

Е. П. Шевченко

СОЦИОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Часть 1

Учебно-методическое пособие



Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
**«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»**

Институт искусств

Е.П. Шевченко

Учебно- методическое пособие

«Социология искусства»

Часть 1

Саратов 2019

Е. П. Шевченко

Социология искусства. Часть 1. Учебно-методическое пособие. - Саратов, 2019. - 102 с.

Учебно-методическое пособие посвящено социологии искусства. В нем кратко рассматриваются объект и предмет социологии искусства, социальное бытие искусства и его основные признаки, искусство и эстетический идеал общества, функционирование искусства в системе социальных институтов, художественная жизнь общества и функционирование искусства, искусство и художественная культура общества, историческое развитие стилей (направлений) всемирного искусства, закономерности исторического развития искусства. Большая часть пособия – это хрестоматия, где представлены основные произведения для изучения студентами. Пособие содержит вопросы для самопроверки и дополнительную литературу для подготовки к экзамену.

Учебно-методическое пособие может быть использовано магистрантами, обучающимися по направлению подготовки 44.04.01 Педагогическое образование, профилю «Развитие личности средствами искусства», изучающими учебную дисциплину «Социология искусства».

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор Лебедев А.Е.

Рекомендовано научно-методической комиссией
Института искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского
в качестве методического пособия
для использования в учебном процессе

Работа издана в авторской редакции

Введение

Целью освоения дисциплины «Социология искусства» является изучение студентами основных положений социологии искусства как самостоятельной отрасли социологического знания; а также обучение пониманию механизмов влияния искусства на человека, на основе этого понимания формирования умений делать прогнозы и в дальнейшем строить планы социокультурных изменений. «Социология искусства» познакомит студентов с новыми экспериментальными методами анализа, которые открывают перспективу комплексного, системного подхода к социологическому исследованию художественной культуры. Именно при таком подходе социология художественной культуры органически «вписывается» в контекст современного научного знания.

«Социология искусства» относится к дисциплинам части, формируемой участниками образовательных отношений, Блока 1 «Дисциплины (модули)» учебного плана ООП. Для её освоения необходимы знания в области философии, культурологии, социологии, искусствоведения, полученные на предшествующем уровне образования. «Социология искусства» содержательно связана с «Современными проблемами науки и образования», «Современными проблемами теории и истории развития личности средствами искусства», а также пересекается с «Просветительской деятельностью в области искусства».

В результате обучения по дисциплине студент должен знать:

- многообразие типов и видов культур современного общества, их взаимосвязи;
- современные социологические подходы к пониманию сущности культуры, механизмах функционирования и закономерностях развития социокультурных процессов и явлений;
- о проблемах и формах социокультурного взаимодействия в мультикультурном мире.
- как искусство создается, распространяется и влияет на общественную жизнь.

Уметь:

- находить взаимосвязи между собственным культурным опытом и новыми знаниями в сфере социологии искусства;
- проводить социологические исследования актуальных проблем социологии искусства.
- исследовать особенности деятельности институтов и учреждений культуры и искусства, их задачи в организации культурной деятельности населения и перспективы функционирования.

Владеть:

- основными методами социологического исследования, анализа собственной культурной деятельности;
- методами прикладных исследований культуры современного российского общества.

Структура данного учебно-методического пособия такова: раздел 1. Содержание дисциплины «Социология искусства»; раздел 2. Самостоятельная работа, где представлена хрестоматия из основных произведений, требуемых для изучения; Вопросы для самопроверки и дополнительная литература.

Раздел 1. Содержание дисциплины «Социология искусства»

Тема 1. Объект и предмет социологии искусства

Искусствоведение и социология искусства: общий объект исследования (искусство) и различие в предмете исследования. Методология исследования искусства. Взаимосвязь наук об искусстве.

Социология искусства как научная теория и сумма научных эмпирических знаний. Основные виды социологии искусства:

- 1) теоретическая социология искусства – общая и специализированная (отраслевая);
- 2) эмпирическая (прикладная) социология искусства;
- 3) история социологии искусства.

Предмет общей теоретической социологии искусства – взаимосвязь общества и искусства. Основные проявления этой взаимосвязи:

- социальное бытие искусства (способ существования, пространство и время существования искусства, всех его видов в различных сферах жизни общества, социальных институтах);
- социальный характер искусства, выражение в искусстве социальной психологии, идеалов общества, мировоззрения социальных групп, слоев и классов общества;
- функционирование искусства в обществе, в системе социальных институтов и его социальная роль;
- художественная жизнь общества и художественная стратификация.

Особенности восприятия и оценки искусства художественной публикой и художественной критикой; художественная культура общества. Искусство как художественная ценность общества; социальная обусловленность исторического развития искусства, его стилей (направлений); взаимосвязи исторического развития общества и искусства, социальные закономерности развития искусства.

Предмет специальной (отраслевой) теоретической социологии искусства – взаимосвязь общества и видов искусства в их различных проявлениях (музыкальная, театральная, литературная жизнь общества; изобразительная, хореографическая и другие виды художественной культуры и т.д.).

Предмет эмпирической (прикладной) социологии искусства – взаимодействие общества и искусства в его многообразных конкретных проявлениях: насыщенность общества, его сфер, социальных институтов произведениями искусства: численность художников, критиков; потребление искусства художественной публикой, мнение художественной публики о произведениях искусства, о художниках; вкусы, предпочтения, симпатии художественной публики в различных видах искусства: посещаемость учреждений культуры; процессы художественной социализации населения (детей, школьников, студентов, взрослых и т.п.); статистический анализ жанров, стилей в истории искусства (тенденций сакрального и светского искусства), состояний художественной культуры

общества, социальных групп, классов, слоев, личностей; художественный рынок и цены на произведения искусства и т.п.

Взаимосвязь прикладной социологии искусства с экономикой (маркетинговые исследования художественного рынка, аукционы художественной продукции и т.п.), производством и другими сферами жизни общества, и социальными институтами. Уровни обеспеченности произведениями искусства производственно-экономических организаций, семьи, систем образования, культуры и т.д. Роль прикладной социологии искусства в выработке и осуществлении культурной политики государства, политических партий и движений.

История социологии искусства – этапы, периоды исторического развития знаний по проблемам взаимосвязи общества и искусства, ее основные представители и концепции.

Принципы социологии искусства, их взаимосвязь с принципами философии. Материализм и идеализм, рационализм и иррационализм как направления в социологии искусства.

Социология искусства как социальный институт. Состояние разработки социологии искусства в развитых капиталистических странах и в современной России. Состояние преподавания социологии искусства в системе среднего и высшего общего и специального образования.

Роль социологии искусства в духовной жизни общества, развитии художественной культуры, профессиональной подготовке студентов художественных учебных заведений.

Тема 2. Социальное бытие искусства и его основные признаки (атрибуты искусства)

Методологические основы определения бытия (способа существования) искусства. Принцип единства теории и практики в отношении к искусству. Художественное произведение как проявление искусства, его "ячейка", "клеточка". Искусство (вид искусства, направление или стиль в искусстве, искусство стран и народов) – определенная совокупность художественных произведений. Определение искусства по способу его существования. Классификация искусства по его видам и стилям (направлениям). Специфика видов искусства.

Искусство – ценность общества. Создатели и потребители ценностей (и искусства). Социальное бытие (существование) искусства в сферах жизни общества, его социальных институтах - производстве, экономике, политике, образовании, учреждениях культуры (музеях, библиотеках и т.п.), у наций, социальных слоев общества, в семьях и т.п. Социальное бытие искусства как совокупность художественно-эстетических ценностей, как художественная система.

Художественное произведение как ценность и его признаки. Произведение искусства как единство признаков: всеобщих, универсальных (общих для любых ценностей общества); общих для искусства в целом;

особенных (общих для вида или направления в искусстве), единичных, неповторимых.

Художественная ценность и потребности общества, социальных групп. Материальные и духовные ценности. Структура ценности: материальный знак и значение. Художественная ценность и ее структура. Произведение искусства как единство "языка" (материала) искусства и художественного образа.

"Язык" (материал) искусства как средство создания и существования художественного произведения. Социальная природа "языка" искусства. Внешнее проявление духовного мира людей (эмоции) и "язык" искусства. "Язык" искусства - средство выражения духовного мира людей. Отличие выражения духовного мира общества в науке и искусстве. "Язык" искусства как основа классификации видов искусства. Специфика "языка" искусства в различных видах искусства: "язык" живописи, скульптуры, художественной литературы, музыки и т.д.

Художественный образ как материальное воплощение в "языке" (материале) искусства духовного мира общества. Изобразительность и выразительность искусства. Специфика выражения духовного мира общества в науке и искусстве. Выражение в искусстве общественной психологии, эстетических идеалов общества (социальных групп) и "видения" мира художником (его "точки зрения"). Социальный характер изображенного и выраженного в искусстве. Художественный образ произведения как художественный мир (со своей природой, обществом, персонажами, событиями, пространством, временем, движением, взаимосвязями персонажей и т.п.). Специфика художественных образов (их содержания и художественной формы) в видах искусства (звуковые художественные образы в музыке, речевые – в художественной литературе, живописные – в живописи, пластические – в скульптуре и т.п.).

Художественная гармония и художественная мера в искусстве, их специфика в видах искусства.

Целостность духовного мира человека и целостность искусства (односторонность и ограниченность видов искусства в выражении духовного мира общества).

Искусство и его репродуцирование. Социальное бытие репродукций художественных произведений. Место репродукций искусства в системе социальных институтов.

Рассмотрение искусства в статике и динамике. Функционирование искусства в обществе (в социальных институтах). Функционирование искусства как социальный процесс жизни общества. Духовное потребление искусства. Социальные условия потребления искусства (художественное произведение, распространение, хранение художественных произведений).

Искусство как явление культуры.

Специфика духовного потребления художественных произведений различных видов искусства: зрительные и слуховые виды искусства,

статичные и динамичные (процессуальные) виды искусства. Духовное потребление искусства и художественная жизнь общества.

Тема 3. Искусство и эстетический идеал общества

Выразительность искусства и эстетический идеал общества. Эстетический идеал общества как проявление социального идеала. Проблема идеала в философии, социологии и искусствоведении.

Искусство как выразитель и средство распространения в обществе социально-эстетических идеалов. Взаимосвязь эстетического идеала с нравственным, политическим, экономическим и другими социальными идеалами и их выражение в искусстве. Эстетический идеал и его виды. Содержание эстетического идеала – представления социальных групп о прекрасном и безобразном, возвышенном и низменном, трагическом и комическом в природе, обществе, человеке, созданных вещах и т.п. Красота явлений действительности и эстетические идеалы общества (социальных групп).

Выражение в искусстве утилитарных идеалов: эротических, мистических. Салонное искусство как выражение эротических идеалов и мистики. Политические и другие идеалы реакционных групп общества в искусстве. Пропаганда в искусстве, его основные принципы. Использование искусства, его видов и стилей (направлений) для пропаганды политических идей. Пропаганда мифов и социальных утопий в искусстве. Специфика пропагандизма в различных видах искусства. Пропагандистское искусство тоталитарного общества. Основная тематика и жанры пропагандистского искусства. Реакционная роль пропагандизма в искусстве. Соответствие стилей пропагандистского искусства некоторым стилям всемирного искусства.

Разнообразие социально-эстетических идеалов в истории общества и их выражение в исторических стилях (направлениях) всемирного искусства. История всемирного искусства как выражение целостного эстетического идеала развивающегося человека.

Тема 4. Функционирование искусства в системе социальных институтов

Функционирование искусства как процесс его духовного "потребления" (восприятия) и влияния на публику, на все сферы жизни общества и социальные институты. Функции искусства как его способность (свойство) оказывать разнообразное воздействие на людей, на преобразование общества.

Основные функции искусства: его социально-преобразующая, эстетическая, мировоззренческая, прогностическая, идеологическая, воспитательная, компенсационная, гедонистическая, медицинско-оздоровительная, нравственная, социально-престижная, коммуникативная, познавательно-просветительская, творческая и др.

Взаимодействие искусства (и его видов) с обществом и его сферами, социальными институтами, социальными группами. Стратификация общества и искусство. Социальные группы в их отношении к искусству. Этносы и субэтносы как социальные носители коллективного сознания, мировоззрения и их отношение к искусству. Искусство в системе социальных институтов.

Искусство и производство. Влияние искусства на эстетическое оформление ремесленной и промышленной продукции, природы (садово-парковое искусство), внешнего облика человека. Декоративно-прикладное искусство. Искусство и дизайн. Искусство и мода. Искусство и экология. Научно-технический прогресс и искусство. Индустриализация процесса художественного творчества, производства художественных ценностей. Компьютерное искусство. Искусство в системе Интернета. Роль искусства в преобразовании среды обитания человека.

Искусство и экономика. Взаимосвязь искусства и собственности. Влияние государственной и частной собственности в обществе на искусство. Предпринимательство в сфере искусства. Художественный рынок, его специфика и цены. Художественные ценности как капитал. Роль искусства в бизнесе, в формировании духовного мира бизнесмена. Образ предпринимателя в искусстве (в живописи, литературе и др. видах искусства). Искусство как составная часть материально-духовных ценностей, его место во всеобщем национальном продукте.

Искусство и политика. Отражение политики в искусстве, его видах. Политика государства (тоталитарного и демократического) в отношении к искусству и свободе художественного творчества. Политические симпатии художников и художественной публики. Связь искусства с войной и миром в обществе.

Искусство и религия. Отношение церкви к искусству. Искусство и библия. Художественные и культовые (сакральные) ценности. П. Сорокин о соотношении религиозного и светского в истории искусства. Отношение к искусству религиозной публики. Выражение в искусстве религиозной мистики. Отношение искусства к церкви, образ священников и религиозного культа в искусстве.

Искусство и наука. Образы ученых в искусстве. Научное исследование искусства. Эстетические идеалы и научное предвидение в развитии общества.

Искусство и культура. Место искусства в культуре общества.

Тема 5. Художественная жизнь общества и функционирование искусства

Место художественной жизни в духовной жизни общества. Художественная жизнь как социальный объект, его элементы и их связи. Виды художественной жизни по видам искусства (музыкальная, театральная

и т.п.). Особенности художественной жизни в этнических, территориальных и других социальных группах (семья, коллектив предприятия и т.п.).

Уровень развития художественной жизни, ее состояния, особенности взаимодействия различных видов и стилей искусства, искусства национального и зарубежного, профессионального и самодеятельного, массового и элитарного. Функционирование искусства в средствах массовой информации, в учреждениях культуры и т.п.

Художественная стратификация общества. Художники как социальная (профессиональная) группа, их численность в различных видах художественного творчества. Место художника в социальной стратификации по престижу, профессии, доходу, образованию, культуре и т.д. Социальное положение и социальная роль художников в обществе. Социальные симпатии, интересы и идеалы художников. Роль эстетического идеала художника в его отношении к прошлому и современному искусству; художественные вкусы и симпатии художников.

Художественная публика как социальная группа. Художественная (по видам искусства) и социальная стратификация художественной публики. Уровни потребления искусства художественной публикой. Элита и масса в художественной публике, элитарное и массовое искусство. Массовые виды искусства и художественная публика как толпа. Психология художественной толпы. Художественный уровень населения страны.

Художественная критика как социальная группа, ее численность, художественная и социальная стратификация, социальный статус и роль. Специфика восприятия и оценки искусства художественной критикой. Взаимосвязь художественной критики с искусствоведением, философией и идеологией социальных групп. Отношение общества (тоталитарного и демократического) к художественной критике. Место и роль художественной критики в художественной жизни общества.

Художественные организации и их место в художественной жизни общества. Виды художественных организаций (литературные, театральные, музыкальные и т.п.), их строение и основные функции: художественные, экономические, производственные и т.н.

Учреждения культуры как художественные организации. Социальные проблемы музеев, библиотек и других художественных учреждений. Музеи художественных репродукций и их социальная роль. Проблемы коллекционирования художественных произведений и меценатства в искусстве.

Художественная социализация общества (в семье, детском саду, школе, вузе, в учреждениях культуры, на производстве). Место искусства в системе общего и специального художественного образования. Проблемы уровня художественной социализации и культуры личности и социальных слоев. Социальные проблемы эстетического воспитания и художественного образования. Повседневность социального бытия человека и искусство.

Тема 6. Искусство и художественная культура общества

Основные концепции культуры в философии и социологии. Основные компоненты культуры и ее виды. Художественная культура и ее компоненты. Взаимосвязь в художественной культуре художественных ценностей, умений, чувств и знаний. Виды и уровни художественной культуры. Профессиональная и общая художественная культура. Художественная культура социальных групп и слоев общества: этноса, субэтносов. Элитарная и массовая художественная культура, их взаимодействие. Народная и самодеятельная художественная культура.

Эстетическая культура и ее взаимосвязь с художественной культурой. Виды и уровни эстетической культуры. Эстетические ценности общества, их виды. Взаимосвязь эстетических ценностей с эстетическими идеалами и знаниями.

Художественное творчество как компонент культуры. Художественное творчество как процесс духовно-практической деятельности людей по созданию произведений искусства. Основные компоненты и этапы процесса художественного творчества.

Социальные проблемы художественного творчества. Социальные истоки, мотивы и условия художественного творчества. Роль общества в формировании творческих замыслов художника. Социальный характер восприятия и понимания действительности художником. Специфика переживаний художника и его оценки действительности и искусства (видов и направлений). Роль эстетического идеала общества, мифов и утопий в творчестве художника.

Специфика видов художественного творчества. Исполнительные виды искусства как сотворчество художников-исполнителей. Исполнительство и художественная интерпретация. Коллективное художественное творчество (театральное, музыкальное и др.).

Уровни художественного творчества: гении, таланты и ремесленники. Их роли в функционировании искусства.

Социальные проблемы восприятия искусства художественной публикой. Место восприятия, понимания и переживания в структуре индивидуального сознания художественной публики. Проблема катарсиса. Роль мировоззрения, мифов, утопий и социально-эстетических идеалов художественной публики в восприятии, переживании и оценке произведений искусства. Художественное восприятие как "озарение" произведения искусства. Роль научных знаний в восприятии и оценке художественных произведений.

Оценка произведений искусства художественной публикой: суждение вкуса. Общественное мнение о произведениях искусства как результат массовой оценки. Специфика восприятия различных видов искусства: художественной литературы, музыки, живописи и т.д. Специфика массового восприятия зрелищных видов искусства: театральных спектаклей,

кинофильмов и т.п. Психология толпы в массовом восприятии произведений искусства художественной публикой.

Социальные проблемы восприятия и оценки художественных произведений художественной критикой. Процесс исследования произведений искусства художественной критикой. Научные критерии оценки искусства художественной критикой. Влияние идеологии на художественную критику. Художественная критика и герменевтика. Проблемы научной интерпретации художественных произведений. Специфика видов художественной критики: литературной, музыкальной, театральной и др. Роль художественной критики в художественной жизни общества.

Тема 7. Историческое развитие стилей (направлений) всемирного искусства (на примере одного из видов искусства)

Историческое развитие художественной культуры и художественной жизни общества. Основные эпохи, периоды и стили (направления) в историческом развитии всемирного искусства. Стиль (направление) в искусстве как специфическое проявление общих признаков искусства в отдельной группе художественных произведений. Связь периодов и стилей всемирного искусства с периодами развития художественной культуры и художественной жизни общества. Взаимосвязь состояний в развитии общества (периоды социального порядка и беспорядка, кризисов, хаоса, мира и войн, революций) и периодов развития художественной культуры. Зарождение нового стиля (направления) в искусстве как художественный авангард. Национальные художественные школы (в искусстве различных стран).

Проблемы классификации стилей всемирного искусства в различных видах искусства. Основные периоды истории и направления всемирного искусства в живописи по классификации проф. В.П. Бранского:

1. Предыстория всемирной живописи: живопись древнего Китая, Индии, Персии, Египта, христианская иконопись.
2. Период Старых мастеров: Возрождение, маньеризм, барокко.
3. Период Новых мастеров: рококо, классицизм, романтизм, реализм.
4. Период стиля модерн: символизм, декоративизм, импрессионизм.
5. Период модернизма: экспрессионизм, конструктивизм, сюрреализм, абстракционизм.
6. Период постмодернизма (неоизмов): неоклассицизм, неоромантизм, неореализм и др.

Содержание направления (стиля) в искусстве, выраженное через мировоззрение общества. Основные принципы (специфические признаки каждого стиля), выраженные социально-эстетические идеалы общества. Основные стороны коллективной (общественной) психологии, характеры и социальные чувства: специфика жанров, сюжетов, персонажей. Особенности художественной формы – композиции, симметрии и асимметрии, пропорций

и диспропорций, колорита, художественного порядка, гармонии и диспорядка, дисгармонии.

Основные представители стилей в национальных художественных школах и примеры характерных для данного стиля произведений искусства (общепризнанных выдающихся шедевров), их краткая характеристика.

