились на красавиц, изображающих то или другое.

Задача имела предметом выздоровление короля. Мейсонье нарисовал превосходную лестницу версальской оранжереи: часть замка виднелась вверху; за замком восходящее солнце показывалось из-за туч. Мейсонье был назначен. Если бы ему сказали: сделайте статую, изображающую мир, войну, зиму, весну или что-либо иное, то Мейсонье изобразил бы мужскую или женскую фигуру, и хорошо бы сделал, потому что он не мог бы сделать иначе.

Вот, государыня, что при большей сметке или если бы я тогда имел больше времени, я сказал бы вашему величеству, в кабинете вашем, когда вы заговорили со мною об аллегориях. Если я ошибся в той смелости, с которою высказал свое мнение, то весьма о том сожалею, потому что люблю мысли простые, которые выражают часто больше, чем сложные замысловатые идеи.

31 июля 1769 г.

Доверие вашего величества ко мне, к моему труду налагает на меня обязанность вящего прилежания. Люди, быть может, чересчур деликатные, быть может, слишком чувствительные к немного смелой выходке моего вдохновения, полагают, что змею следует сократить: мне это было сказано. Но люди эти не знают, как я, что без этого счастливого эпизода опора статуи была бы весьма ненадежна. Они не сделали вместе со мною вычисления нужных мне сил, они не ведают, что если послушаться их совета, то памятник был бы недолговечен. Речь идет не о том только, чтобы поддержать хвост лошади; избранное мною средство и способ им воспользоваться дают мне уверенность в ногах, а ноги отвечают за все целое. Я не подумал о том сначала, но потому только, что не приступал еще к работе. Я походил на тех, которые сами ничего не творят, кроме брани.

Кладя маленькие препоны большим делам, подчиняя смелую идею ничтожным соображениям, как я сказал это в другом месте, ничего великого не сделаешь.

Полагая на суд вашего величества свои доводы, умоляю вас решить, не должна ли устоять против кривых толкований

такая мысль, которая согласна с достоинством предмета и с историческою истиною. Мы трудимся для потомства.

Петру Великому перечила зависть, это несомненно, он мужественно поборол ее. Это также несомненно: такова участь всякого великого человека...

P. S. Не могу не сказать вашему величеству, что многие из видевших змею признали в ней смысл тем более удачный, что она возвышает мысль, поддерживает всю работу, а выполненная в настоящем виде скрывает необходимость, заставившую к ней прибегнуть.

Мастера искусства об искусстве.
М., 1933. Т. 2. С. 124–128.

Жан Симеон Шарден (1699–1779)

Один из величайших живописцев XVIII века. Проводил в своем творчестве последовательную линию «снижения» живописного сюжета, узаконения будничных бытовых тем и их реалистической трактовки. Громадное мастерство Шардена сумело противопоставить стилевой линии рококо линию буржуазного «жанра», с его акцентировкой тематики «частного быта», повседневности буржуазного интерьера. Натюрморты Шардена всеми своими композиционными и тематическими чертами говорили об отказе от «высоких» сюжетов, от мифологических маскарадов, от всей аристократической поэтики XVIII века в пользу бытовой повседневности, обыденных вещей, окружающих человека в его будни.

Полотна Шардена – подлинная апология интимного домашнего быта, в котором заключен целый мир его обитателя. Шарден был одним из наиболее ярких выразителей этой новой жанровой линии, сумев сделать из своих натюрмортов и бытовых сцен знамя новой художественной эпохи – искусства «третьего сословия». Именно так и понимал Шардена его современник и первый истолкователь – Дидро, уделивший ему так много внимания в своих «Опытах о живописи».

Приводимый отрывок из разговора Шардена с автором «Опытов» – характерный образчик суждений живописца о современном ему художественном образовании, суждений, представляющих не только и исторический интерес, но и известную актуальность даже в XXI веке.

Из разговора Шардена с Дидро (По поводу Салона 1765 г.)

Господа, господа, побольше благодушия! Среди тех картин, которые вы здесь ищите, отыщите самую худшую и знайте, что две тысячи несчастных изгрызли в отчаянии черенок кисти от того, что не смогли сделать и этого. Паросель, которого вы называете мазилой и который вполне этого заслуживает, если поставить его рядом с Верне, все же редкий человек, если срав-

нить его с сотоварищами, которые отказались от карьеры художника. Лемуан говорил, что нужно иметь тридцать лет мастерства за плечами, чтобы уметь сохранить свой эскиз, а Лемуан был неглуп. Если вы меня слушаетесь, то, быть может, научитесь быть снисходительными.