Исторические, социальные и художественные корни, предпосылки возникновения нового стиля искусства, социальная обусловленность новых социально-эстетических идеалов. Состояние художественной жизни общества в период господства стиля искусства. Идеологическая борьба социальных групп и их отношение к стилям искусства. Отношение художественной публики и художественной критики к новому стилю искусства. Социальная роль каждого стиля всемирного искусства в жизни породившего его общества. Распространение нового стиля искусства в различных странах и его влияние на художественную жизнь других обществ. Место и роль каждого стиля искусства в жизни современного общества.

Целостность искусства, его видов и исторических стилей в современном обществе.

Тема 8. Закономерности исторического развития искусства

Закономерности развития художественной культуры. Неравномерность в развитии художественной культуры различных стран и народов. Взаимосвязь развития художественной культуры и развития общества. Отставание художественной публики (населения страны) от развития искусства и эстетических идеалов общества. Противоречия в художественной культуре.

Кризис общества и искусства в конце XIX – начале XX веков. Модернизм как период революционных преобразований в обществе и его социальных институтах: модернизация производства, экономики, политики, науки, образования и искусства (модернизм в искусстве).

Перерастание модернизма в постмодернизм.

Художественная культура и художественная жизнь современного общества (в различных странах). Всемирное искусство как явление современной культуры. Глобализация художественной культуры. Искусство и Интернет. Количественное и качественное изменение художественной публики. Массовая и элитарная художественная культура в современном обществе.

Общество и искусство XXI века (социологический прогноз): постмодернизм в обществе (постиндустриальное, технотронное общество) и постмодернизм в искусстве. Постмодернистское общество как слияние достижений индустриального и доиндустриальных обществ. Постмодернизм в искусстве как слияние принципов модернизма в искусстве с домодернистскими стилями всемирного искусства.

Господство в обществе новых социально-эстетических идеалов и обретение обществом (его элитой) нового смысла жизни.

Социология искусства на пороге нового общества и искусства.
Искусство XXI века (научное предвидение).

Раздел 2. Самостоятельная работа

Платон

Двойное воспитание стражей: мусическое и гимнастическое

Платон (427–347 гг. до н. э.) – древнегреческий философ, родоначальник платонизма. Около 387 г. основал в Афинах Академию (от имени Академа, владельца рожи, в которой учил Платон). Платон впервые ввел в философскую литературу жанр диалога: воспроизводя беседы Сократа, Платон приходит к разработке диалектики, которая тесно связана у него со стихией живой речи и умело направленной беседы.

Этика и политика (учение о государстве) неразрывно связаны у Платона. Индивидуальная добродетель и общественная справедливость – два полюса, которые Платон пытается согласовать. Рассматривая природу добродетели, Платон приходит к убеждению, что идеалом является согласование добродетелей со строем государства.

Платон оказал громадное влияние на все последующие школы эллинистической философии, равно как на развитие философии в Средние века и в Новое время.

Каким же будет воспитание? Впрочем, трудно найти лучше того, которое найдено с самых давних времен. Для тела – это гимнастическое воспитание, а для души – воспитание мусическое.

– И воспитание мусическое будет у нас предшествовать гимнастическому.

– Как же иначе?

– Говоря о мусическом воспитании, ты включаешь в него словесность, не правда ли?

– Я – да.

– В словесности же есть два вида: один – истинный, а другой – ложный?

– Да.

– И воспитывать стражей надо в обоих видах, но сперва – в ложном?

– Вовсе не понимаю, о чем это ты говоришь.

– Ты не понимаешь, что малым детям мы сперва рассказываем мифы?

Они, вообще говоря, ложь, но есть в них и истина.

Имея дело с детьми, мы к мифам прибегаем раньше, чем к гимнастическим упражнениям.

– Да, это так.

– Потому-то я и говорил, что сперва надо приниматься за мусическое искусство, а затем за гимнастическое.

– Правильно.

– Разве ты не знаешь, что во всяком деле самое главное – это начало, в особенности если это касается чего-то юного и нежного. Тогда всего вернее образуются и укореняются те черты, которые кто-либо желает там запечатлеть.

– Совершенно справедливо.

– Разве можем мы так легко допустить, чтобы дети слушали и воспринимали душой какие попало и кем попало выдуманные мифы, большей частью противоречащие тем мнениям, которые, как мы считаем, должны быть у них, когда они повзрослеют?

– Мы этого ни в коем случае не допустим.

– Прежде всего нам, вероятно, надо смотреть за творцами мифов: если их произведение хорошо, мы допустим его, если же нет – отвергнем. Мы уговорим воспитательниц и матерей рассказывать детям лишь признанные мифы, чтобы с их помощью формировать души детей скорее, чем их тела – руками. А большинство мифов, которые они теперь рассказывают, надо отбросить.

– Какие именно?

– По более значительным мифам мы сможем судить и о второстепенных: ведь и те, и другие должны иметь одинаковые черты и одинаковую силу воздействия. Или ты не согласен?

– Согласен, но я не понимаю, о каких более значительных мифах ты говоришь?

– О тех, которые рассказывали Гесиод, Гомер и остальные поэты. Составив для людей лживые сказания, они стали им их рассказывать, да и до сих пор рассказывают.

– Какие же? И что ты им ставишь в упрек?

– То, за что прежде всего и главным образом следует упрекнуть, в особенности если чей-либо вымысел неудачен.

– Как это?

– Когда кто-нибудь, говоря о богах и героях, плохо их изобразит, словно художник, который нарисовал несколько не похожими тех, чье подобие он хотел изобразить.

– Такого рода упрек правилен, но что мы под этим понимаем?

– Прежде всего величайшую ложь, причем о самом великом, неудачно выдумал тот, кто сказал, будто Уран совершил поступок, упоминаемый Гесиодом, и будто Кронос ему отомстил.

О делах же Кроноса и о мучениях, которые он претерпел от сына, даже если бы это было правдой, я не считал бы нужным так запросто рассказывать тем, кто еще неразумен и молод, – гораздо лучше обходить это молчанием, а если уж и нужно почему-либо рассказать, так пусть лишь весьма немногие

выслушают это втайне и при этом принесут в жертву не поросенка, но что-то большое и труднодоступное, чтобы рассказ довелось услышать, как можно меньшему числу людей...

– В самом деле, рассказывать об этом трудно.

– Да их и не следует рассказывать, Адимант, в нашем государстве. Нельзя рассказывать юному слушателю, что, поступая крайне несправедливо, он не совершает ничего особенного, даже если он всячески карает своего совершившего проступок отца, и что он просто делает то же самое, что и первые, величайшие боги...

– Итак, что касается богов, – сказал я, – то вот что следует – или, наоборот, не следует – с детских лет слушать тем, кто намерен почитать богов и своих родителей и не будет умалять значение дружбы между людьми.

– И я думаю, – сказал Адимант, – что это у нас правильный взгляд.

– Так что же? Если они должны быть мужественными, разве не следует ознакомить их со всем тем, что позволит им нисколько не бояться смерти? Разве, по-твоему, может стать мужественным тот, кому свойствен подобный страх?

– Клянусь Зевсом, по-моему, нет.

– Что же? Кто считает Аид существующим, и притом ужасным, разве будет тот чужд страха смерти и разве предпочтет он поражению и рабству смерть в бою?

– Никогда.

– Нам надо, как видно, позаботиться и о таких мифах и требовать от тех, кто берется их излагать, чтобы они не порицали все то, что в Аиде, а скорее хвалили: ведь в своих порицаниях они не правы, да и не полезно это для будущих воинов.

– Да, этим надо заняться.

– Мы извиняемся перед Гомером и остальными поэтами – пусть они не сердятся, если мы вычеркнем стихи не потому, что они непоэтичны и неприятны большинству слушателей, нет, наоборот: чем более они поэтичны, тем менее следует их слушать и детям и взрослым, раз человеку надо быть свободным и больше смерти страшиться рабства.

– Совершенно верно.

– Кроме того, следует отбросить и все связанные с этим страшные, пугающие обозначения – «Кокит», «Стикс», «покойники», «усопшие» и так далее, отчего у всех слушателей волосы встают дыбом. Возможно, что все это пригодно для какой-нибудь другой цели, но мы опасаемся за наших стражей, как бы они не сделались у нас от таких потрясений чересчур возбудимыми и чувствительными.

– И правильно опасаемся.

– Значит, это надо отвергнуть?

– Да.

– И надо давать иной, противоположный образец для повествований и стихов?

– Очевидно.

– Значит, мы исключим сетования и жалобные вопли прославленных героев?

– Это необходимо, если следовать ранее сказанному.

– Посмотри, – сказал я, – правильно ли мы делаем, исключая подобные вещи, или нет? Мы утверждаем, что достойный человек не считает чем-то ужасным смерть другого, тоже достойного человека, хотя бы это и был его друг.

– Да, мы так утверждаем.

– Значит, он не станет сетовать, словно того постигло нечто ужасное?

– Конечно, не станет.

– Но мы говорим также, что такой человек больше кого бы то ни было довлеет сам себе, поскольку ведет достойную жизнь, и в отличие от всех остальных мало нуждается в ком-то другом.

– Это верно.

– Значит, для него совсем не страшно лишиться сына, или брата, или имущества, или чего-либо другого, подобного этому?

– Совсем не страшно.

– Значит, он вовсе не будет сетовать и с величайшей кротостью перенесет постигшее его несчастье?

– С величайшей.

– Значит, мы правильно исключили бы плачи знаменитых героев, предоставив их женщинам и несерьезным, да еще и никчемным мужчинам? Таким образом, те, кого мы, как было сказано, воспитываем для охраны страны, считали бы возмутительным прибегать к этому.

– Правильно.

– И снова мы попросим Гомера и остальных поэтов не заставлять Ахилла, коль скоро он сын богини, «то на хребет... то на бок» ложиться, «то ниц обратясь», или чтобы он, «напоследок бросивши ложе, берегом моря бродил... тоскующий» и «быстро в обе... руки схвативши нечистого пепла, голову... им осыпал». Да и по другому поводу пусть он не плачет и не сетует, как это часто выдумывает Гомер; и пусть бы Приам, близкий богам по рождению, «по грязи катаясь, не умолял, называя по имени каждого мужа»...

А еще более мы попросим Гомера не заставлять богов скорбеть, произнося: «Горе мне, бедной, горе несчастной, героя родившей».

– Значит, это надо отвергнуть?

– Да.

– И надо давать иной, противоположный образец для повествований и стихов?

– Очевидно.

Если наши юноши, дорогой Адимант, всерьез примут такие рассказы и не осмеют их как нечто недостойное, то вряд ли кто-нибудь, будучи лишь

человеком, сочтет ниже своего достоинства и поставит себе в упрек, если ему придет в голову сказать или совершить что-нибудь подобное, – напротив, он без всякого стыда и по малейшему поводу станет распевать плачи и причитания.

– Сущяя правда.

– Это не должно быть, как только что было установлено в нашем рассуждении, на которое и надо полагаться, пока нам не приведут иных, лучших доводов.

– Согласен.

– Но наши юноши не должны также быть и чрезмерно смешливыми: почти всегда приступ сильного смеха сменяется потом совсем иным настроением.

– Да, и мне так кажется.

– Значит, нельзя допускать, чтобы изображали, как смех одолевает достойных людей и уж всего менее богов?

– Да, это уж всего менее.

– Следовательно, мы не допустим и таких выражений Гомера о богах: «Смех несказанный воздвигли блаженные жители неба, Видя, как с кубком Гефест по чертогу вокруг суетится».

– Этого, по твоим словам, нельзя допускать?

– Да, если тебя интересует мое мнение, этого действительно нельзя допускать?

– Ведь надо высоко ставить истину. Если мы правильно недавно сказали, что богам ложь по существу бесполезна, людям же она полезна в качестве лечебного средства, ясно, что такое средство надо предоставить врачам, а несведущие люди не должны к нему прикасаться.

– Да, это ясно.

– Уж кому-кому, а правителям государства надлежит применять ложь как против неприятеля, так и ради своих граждан – для пользы своего государства, но всем остальным к ней нельзя прибегать. Если частное лицо станет лгать собственным правителям, мы будем считать это таким же – и даже худшим – проступком, чем ложь больного врачу, или когда занимающийся гимнастическими упражнениями не говорит учителю правды о состоянии своего тела, или когда гребец сообщает кормчему о корабле и гребцах не то, что на самом деле происходит с ним и с другими гребцами...

– Да и вообще хорошо ли, чтобы кто-нибудь из простых людей позволял себе в речах или в стихах такие выходки по отношению к правителям?

– Нет, совсем нехорошо.

– Я думаю, рассудительности юношей не будет способствовать, если они станут об этом слушать. Впрочем, такие вещи могут доставить удовольствие, в этом нет ничего удивительного. Или как тебе кажется?

– Именно так.

– Ну что ж? Выводить в своих стихах мудрейшего человека, который говорит, что ему кажется прекрасным, «когда сидят за столами, и хлебом и

мясом Пышно покрытыми... из кратер животворный напиток Льет виначерпий и в кубках его опененных разносит...» Способствует ли это, по твоему, воздержанности у юноши, который слушает такое?

– Клянусь Зевсом, все это не кажется мне подобающим.

– Зато примеры стойкости во всем, показываемые и упоминаемые прославленными людьми, следует и видеть, и слышать, хотя бы вот это: «В грудь он ударил себя и сказал [раздраженному] сердцу: „Сердце, смирись: ты гнуснейшее вытерпеть силу имело“».

– Совершенно верно.

– Нельзя также позволить нашим воспитанникам быть взяточниками и корыстолюбцами.

– Ни в коем случае.

– Нельзя, чтобы они слушали, как воспевается, что «Всех ублажат дары – и богов и царей величайших».

Нельзя похвалить и Феникса, воспитателя Ахилла, который будто бы разумно советовал Ахиллу принять дары и помочь ахейцам, если же не будет даров, не отступаться от своего гнева. Не согласимся мы также со всем тем, что недостойно Ахилла, например, когда говорят, будто бы он был настолько корыстолюбив, что принял от Агамемнона дары или, опять-таки за выкуп, отдал тело мертвеца, а иначе бы не захотел это сделать.

– Подобные поступки не заслуживают похвалы.

– Поскольку это Гомер, я не решаюсь сказать, что даже нечестиво изображать так Ахилла и верить, когда это утверждается и другими поэтами. Но опять-таки вот что Ахилл говорит Аполлону: «Так, обманул ты меня, о зловреднейший между богами! Я отомстил бы тебе, когда б то возможно мне было!».

Мы не допустим, чтобы наши юноши верили, будто Ахилл, сын богини и Пелея – весьма рассудительного человека и к тому же внука Зевса, – Ахилл, воспитанный премудрым Хироном, настолько был преисполнен смятения, что питал в себе две противоположные друг другу болезни – низость одновременно с корыстолюбием, а с другой стороны, пренебрежение к богам и к людям.

– Ты прав.

– Пусть и не пытаются у нас внушить юношам, будто боги порождают зло и будто герои ничуть не лучше людей. Как мы говорили и раньше, это нечестиво и неверно – ведь мы уже доказали, что боги не могут породить зло.

– Несомненно.

– И даже слушать об этом вредно: всякий станет тогда извинять в себе зло, убежденный, что подобные дела совершают и совершали те, кто родственны богам, и те, кто к Зевсу близок. А потому нам пора перестать рассказывать эти мифы, чтобы они не породили в наших юношах склонности к пороку.

– Совершенно верно.

– Какой же еще вид сочинительства остался у нас для определения того, о чем следует говорить и о чем не следует? Что надо говорить о богах, а также о гениях, героях и о тех, кто в Аиде, уже сказано.

– Вполне.

– Не о людях ли осталось нам сказать?

– Очевидно.

– Однако, друг мой, пока что нам невозможно это установить.

– Почему?

– Да в этом случае, мне кажется, нам придется сказать, что и поэты, и те, кто пишет в прозе, большей частью превратно судят о людях; они считают, будто несправедливые люди чаще всего бывают счастливы, а справедливые – несчастны; будто поступать несправедливо – целесообразно, лишь бы это оставалось в тайне, и что справедливость – это благо для другого человека, а для ее носителя она – наказание. Подобные высказывания мы запретим и предпишем и в песнях, и в сказаниях излагать как раз обратное. Или, по-твоему, не так?

– Нет, так, я в этом уверен.

– Если ты согласен с тем, что я прав, я буду считать, что ты согласен и с нашими прежними рассуждениями.

– Твое предположение верно.

– Что высказывания относительно людей и не должны быть такими, мы установим тогда, когда выясним, что такое справедливость и какая естественная польза происходит от нее для того, кто ее придерживается, все равно, считают ли люди его справедливым или нет.

– Сущая правда.

В кн.: Платон. Государство. Книга вторая. Двойное воспитание стражей: мусическое и гимнастическое // Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Ч. 1. М., 1971. С. 139–156.

Аристотель **Об искусстве поэзии**

Аристотель (384–322 до н. э.) – древнегреческий философ и ученый-энциклопедист. В 367–347 гг. Аристотель был слушателем платоновской Академии, затем основал собственную школу перипатетиков (т. е. прогуливающихся, ибо Аристотель учил своих слушателей, прогуливаясь в садах Ликей, откуда и возникло название – Ликей или Лицей).

Политические взгляды Аристотеля продолжают платоновскую традицию, однако отличаются большей гибкостью, реалистичностью и ориентированностью на исторически сложившиеся формы социально-политической жизни греков.

Характеризуя сущность искусства в его связи с действительностью, Аристотель вводит понятие «мимесис» («подражание»). Он

рассматривает искусство как особый способ познания действительности. Вместе с тем, согласно Аристотелю, всякое произведение искусства изображает не то, что есть и было, но только то, что может быть по вероятности или по необходимости. Так, о разыгрывающихся в театре драматических сценах нельзя сказать ни того, что они действительно являются жизнью, ни того, что они ею не являются.

Существенную роль в представлении Аристотеля об искусстве играли понятие «катарсис» и связанная с ним теория трагического. Трагедия, вызывая у зрителей чувство сострадания и страха, как полагал Аристотель, «очищает подобные аффекты».

Эпос и трагедия, а также комедия, дифирамбическая поэзия и большая часть авлетики и кифаристики – все они являются вообще подражанием. А отличаются они друг от друга тремя чертами: тем, что воспроизводят различными средствами или различные предметы, или различным, не одним и тем же, способом. Подобно тому, как (художники) воспроизводят многое, создавая образы красками и формами, одни благодаря теории, другие – навыку, а иные – природным дарованиям, так бывает и в указанных искусствах. Во всех их воспроизведение совершается ритмом, словом и гармонией, и притом или отдельно, или всеми вместе. <...>

Так как поэты изображают лиц действующих, которые непременно бывают или хорошими, или дурными, – нужно заметить, что характеры почти всегда соединяются только с этими чертами, потому что все люди по своему характеру различаются порочностью или добродетелью, – то они представляют людей или лучшими, или худшими, или такими же, как мы. То же делают живописцы. Полигнот изображал людей лучшими, Павсон – худшими, а Дионисий – похожими на нас. Ясно, что все указанные виды подражания будут иметь эти отличительные черты, а различаться они, таким образом, будут воспроизведением различных явлений. Эти различия могут быть в танцах, в игре на флейте и на кифаре, и в прозе, и в чистых стихах. Например, Гомер изображал своих героев лучшими, Клеофонт – похожими на нас, а Гегемон Тазосский, составивший первые пародии, и Никохар, творец «Делиады», – худшими. То же можно сказать и относительно дифирамбов и номов... В этом состоит различие трагедии и комедии: одна предпочитает изображать худших, другая – лучших, чем наши современники.

Различие видов поэзии в зависимости от способов подражания: а) объективный рассказ (эпос); б) личное выступление рассказчика (лирика); в) изображение событий в действии (драма).

Есть еще третье различие в этой области – способ воспроизведения каждого явления. Ведь можно воспроизводить одними и теми же средствами одно и то же, иногда, рассказывая о событиях, становясь при этом чем-то посторонним (рассказу), как делает Гомер; или от своего же лица, не заменяя себя другим; или изображая всех действующими и проявляющими свою энергию.

Вот этими тремя чертами – средствами подражания, предметом его и способом подражания – различаются виды творчества, как мы сказали вначале. Поэтому Софокла, как поэта, можно в одном отношении сблизить с Гомером, так как они оба изображают хороших людей, а в другом отношении – с Аристофаном, потому что они оба изображают совершающих какие-нибудь поступки и действующих. Отсюда, как некоторые говорят, происходит и название этих произведений «действиями». <...>

Как кажется, поэзию создали вообще две причины, притом естественные. Во-первых, подражать присуще людям с детства, они отличаются от других живых существ тем, что в высшей степени склонны к подражанию, и первые познания человек приобретает посредством подражания. Во-вторых, подражание всем доставляет удовольствие. Доказательством этому служит то, что мы испытываем перед созданиями искусства. Мы с удовольствием смотрим на самые точные изображения того, на что в действительности смотреть неприятно, например на изображения отвратительнейших зверей и трупов. Причиной этого служит то, что приобретать знания чрезвычайно приятно не только философам, но также и всем другим, только другие уделяют этому мало времени.