Лет семи-восьми нам дают карандаш в руки. Мы начинаем рисовать по образцам глаза рты, уши, а потом — ноги и руки. Мы уже провели довольно много времени, согнувшись над папкой, когда впервые видим статую Геркулеса или какой-нибудь торс. Вы не были свидетелями всех тех слез, которые пролиты из-за этого сатира, того гладиатора, этой Венеры Медицейской или того Антея. Будьте уверены, что эти произведения греческих мастеров не вызывали бы более зависти художников, если бы они были отданы на расправу ученикам. После того, как вы провели много дней и много ночей при свете лампы перед неподвижной и мертвой природой, вас знакомят с живой природой, и внезапно работа всех предыдущих кажется вам сведенной на нет. Вы не были более растеряны, когда взяли впервые карандаш в руки.

Глазу надо привыкнуть смотреть на природу. А многие ее никогда не видели и никогда не увидят. Это — терзание нашей жизни. Продержав нас лет пять-шесть на зарисовке моделей, нас предоставляют нашим способностям, если таковые у нас имеются. Талант не выявляется в одно мгновение. И не на первом же опыте набираешься духу признаться в своей неспособности! Сколько попыток, то удачных, то неудачных. Раньше, чем настал день отвращения, усталости и скуки, протекли драгоценные годы. Ученику уже 19–20 лет, когда палитра выпадает у него из рук, и он остается без положения, без средств, без нравственных устоев. Невозможно, будучи молодым, имея постоянно перед глазами обнаженную натуру, оставаться скромным. Что делить? За что взяться? Приходится спуститься к одной из тех профессий, где дверь открыта нищете, или же умереть с голода. Большинство избирает первое.

За исключением двух десятков, которые появляются здесь рад в два года, чтобы отдать себя на растерзание глупцам, остальные, безвестные и, быть может, менее несчастные,

меняют палитру на нагрудник в фехтовальном зале, на мушкет в отряде или на бутафорской костюм на сцене. То, что я вам рассказал, это история Велькура, Лекена, Бридара, плохих комедиантов, ставших таковыми, чтобы не быть посредственными художниками.

Мастера искусства об искусстве.
М., 1933. Т. 2. С. 421–423.

Жан Батист Грез (1725–1808)

Жан Батист Грез — наиболее характерный представитель того «мещанского жанра», который развился во французской живописи второй половины XVIII века. Идеалы «третьего сословия» Грез воплощал в формах, исходивших из рококо, но переработанных и приспособленных к тематике буржуазного быта, прославлению его добродетелей, его семейных идеалов. Сентиментальная, почти слащавая трактовка этих «мещанских» сюжетов имела значительный успех в дореволюционной Франции.

Из письма к художнику Дюкре

Доводите свои работы по возможности до полной законченности; возвращайтесь к ним, если это нужно, хотя бы тридцать раз; корпусные фоны старайтесь писать сразу и не бойтесь возвращаться к ним, при лессировке не пишите корпусным письмом кружева и газ; старайтесь быть занятым, если не можете быть правдивым; не пишите по возможности головы не в натуральную величину; пишите этюды, чтобы развить память, особенно пейзажи, чтобы достигнуть гармонии, беритесь лишь за то, что вам по силам, и не слишком торопитесь. Старайтесь по возможности установить тени для главных масс и постепенно ослабляйте их; накладывая цвет, рассчитайте его силу в тенях и в светах, и у вас будет уверенность, что вы сделали правильно.

Пишите этюды, главное, делайте зарисовки прежде, чем писать маслом.

*Мастера искусства об искусстве.
М., 1933. Т. 2. С. 424–427.*

Содержание

Введение	3
Философия и эстетическая мысль эпохи перехода от Возрождения к Просвещению и эстетике немецкой классической философии	4
Англия	
Г. Пичем	37
Дж. Локк	47
А. Шефтсбери	53
Ф.С. Честерфильд	70
Франция	
Ф. Фенелон	74
Ж. Ж. Руссо	80
К. А. Гельвеций	86
Д. Дидро	92
Германия	
Г.Э. Лессинг	99
И.-Г. Зульцер	112
К.М. Виланд	115
И.Г. Гердер	123
И.В. Гете	140
И.Ф. Шиллер	145
И. Кант	156
Ф.В. Йозеф Шеллинг	163
Г.В.Ф. Гегель	174

Мастера искусства об искусстве

Н. Депрео-Буало	204
В. Хогарт	210
Дж. Рейнольдс	234
Э.М. Фальконе	245
Ж.С. Шарден	252
Ж.Б. Грез	255

Учебное издание

Авт.-сост. Б.А. Горбунов

Западно-европейская эстетика

XVII–XIX веков

(От классицизма Буало
до эстетики немецкой
классической философии)

Хрестоматия

Редактор Козаренко А.А.

Верстка Дерябина Т.С.

Подписано в печать 21.01.2011 г.
Объем 16,25 п.л.

Формат 60х90 1/16
Тираж 300 экз.

Заказ 93

Отпечатано с оригинал-макета заказчика в типографии ФГНУ «Росинформагротех»,
141261, пос. Правдинский Московской обл., ул. Лесная, 60
Тел. (495) 993-44-04