Люди получают удовольствие, рассматривая картины, потому что, глядя на них, можно учиться и соображать, что представляет каждый рисунок, например: «это такой-то» (человек). А если раньше не случилось его видеть, то изображение доставит удовольствие не сходством, а отделкой, красками или чем-нибудь другим в таком роде.

Так как нам свойственно по природе подражание, то люди, одаренные с детства особенной склонностью к этому, создали поэзию, понемногу развивая ее из импровизаций. А поэзия, соответственно личным характерам людей, разделилась на виды. Поэты более возвышенного направления стали воспроизводить [хорошие поступки и] поступки хороших людей, а те, кто поглубже, – поступки дурных людей; они составляли сперва сатиры, между тем как первые создавали гимны и хвалебные песни. До Гомера мы не можем указать ни одного такого произведения, хотя, вероятно, их было много... В то же время явился подходящий ямбический метр. Он называется и теперь ямбическим (язвительным) потому, что этим метром язвили друг друга. Соответственно этому древние поэты одни сделались эпическими, другие – ямбическими.

А Гомер и в серьезной области был величайшим поэтом, потому что он единственный не только создал прекрасные поэмы, но и дал драматические образы, и в комедии он первый указал ее формы, представив в действии не позорное, а смешное. Его «Маргит» имеет такое же отношение к комедии, какое «Илиада» и «Одиссея» к трагедиям. А когда (у нас) явилась еще трагедия и комедия, то поэты, следуя влечению к тому или другому виду поэзии соответственно своим природным склонностям, одни вместо ямбографов стали комиками, другие вместо эпиков – трагиками, так как эти виды поэзии имеют больше значения и более ценятся, чем первые...

Трагедия понемногу разрослась, так как (поэты) развивали то, что в ней рождалось, и, подвергшись многим изменениям, она остановилась, достигнув того, что лежало в ее природе. Эсхил первый увеличил число актеров от одного до двух, уменьшил хоровые партии и подготовил первенствующую роль диалогу. Софокл ввел трех актеров и роспись сцены. Затем из малых фабул явились большие произведения, и диалог из шутливого, так как он развился из сатирической драмы, сделался величественным поздно. Место тетраметра занял триметр. Трагики пользовались сперва тетраметром потому, что этот вид поэзии имел характер сатирический и более подходящий к танцам. А когда был введен диалог, то сама его природа нашла соответствующий метр, так как ямб более всех метров подходит к разговорной речи. Доказательством этому служит то, что в беседе друг с другом мы очень часто говорим ямбами, а гекзаметрами редко и притом нарушая тон разговорной речи. Затем, говорят, было дополнено еще число эпизодиев и приведены в стройный порядок все остальные части трагедии.

Комедия, как мы сказали, – это воспроизведение худших людей не во всей их порочности, а в смешном виде. Смешное – частица безобразного. Смешное – это какая-нибудь ошибка или уродство, не причиняющее страданий и вреда, как, например, комическая маска. Это нечто безобразное и уродливое, но без страдания.

Изменения трагедии и те, кто их производил, хорошо известны, а относительно комедии это неясно, потому что на нее первоначально не обращали внимания. Ведь и хор для комедий архонт начал давать очень поздно, а в начале хоревтами были любители. О поэтах-комиках встречаются упоминания в то время, когда комедия уже имела определенные формы, а кто ввел маски, пролог, полное число актеров и т. п., об этом не знают.

Эпическая поэзия сходна с трагедией [кроме величественного метра], как изображение серьезных характеров, а отличается от нее тем, что имеет простой метр и представляет собой рассказ. Кроме того, они различаются длительностью. Трагедия старается, насколько возможно, оставаться в пределах одного круговорота солнца или немного выходить из него, а эпическая поэзия не ограничена временем. [И в этом их различие]. Однако первоначально последнее допускалось в трагедиях так же, как в эпических произведениях.

Итак, трагедия есть воспроизведение действия серьезного и законченного, имеющего определенный объем, речью украшенной, различными ее видами отдельно в различных частях, – воспроизведение действием, а не рассказом, совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных чувств. «Украшенной» речью я называю речь, имеющую ритм, гармонию и метр, а «различными ее видами» – исполнение некоторых частей трагедии только метрами, других еще и пением. Так как воспроизведение совершается действием, то прежде всего некоторой частью трагедии непременно является украшение сцены, затем – музыкальная композиция и текст. Этими средствами совершается воспроизведение

(действительности). Текстом я называю самое сочетание слов, а что значит «музыкальная композиция» – ясно всем.

Так как трагедия есть воспроизведение действия, а действие совершается какими-нибудь действующими лицами, которые непременно имеют те или другие качества характера и ума, и по ним мы определяем и качества действий, то естественными причинами действий являются две: мысль и характер.

И соответственно им все достигают или не достигают своей цели. Воспроизведение действия – это фабула. Фабулой я называю сочетание событий. Характером – то, на основании чего мы определяем качества действующих лиц. Мыслью – то, посредством чего говорящие доказывают что-нибудь или просто выражают свое мнение.

Итак, в каждой трагедии непременно должно быть шесть (составных) частей, соответственно чему трагедия обладает теми или другими качествами. Эти части: фабула, характеры, мысли, сценическая обстановка, текст и музыкальная композиция. К средствам воспроизведения относятся две части, к способу воспроизведения – одна, к предмету воспроизведения – три, и кроме этого – ничего. Этими частями пользуются не изредка, а, можно сказать, все поэты, так как всякая трагедия имеет сценическую обстановку, и характеры, и фабулу, и текст, и музыкальную композицию, и мысли.

Важнейшая из этих частей – состав событий, так как трагедия есть изображение не людей, а действий и злосчастия жизни. А счастье и злосчастие проявляются в действии, и цель трагедии (изобразить) какое-нибудь действие, а не качество. Люди по их характеру обладают различными качествами, а по их действиям они бывают счастливыми или, наоборот, несчастными. Ввиду этого поэты заботятся не о том, чтобы изображать характеры: они захватывают характеры, изображая действия. Таким образом, действия и фабула есть цель трагедии, а цель важнее всего. Кроме того, без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна... Далее, если кто стройно соединит характерные изречения и прекрасные слова и мысли, тот не выполнит задачи трагедии, а гораздо более достигнет ее трагедия, хотя использовавшая все это в меньшей степени, но имеющая фабулу и надлежащий состав событий.

Подобное бывает и в живописи. Если кто размажет самые лучшие краски в беспорядке, тот не может доставить даже такого удовольствия, как набросавший рисунок мелом. Кроме того, самое важное, чем трагедия увлекает душу, – это части фабулы – перипетии и узнавания. Доказательством вышесказанного служит еще то, что начинающие создавать поэтические произведения могут раньше достигать успеха в диалогах и изображении нравов, чем в развитии действия, как, например, почти все древние поэты.

Итак, начало и как бы душа трагедии – это фабула, а второе – характеры. Ведь трагедия – это изображение действия и главным образом через него изображение действующих лиц. Третье – мысли. Это способность говорить

относящееся к делу и соответствующее обстоятельствам, что в речах составляет задачу политики и ораторского искусства. Нужно заметить, что древние поэты представляли своих героев говорящими как политики, а современные – как ораторы. Характер – то, в чем проявляется решение людей, поэтому не выражают характера те речи, в которых неясно, что известное лицо предпочитает или чего избегает; или такие, в которых совершенно не указывается, что предпочитает или чего избегает говорящий.

Мысль – то, посредством чего доказывают существование или несуществование чего-нибудь или вообще что-нибудь высказывают.

Четвертое – текст. Под текстом я понимаю, как сказано выше, объяснение действий посредством слов. Это имеет одинаковое значение как для метрической, так и для прозаической формы.

Из остальных [пяти] частей музыкальная композиция составляет важнейшее украшение трагедии. А сценическая обстановка, правда, увлекает душу, но она совершенно не относится к области нашего искусства и очень далека от поэзии. Ведь сила трагедии сохраняется и без состязаний, и без актеров. Притом в деле постановки на сцене больше значения имеет искусство декоратора, чем поэта.

У нас уже принято положение, что трагедия есть воспроизведение действия законченного и целого, имеющего определенный объем. Ведь бывает целое и не имеющее никакого объема. Целое – то, что имеет начало, середину и конец. Начало есть то, что само, безусловно, не находится за другим, но за ним естественно находится или возникает что-нибудь другое. Конец, напротив, то, что по своей природе находится за другим или постоянно, или в большинстве случаев, а за ним нет ничего другого. Середина – то, что и само следует за другим и за ним другое. Поэтому хорошо составленные фабулы должны начинаться не откуда попало и не где попало кончаться, а согласоваться с вышеуказанными определениями понятий. Кроме того, так как прекрасное – и живое существо, и всякий предмет – состоит из некоторых частей, то оно должно не только иметь эти части в стройном порядке, но и представлять не случайную величину. Ведь прекрасное проявляется в величине и порядке, поэтому прекрасное существо не может быть слишком малым, так как его образ, занимая незаметное пространство, сливался бы, как звук, раздающийся в недоступный ощущению промежуток времени. Не должно быть оно и слишком большим, так как его нельзя было бы обозреть сразу; его единство и цельность уходили бы из кругозора наблюдающих, например, если бы какое-нибудь животное было в десять тысяч стадий. Поэтому как неодушевленные предметы и живые существа должны иметь определенную и притом легко обозримую величину, так и фабулы должны иметь определенную и притом легко запоминаемую длину. Определение этой длины по отношению к сценическим состязаниям и восприятию зрителей не составляет задачи поэтики. Ведь если бы нужно было ставить на состязание сто трагедий, то время состязаний учитывалось бы по водяным часам, как иногда, говорят, и

бывало. Что же касается определения длины трагедии по самому существу дела, то лучшей по величине всегда бывает та фабула, которая развита до надлежащей ясности, а чтобы определить просто, скажу, что тот предел величины драмы достаточен, в границах которого при последовательном развитии событий могут происходить по вероятности или по необходимости переходы от несчастья к счастью или от счастья к несчастью.

В кн.: Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957.

Винкельман И.И. Об искусстве у греков

Винкельман Иоганн Иоахим (1717–1768) – немецкий историк и теоретик искусства, представитель Просвещения. Изучая греческую античность, он создал теорию развития искусства, основанную на связи с природной средой и социальной жизнью народа.

Научная карьера Винкельмана началась после 1748 г., когда, заняв пост руководителя крупной частной библиотеки, он познакомился с шедеврами итальянской живописи. Позднее, с 1763 г., он работал хранителем древностей в Ватикане.

Идеал красоты, который провозглашал Винкельман, опираясь на образцы античной скульптуры, был полемически заострен против вкусов и художественной моды, распространенных в резиденциях немецких властителей. Он утверждал, что «единственный путь для нас сделаться великими и, если можно, даже неподражаемыми – это подражать древним».

Искусствовед, знаток античности, Винкельман выдвинул теоретические принципы, на которые позднее опирался просветительский классицизм Гёте и Шиллера.

Причину и основание превосходства, достигнутого греками в искусстве, следует приписать влиянию отчасти климата, отчасти государственного устройства и управления и вызванного ими склада мыслей, но не менее того и уважению греков к художникам и распространению и применению в их среде предметов искусства.

1. О влиянии климата

Влияние климата должно заключаться в оживлении тех семян, из коих надлежит произрасти искусству, и в этом смысле почва Греции была особенно благоприятна, так что способности к философии, которую Эпикур считал одаренными одних только греков, можно было бы с гораздо большим правом противопоставить их талантливость в искусстве. Многое из того, что нам представляется идеалом, было у них природным свойством. Природа, пройдя все ступени холода и жары, остановилась на Греции, где господствует температура средняя между зимней и летней, как на некоем

своем средоточии, и, чем больше она к нему приближается, тем она становится светлее и радостнее и тем шире проявляется ее действие в одухотворенных и остроумных образах и в решительных и многообещающих чертах. Чем меньше природа окутана туманами и вредными испарениями, тем раньше придает она телу более зрелую форму; она выделяется величием строения, особенно у женщин. В Греции она произвела, по-видимому, наиболее совершенных людей. Греки, по словам Полибия, сознавали как это, так и вообще свое превосходство над другими народами; ни у какого другого народа красота не пользовалась таким почетом, как у них; поэтому у них ничего не оставалось скрытым из того, что могло повысить красоту, и художники имели ее ежедневно перед глазами. Она ставилась даже в заслугу, и мы встречаем в греческой истории упоминания о наиболее прекрасных людях: некоторые из них получали особые прозвища по какой-нибудь одной, наиболее прекрасной, части своей наружности, как, например, Деметрий Фалерейский – по красоте своих бровей. Вследствие этого состязания в красоте возникли еще в древнейшие времена при Кипселе, царе Аркадии, во времена Гераклидов в Элиде на берегу реки Альфея; а на празднестве Аполлона Филезийского установлена была для юношей награда за наиболее искусный поцелуй. Обычай этот исполнялся по приговору особого судьи и соблюдался, по-видимому, также и в Мегаре у могилы Диокла. В Спарте и на Лесбосе в храме Юноны, а также у паррасийцев происходили состязания в красоте между женщинами.

2. О государственном устройстве и управлении у греков

В смысле государственного устройства и управления Греции главной причиной превосходства искусства является свобода. Свобода существовала в Греции во все времена, даже у трона царей, отечески управлявших народом, пока просвещение разума не позволило грекам вкусить сладости более полной свободы. Гомер называет Агамемнона пастырем народов, указывая этим на его любовь к ним и на его заботу об их благе. Хотя впоследствии и появлялись тираны, но власть их ограничивалась родным городом, вся же нация никогда не признавала над собой одного властелина. Поэтому на каком-нибудь одном лице не сосредоточивалось исключительное право на величие среди своих сограждан и на бессмертие за счет остальных.

Искусством весьма рано уже начали пользоваться для сохранения памяти о каком-либо человеке посредством его изображения, и путь к этому был открыт для всякого грека. Но так как древнейшие греки ставили приобретенные качества гораздо ниже природных, то и первые награды выпали на долю телесных упражнений. Так, мы находим, например, сообщение о статуе, поставленной в Элиде спартанскому борцу Эвтелиду уже в тридцать восьмую олимпиаду, и надо полагать, что статуя эта была не первой. На второстепенных играх, как, например, в Мегаре, устанавливался камень с именем победителя. Вот почему величайшие мужи Греции стремились в юности отличиться в играх.

Статуя победителя, воздвигнутая по образу и подобию его в священнейшем месте Греции на созерцание и почитание всему народу, служила не меньшим побуждением к тому, чтобы ее сделать, чем к тому, чтобы ее заслужить; и никогда, ни у какого народа художнику не представлялось столько случаев показать себя, не говоря о статуях в храмах, которые ставились не только в честь богов, но и в честь их жрецов и жриц. Победителям на больших играх статуи воздвигались и на самом месте игр, причем многим сообразно с числом их побед, и в их родном городе, – честь, которой удостоивались и другие заслуженные граждане. Дионисий говорит о статуях граждан Кум, в Италии, которые Аристодем, тиран этого города, повелел в семьдесят вторую олимпиаду вытащить из храма, где они стояли, и выбросить в места для нечистот. Некоторым из победителей на Олимпийских играх, в те первоначальные времена, когда искусства еще не процветали, статуи были поставлены спустя долгое время после их смерти; так, например, на долю некоего Ойбота, победителя на шестой олимпиаде, честь эта выпала впервые только на восьмидесятой. Был такой случай, когда кто-то заказал сделать себе статую до одержания победы: так был он в ней уверен.

Из свободы вырос, подобно благородному отпрыску здорового ствола, образ мыслей всего народа. Подобно тому как душа привыкшего к мышлению человека возвышается больше в широком поле, или в открытом портике, или на вершине здания, чем в низкой комнате или каком-либо тесном помещении, так и образ мыслей свободных греков должен был сильно отличаться от понятий, существовавших у подвластных народов. Геродот доказывает, что свобода была единственным источником могущества и величия, которых достигли Афины, тогда как в предшествовавшие времена этот город, вынужденный признавать над собой единоличную власть, не был в состоянии сопротивляться своим соседям. По этой же причине красноречие начало у греков процветать впервые лишь при полной свободе; оттого сицилийцы и приписали изобретение искусства красноречия Горгию. Греки в лучшую свою пору были мыслящими существами на двадцать и более лет раньше того возраста, когда мы обычно начинаем самостоятельно думать. Ум их, возбуждаемый огнем юности и поддерживаемый бодростью тела, развивал всю полноту своей силы, тогда как у нас он питается бесполезными вещами до тех пор, пока не приходит в упадок. Незрелый разум, который подобен нежной коре, сохраняющей и расширяющей следы надреза, не развлекался пустыми, бессмысленными звуками, а память, подобная восковой дощечке, способной вместить лишь определенное число слов или образов, не оказывалась заполненной грезами, когда нужно было найти место для истины. Ученость, то есть знание того, что другие знали уже раньше, приобреталась поздно. Достигнуть учености в том смысле, как она понимается теперь, было в лучшие времена Греции легко, и каждый мог сделаться мудрым. В те времена одним честолюбием было меньше: не надо было знать много книг. Только в шестьдесят первую олимпиаду собраны были воедино разрозненные части творения

величайшего поэта. Ребенок изучал его стихи, юноша мыслил, как этот поэт, и когда он совершал нечто великое, то его зачисляли в ряды первых среди народа.

3. Об уважении к художникам

Мудрый человек пользовался наибольшим почетом и был известен в каждом городе, как у нас самый богатый; таков был юный Сципион, привезший в Рим богиню Кибелу. Художник мог достигнуть такого же уважения. Сократ объявил художников даже единственными мудрецами, так как они не кажутся таковыми, а проявляют мудрость на деле. В силу этого убеждения, может быть, и Эзоп вращался преимущественно среди скульпторов и архитекторов. В гораздо более позднее время живописец Диогнет был одним из тех, у кого Марк Аврелий учился мудрости. Этот император признает, что он от него научился различать истинное от ложного и не принимать глупости за нечто достойное. Художник мог стать законодателем, ибо все законодатели были, по словам Аристотеля, простыми гражданами. Он мог сделаться полководцем, подобно Ламаху, одному из беднейших граждан Афин; статуя его могла быть поставлена рядом со статуями Мильтиада и Фемистокла и даже наряду со статуями богов. Так, например, Ксенофил и Стратон поставили свои сидящие статуи возле статуй Эскулапа и богини Гитиси в Аргосе. Мраморная статуя Хирисофа, творца Аполлона Тегейского, была поставлена рядом с его произведением. Рельефное изображение Алькамена помещено было на вершине Элевзинского храма. Парразий и Силанион пользовались почитанием наравне с Тезеем на картине, где они изобразили этого героя. Другие художники ставили свои имена на своих произведениях, а Фидий вырезал свое имя на подножии Юпитера Олимпийского. На различных статуях победителей в Элиде также стояло имя художника, а на колеснице с четверкой бронзовых коней, сооруженной Диноменом, сыном Гиерона, тирана сиракузского, в честь своего отца, находилось двестише, возвещавшее, что произведение это было сделано Онатом. Впрочем, обычай этот не был настолько всеобщим, чтобы можно было на основании отсутствия имени художника на превосходных статуях делать заключение об их принадлежности к позднему времени. Этого можно было ожидать только от людей, видевших Рим лишь во сне, или от молодых путешественников, проводивших в нем не более месяца.

Честь и счастье художников не зависели от произвола невежественного гордеца. Произведения их создавались не в угоду жалкому вкусу или неверному глазу какого-нибудь лица, навязанного в судьи угодничеством и раболепием. Их произведения ценили и присуждали за них награды мудрейшие представители целого народа на всенародном собрании. В Дельфах и Коринфе происходили состязания в живописи, причем во времена Фидия для этой цели назначались особые судьи. Впервые здесь состязались Панэй, брат, а по другим сведениям, сын сестры Фидия, с Тимагором Халюидским, причем последнему присуждена была награда. Перед такими

судьями предстал Этион с картиной, изображавшей бракосочетание Александра и Роксаны. Имя председателя, вынесшего решение, было Проксенид, и он дал художнику свою дочь в жены. Мы видим, что и в других местах повсеместная слава не настолько ослепляла судей, чтобы отказать кому-либо в заслуженном праве на награду; так, например, в Самосе, в отношении картины «Присуждение доспехов Ахилла», Парразий должен был уступить Тиманфу. Судьи не были, однако, чужды искусству, ибо в те времена в Греции юношество проходило школу как мудрости, так и искусства. Поэтому художники работали для бессмертия, а получаемые ими награды давали возможность ставить искусство выше всяких соображений о наживе и оплате. Так, Полигнот безвозмездно расписал «Пойкилу» в Афинах и, по-видимому, также и одно общественное здание в Дельфах. Признательность за последнюю работу послужила, надо думать, основанием, побудившим амфикионов, или общий совет греков, предоставить этому великодушному художнику безвозмездное содержание во всех городах Греции.

Вообще греки высоко ценили совершенство в каком бы то ни было искусстве и ремесле, так что лучший работник по самой незначительной области мог достигнуть увековечения своего имени. Нам по сие время известно имя строителя водопровода на острове Самос и того, кто построил там же самый большой корабль. До нас дошло также имя одного известного каменотеса, который прославился сделанными им... колоннами, – его звали Архитемом. Сохранились имена двух ткачей, которые выткали или вышили плащ Паллады Полиады в Афинах. Нам известно имя рабочего, изготовлявшего самые верные весы, – его звали Партений. Сохранилось даже имя седельника, как мы бы теперь его назвали, сделавшего из кожи щит Аякса. С этой целью греки, по-видимому, называли многие вещи, казавшиеся им особенными, по имени тех мастеров, которые их сделали, и названия эти оставались за ними навсегда. На Самосе изготовлялись деревянные светильники, которые очень высоко ценились; Цицерон работал по вечерам в загородном доме своего брата при таком светильнике. На острове Насокс одному рабочему, сумевшему впервые обработать пентелийский мрамор в форме черепиц для покрытия зданий, были поставлены статуи за одно это изобретение. Выдающиеся художники получили прозвище «божественных», как, например, Алкимедон...

4. О применении искусства

Использование и применение искусства поддерживало его величие. Так как оно посвящено было исключительно божествам или наиболее священным и полезным для отечества целям, а в жилищах граждан царил умеренность и простота, то и художнику не приходилось разминивать свой талант на мелочи и пустяки и применяться к тесным помещениям или к вкусам его владельца: то, что он делал, соответствовало величавому образу мыслей всего народа в целом. Мильтиад, Фемистокл, Аристид и Кимон, вожди и спасители Греции, жили не лучше своих соседей. Но на гробницы

смотрели как на нечто священное, и потому нечего удивляться, что знаменитый живописец Никий согласился расписать надгробный памятник у входа в город Тритию в Ахайе. Следует принять во внимание, насколько усилению соревнования в искусстве содействовало, между прочим, и то обстоятельство, что целые города соперничали друг с другом из-за приобретения какой-нибудь прекрасной статуи и что весь народ брал на себя расходы по приобретению статуй как богов, так и победителей б2 на играх. Некоторые города уже в древности пользовались известностью исключительно из-за какой-нибудь одной прекрасной статуи, как, например, Алифера, славившаяся бронзовой статуей Паллады, работы Гекатодора и Сострата.

Скульптура и живопись достигли у греков известной степени совершенства раньше, чем архитектура. Дело в том, что последняя отличалась большей отвлеченностью, чем обе первые, так как она не могла представлять собой подражание чему-либо существующему в действительности и по необходимости основана была на общих правилах и законах пропорции. Первые два искусства, начавшись с простого подражания, нашли необходимые правила в самом человеке, тогда как архитектуре пришлось находить свои законы путем множества умозаключений и устанавливать их, руководствуясь общим признанием.

Скульптура, со своей стороны, предшествовала живописи и в качестве старшей сестры указывала младшей дорогу. Плиний высказывает мнение, что во время Троянской войны живописи еще не было. Юпитер Фидия и Юнона Поликлета – самые совершенные статуи, какие знала древность, – существовали уже прежде, чем свет и тени появились на греческих картинах. Аполлодор и в особенности после него Зевксис – учитель и ученик, пользовавшиеся известностью в девяностую олимпиаду, – первые б5 отличились в этом отношении. До этого времени картины представляли собой как бы ряд расположенных друг возле друга статуй, причем отдельные фигуры, кроме отношения, в котором они находились друг к другу, не образовывали, по-видимому, одного целого, подобно изображениям на так называемых этрусских вазах. Симметрию в живописи ввел, по словам Плиния, Эвфранор, живший одновременно с Праксителем и, следовательно, еще позднее Зевксиса.

5. О различии в возрасте между живописью и скульптурой

Причина более позднего развития живописи заключается отчасти в самом этом искусстве, отчасти в том, как им пользовались и как его применяли, ибо скульптура, расширившая культ богов, со своей стороны, усовершенствовалась благодаря последнему. Живопись же не имела этого преимущества; она посвящена была богам и храмам, так что некоторые из храмов, как, например, храм Юноны на Самосе, были пинакотеками, то есть картинными галереями. То же было и в Риме, где в храме Мира, а именно в верхних его комнатах или в сводчатых залах, помещались картины лучших мастеров. Однако произведения живописи, по-видимому, не были у греков

священными предметами почитания и поклонения; по крайней мере среди всех упомянутых Плинием и Павзанием картин нет ни одной, которая удостоилась бы этой чести, если только одно место из Филона не считать за упоминание о подобной картине. Павзаний просто говорит о живописном изображении Паллады в ее Тегейском храме, служившем для нее лектистернием. Живопись и скульптура относятся друг к другу так же, как красноречие к поэзии. Последняя, считавшаяся священной, применявшаяся при священнодействиях и пользовавшаяся особыми наградами, раньше достигла совершенства, и в этом, между прочим, заключается, по словам Цицерона, причина тому, что было гораздо больше хороших поэтов, чем ораторов. Встречаются, однако, случаи, когда живописцы были одновременно и скульпторами. Так, например, афинский живописец Микон сделал статую афинянина Каллия; даже Апеллес сделал статую Киники, дочери спартанского царя Архидама. Такими преимуществами обладало искусство греков по сравнению с искусством других народов; только на такой почве могли вырасти столь великолепные плоды.

В кн.: Об искусстве у греков // История искусства древности. Избранные произведения и письма. М.; Л., 1935. С 257–270.

Гегель

Конец романтической формы искусства

Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770–1831) – представитель немецкой классической философии. Среди других представителей немецкого классического идеализма Гегель выделяется обостренным вниманием к истории духовной культуры. Свою эпоху Гегель считал временем перехода к новой, исподволь вызревшей в лоне христианской культуры формации, в образе которой явственно проступают черты буржуазного общества с его правовыми и нравственными принципами.

Гегель дал содержательную трактовку прекрасного как «чувственного явления идеи», которая берется не в ее «чистой», логической форме, но в ее конкретном единстве с некоторым внешним бытием. Историю развития искусства Гегель дополнил классификацией его видов, в основу которой он положил субъективный принцип – ощущение. К социально значимым ощущениям – зрению и слуху – Гегель добавил внутреннее чувство – способность порождать образы предметов без непосредственного контакта с ними за счет воспоминания и воображения.

Главное произведение, в котором изложена концепция искусства Гегеля, – «Лекции по эстетике».

Подобно тому как человек во всякой своей деятельности – политической, религиозной, художественной, научной – является сыном своего времени и имеет своей задачей выявить существенное содержание и

разработать необходимо обусловленную этим содержанием форму, так и назначение искусства состоит в том, чтобы найти художественно соразмерное выражение духа народа. До тех пор пока художник в непосредственном единстве и твердой вере сливается с определенным содержанием такого мирозерцания и религии, он сохраняет истинно серьезное отношение к этому содержанию и его воплощению. Это содержание остается для него тем, что есть бесконечного и истинного в его собственном сознании. Он по самой своей внутренней субъективности живет в изначальном единстве с этим содержанием, тогда как форма, в которой он его выявляет, представляется для художника окончательным, необходимым, высшим способом сделать наглядным абсолютное и вообще душу предметов.

Имманентная субстанция материала связывает его с определенным способом выражения. Материал и форму, соответствующую этому материалу, художник носит непосредственно внутри себя, они являются сущностью его существования, которую он не выдумывает, а которая есть он сам. Ему надо только объективировать это истинно существенное, представить его и воплотить во всей его жизненности, извлекая его из себя. Лишь в этом случае художник всецело воодушевлен своим содержанием и изображением. Вымыслы его оказываются не продуктом произвола, а возникают в нем, исходя из него, из этой субстанциальной почвы, из того фонда, содержание которого полно беспокойства, пока не достигнет с помощью художника индивидуального облика, соответствующего своему понятию.

Если в наше время кто-либо пожелает сделать предметом скульптурного произведения или картины греческого бога, подобно тому как современные протестанты избирают для этой цели Марию, то он не сможет отнестись к такому материалу с подлинной серьезностью. Нам недостает глубочайшей веры, хотя во времена полного господства веры художник вовсе не обязательно должен был быть тем, кого принято называть благочестивым человеком, да и вообще художники не всегда были очень-то благочестивыми людьми. К ним предъявляется лишь то требование, чтобы содержание составляло для художника субстанциальное, сокровеннейшую истину его сознания и создало для него необходимость данного способа воплощения. Ибо художник в своем творчестве принадлежит природе, его мастерство – природный талант, его деяния не есть чистая деятельность постижения, которая всецело противостоит своему материалу и объединяется с ним в свободной мысли, в чистом мышлении. Творчество художника, как еще не отрешившееся от природной стороны, непосредственно соединено с предметом, верит в него и тождественно с ним в своем сокровеннейшем самобытии. В этом случае субъективность целиком находится в объекте. Художественное произведение всецело проистекает из нераздельной внутренней жизни и силы гения, созидание прочно, устойчиво и сосредоточивает в себе полную интенсивность. Это основное условие существования искусства в его целостности.

При той ситуации, в которой необходимо оказалось искусство в ходе своего развития, все отношение совершенно изменилось. Этот результат мы не должны рассматривать как чисто случайное несчастье, постигшее искусство лишь вследствие трудного времени, прозаичности, недостатка интереса и т. д. Он является действием и поступательным движением самого искусства, которое, приводя свой материал к предметной наглядности, благодаря этому развитию способствует освобождению самого себя от воплощенного содержания. Когда мы имеем перед своим чувственным или духовным взором предмет, выявленный благодаря искусству или мышлению. Столь совершенно, что содержание его исчерпано, все обнаружилось и не остается больше ничего темного и внутреннего, тогда мы теряем к нему всякий интерес. Ибо интерес сохраняется только при живой деятельности. Дух трудится над предметами лишь до тех пор, пока в них еще есть некая тайна, нечто нераскрывшееся. Здесь речь идет о том случае, когда материал еще тождествен нам.

Но если искусство всесторонне раскрыло нам существенные воззрения на мир, заключающиеся в его понятии, и содержание, входящее в эти воззрения, то оно освободилось от данного определенного содержания, предназначенного всякий раз для особого народа, особого времени. Истинная потребность в нем пробуждается только с потребностью обратиться против того содержания, которое одно до сих пор обладало значимостью. Так, Аристофан восстал против своего времени, Лукиан – против всего греческого прошлого, а в Италии и Испании на исходе средних веков Ариосто и Сервантес начали выступать против рыцарства.

В противоположность той эпохе, когда художник благодаря своей национальности и своему времени находится субстанциально в рамках определенного мировоззрения, его содержания и формы воплощения, в новейшее время достигла полного развития совершенно иная точка зрения. Почти у всех современных народов отточенная рефлексия и критика затронули также и художников, а у нас, немцев, к этому прибавилась и свобода мысли. Это сделало художников, так сказать, *tabula rasa* в отношении материала и формы их творчества, после того как были пройдены необходимые особенные стадии романтической формы искусства. Связанность особенным содержанием и способом воплощения, подходящим только для этого материала, отошла для современного художника в прошлое; искусство благодаря этому сделалось свободным инструментом, которым он в меру своего субъективного мастерства может затрагивать любое содержание. Тем самым художник возвышается над определенными освященными формами и образованиями; он движется свободно, самостоятельно, независимо от содержания и характера созерцания, в которое прежде облакалось для сознания святое и вечное. Никакое содержание, никакая форма уже больше непосредственно не тождественны с задушевностью, с природой,

с бессознательной субстанциальной сущностью художника. Для него безразличен любой материал, если только он не противоречит формальному закону, требующему, чтобы материал этот был вообще прекрасным и был способен сделаться предметом художественной обработки.

В наши дни нет материала, который сам по себе возвышался бы над этой относительностью. Коли он над ней и возвышается, то отсутствует безусловная потребность в изображении его искусством.

Художник относится к своему содержанию в целом словно драматург, который создает и раскрывает другие, чуждые, лица. Он и теперь еще вкладывает в него свой гений, вплетает в него часть собственного материала, но этот материал является лишь общим или совершенно случайным. Более строгая индивидуализация не принадлежит самому художнику, он пользуется здесь своим запасом образов, способов формирования, образами прежних форм искусства. Сами по себе взятые, они ему безразличны и приобретают важность лишь постольку, поскольку они представляются ему наиболее подходящими для того или иного материала.

В большинстве искусств, особенно изобразительных, предмет дан художнику извне. Он работает по заказу и должен лишь придумать, что может быть сделано из библейских или светских рассказов, сцен, портретов, церковных зданий и т. д. Ибо сколько бы он ни вкладывал свою душу в данное ему содержание, оно все же всегда остается материалом, который для него самого не есть непосредственно субстанциальный элемент его сознания. Бесплезно вновь усваивать субстанцию прошлых мировоззрений, то есть вживаться в одно из них, – стать, например, католиком, как это в новейшее время многие делали ради искусства, желая укрепить свое душевное настроение и превратить определенную ограниченность своего изображения в нечто в себе и для себя сущее. Художник не должен приводить в порядок свое душевное настроение и заботиться о спасении собственной души. Его великая свободная душа еще до того, как он приступает к творчеству, должна знать и ощущать, в чем ее опора, быть уверенной в себе и не бояться за себя. Особенно современные большие художники нуждаются в свободном развитии духа, приводящем к тому, что всякое суеверие и вера, ограниченные определенными формами созерцания и воплощения, низводятся на степень моментов, над которыми властвует свободный дух. Он не видит в них освященных, незыблемых условий своего выражения и способа формирования, ценя их только благодаря тому высшему содержанию, которое он вкладывает в них как соразмерное им.

Итак, в распоряжении художника, талант и гений которого освободились от прежнего ограничения одной определенной формой искусства, находятся отныне любая форма и любой материал. Но если мы поставим вопрос, каковы те содержание и форма, которые могут рассматриваться как характерные для этой ступени, то окажется следующее.

Всеобщие формы искусства были связаны преимущественно с абсолютной истиной, которой достигает искусство. Источник своего

обособления они обретали в определенном понимании того, что сознание считало абсолютным и что в самом себе носило принцип своего формирования. Поэтому в символическом искусстве природный смысл выступает в качестве содержания, а природные предметы и человеческие олицетворения – в качестве формы изображения. В классическом искусстве мы имели духовную индивидуальность, но как нечто телесное, не ушедшее в себя наличное, над которым возвышалась абстрактная необходимость судьбы. В романтическом искусстве это духовность имманентной самой себе субъективности, для внутреннего содержания которой внешний облик оставался случайным. В этой последней форме искусства, так же как и в предшествующих, предметом искусства было божественное в себе и для себя. Но это божественное должно было объективироваться, определиться и тем самым перейти к мирскому содержанию субъективности. Сначала бесконечное начало личности заключалось в чести, любви, верности, затем в особенной индивидуальности, в определенном характере, сливающимся с особенным содержанием человеческого существования. Наконец, срастание с такой специфической ограниченностью содержания было устранено юмором, который сумел расшатать и разложить всякую определенность и тем самым вывел искусство за его собственные пределы.

В этом выходе искусства за свои границы оно представляет собой также возвращение человека внутрь себя самого, нисхождение в свое собственное чувство, благодаря чему искусство отбрасывает всякое прочное ограничение определенным кругом содержания и толкования и его новым святым становится

Ниманус – глубины и высоты человеческой души как таковой, общечеловеческое в радостях и страданиях, в стремлениях, деяниях и судьбах. Тем самым художник получает свое содержание в самом себе. Он действительно является человеческим духом, определяющим, рассматривающим, придумывающим и выражающим бесконечность своих чувств и ситуаций. Ему уже больше ничего не чуждо из того, что может получить жизнь в сердце человека. Это предметное содержание, которое само по себе не определено художественно, а предоставляет произвольному вымыслу определять содержание и форму. Здесь не исключен никакой интерес, так как искусство больше уже не должно изображать лишь то, что на одной из его определенных ступеней является вполне родным ему, а может изображать все, в чем человек способен чувствовать себя как на родной почве.

Имея в виду эту обширность и многообразие материала, необходимо прежде всего выдвинуть требование, чтобы в способе трактовки материала повсюду проявлялась современная жизнь духа. Современный художник может, разумеется, примкнуть к древним художникам – быть гомеридом, хотя бы и последним, прекрасно; творения, которые отражают поворот романтического искусства к Средним векам, также имеют свои заслуги. Однако одно дело – эта общезначимость, глубина и своеобразие материала, а

другое – способ его трактовки. Ни Гомер, Софокл и т. д., ни Данте, Ариосто или Шекспир не могут снова явиться в наше время. То, что так значительно было воспето, что так свободно было высказано, – высказано до конца; все это материалы, способы их созерцания и постижения, которые пропеты до конца. Лишь настоящее свежо, все остальное блекло и бледно.

Хотя мы и должны подвергнуть французов критике в отношении исторической верности и красоты за то, что они изображали греческих и римских героев, китайцев и перуанцев как французских принцев и принцесс, приписывая им мотивы и взгляды эпохи Людовиков XIV и XV, однако если бы эти мотивы и взгляды были сами по себе глубже и прекраснее, то в этом перенесении прошлого в современную художественную жизнь вовсе не было бы ничего плохого. Напротив, все материалы, из жизни какого бы народа и какой бы эпохи их ни черпали, обретают свою художественную правду только как носители живой современности, того, что наполняет сердце человека и заставляет нас чувствовать и представлять себе истину. Проявление и деяние непреходяще человеческого в самом многостороннем его значении и бесконечных преобразованиях – вот что может составлять теперь абсолютное содержание нашего искусства в этом сосуде человеческих ситуаций и чувств.

Если, установив вообще, в чем состоит своеобразие содержания этой ступени, мы вспомним, что рассматривалось в качестве форм разложения романтического искусства, то окажется, что это, с одной стороны, распад искусства, подражание внешне объективному, несмотря на случайность его облика, а с другой стороны, напротив, освобождение субъективности с ее внутренней случайностью, что происходит в юморе. В заключение мы можем выявить теперь совпадение обеих крайностей романтического искусства внутри указанного материала.

Подобно тому как в поступательном движении от символического искусства к классическому мы рассмотрели переходные формы, а именно образ, сравнение, эпиграмму и т. д., так и в отношении романтического искусства мы должны упомянуть об аналогичных формах. Главное содержание тех способов постижения составлял распад, разделение внутреннего смысла и внешнего образа, которое частично устранялось субъективной деятельностью художника, превращаясь, например, в эпиграмму в отождествление. Романтическое же искусство с самого начала характеризовалось более глубоким раздвоением удовлетворенной в себе внутренней жизни, которая находится в состоянии разорванности или безразличия к объективному, ибо объективное вообще не соответствует существу в себе духу. Эта противоположность развивается все глубже по мере развития романтического искусства, которое интересуется либо случайным внешним миром, либо столь же случайной субъективностью. Удовлетворенность внешней реальностью и субъективным изображением возрастает и приводит, согласно принципу романтического искусства, к углублению души в предмет. С другой стороны, юмор, схватывая объект и

его формирование в рамках своего субъективного отражения, проникает внутрь предмета и становится тем самым как бы объективным юмором.

Однако подобное углубление может быть лишь частичным и выражаться лишь в объеме стихотворения или быть частью некоего целого. Расширенное и наполненное объективностью, оно должно стать действием и событием и объективно изображать их. То, что мы причисляем к таким произведениям, есть лишь полное чувств распространение души в предмете. Хотя и развиваясь, оно остается, однако, субъективным остроумным движением фантазии и сердца, капризом. Этот каприз не только случаен и произволен, он представляет собой также внутреннее движение духа, которое целиком посвящает себя предмету и делает его объектом своего интереса и своим содержанием.

В этом отношении мы можем противопоставить эти последние цветы искусства древнегреческой эпиграмме, где эта форма выступила в ее первом, простейшем облике. Форма, которая имеется здесь в виду, появляется лишь тогда, когда обсуждение предмета не ограничивается простым его названием, надписью или адресом, лишь объясняющим данный предмет. Она возникает, когда к этому присоединяется более глубокое чувство, меткая острота, полное глубокого смысла размышление и одухотворенное движение фантазии. Поэтическое истолкование оживляет и расширяет самое незначительное явление. Подобные стихотворения на любую тему, стихотворения о деревне, ручье, весне и т. д., о живых и мертвых могут быть бесконечно многообразными и могут возникать у каждого народа. Они носят второстепенный характер и легко теряют свое значение, ибо всякий, если рассудок и язык достаточно развиты, может блеснуть умом по поводу большинства предметов и отношений, может искусно выразить свое мнение о них, подобно тому как всякий человек в состоянии написать письмо. Этот общий, часто повторяемый, хотя и с новыми нюансами, напев скоро надоедает. На этой ступени речь идет главным образом о проникновении души, о том, что человек с глубоким умом и богатым сознанием целиком вживается в данные состояния, ситуации и т. д., задерживаясь в них и создавая из предмета нечто новое, прекрасное, само по себе ценное.

Персы и арабы, которым свойственны восточная пышность образов, свободное блаженство фантазии, относящейся к предметам всецело теоретически, дают блестящий образец такой поэзии даже для настоящего времени и современной субъективной задушевности. Испанцы и итальянцы тоже оставили нечто подобное. Хотя Клопшток и говорит о Петрарке: «Лауру Петрарка воспел в песнях как поклонник – прекрасно, но как любящий – нет», однако любовные стихотворения Клопштока полны только морализующих размышлений, тоскливого, меланхолического томления и страстного стремления к счастью бессмертия, тогда как у Петрарки мы восхищаемся свободой внутреннего облагороженного чувства, которое, хотя и включает в себя потребность быть с любимой, все же удовлетворено в самом себе. Ибо в кругу этих предметов, ограниченном вином и любовью,

кабаком и виночерпием, присутствуют желание, вождление, и персидские поэты, например, отличаются необычайной пышностью этих своих образов. Здесь, однако, фантазия, исходя из своего субъективного интереса, совершенно удаляет предмет из сферы практических желаний; она интересуется только этим полным фантазии занятием, которое выражается во множестве сменяющих друг друга оборотов и выдумок и которое остроумно играет как радостями, так и печальями.

Среди современных поэтов на уровне такой же остроумной свободы, но более субъективно интимной глубины фантазии находятся главным образом Гёте в его «Западно-восточном диване» и Рюккерт. Стихотворения Гёте в «Диване» существенно отличаются от его прежних стихотворений. В «Привете и расставании», например, язык, изображение прекрасны, чувство отличается интимностью, однако ситуация здесь совершенно обыденна, исход тривиален и свободная фантазия тут не развернулась. Совершенно другой характер носит стихотворение в «Западно-восточном диване», называющееся «Воссоединение». Здесь любовь целиком перенесена в область фантазии, в ее порывы, счастье и блаженство. Вообще в аналогичных произведениях нет субъективного томления, влюбленности, вождления. Здесь перед нами чистое удовольствие от предметов, безбрежный разлив фантазии, безобидная игра, свобода, проявляющаяся и в шалостях рифм, и в искусных размерах; при всем этом сохраняется задушевность и веселье взволнованной души. Ясность формы возвышает душу над всеми тягостными ограничениями действительности.

Этим мы можем закончить рассмотрение особенных форм, на которые распадается идеал искусства в ходе его развития. Я сделал эти формы предметом более подробного исследования, стремясь указать их содержание, из которого вытекает и способ изображения. Ибо в искусстве, как и во всех человеческих делах, решающим является содержание. Призвание искусства, согласно его понятию, заключается в том, чтобы воплотить содержательное в самом себе начало в адекватной форме чувственного существования. Философия искусства должна постигнуть мысленным образом, в чем состоит это содержательное начало и прекрасные формы его проявления.

В кн.: Гегель. Эстетика. Конец романтической формы искусства: В 4 т. Т. 2. М., 1969. С. 313–322.

Гердер И.Г.

Критические леса, или размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным новейших исследований

Гердер Иоганн Готфрид (1744–1803) – немецкий философ-просветитель, эстетик, писатель, участник движения «Буря и натиск», выросшего на почве немецкого Просвещения, друг Гёте.

Гердер внес в концепцию искусства дух историзма, рассматривая его в тесной связи с породившей его эпохой, жизнью народа и его мифологией. Одним из первых он определил красоту как «чувственный феномен истины». Выявляя специфику искусства, Гердер отмечал неповторимую индивидуальность художественного образа.

Гердер привлек внимание образованной публики к народному творчеству, трактуя его предельно широко: и как произведение глубокой старины, и как современный фольклор, и как поэзию, доступную народу. Он был одним из первых собирателей фольклора.

Сопоставим 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, пытаюсь 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.

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 сравняться 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. <...>

В кн.: Гердер И. Г. Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным новейших исследований. Избр. соч. М.; Л., 1959. С. 157–160, 174–178.

Кант И.

Критика способности суждения

Кант Иммануил (1724-18 04) – родоначальник немецкой классической философии.

Искусство Кант рассматривал как «видимость, которой дух играет» и через которую раскрывается истина, доставляя наслаждение. Суждение вкуса, считал он, есть свободная игра познавательных способностей. Высшая цель искусства – изображать идеалы, в основе которых должна быть какая-нибудь идея разума, и самая главная из них – идея нравственного добра. Как всякая идея разума, она не может быть изображена ни с

помощью примера, ни с помощью схемы. Она может быть лишь символизирована.

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 представлений, даже отношение ощущений, может быть объективным (и тогда оно означает реальное в эмпирическом представлении), 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. 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 их, 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. <...>

Об искусстве вообще

Искусство отличается от природы, как делание от деятельности или действия вообще, а продукт или результат искусства отличается от продукта природы как произведение от действия.

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.

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. <...>

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: <...>

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-либо 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 опрашивали о доводах и доказательствах, то пришлось бы отделяться изысканными изречениями. 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 размышлений 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 всеобщей сообщаемости удовольствия 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.

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 обладает 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 нравилось бы только посредством чувственного восприятия. 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 сознают, 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, т. е. чтобы незаметно было и следа того, что правило неотступно стояло перед глазами художника и налагало оковы на его душевные силы.

В кн.: Кант И. Критика способности суждения. Соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1966. С. 203–204, 318322.

Лессинг Г.Э.

Лаокоон, или о границах живописи и поэзии

Лессинг Готхольд Эфраим (1729–1781) – немецкий философ-просветитель, драматург, эстетик, теоретик искусства и литературный критик.

Лессинг боролся за создание демократической национальной культуры и оказал большое влияние на развитие эстетической мысли в Германии. В его взглядах получили отражение свойственные его мировоззрению материалистические тенденции. Он выступал за сближение искусства с жизнью, за освобождение их от оков сословно-аристократической нормативности.

Искусство, по Лессингу, есть подражание природе и познание жизни. Обосновывая теорию реалистического искусства, Лессинг использовал учение Аристотеля для борьбы с классицизмом и академизмом, противопоставляя им реалистическое творчество Шекспира.

Лессинг заложил основы немецкой реалистической драматургии и театра, рассматривая последний как трибуну, как «добавление к законам» как важное средство общественного воспитания.

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 к 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 донныне 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 мы 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. <...>

Но 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 (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 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 некрасивую, 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 светилам 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 по 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 сочетаниях. 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 опосредованно, 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 скупости 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.

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

Шеллинг Ф.В.

Об отношении изобразительных искусств к природе

Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф (1775–1854) – представитель немецкой классической философии.

Искусство, по его мнению, выше философии в силу своей общедоступности и обращенности к целостному человеку. Шеллинг пытался построить систему эстетических понятий с учетом исторического развития искусства. Прекрасное, по Шеллингу, существует как совпадение духовного и материального, идеального и реального. Искусство предстает у Шеллинга той сферой, где преодолевается противоположность теоретического и нравственно-практического начал, достигается «равновесие», гармония бессознательного и сознательного. Искусство запечатлевает сущность вещей, рассматривает природу сквозь призму нравственности. Высокой миссии искусства соответствует философия искусства, которая выступает в эстетической теории Шеллинга «органом» (орудием) философии и ее завершением.

Преимущество искусства состоит в том, что оно дано зримо, и сомнения, возникающие часто в связи с превышающим обычную меру совершенством, устраняются самим произведением; то, что не было бы понято в идее, предстает здесь перед нашим взором в своем воплощении. <...> Основоположение о подражании природе имело высокое значение, если оно учило искусство уподобляться этой творческой силе. Теперь это основоположение стало более определенным, однако тем самым утверждается, что в природе совершенное перемешано с несовершенным, прекрасное – с тем, что лишено красоты. Как же отличить одно от другого тому, кто должен лишь покорно подражать природе? Подражателям вообще свойственно с большей легкостью усваивать недостатки исконного образа, чем его достоинства, потому что они проще для усвоения и признаки их заметнее. И действительно, мы видим, что при таком подражании природе безобразное воспроизводится чаще и даже с большей любовью, чем прекрасное. Если видеть в вещах не их сущность, а пустую, абстрагированную форму, то они ничего не говорят нашему внутреннему чувству; для того чтобы они ответили нам, к ним должна взывать наша душа, наш дух. Что же такое совершенство каждой вещи? Не что иное, как творящая в нем жизнь, сила его бытия. Следовательно, тому, кто воспринимает природу как нечто мертвое, никогда не совершить то глубокое, сходное с химическим процессом деяние, в котором, словно очищенное пламенем, возникает чистое золото красоты и истины. <...>

Для того чтобы обрести форму в ее постижимости, жизненности и истинности, мы должны выйти за пределы формы. Взгляните на самые прекрасные формы – что останется, если вы мысленно устранили из них действительное начало? Ничего, кроме несущественных свойств, таких, как протяженность и пространственные соотношения. Разве то, что одна часть материи находится подле и вне другой, добавляет что-либо к ее внутренней

сущности или вообще ничего к ней не добавляет? Очевидно, второе. Не рядоположность создает форму, а характер этой рядоположности; он может быть определен только положительной, противодействующей внеположности силой, подчиняющей многообразие частей единству понятия, начиная с силы, действующей в кристалле, вплоть до той, которая, подобно незаметному магнетическому току, придает частям материи в человеческих образованиях такое соотношение и такое положение, посредством которых могут стать зримыми понятие, существенное единство и красота.

Но чтобы постигнуть в форме сущность в ее жизненности, она должна явить себя не только как творящее начало, но и как дух и действенное знание. Ведь единство может быть лишь духовным и корениться в духе, и разве исследование природы не направлено всегда только на то, чтобы обрести в ней науку? Ибо то, в чем не было бы разума, не могло бы стать и предметом разума; лишенное познания не могло бы быть познано. Наука, посредством которой действует природа, конечно, не похожа на человеческую науку, связанную с саморефлексией; в ней понятие не отличается от действия, замысел – от его осуществления. Поэтому грубая материя как бы слепо стремится к правильному образу и, не ведая того, принимает чисто стереометрические формы, которые ведь принадлежат царству понятий и суть духовное в материальном. Небесным телам исконно присуща возвышенная числовая соразмерность, которую они, не постигая этого, осуществляют в своем движении. Отчетливее, хотя и неведомо им самим, живое познание проявляется у животных, которые, не сознавая того, совершают на наших глазах бесчисленные действия, значительно прекраснее их самих: птица, упоенная музыкой, превосходит саму себя в задушевной песне, маленькое искусное создание легко возводит без всякой подготовки и обучения архитектурные сооружения – все они подчинены всемогущему духу, который сияет уже в отдельных проблесках знания, но только в человеке выступает как солнце во всей своей полноте.

Эта действенная наука составляет в природе и в искусстве связующее звено между понятием и формой, между телом и душой. Каждой вещи предшествует вечное понятие, очерченное в бесконечном уме; однако посредством чего же это понятие переходит в действительность и в воплощение? Только посредством творящего знания, столь же необходимым образом связанного с бесконечным умом, как в художнике сущность, постигающая идею нечувственной красоты, – с тем, что чувственно ее воплощает. Если счастливым и наиболее достойным похвалы мы назовем того художника, которому боги даровали этот творческий дух, то художественное произведение окажется превосходным в той мере, в какой оно представит нам очертания этой неподдельной силы творения и деятельности природы. Давно уже понято, что в искусстве не все совершается сознательно, что с сознательной деятельностью должна сочетаться бессознательная сила и что только полное единение и взаимопроникновение обеих создают наивысшее в искусстве. Произведения,

лишенные отпечатка бессознательного знания, познаются по отсутствию в них самостоятельной, независимой от их создателя жизни, тогда как, напротив, там, где бессознательное знание присутствует, в произведении искусства с величайшей ясностью рассудка сочетается та загадочная реальность, которая сближает его с творением природы.

Отношение художника к природе часто пояснялось таким образом, что искусству, дабы быть таковым, следует сначала отдалиться от природы и лишь в своем завершении вернуться к ней. Истинный смысл этого утверждения может быть, по нашему мнению, только следующим: во всех созданиях природы живое понятие предстает лишь слепо действующим; будь оно таковым и в художнике, он вообще бы ничем не отличался от природы. Если же он сознательно захотел бы полностью подчиниться действительности и с раболепной точностью воспроизводить наличное, он создавал бы слепки, а не художественные произведения. Он должен, следовательно, отстраниться от продукта или создания природы, но лишь для того, чтобы подняться до производящей силы и духовно овладеть ею. Тем самым он возвышается до царства чистых понятий; он покидает создание, чтобы вновь обрести его в тысячекратном размере и в этом смысле действительно вернуться к природе. Художник должен в самом деле уподобляться тому духу природы, который действует во внутренней сущности вещей, говорит посредством формы и образа, пользуясь ими только как символами; и лишь в той мере, в какой художнику удастся отразить этот дух в живом подражании, он и сам создает нечто подлинное. Ибо произведения, которые возникнут из сочетания пусть даже прекрасных форм, будут лишены красоты, так как то, благодаря чему произведение или целое действительно прекрасно, уже не может быть формой. Оно выше формы, оно – сущность, всеобщее, сияние и выражение внутреннего духа природы.

Вряд ли можно сомневаться в том, как следует относиться к столь настойчивому требованию так называемой идеализации природы в искусстве. Это требование связано, по-видимому, с образом мыслей, которому действительным представляется не истина, красота и добро, а противоположное всему этому. Если бы действительное в самом деле было противоположно истине и красоте, то художник, стремясь к созданию истинного и прекрасного, должен был бы не возвышать и идеализировать действительность, а устранять и уничтожать ее. Но что же, кроме истинного, может быть действительным и что есть красота, если не полное, лишенное недостатков бытие? Какая более высокая цель может стоять перед искусством, чем изображение действительно сущего в природе? Или как бы оно могло пытаться превзойти так называемую действительную природу, если оно всегда вынуждено будет отставать от нее? Разве искусство придает своим творениям действительно чувственную жизнь? Эта колонна не дышит, не ощущает биение пульса, не согревается кровью. Однако, как только мы полагаем цель искусства в изображение истинно сущего, то и другое, и

предполагаемое превосходство, и кажущееся отставание оказываются следствием одного и того же принципа. Произведения искусства полны жизни лишь на поверхности: в природе жизнь как будто проникает глубже и полностью соединяется с материей. Однако не свидетельствует ли о несущественности этого соединения, о том, что оно не есть внутреннее слияние, постоянное изменение материи и всеобщая участь конечного – распад? Следовательно, искусство в самом деле представляет в чисто поверхностной жизненности своих творений не-сущее как не-сущее. Почему же тогда каждому человеку с достаточно развитым вкусом подражание так называемому действительному, доведенное до иллюзорного подобия, кажется в высшей степени не подлинным, более того, создает впечатление некоей призрачности, тогда как произведение, в котором господствует понятие, захватывает его со всей силой истины, более того, только и переносит его в подлинно действительный мир? Чем это объясняется, если не более или менее отчетливым чувством, которое говорит ему, что единственно живое в вещах есть понятие, все же остальное лишено сущности и не более чем тень. То же основоположение объясняет и все противоположные случаи, которые приводятся как примеры того, что искусство превосходит природу. Если искусство останавливает быстро бегущие годы человеческой жизни, если в нем мощь зрелого возраста сочетается с нежной грацией юности или показывает мать взрослых сыновей и дочерей в полном обладании силы и красоты, то что же оно совершает, если не устраняет несущественное, не устраняет время? Если, по замечанию глубокого знатока природы, каждое растение лишь на мгновение достигает в природе истинной, совершенной красоты, то мы вправе утверждать, что оно обладает также лишь одним мгновением полного бытия. В это мгновение оно есть то, что оно есть в вечности: вне этого мгновения оно подвластно лишь становлению и гибели. Изображая существо в это мгновение расцвета, искусство изымает его из времени, сохраняет его в его чистом бытии, в вечности его жизни.

После того как из формы мысленно было устранено все положительное и существенное, она должна была явить себя по отношению к сущности в качестве ограничивающей и как бы враждебной, и та теория, которая вызвала ложную и бессильную идеализацию, неизбежно должна была способствовать утверждению бесформенности в искусстве. Действительно, форма должна была бы ограничивать сущность, если бы она существовала независимо от нее. Но если она существует в единении с сущностью и посредством ее, то как сущность может ощущать себя ограниченной тем, что она сама создает? Насилие над ней могла бы осуществить лишь навязанная ей форма, но не та, которая проистекает из нее самой. В этой форме сущность должна мирно покоиться и ощущать свое бытие как самостоятельное и замкнутое в себе. Определенность формы в природе никогда не бывает отрицанием, но всегда есть утверждение. Обычно ты мыслишь, правда, образ тела как некое ограничение, которое оно претерпевает; однако если бы ты обнаружил

творящую силу, то увидел бы в этом ограничении меру, которую сущность сама на себя возлагает и в которой она являет себя истинно чувственной силой. Ибо способность устанавливать для себя необходимую меру всегда считается превосходным качеством, одним из самых высоких. Подобным же образом большинство рассматривает единичное как отрицание, т. е. как нечто, не являющееся целым или всем; между тем единичное всегда существует не вследствие ограничения, а благодаря присущей ему силе, посредством которой оно утверждает себя по отношению к целому как особое целое.

Так как эта сила единичности, а, следовательно, и индивидуальности предстает как некая живая характеристика, то отрицающее ее понятие необходимо ведет к неудовлетворительному и ложному воззрению на характерное в искусстве. Искусство, которое ставило бы перед собой задачу изображения пустой оболочки или ограничения индивидуального, было бы мертвым и невыносимым по своей жесткости. Мы действительно хотим видеть не индивидуум, мы хотим видеть нечто большее – его живое понятие. Однако, если художник познал сияние и сущность творящей в индивидууме идеи и выявил ее, он преобразует индивидуум в мир для себя, в род, в вечный исконный образ; и тот, кто уловил сущность, может не бояться жесткости и строгости, ибо они – условие жизни. Мы видим, что природа, выступающая в своей завершенности как высшая мягкость, в единичном всегда направляет свои усилия на определенность, даже раньше и прежде всего на жесткость, на замкнутость жизни. Подобно тому как все творение есть результат высшего овнешнения, художник должен сначала отказаться от самого себя, опуститься до единичного, не боясь ни уединенности, ни страдания, ни терзаний, порождаемых формой. Начиная со своих первых творений, природа всегда характерна; силу огня, сияние света она замыкает в твердый камень, прелесть и душу звучания – в строгий металл; даже на пороге жизни и уже помышляя об органическом образе, она, побежденная силой формы, возвращается к окаменелости. Жизнь растения состоит в тихой восприимчивости; однако в какие точные и строгие очертания заключена эта преисполненная терпения жизнь! Подлинная борьба между жизнью и формой как будто начинается только в мире животных. Свои первые создания природа заключает в жесткую оболочку, а там, где она сбрасывается, вызванный к жизни мир вновь примыкает под действием художественного инстинкта к царству кристаллизации. И наконец, природа выступает более смело и свободно, возникают деятельные, живые характеры, которые остаются неизменными для всего рода. Искусство не может, правда, начинать с такой глубины, как природа. Хотя красота распространена повсюду, но существуют различные степени являемости и развертывания сущности, а тем самым и красоты; искусство же требует известной ее полноты и ищет не отдельный звук или тон, даже не обособленный аккорд, а соединяющую в себе все голоса мелодию красоты. Поэтому оно охотнее всего обращается непосредственно к самому высокому и развернутому, к

образу человека. Ибо поскольку искусству не дано охватить целое в его необъятности и вся полнота бытия без изъянов являет себя только в человеке, во всех же других созданиях – лишь в виде отдельных озарений, то искусству не только дозволено, но и надлежит видеть всю природу в ее совокупности только в человеке. Однако именно потому, что здесь природа концентрирует все в одной точке, она повторяет и все свое многообразие и вторично проходит в более узкой сфере тот же путь, который она прошла в более широкой. С этим, следовательно, связано требование к художнику быть точным и истинным сначала в ограниченном, чтобы достигнуть в целом совершенства и красоты. Здесь надлежит вступить в борьбу с созидающим духом природы, который и в мире людей расточает в неисчерпаемом разнообразии характерные черты и особенности, и борьба должна быть не слабой и вялой, а решительной и мужественной. Предохранить художника от пустоты, слабости и внутреннего ничтожества должна постоянная работа над своей способностью познать то, благодаря чему своеобразие вещей есть нечто положительное, и только тогда художник может пытаться посредством все более высокой связи и конечного слияния многообразных форм достигнуть предельной красоты в творениях, в которых высшая простота сочетается с бесконечным содержанием.

Форма может быть уничтожена лишь тогда, когда достигнуто ее совершенство, и в области характерного это действительно последняя цель искусства. Однако подобно тому, как кажущееся согласие, которого пустые души достигают легче других, внутренне ничтожно, обстоит дело в искусстве и с быстро достигаемой внешней гармонией, лишенной полноты содержания; и если обучение и школа должны противодействовать бездуховному подражанию прекрасным формам, то столь же решительно следует бороться со склонностью к изнеженному и лишенному характерности искусству, которое, правда, прибегает к выпертым наименованиям, но маскирует ими лишь свою неспособность выполнить основные предъявляемые ему требования.

Высшая красота лишена характерности; но она лишена ее так же, как лишено определенных размеров мироздание, которое не обладает ни длиной, ни шириной, ни глубиной, потому что все они содержатся в нем в равной бесконечности, как лишена формы искусство творящей природы, поскольку оно само не подчинено форме. Именно в этом, а не в каком-либо ином смысле мы вправе утверждать, что эллинское искусство в его высшем выражении поднимается до отсутствия характерного. Однако это не было его непосредственной целью. Освободившись от уз природы, оно достигло божественной свободы. Но подобные героические ростки могли появиться не из брошенного на поверхность земли семени, а из глубоко скрытой сердцевины. Лишь мощные порывы чувств, лишь глубокое потрясение воображения, вызванное воздействием всеоживляющих, всепроникающих сил природы, могли придать искусству ту неодолимую силу, с которой оно всегда – начиная от застывшей, замкнутой строгости произведений раннего

времени до творений, преисполненных чувственной грации, – оставалось верным истине и духовно порождало ту высшую реальность, которую дано созерцать смертным.

Внешнюю сторону или основу всякой красоты составляет красота формы. Но поскольку формы без сущности не бывает, то повсюду, где есть форма, зримо или только ощутимо присутствует и характерность. Поэтому характерная красота есть красота в ее корне, из которого только и может подняться красота в качестве плода; сущность, правда, перерастает форму, но и тогда характерность остается все еще действенной основой прекрасного.

Достойнейший ценитель, которому боги даровали царство природы и искусства, уподобляет характерное в его отношении к красоте скелету в его отношении к живому образу. Толкуя это меткое уподобление в нашем понимании, мы сказали бы, что в природе скелет не отделен, как в наших мыслях, от живого целого, что твердое и мягкое, определяющее и определяемое взаимно предполагают друг друга и могут быть только вместе, что именно поэтому характерное в жизни уже есть весь образ в целом, возникший из взаимодействия костей и мяса, деятельного и страдательного. Хотя искусство, как и природа, оттесняет на высших ступенях своего развития зримый вначале костяк вовнутрь, он не может быть противопоставлен образу и красоте, так как никогда не перестает определяюще воздействовать как на одного, так и на другую.

Может ли подобная высокая и безучастная красота служить также единственным мерилем в искусстве, подобно тому как она служит в нем наивысшим мерилем, должно, по-видимому, зависеть от степени распространения и полноты, с которой способно воздействовать определенное искусство. Ведь природа в ее обширной сфере всегда представляет высшее вместе с низшим: создавая в человеке божественное, она вырабатывает во всех остальных продуктах только его материал и основу, необходимую для того, чтобы в противоположность ей сущность явила себя как таковая. Ведь и в высшем мире, мире человека, масса вновь становится основой, для того чтобы божественное, содержащееся лишь в немногих, могло проявиться посредством законодательства, господства, вероисповедания. Поэтому в тех случаях, когда искусство приближается в своем воздействии к многообразию природы, оно может и должно показать в своих творениях наряду с высшей красотой и ее основу, как бы ее материал. Здесь впервые во всем ее значении проявляется различная природа отдельных видов искусства. Пластика в точном значении этого слова пренебрегает возможностью предоставить своему предмету внешнее пространство: он несет его в себе. Однако именно это препятствует ее распространению, она вынуждена показывать красоту мироздания едва ли не в одной точке. Поэтому ей приходится непосредственно стремиться к наивысшему, и многообразия она может достигнуть лишь в его разделении и посредством строжайшего исключения сопротивляющегося друг другу. Посредством обособления чисто животного в человеческой природе ей

удаётся создавать гармоничными, даже прекрасными и образы низших существ, о чем свидетельствует красота многих сохранившихся с древних времен фавнов. Если бы в большом произведении живописи, где образы связываются пространственным соотношением, светотенью, различными световыми бликами, художник повсюду стремился бы достигнуть высшей красоты, то результатом оказалась бы самая противоестественная монотонность, поскольку, как говорит Винкельман, высшее понятие красоты всегда одно и то же и не допускает многочисленных отклонений. Единичное получило бы предпочтение перед целым, тогда как повсюду, где целое возникает из множества, единичное должно быть подчинено целому. Поэтому в таком произведении необходимо соблюдать градации прекрасного, только тогда концентрированная в средоточии красота станет зримой во всей ее полноте и из преизбытка единичного возникнет гармония целого. Тогда здесь найдет свое место и ограниченно характерное, и теория уже во всяком случае должна обращать внимание художника не столько на узкое пространство, где концентрировано все прекрасное, сколько на характерность в многообразии природы, которая только и может помочь ему придать большому произведению полноту жизненного содержания. Именно так мыслил среди создателей нового искусства великий Леонардо, а равно и творец высокой красоты Рафаэль, который не боялся изображать и меньшую степень красоты, чтобы только не оказаться в своих творениях монотонным, безжизненным и неподлинным, несмотря на то что он умел не только создавать красоту, но и нарушать ее равномерность различием в выражении.

Если характер может найти свое выражение и в покое и гармонии формы, то действительно жизненным он становится только в своей деятельности. Характер мы мыслим как единство ряда сил, постоянно поддерживающих известное их равновесие и определенную соразмерность, и если это равновесие не нарушается, то ему соответствует подобное же равновесие в соразмерности форм. Но для того чтобы это жизненное единство проявилось в поступках и деятельности, эти силы должны возмутиться под действием какой-либо причины и выйти из равновесия. Каждому ясно, что это происходит под действием страстей.

Здесь перед нами и встает известное предписание теории, согласно которому бурные порывы страстей надлежит по возможности сдерживать, чтобы не была нарушена красота формы. Мы же считаем, что это предписание следует перевернуть, и утверждаем, что страсть должна быть умерена самой красотой, так как весьма вероятно опасение, что это сдерживание может быть понято в отрицательном смысле, тогда как истинное требование сводится к тому, чтобы противопоставить страсти положительную силу. Ибо подобно тому как добродетель заключается не в отсутствии страстей, а во власти над ними духа, так и красота утверждает себя не устранением или ослаблением страстей, а своей властью над ними. Следовательно, сила страстей должна действительно обнаруживаться, должно быть очевидно, что они могут полностью выйти из повиновения, но

сдерживаются силой характера и, встречая противодействие форм прочно утвержденной красоты, разбиваются, как волны бурного потока, поднимающегося, но не способного затопить свои берега. В противном случае подобная попытка умерить страсти походила бы на устремления пустых моралистов, готовых искоренить дурные свойства человека ценой полного искажения их природы и до такой степени лишивших человеческую деятельность всякого положительного содержания, что народ готов наслаждаться зрелищем тяжелых преступлений, чтобы таким образом остановить свой взор хоть на чем-нибудь положительном.

В природе и искусстве сущность прежде всего стремится осуществить или выразить себя в единичном. Поэтому на первых порах в обеих сферах предстает величайшая строгость формы, ибо без ограничения не могло бы явить себя безграничное; не будь твердости, не было бы и мягкости, и, для того чтобы единство стало ощутимым, необходимы самобытность, обособление и противоборство. Поэтому вначале созидающий дух являет себя полностью погруженным в форму, недоступным, замкнутым и даже жестким в своем величии. Однако, чем больше ему удастся концентрировать всю свою полноту в одном творении, тем больше он постепенно умеряет свою строгость, а там, где он достигает такого полного завершения формы, что может умиротворенно в ней покоиться и постигать самого себя, он как бы преполняется радостью и начинает придавать своему движению мягкость очертаний. Это – состояние прекрасной зрелости и расцвета, когда чистый сосуд предстает полностью завершенным, дух природы освобождается от своих уз и ощущает свою родственность душе...

Дух природы лишь по видимости противоположен душе; сам по себе он – орудие ее откровения: он творит, правда, противоположность вещей, однако лишь для того, чтобы тем самым могла проявиться единая сущность в качестве высшей мягкости и примиренности всех сил. Все создания, кроме человека, движимы только духом природы и с его помощью утверждают свою индивидуальность; только в человеке как в некоем средоточии возникает душа, без которой мир был бы подобен природе без солнца...

Сначала или прежде всего душа художника проявляет себя в произведении искусства, открывая себя в единичном, а также в целом, когда она парит над ним как единство в покое и тишине. Однако, для того чтобы утихомирить страсти, которые суть лишь возмущение низших духов природы, нет необходимости взывать к душе, не может она явиться и в противоположности им; ибо там, где с ними еще борется благоразумие, душа вообще еще не появилась; подобные страсти надлежит умерять самой природе человека силой духа. Но существуют иные случаи высшего порядка, когда не только отдельная сила, но и сам разумный дух срывает все плотины, случаи, когда и душа вследствие уз, связывающих ее с чувственным бытием, испытывает страдание, которое должно быть чуждо ее божественной природе, когда человек чувствует, что ему противостоят в борьбе не просто силы природы, а нравственные силы, подтачивающие самые корни его

жизни, когда заблуждение, в котором он неповинен, вовлекает его в преступление и тем самым в беду и глубоко ощущаемая несправедливость возмущает в нем самые священные человеческие чувства. Таковы истинно трагические в самом высоком смысле события, которые предстают перед нашим взором в античной трагедии...

И все-таки эта грация, проявляющаяся в самых тяжелых превратностях судьбы, была бы мертва, если бы ее не просветляла душа. Но в чем же может выразиться душа в этой ситуации? Она спасается от страдания и выступает не побежденной, а победившей, благодаря тому что порывает узы, связывающие ее с чувственным бытием. Пусть даже дух природы прилагает все усилия, чтобы противодействовать этому, душа не вступает в борьбу; но одно ее присутствие смягчает даже порывы страждущей, борющейся жизни. Внешняя сила способна похитить лишь внешние блага, душу она затронуть не может; она способна порвать связь во времени, но не связь вечной, истинно божественной любви. Душа не выступает жесткой и бесчувственной или отказывающейся от любви, но показывает, что лишь в страдании любовь есть чувство, которое длится дольше, чем чувственное бытие, и в божественном ореоле возвышается над руинами внешней жизни или счастья. <...>

Каждый признает, что величие, чистота и доброта души находят и свое чувственное выражение. Но как бы это было мыслимо, если бы и действующее в материи начало не было сущностью, родственной и подобной душе? В изображении души в искусстве также есть ряд ступеней в зависимости от того, связана ли она только с характерностью или сочетается с прелестью и грацией. Если грация, будучи просветлением духа природы, становится и связующим звеном между нравственной благостью и чувственным явлением, то совершенно ясно, что к ней как своему средоточию должны тяготеть все стороны искусства. Красота, возникающая из полного проникновения нравственной благости чувственной грацией, волнует и восхищает нас, когда мы ее обнаруживаем, как чудо. Ибо если дух природы обычно выступает повсюду как бы независимым от души и даже в известной степени сопротивляющимся ей, то здесь кажется, что под действием добровольного согласия и внутреннего горения божественной любви он полностью сливается с душой; созерцающего с внезапной ясностью озаряет воспоминание об изначальном единстве сущности природы с сущностью души: уверенность в том, что всякая противоположность лишь иллюзорна, что любовь есть связь всего сущего, а чистая благость – основа и содержание всего сотворенного.

Здесь искусство как бы выходит за свои пределы и вновь превращает себя в средство. На этой вершине чувственная грация также вновь становится лишь оболочкой и телом некоей высшей жизни; то, что ранее было целым, рассматривается как часть, и высшее отношение искусства к природе достигается тем, что оно превращает природу в средство, чтобы сделать в ней зримой душу. <...>

После того как преодолены границы природы, вытеснено чудовищное – плод первоначальной свободы, форма и образ становятся в предчувствии души прекраснее, небосвод проясняется, смягченное земное может соединиться с небесным, а небесное – с кроткой человечностью. На радостном Олимпе воцаряется Рафаэль и уводит нас за собой с Земли в сонм богов, вечно пребывающих блаженных существ. Творения Рафаэля полны изысканнейшей жизни, они источают аромат фантазии и выражают остроту духовного постижения. Он уже не только художник, но одновременно философ и поэт. Силе его духа сопутствует мудрость, и вещи он изображает так, как они расположены в вечной необходимости. В нем искусство достигло своей цели, и, так как чистое равновесие божественного и человеческого может, по-видимому, существовать только в одной точке, на его творениях лежит печать неповторимости. <...>

Требование, чтобы искусство, подобно всему живому, исходило всегда от первоначала и, чтобы быть жизненным, в своем обновлении вновь возвращалось к нему, должно казаться труднодостижимым в век, когда многократно утверждалось, что самую совершенную красоту можно перенимать законченной из имеющихся произведений искусства и таким образом сразу достигнуть конечной цели. Разве мы не располагаем прекрасным, совершенным? Зачем же нам возвращаться к начальному, неразвитому? Если бы так мыслили великие создатели нового искусства, мы не увидели бы их чудесных творений. Ведь и они видели произведения античного искусства, скульптуры и возвышенные барельефы, которые могли непосредственно перенести в свои картины. Однако такое присвоение не достигнутой самим и поэтому непонятой красоты не удовлетворяло художника, решительно обращавшегося к истокам искусства, из которых свободно и с исконной силой должно было вновь родиться прекрасное. Поэтому эти художники не страшились казаться наивными, примитивными, сухими по сравнению с великими творцами античности и длительно лелеяли ростки искусства до того момента, когда наступит время грации. Разве не потому мы еще теперь взираем со своего рода благоговением на произведения старых мастеров, от Джотто до учителя Рафаэля, а иногда даже предпочитаем их другим, что верность этих художников своему делу и их глубокая серьезность в покорном, добровольном ограничении вызывают наше глубокое уважение и восхищение? <...>

Наше поколение относится к их искусству так же, как они относились к античному искусству. Их эпоху и нашу не связывает живая традиция, какое-либо органически прогрессирующее развитие; мы должны заново создавать искусство на их пути, но создавать его собственными силами, чтобы тем самым уподобиться им. Ведь даже тот поздний отблеск расцвета искусства, который наступил в конце шестнадцатого – в начале семнадцатого века, сумел дать лишь несколько новых цветений старого дерева, но не вызвал к жизни плодоносных ростков, а уж тем более не породил нового древа искусства. Однако еще большим было бы, вероятно, другое заблуждение –

отвергнуть совершенные произведения искусства и вернуться к их простым, скромным началам, чтобы подражать им (к чему нас кое-кто призывает); ведь не сами же они вернулись бы к первоисточкам, и наивность стала бы просто жеманством и лицемерной видимостью.

Однако, что ждет в наше время искусство, которое вырастет из нового ростка и корня? Ведь искусство в значительной мере зависит от характера своего времени, и можно ли надеяться на то, что подобные серьезные попытки встретят сочувствие в наше время, когда они едва ли выдержат сравнение с предметами расточительной роскоши, а знатоки и любители, совершенно неспособные постигнуть природу, превозносят идеал и требуют его осуществления?

Искусство возникает только из живого движения глубочайших внутренних душевных и духовных сил, которое мы называем вдохновением. Все то, что, развиваясь из трудного или незначительного начала, обрело большую силу и высоту, достигло величия благодаря вдохновению. Это относится как к империям и государствам, так и к наукам и искусствам. Однако такой процесс совершается не силой единичного; только дух, охватывающий целое, способен это совершить. Ибо искусство в первую очередь зависит от настроения общества, подобно тому как нежные растения зависят от состояния воздуха и погоды; искусству необходим всеобщий энтузиазм, жажда возвышенного и прекрасного, подобная той, которая во времена Медичи, как теплое дуновение весны, сразу и в одном месте вызвала появление множества великих мастеров; ему необходимо государственное устройство, подобное тому, которое Перикл описал в своем хвалебном слове Афинам и которое мягкая власть патриархального правителя предоставляет вернее и устойчивее, чем народовластие; государственное устройство, где каждая сила действует добровольно, каждый талант радостно проявляется, так как все оценивается только по своему достоинству, где праздность является позором, заурядность не пожинает хвалу, но все устремления направлены на высокую, труднодостижимую, выходящую за обычные пределы цель. Лишь в том случае, если общественная жизнь приводится в движение теми же силами, которые возвышают искусство, оно может извлечь из нее пользу; ибо искусство не может следовать ничему внешнему, не отказываясь от благородства своей природы. Искусство и наука могут вращаться только вокруг своей оси; художник, как и вообще каждый, кто живет духовной жизнью, следует лишь закону, заложенному в его сердце Богом и природой, и никакому другому. Ему никто не может помочь, он сам должен помочь себе; так, награда не может прийти к нему извне, ибо то, что он создал бы не по собственному велению, не имело бы никакой ценности; поэтому никто не может также приказывать ему или предписывать, по какому пути ему надлежит следовать. Если художнику приходится бороться со своим временем, то он достоин сожаления, но он достоин презрения, если старается быть угодным ему. Да и как бы это было возможно? Там, где нет высокого всеобщего энтузиазма, существуют только секты, но нет

общественного мнения. Не прочно сложившийся вкус, не высокие понятия всего народа выносят суждения о заслугах, а голоса отдельных людей, произвольно выступающих в роли судей; искусство же, самодостаточное в своем величии, домогается успеха и идет в услужение там, где оно должно было господствовать.

На долю различных эпох достается вдохновение различного рода. Разве не можем мы ждать его и для нашего времени, когда новый, формирующийся мир, уже существующий отчасти вовне, отчасти внутри, в душах людей, не может более измеряться мерилom прежних мнений, но все настойчивее требует большего и возвещает полное обновление? Не должно ли это новое чувство, которому природа и история вновь открываются с большей жизненной силой, вернуть и искусству величие его творений? Тщетна попытка извлечь искру из хладного пепла и вновь раздуть из нее всеобщее пламя. Однако изменение, происходящее в самих идеях, способно вывести искусство из состояния упадка; только новое знание, новая вера могут воодушевить его на труд, посредством которого оно в обновленной жизни обретет величие, подобное прежнему. Правда, искусство, совершенно такое же во всех своих определениях, как искусство прежних времен, никогда не вернется, ибо природе не свойственны повторения. Второго Рафаэля не будет, но другой художник достигнет высот искусства также свойственным только ему одному путем. Пусть только будет сохранено основное условие, и вновь ожившее искусство, как и прежнее, откроет в своих первых творениях цель своего назначения: уже в создании определенной характерности оно иначе выступит в своей свежей исконной силе, в нем, хотя и скрытой, будет присутствовать грация, в том и другом уже предопределена душа. Творения, возникающие таким образом, суть, даже в своей первичной незавершенности, уже необходимые, вечные творения.

Следует признаться, что, говоря о надежде на возрождение совершенно своеобразного искусства, мы прежде всего имеем в виду нашу родину. Ведь уже тогда, когда в Италии искусство переживало пору своего возрождения, на родной почве расцвело могучее искусство нашего великого Дюрера – сколь оно истинно немецкое и сколь вместе с тем родственно тому, чьи сладкие плоды полностью созрели под теплым солнцем Италии. Народ, который положил начало революции в мышлении новой Европы, народ, о силе духа которого свидетельствуют величайшие открытия, который дал законы Небу и глубже всех других народов исследовал недра Земли, народ, которому природа в большей мере, чем какому-либо другому, дала непоколебимое чувство правоты и склонность к познанию первопричин, – этот народ должен завершить свое назначение созданием оригинального искусства.

Если судьбы искусства зависят от общих судеб человеческого духа, то сколь велики должны быть надежды, способные окрылять нас при мысли о нашей ближайшей родине, где великий правитель даровал человеческому рассудку свободу, духу – крылья, гуманным идеям – действенность в момент,

когда достойные народы сохраняют еще ростки прежней склонности к художественному творчеству и с нашей родиной объединились знаменитые центры древненемецкого искусства. Если бы искусства и науки были отовсюду изгнаны, они сами стали бы искать убежища под сенью того трона, где скипетр служит кроткой мудрости, того трона, который украшен царствованием благосклонности и прославлен прирожденной любовью к искусству. Благодаря этому молодой монарх, которого в эти дни встречает громкое ликование благодарных подданных, вызывает восхищение и других народов. Здесь они нашли бы рассеянные семена преисполненной силы будущего существования, проверенные общие устремления и испытанные в чередовании времен единый всеобщий энтузиазм и узы единой любви к отечеству и королю, горячие пожелания о здравии и благоденствии которого до крайнего предела человеческой жизни должны возноситься именно в этом воздвигнутом им наукам храме.

В кн.: Шеллинг Ф.В. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1989.

Шопенгауэр А. О внутренней сущности искусства

Шопенгауэр Артур (1788–1860) – немецкий философ. Его иррационалистическая и пессимистическая философия не пользовалась популярностью при его жизни и получила распространение только со второй половины XIX в., явившись одним из источников «философии жизни». Природа человека, утверждал философ, находится в зависимости от его воли, и это выступает препятствием на пути проникновения в глубинные тайны бытия. Значит, надо освободиться от воли как темной, всемогущей и бессмысленной силы.

Социальная организация (государство) не уничтожает эгоизма, будучи лишь системой сбалансированных частных волей. Преодоление эгоистических импульсов осуществляется, по Шопенгауэру, в сфере искусства и морали. Искусство – создание гения, основывающееся на способности «незаинтересованного созерцания», в котором человек выступает как «чистый безвольный» субъект, а объект – как идея.

Не только философия, но и изящные искусства стремятся в сущности к тому, чтобы разрешить проблему бытия. Ибо в каждом духе, который когда-либо предавался чисто объективному созерцанию мира, пробуждается, пусть скрыто и бессознательно, желание постигнуть истинную сущность вещей, жизни, бытия. Ибо только это и представляет интерес для интеллекта как такового, т. е. для освободившегося от целей воли, следовательно, чистого субъекта познания, подобно тому как для субъекта, познающего в качестве просто индивида, представляют интерес только цели воли. Поэтому результат каждого чисто объективного, следовательно, и каждого

художественного восприятия вещей есть еще одно выражение сущности жизни и бытия, еще один ответ на вопрос: «Что такое жизнь?» Каждое подлинное, удавшееся художественное произведение дает на этот вопрос по своему вполне правильный ответ. Однако искусство говорит только наивным, детским языком созерцания, а не абстрактным и серьезным языком рефлексии, поэтому его ответ – мимолетный образ, но не устойчивое общее познание. Таким образом, для созерцания на этот вопрос отвечает каждое художественное произведение, каждая картина, каждая статуя, каждое стихотворение, каждая сцена в театре; отвечает на него и музыка, причем глубже, чем все остальные искусства, высказывая в совершенно понятном, но непереводаемом на язык разума языке глубочайшую сущность жизни и бытия. Остальные искусства предлагают вопрошающему созерцаемый образ, говоря: «Гляди, это – жизнь!» Как ни правилен их ответ, он может дать лишь временное, а не полное и окончательное удовлетворение. Они всегда предлагают только фрагмент, пример вместо правила, не целое, которое может быть дано лишь во всеобщности понятия.

Дать ответ и для понятия, следовательно, для рефлексии и *in abstracto*, неизменный и навсегда удовлетворяющий ответ – вот задача философии. Мы видим, таким образом, на чем основано родство между философией и изящными искусствами, и можем прийти к заключению, насколько способности к обоим, различные по своей направленности и вторичным свойствам, в корне одни и те же.

Каждое художественное произведение стремится, собственно говоря, показать нам жизнь и вещи такими, как они существуют в действительности, но, будучи окутаны туманом объективных и субъективных случайностей, непосредственно постигаются не каждым. Этот туман искусство рассеивает.

Произведения поэтов, художников и творцов в области изобразительных искусств вообще содержат, по общему признанию, клад глубокой мудрости: именно потому, что из них говорит мудрость самой природы вещей, высказывания которой они только передают с большей ясностью и в более чистом воспроизведении. Но именно поэтому каждый, кто читает стихотворение или созерцает художественное произведение, должен сам привнести в него нечто, чтобы обнаружить эту мудрость: он извлекает из каждого творения лишь столько, сколько позволяют его способности и образование, подобно тому как каждый моряк бросает свой лот на такую глубину, на какую хватает его длины. Перед картиной каждый должен стоять так, как перед государем, в ожидании того, будет ли он с ним говорить и что он ему скажет. Оговаривать с ним он не должен, как и заговаривать с картиной, так как в этом случае он услышал бы только самого себя. Таким образом, в творениях изобразительных искусств, правда, содержится вся мудрость, о только *virtualiter* или *implicite*; представить же ее *actualiter* и *explicit* стремится философия, которая в этом смысле относится к произведениям искусства, как вино к винограду. То, что обещает дать философия, – уже как бы реализованный и чистый доход, прочное

постоянное владение, тогда как даруемое нам свершениями и творениями искусства всегда надо вновь создавать. Поэтому философия и предъясвляет не только к тому, кто создает ее творения, но и к тому, кто хочет их воспринять, отпугивающие и трудно выполнимые требования. Ее публика остается малочисленной, тогда как публика искусства велика.

Требуемое для наслаждения произведением искусства соучастие зрителя основано частично на том, что каждое произведение искусства может оказывать воздействие только посредством фантазии, поэтому оно должно возбуждать ее, и она никогда не должна оставаться бездеятельной. Это – условие эстетического воздействия и основной закон всех изящных искусств. Из этого следует, что художественное произведение не должно давать чувствам зрителя все, а лишь столько, сколько необходимо, чтобы направить фантазию на правильный путь: на долю фантазии всегда должно еще оставаться нечто, и притом последнее. Ведь даже и писатель должен предоставлять читателю возможность подумать самому. Вольтер очень правильно сказал: «Le secret d'être ennuyeux, c'est de tout dire». В искусстве, к тому же, лучшее слишком духовно, чтобы оно могло быть отдано чувствам: оно должно родиться в фантазии зрителя, хотя создает его художественное произведение. Этим объясняется, что эскизы великих мастеров производят подчас большее впечатление, чем их законченные картины, чему, правда, способствует еще и то, что эскизы создаются сразу, на едином дыхании, в мгновение, когда зародилась концепция произведения, тогда как завершение картины, поскольку вдохновение не может длиться на протяжении всего времени работы над ней, достигается лишь посредством продолжительных усилий, разумных соображений и настойчивой преднамеренности. Этим основным эстетическим законом объясняется также далее, почему восковые фигуры, несмотря на то, что в них подражание природе может достигнуть величайшей степени, никогда не производят эстетического воздействия и поэтому не представляют собой подлинных произведений искусства. Дело в том, что они не оставляют места фантазии. Ведь скульптура дает только форму без красок, живопись – только краски и видимость формы; следовательно, обе они обращаются к фантазии зрителя. Восковая же фигура дает сразу все – форму и краски, что создает видимость действительности, и на долю фантазии ничего не остается.

Поэзия обращается только к фантазии, которую она приводит в действие с помощью слов.

Произвольная игра средствами искусства без подлинного знания цели – основной признак шарлатанства. Оно проявляется в ничего не носящих опорах, не имеющих цели волютах, изгибах и выступах дурной архитектуры, в ничего не говорящих пассажах и ритмических фигурах, в бессмысленном шуме плохой музыки, в звучании рифм обделенных смыслом стихов и т. д.

В соответствии со всеми моими воззрениями на искусство его цель – облегчить познание идей мира (в платоновском смысле, единственном, который я признаю в слове идея).

Идеи в своей сущности – нечто созерцаемое и поэтому в своих ближайших определениях неисчерпаемое. Сообщение же неисчерпаемого возможно только на пути созерцания, который и есть путь искусства. Следовательно, тот, кто преисполнен созерцанием идеи, вправе избрать искусство средством своего сообщения. Напротив, понятие есть нечто вполне определяемое, поэтому может быть исчерпано, ясно продумано и по всему своему содержанию холодно и трезво передано словами. Пытаться сообщить понятие посредством художественного произведения – это бесполезный трюк, подобный тем играм со средствами искусства без знания цели, которые мы здесь порицали. Поэтому произведение искусства, концепция которого сложилась из отчетливых понятий, никогда не бывает подлинным. Если, созерцая произведение изобразительного искусства, читая стихотворение или слушая музыку (стремящуюся выразить нечто определенное), мы видим, что через все богатство художественных средств просвечивает, а в конце концов и проступает отчетливое, ограниченное, холодное понятие, составляющее ядро этого произведения, вся концепция которого тем самым состояла только в отчетливом мышлении этого понятия и посредством его сообщения исчерпала себя, то мы ощущаем отвращение и недовольство, ибо видим, что обмануты и напрасно уделяли этому произведению участие и внимание. Полностью удовлетворяет нас впечатление от произведения искусства только тогда, когда от него остается нечто такое, что мы, сколько бы ни размышляли, не можем свести к отчетливости понятия. Признаком гибридного происхождения творения, его возникновения из понятий служит способность его создателя отчетливо указать еще до того, как он приступит к его созданию, что он намерен изобразить, ибо тогда он этими словами уже вполне достиг своей цели. Поэтому столь же недостойно, сколь и нелепо, пытаться, как часто бывает в наши дни, свести творение Шекспира или Гёте к какой-нибудь абстрактной истине, сообщение которой якобы было их целью. Конечно, мыслить художник при создании своего произведения должен, но только то мыслимое, которое, до того, как мыслилось, созерцалось, обладает при сообщении другим возбуждающей силой и благодаря этому становится непреходящим. Не могу здесь удержаться от замечания, что произведения, созданные на едином дыхании, как уже упомянутые эскизы художников, завершенные в минуту первоначального вдохновения и написанные как бы бессознательно, мелодия, возникшая без всякой рефлексии и совершенно интуитивно, наконец, истинно лирическое стихотворение, песня, где глубоко прочувствованное настроение настоящего и впечатление от окружающего как бы произвольно изливаются в слова, в которых размер и рифма появляются сами собой, что такие произведения, говорю я, обладают большим преимуществом – все они представляют собой чистые создания минуты вдохновения, свободного порыва гения без вмешательства преднамеренности и рефлексии; именно поэтому они даруют полную радость и наслаждение без разделения на оболочку и ядро, и впечатление от них гораздо сильнее, чем от величайших творений искусства,

созданных обдуманно и медленно. В произведениях такого рода, т. е. в больших исторических картинах, в длинных эпосах, в больших операх и т. д., в значительной степени ощущается рефлексия, намеренность и продуманный выбор: рассудок, техника и рутина должны здесь заполнить пробелы, оставленные гениальной концепцией и вдохновением, а в качестве цемента, соединяющего действительно блестящие части, служат второстепенные мысли. Этим и объясняется, что подобные произведения, за исключением самых совершенных творений величайших мастеров (как, например, Гамлет, Фауст, опера Дон Жуан), неизбежно содержат некую примесь плоского и скучного, что несколько уменьшает наслаждение от них. То, что дело обстоит таким образом, – следствие ограниченности человеческих сил вообще.

Мать полезных ремесел – нужда; мать изящных искусств – избыток. Отец первых – рассудок, отец вторых – гений, который сам есть своего рода избыток, а именно способности познания, превышающий ее необходимое для служения воле количество.

В скульптуре главное – красота и грация; в живописи преимущественное значение имеют выразительность, страсть, характер, поэтому здесь меньше внимания уделяется требованиям красоты. Ибо совершенная красота всех образов, как того требует скульптура, уменьшала бы здесь характерность и вызывала бы утомление монотонностью. Поэтому в живописи допустимо изображение и некрасивых лиц, и изможденных людей; напротив, скульптура требует красоты, хотя и не всегда совершенной, но уж во всяком случае – силы и полноты образа. Поэтому истощенный Христос на кресте, изможденный, умирающий от старости и болезни св. Иероним, как его изображает Доменикино, – сюжет, который подходит для живописи; напротив, доведенный постом до крайнего истощения Иоанн Креститель, каким он изображен в мраморной статуе Донателло, находящейся во флорентийской галерее, производит, несмотря на совершенство исполнения, отталкивающее впечатление. Исходя из этой точки зрения, скульптура соответствует утверждению воли к жизни, живопись – ее отрицанию, и этим можно объяснить, почему скульптура была искусством древности, а живопись – христианского времени.

К указанию, что обнаружение, познание и установление типа человеческой красоты основаны на известной ее антиципации и поэтому отчасти зиждутся на априорном основании, считаю нужным добавить, что для этой антиципации все-таки необходим опыт, который бы ее возбудил, подобно тому как инстинкт животных, хотя он и руководит их действиями а priori, все-таки в отдельных своих проявлениях нуждается в определении мотивами. Опыт и действительность предлагают интеллекту художника образы людей, которые в том или другом отношении больше или меньше удались природе, как бы ожидая его суждения, и, таким образом, действуя сократическим методом, вызывают из темных глубин антиципации отчетливое определенное познание идеала. Поэтому большим

преимуществом было для греческих скульпторов то, что климат и нравы страны предоставляли им возможность весь день видеть полуобнаженные, а в гимназиях и совершенно обнаженные тела. При этом каждый член тела вызвал к их пластическому пониманию, требуя оценки и сравнения с идеалом, который, еще не сформировавшийся, таился в их сознании. Они постоянно совершенствовались свое суждение, изучая, вплоть до тончайших нюансов, все формы и члены человеческого тела, что позволило им постепенно довести вначале лишь смутную антиципацию идеала человеческой красоты до такой отчетливости сознания, которая позволила им объективировать этот идеал в художественном произведении. Совершенно так же поэту полезен и необходим для изображения характеров собственный опыт. Ибо, хотя он в своем творчестве руководствуется не опытом и эмпирическими данными, ясным сознанием сущности человечества, обнаруживаемой им в собственном внутреннем мире, тем не менее этому сознанию опыт служит схемой, импульсом и навыком. Таким образом, хотя его познание человеческой природы во всем ее различии и носит априорный, антиципирующий характер, тем не менее жизнь, определенность и широту оно черпает из опыта. Однако столь поразительное чувство красоты, присущее грекам, которое позволило им одним из всех народов земного шара выявить истинный идеальный тип человеческого образа и сделать его достойным подражания образцом красоты и грации для всех времен, можно определить еще глубже, сказав: то, что, не отделенное от воли, составляет половой инстинкт, действующий со строгим выбором, т. е. половую любовь (у греков она, как известно, подвергалась значительным извращениям), – именно оно, освободившись благодаря необычайному преобладанию интеллекта от воли и все-таки продолжая действовать, становится объективным чувством красоты человеческого образа, которое сначала проявляется в суждении об искусстве, но может подняться до выявления и изображения нормы всех частей тела и их пропорций, как это дано было Фидию, Праксителю, Скопасу и другим. Тогда осуществляется то, что у Гёте говорит художник:

Умом богов, десницей человека,
Творю я то, что со своей женой
Я как животное творить могу и должен.

И здесь аналогия: то, что, не отделенное от воли, дало бы простую житейскую мудрость, обособляясь от воли вследствие необычайного преобладания интеллекта, превращается у поэта в способность к объективному драматическому изображению.

Скульптура Нового времени, что бы она ни создавала, аналогична современной латинской поэзии и, подобно ей, – дитя подражания, рожденное реминисценциями. Если же она пытается быть оригинальной, то сразу же попадает на ложные пути, причем на худшие, преднайденные в природе, вместо того чтобы применять пропорции, созданные античными мастерами. Так же обстоит дело и с архитектурой; однако здесь причина заключена в

самом этом искусстве, чисто эстетическая сторона которого невелика и уже исчерпана в древности; поэтому современный архитектор может проявить себя лишь в мудром применении античных правил и должен знать, что он всегда настолько пренебрегает хорошим вкусом, насколько он отклоняется от стиля и образцов греческих архитекторов.

Искусство живописца, рассмотренное только как стремление создать видимость действительности, в последнем своем основании сводится к тому, что он способен строго отделить то, что при видении составляет только ощущение, т. е. состояние сетчатки, следовательно, единственно непосредственно данное действие, от его причины, т. е. от объектов внешнего мира, созерцание которых возникает вследствие этого в рассудке; поэтому с помощью техники он может вызвать в глазу то же действие совершенно другой причиной, а именно нанесением на полотно красочных пятен, благодаря чему в рассудке зрителя посредством неизбежного сведения к обычной причине вновь возникает то же созерцание.

Если представить себе, что каждому человеческому лицу присуще нечто совершенно исконное, глубоко своеобразное, и это лицо являет собой такую цельность, которой может обладать единство, состоящее только из необходимых частей, и которая позволяет нам даже после длительного промежутка узнать знакомого индивида из многих тысяч других людей, несмотря на то, что возможные различия черт лица, особенно у людей одной расы, очень ограничены, то мы усомнимся в том, что обладающее таким единством и такой глубокой исконностью может возникнуть из какого-либо другого источника, а не из таинственных глубин природы; из этого следует, что ни один художник не может обладать способностью, которая позволила бы ему действительно придумать исконное своеобразие человеческого лица или составить его из реминисценций сообразно требованиям природы. То, что он создал бы таким образом, всегда было бы только наполовину истинным, а быть может, и вообще невозможным сочетанием черт; да и как может он создать действительное физиономическое единство, если ему, собственно говоря, незнаком даже принцип этого единства? Поэтому по поводу каждого измышленного художником лица мы вправе сомневаться, действительно ли оно возможно, и не объявит ли его природа, этот мастер всех мастеров, шарлатанством, указав на непримиримые противоречия в нем? Правда, это привело бы нас к принципу, согласно которому в исторических картинах могут фигурировать только портреты, которые надлежит тщательно выбирать и несколько идеализировать. Как известно, великие художники всегда охотно писали с живых моделей и создали много портретов.

Хотя подлинная цель живописи и искусства вообще заключается в том, чтобы облегчать нам постижение (платоновских) идей существ этого мира, которое одновременно погружает нас в состояние чистого безвольного познания, живопись создает еще независимую от этого особую красоту гармонией красок, приятной группировкой, удачным распределением света и

тени и колоритом всей картины. Такой присущий живописи подчиненный вид красоты способствует состоянию чистого познания и служит здесь тем, чем поэзии – размер и рифма. Это – не самое существенное в искусстве, но прежде всего и непосредственно действующее. <...>

В качестве самого простого и правильного определения поэзии я предлагаю то, что она – искусство, которое словами приводит в действие способность воображения. Благодаря тому что материалом, в котором поэзия представляет свои образы, служит фантазия читателя, она обладает тем преимуществом, что глубина замысла и тонкость произведения отражаются в фантазии каждого в соответствии с его индивидуальностью, со сферой его познания и с его настроением и таким образом больше всего волнует его; изобразительные же искусства лишены такой возможности, здесь все должно довольствоваться одним образом, одной фигурой, на которых в чем-то всегда будет лежать отпечаток индивидуальности художника или его модели как субъективный или случайный, недействительный придаток, – конечно, тем меньше, чем объективнее, т. е. гениальнее художник. Уже этим отчасти объясняется, почему поэтические произведения оказывают значительно более сильное, глубокое общее впечатление, чем картины и статуи, которые обычно оставляют народ совершенно холодным, и вообще надо сказать, что изобразительные искусства действуют слабее всех остальных искусств. Странным подтверждением этого служит то, что картины великих мастеров часто обнаруживают и открывают в частных владениях в разных местностях, где в течение многих поколений их не скрывали и не прятали, – на них просто не обращали внимания, и они висели, не производя никакого воздействия. В бытность мою во Флоренции там была найдена даже Мадонна Рафаэля; картина висела долгие годы в комнате для слуг в одном дворце – и это произошло среди итальянцев, нации, больше, чем все другие, одаренной чувством красоты. Это доказывает, насколько незначительно прямое и непосредственное действие произведений изобразительных искусств, а также то, что для их оценки требуются значительно большая образованность и знание, чем для оценки произведений других искусств. С какой победоносностью, напротив, совершает свой путь по земному шару прекрасная, трогающая душу мелодия или переходит от одного народа к другому прекрасное творение поэзии. То, что знатные и богатые люди оказывают такую большую поддержку именно изобразительным искусствам, тратят значительные суммы на приобретение именно этих произведений и доходят в наши дни едва ли не до настоящего преклонения перед ними, предлагая за картину знаменитого старого мастера сумму, равную большому земельному владению, объясняется главным образом тем, что великие творения стали редкостью, и обладание ими теперь – предмет гордости, но также и тем, что наслаждение ими не требует долгого времени и большого напряжения и они всегда готовы на мгновение доставить удовольствие зрителю; тогда как поэзия и даже музыка предъявляют гораздо более серьезные требования. Оказывается, что без изобразительных искусств

можно и обойтись: у целых народов, например мусульманских, их вообще нет, но без музыки и поэзии нет ни одного народа.

Цель, ради которой поэт приводит в движение нашу фантазию, состоит в том, чтобы открыть нам идеи, т. е. показать на примере, что такое жизнь, что такое мир. Первое условие этого – чтобы он сам к этому познанию пришел; в зависимости от того, глубоко оно или плоско, будет и уровень его произведения. Существует бесконечное множество степеней как глубины и ясности постижения природы вещей, так и возможностей поэтов. Однако каждый поэт неизбежно считает себя выдающимся, если он верно изобразил то, что он познал, и его образ соответствует его оригиналу; он считает себя равным лучшему художнику, так как и в его образах познает не больше, чем в собственных, столько же, сколько он познает и в природе, ибо глубже его взор не проникает. Лучший же поэт познает себя таковым потому, что он видит, как поверхностны взоры других, как много еще остается того, что они не могли передать, потому что не видели, и насколько дальше проникает его взор, настолько глубже созданный им образ. Если бы он так же не понимал поверхностных художников, как они его, то он должен был бы прийти в отчаяние; ибо именно потому, что воздать ему должное может только выдающийся человек, а плохие поэты так же не могут высоко ценить его, как не может высоко ценить их он, ему и приходится долгое время довольствоваться собственным признанием, пока к нему не придет признание мира. Между тем ему отравляют и его собственную оценку своих творений, внушая ему, что он должен быть скромным. Однако человеку, имеющему заслуги и знающему, чего они стоят, так же невозможно быть слепым по отношению к ним, как человеку ростом в шесть футов не замечать, что он выше других. Если от основания башни до ее вершины 300 футов, то столько же, несомненно, от ее вершины до ее основания. Гораций, Лукреций, Овидий и почти все древние поэты с гордостью говорили о себе так же, как и Данте, Шекспир, Бэкон Веруламский и многие другие. Что можно быть человеком великого духа, не замечая этого, – нелепость, которую могла внушить себе лишь безнадежная бездарность, чтобы принимать чувство собственной ничтожности за скромность. Один англичанин очень остроумно и верно заметил, что *merit* и *modesty* не имеют ничего общего, кроме первой буквы. Скромных знаменитостей я всегда подозревал в том, что их скромность имеет основание.

Наконец, и Гёте прямо сказал: «Скромны только босяки». Но еще вернее было бы сказать, что те, кто столь рьяно требует от других скромности, настаивает на скромности, непрерывно кричат: «Будьте скромны! Бога ради, будьте скромны!» – заведомые босяки, т. е. совершенно бездарные создания, фабричные изделия природы, заурядные представители человеческого сброда. Ибо тот, у кого есть заслуги, признает и заслуги других, – разумеется подлинные и действительные. Тот же, у кого нет никаких преимуществ и заслуг, хочет, чтобы их вообще не было: видеть достоинства других для него пытка; бледная, зеленая, желтая зависть гложет его; он хотел бы уничтожить

и истребить всех одаренных людей; если же ему все-таки приходится, к сожалению, позволить им жить, то он согласен на это только при условии, что они будут скрывать, полностью отрицать свое превосходство, даже отречься от него. Таков, следовательно, корень столь часто прославляемой скромности. И если подобным глашатаям скромности представляется удобный случай задуть зародыше или во всяком случае воспрепятствовать тому, чтобы она обнаружилась, стала известной, – то кто усомнится в том, что они воспользуются такой возможностью? Ведь это практика к их теории.

Поэт, как и каждый художник, всегда показывает нам только единичное, индивидуальное, но то, что он познал и хочет, чтобы мы познали в этом индивидуальном все-таки (платоновскую) идею, весь род, ибо в его образах содержится как бы отпечаток человеческих характеров и ситуаций. Поэт или драматург извлекает из жизни и точно описывает совершенно единичное в его индивидуальности, но раскрывает в нем все человеческое существование, поскольку он лишь по видимости отражает в своих произведениях единичное, в сущности же – то, что было повсюду и во все времена. Этим объясняется, что сентенции поэтов и особенно драматургов, даже не будучи измерениями общего характера, часто применяются в действительной жизни. Поэзия относится к философии, как опыт к эмпирической науке. Опыт знакомит нас с явлением единичным и на отдельных примерах, наука же посредством общих понятий объемлет всю их целокупность. Точно так же поэзия хочет познакомить нас с (платоновскими) идеями с помощью единичного и на отдельных примерах; философия же учит нас познавать выраженную в них внутреннюю сущность вещей в целом и общем. Уже из этого очевидно, что поэзии ближе характер молодости, философии – старости. И в самом деле, поэтический дар расцветает, собственно говоря, только в молодости; и восприимчивость к поэзии в молодости часто принимает страстный характер: юноша радуется стихам как таковым и часто довольствуется произведениями достаточно низкого качества. С годами эта склонность постепенно ослабевает и в старости предпочитают прозу. Поэтическая настроенность в молодости легко может исказить чувство действительности. Ибо поэзия отличается от действительности тем, что рисует жизнь проходящей интересно и вместе с тем без страданий; в действительности же жизнь, пока она свободна от страданий, неинтересна, и, как только становится интересной, не может быть лишена страданий. Юноша, посвященный в поэзию до того, как он познал действительность, требует от действительности того, что может дать только поэзия: в этом главный источник неудовлетворенности, которая гнетет самых выдающихся юношей.

Метр и рифма – оковы, но и покров, который набрасывает на себя поэт и который позволяет ему говорить то, что при других обстоятельствах было бы невозможно: именно это и доставляет нам радость. За все, что он говорит, он ответствен лишь наполовину, вторая половина падает на метр и рифму.

Сущность метра или размера в качестве ритма только во времени, которое есть чистое созерцание *α priori*, следовательно, относится, говоря словами Канта, к чистой чувственности; напротив, рифма – результат ощущения в органе слуха, следовательно, – эмпирической чувственности.

Поэтому ритм гораздо более благородное и достойное вспомогательное средство, чем рифма, ею и пренебрегали в древности, и она появилась в несовершенных, возникших в варварское время языках, искаживших языки древности.

При строгом образе мыслей могло бы показаться едва ли не изменой разуму, если мысль или правильное и чистое выражение подвергаются хотя бы самому незначительному насилию в ребяческом намерении услышать через несколько слогов то же звучание или придать этим слогам характер своего рода прыжков. Но без подобного насилия создаются лишь очень немногие стихи; именно поэтому на чужом языке стихи гораздо труднее понимать, чем прозу. Если бы мы могли заглянуть в тайную мастерскую поэтов, то обнаружили бы, что в десять раз чаще ищут мысль к рифме, чем рифму к мысли, и даже в этом случае дело редко обходится без уступок со стороны мысли. Однако версификация противостоит всем этим соображениям и на ее стороне все времена и народы; столь велико впечатление, производимое на душу метром и рифмой, и столь действительно присущее им *lenocinium*. Я объясняю это тем, что удачно рифмованные стихи вызывают своим неопишуемым эмфатическим действием ощущение, будто выраженная в них мысль была уже предуготовлена, даже предобразована в языке и поэту оставалось только найти ее там. Даже тривиальные мысли получают благодаря ритму и рифме оттенок значительности и привлекают в этом украшении, как девушки с заурядными лицами привлекают своим нарядом взоры. Более того, даже нелепые и неверные мысли обретают благодаря версификации оттенок истины. С другой стороны, знаменитые места из произведений известных поэтов бледнеют и становятся незначительными, когда их передают в прозе. Если только истинное прекрасно и если наилучшее украшение истины – неприкрытость, то мысль, величественно и прекрасно высказанная в прозе, должна обладать большей истинной ценностью, чем мысль, которая производит такое впечатление в стихах. Что столь ничтожные кажущиеся едва ли не ребяческими средства, как метр и рифма, оказывают такое сильное действие, поразительно и достойно исследования; я объясняю это следующим образом. Непосредственно предложенное слуху, следовательно, простое звучание слов само по себе получает благодаря ритму и рифме известное совершенство и значение, превращаясь в своего рода музыку; поэтому оно как бы существует само по себе, а не как простое средство, просто как знак обозначенного, т. е. смысла слов. Кажется, что его назначение только восхищать наш слух своей звучностью, что этим все достигнуто и все претензии удовлетворены. То, что в нем одновременно еще содержится смысл, что оно выражает мысль, воспринимается как неожиданное добавление, подобно словам в музыке, как

неожиданный дар, который нас приятно удивляет и поэтому, поскольку мы не предъявляли требований такого рода, легко удовлетворяет; если же эта мысль еще и такова, что сама по себе значительна, то мы приходим в восторг.

Признак, по которому вернее всего можно определить подлинного поэта, как высокого, так и низкого уровня, – это непринужденность рифм в его стихах: они возникают как бы по божественному велению сами, его мысли приходят к нему уже рифмованными. Напротив, тот, кто, в сущности, является прозаиком, ищет рифму к мысли, а кто просто бездарность, – тот ищет мысль к рифме. Часто, сопоставляя два рифмованных стихотворения, можно определить, какое из них исходило из мысли и какое из рифмы. Искусство заключается в том, чтобы это было скрыто.

Согласно моему чувству, рифма может быть по самой своей природе только двойной: ее действие ограничивается однократным повторением одного и того же звука и частым повторением не усиливается. Как только конечный слог услышал так же звучащий слог, его действие исчерпано; третье повторение звука действует только как вторичная рифма, которая случайно совпадает с тем же звуком, не усиливая при этом действия; она примыкает к существующей рифме, не соединяясь с ней для более сильного впечатления. Ибо первый звук не переходит через второй к третьему и представляет собой поэтому эстетический плеоназм, двойное, ничем не оправданное дерзание. Меньше всего такие нагромождения рифм заслуживают тяжелых жертв, которые приносятся им в стансах, терцинах и сонетах и служат причиной мук, испытываемых при их чтении, – ведь наслаждаться поэзией невозможно, если при этом приходится ломать себе голову. То, что высокий поэтический дар может иногда преодолевать и эти формы, двигаясь в них легко и грациозно, не оправдывает их применения в поэзии, ибо сами по себе они столь же недействительны, сколь и трудны. Даже когда хорошие поэты обращаются к этим рифмам, в их стихах подчас заметна борьба между рифмой и мыслью, в которой одерживает верх то одна, то другая, иными словами, либо мысль искажается из-за рифмы, либо рифма довольствуется очень слабым *a peu pres*. Ввиду этого в том, что Шекспир придал в своих сонетах каждой строфе другие рифмы, я вижу доказательство не отсутствия изощренности, а хорошего вкуса. Во всяком случае их звуковое воздействие нисколько от этого не пострадало, а мысль выражается яснее, чем это было бы возможно, если бы их поместили в традиционные испанские сапоги. Если в поэзии какого-либо языка много слов, которые не употребляются в прозе, а с другой стороны, некоторые слова, употребляемые в прозе, не допускаются в поэзии, это приносит вред поэзии данного языка. Первое характерно преимущественно для латинского и итальянского языков, второе – для французского. То и другое менее свойственно английскому и меньше всего немецкому языку. Дело в том, что принадлежащие только поэзии слова остаются чуждыми нашему сердцу, они не вызывают непосредственно к нам и поэтому оставляют нас холодными. Это – условный

поэтический язык, он отражает как бы нарисованные, а не действительные чувства и исключает глубину восприятия.

Различие между классической и романтической поэзией, о котором так много говорят в наши дни, заключается, как мне кажется, в том, что классической поэзии не ведомы иные мотивы, кроме чисто человеческих, действительных и естественных, романтическая же поэзия придает действительное значение также мотивам искусственным, условным и воображаемым: к ним относятся мотивы, почерпнутые из христианского мифа, связанные с эксцентричным и фантастическим принципом рыцарской чести, с безвкусным и смешным христианско-германским почитанием женщин, наконец, со вздорной, лунатической неземной влюбленностью. До какого уродливого искажения человеческих отношений и человеческой природы доводят эти мотивы, очевидно на примере даже лучших поэтов романтического направления, например Кальдерона. Как выгодно отличается от этого поэзия древности, которая всегда остается верной природе! Совершенно очевидно, что в классической поэзии заключена безусловная истина и подлинность, в романтической – только условная; аналогично этому отношение между греческим и готическим зодчеством.

Если в лирической поэзии преобладает субъективный элемент, то в драме, напротив, – только и исключительно элемент объективный. Посредине большого пространства между ними находится эпическая поэзия во всех ее формах и модификациях, начиная от повествующей баллады до эпоса в подлинном смысле слова. Ибо хотя в главном эпическая поэзия объективна, в ней присутствует тем не менее субъективный элемент, который выступает то сильнее, то слабее и находит свое выражение в тоне, в форме повествования, а также в разбросанных по тексту размышлениях. Здесь мы не настолько теряем из виду автора, как в драме.

Цель драмы – показать нам на примере, в чем заключаются сущность и бытие человека. При этом к нам может быть обращена печальная или радостная сторона жизни или их переходы друг в друга. Но уже само выражение «сущность и бытие человека» содержит в себе контрверзу: что же главное – сущность, т. е. характер, или бытие, т. е. судьба, события, действия? Впрочем, и то и другое столь тесно связаны, что разделить можно только их понятия, но не их художественное изображение. Ибо только обстоятельства, судьбы, события заставляют характеры проявлять свою сущность, и только из характеров возникает действие, которое влечет за собой события. Конечно, в драматическом произведении может быть подчеркнуто то или другое, и в зависимости от этого крайностями считаются пьеса характеров и пьеса интриги.

Общая цель эпоса и драмы – изобразить значительные характеры в значительных ситуациях; обусловленные этими двумя факторами чрезвычайные действия достигаются писателем наиболее полно, если он сначала рисует характеры в состоянии покоя, когда воспринимаются лишь их общие контуры, затем вводит мотив, который ведет к действию; из него

возникает новый, более сильный мотив, который в свою очередь вызывает более значительное действие; оно опять порождает новые и все более сильные мотивы, вследствие чего в соответствующее форме данного произведения время вместо первоначального покоя возникает страстное возбуждение и совершаются действия, в которых ярким светом озаряются до того дремавшие в характерах свойства и ход событий в мире.

Крупные писатели полностью воплощаются в каждом из изображаемых ими лиц и говорят их устами, словно чревовещатели; то от лица героя, а сразу затем от лица молодой, невинной девушки, причем с одинаковой истинностью и естественностью. Так поступают Шекспир и Гёте. Поэты второго ранга воплощаются в главной изображаемой ими личности – так поступает Байрон; при этом второстепенные действующие лица часто становятся безжизненными. Таким в произведениях посредственных писателей оказывается и главное лицо.

Удовольствие, которое доставляет нам трагедия, связано не с чувством прекрасного, а с чувством возвышенного; это – высшая степень такого чувства. Ибо так же, как при виде возвышенного в природе мы отвлекаемся от интереса воли, чтобы отдаться чистому созерцанию, мы, следя за катастрофой в трагедии, отвлекаемся от самой воли к жизни. Ведь в трагедии перед нами разворачивается страшная сторона жизни, горе людей, господство случая и заблуждения, гибель праведника, триумф злодея; следовательно, перед нашим взором проходят прямо противостоящие нашей воле свойства мира. При виде этого мы готовы отвлечь нашу волю от жизни, нам больше нечего желать и любить. Однако именно это заставляет нас понять, что в нас остается еще нечто другое, что мы никак не можем познать положительно, а познаем только отрицательно как то, что не хочет жизни. Подобно тому как септаккорд требует основного аккорда, как красный цвет требует зеленого и даже производит его в глазу, так каждая трагедия требует совершенно иного бытия, иного мира, познание которого может быть нам дано только косвенно, как здесь посредством такого требования. В момент трагической катастрофы мы больше, чем когда-либо, приходим к убеждению, что жизнь – тяжкий сон, от которого надо пробудиться. В этом смысле действие трагедии аналогично действию динамически возвышенного в природе, ибо оно так же заставляет нас подняться над волей и ее интересами и настраивает нас так, что мы находим удовольствие в прямо противостоящем воле. Всему трагическому, в каком бы виде оно ни выступало, придает своеобразный порыв к возвышенности возникновение познания, что мир, жизнь не могут дать истинного удовлетворения и не стоят нашей привязанности. В этом и состоит дух трагедии.

Ведь страх и сострадание, в пробуждении которых Аристотель видел главную цель трагедии, поистине сами по себе не относятся к приятным ощущениям; поэтому они не могут быть целью, а могут быть только средством. Следовательно, требование к воле отвлечься от жизни остается

истинной тенденцией трагедии, главной целью изображения страданий человечества, эта тенденция присутствует и там, где резиньяция и возвышение показаны не в самом герое, а вызываются в зрителе видом большого незаслуженного, или даже заслуженного, страдания. Как древние писатели, так и некоторые писатели Нового времени довольствуются тем, что создают у зрителя упомянутое настроение объективным изображением человеческого страдания вообще, тогда как другие показывают вызванный страданием душевный переворот в самом герое. Первые дают как бы только послышки, предоставляя делать заключение зрителю; вторые предлагают также заключение или мораль произведения в виде изменения настроенности героя, а также наблюдений, высказываемых хором, как, например, Шиллер в «Мессинской невесте»: «Жизнь не высшее из благ». Здесь следует заметить, что подлинно трагическое воздействие катастрофы, следовательно, вызванные ею резиньяция и подъем духа героя редко бывают чисто мотивированы и отчетливо выражены.

Упрек в пренебрежении единством времени и места, который так часто предъявляют писателям Нового времени, справедлив только в том случае, если оно нарушает единство действия и остается только единство главного действующего лица, как, например, в Генрихе VIII Шекспира. Но и единство действия не должно доходить до того, чтобы речь шла все время об одном и том же, как во французских трагедиях, которые вообще настолько строго придерживаются единства, что ход драматического действия подобен в них линии без ширины. Напротив, шекспировская трагедия подобна линии, имеющей и ширину; она не торопится, в ней встречаются речи, даже целые сцены, которые не продвигают вперед действие, даже, собственно, к нему не относятся, но знакомят нас ближе с действующими лицами или обстоятельствами их жизни, благодаря чему мы глубже понимаем и действие. Оно остается главным моментом, но не настолько, чтобы мы, следя за ним, забывали, что в последней инстанции речь идет о сущности человека и бытия вообще.

Драматический или эпический поэт должен знать, что он – судьба и поэтому должен быть столь же неумолим, как и она; он должен также знать, что он – зеркало человеческого рода и поэтому должен изображать в своих произведениях множество дурных, подчас подлых людей, а также многих глупцов, чудаков и шутов, время от времени – разумного, умного, честного, доброго и как редчайшее исключение – благородного человека. У Гомера, по моему мнению, не выведен ни один благородный характер, хотя есть ряд добрых и честных; у Шекспира можно найти несколько благородных, но не чрезмерно благородных, характеров – Корделия, Кориолан, едва ли еще кто-нибудь; зато у него полно представителей отрицательных качеств.

Героями греческих трагедий были всегда царственные особы, героями трагедий Нового времени обычно также. Конечно, не потому, что сан придавал большее достоинство действующим или страдающим лицам; поскольку все дело только в том, чтобы привести в движение человеческие

страсти, то относительное значение объектов, посредством которых это осуществляется, безразлично, и крестьянский двор может быть столь же пригоден для этого, как владение короля. Не следует отвергать и мещанскую трагедию; однако лица, обладающие большой властью и весом, являются наиболее подходящими для трагедии потому, что несчастье, на примере которого мы должны познать удел человеческой жизни, должно быть достаточно величественно, чтобы показать зрителю, кем бы он ни был, страшным. Обстоятельства же, ввергающие в нужду и отчаяние мещанскую семью, представляются знатным или богатым ничтожными и такими, которые можно устранить человеческой помощью, иногда даже какой-нибудь мелочью; эти зрители не испытывают поэтому потрясения от мещанской трагедии. Несчастья же великих и могущественных людей безусловно страшны и не могут быть устранены помощью извне, ибо цари должны помочь себе своими силами или погибнуть. К этому добавляется, что падение с высоты самое глубокое падение; героям мещанской трагедии недостает такой высоты.

Если тенденцией и последней целью трагедии мы признали поворот к резиньяции, к отрицанию воли к жизни, то в ее противоположности, комедии, легко обнаруживается призыв к дальнейшему утверждению этой воли. Правда, и комедия, как всякое изображение человеческой жизни, неизбежно должна показывать нам страдания и неприятности, но здесь они представлены преходящими, сменяющимися радостью и вообще перемежающимися с удачей, успехом и надеждой, которые в конце концов одерживают победу; при этом они дают неисчерпаемый материал для смеха, которым полна жизнь, даже ее невзгоды, и который при всех обстоятельствах должен поддерживать в нас хорошее настроение. Следовательно, комедия убеждает нас в том, что в целом жизнь не так уж плоха и прежде всего забавна. Конечно, приходится спешить и опускать занавес в минуту радости, дабы мы не узнали, что произойдет потом; трагедия же, как правило, кончается так, что больше уже ничего быть не может. Более того, если серьезно и пристально взглянуть в эту комическую сторону жизни, как она проявляется в наивных замечаниях и жестах, которые отражают мелочные неприятности, страх, минутный гнев, тайную зависть и многие другие аффекты этих отнюдь не прекрасных образов отражающейся здесь действительности, то и с этой стороны вдумчивый зритель может проникнуться убеждением, что жизнь таких существ не может быть самой по себе целью, что они могли обрести бытие только на ложном пути и того, что находит подобное выражение, в сущности могло бы и вообще не быть...

В кн.: Шопенгауэр А. Мир как воля и как представление. М., 1993. Т. 2.

**Тэн И.
Философия искусства**

Тэн Ипполит Адольф (1827–1893) – французский философ, писатель, историк, социолог искусства, родоначальник культурно-исторической искусствоведческой школы. Тэн пытался поставить художественную и литературную критику на научные основы. Он создал целостную теорию, согласно которой литература, подобно всем другим видам человеческой деятельности, является необходимым продуктом, характер которого определяется тремя факторами – расой, средой и моментом. Стремясь вскрыть связи и отношения, причинно обуславливающие творчество конкретного художника, Тэн дополняет теорию «расы, среды и момента» теорией «господствующей способности» – таинственной силы творчества, независимой от воли и сознания художника и определяющей выбор им тем, героев, форму и содержание произведений.

Исходная точка метода заключается в признании того, что художественное произведение не есть одинокое, особняком стоящее явление, и в отыскании поэтому того целого, которым оно обуславливается и объясняется.

Первый шаг нетруден. Прежде всего, очевидно, художественное произведение, картина, трагедия, статуя составляют часть целого – именно часть всей деятельности художника, творца их. Это понятие элементарное. Всякому известно, что различные произведения одного художника все родственны друг другу, как дети одного и того же отца, т. е. все имеют между собою заметное сходство. Вы знаете, что у каждого художника есть свой стиль, встречаемый во всех его произведениях. Если это живописец, у него есть свой колорит, роскошный или тусклый, свои любимые типы, благородные или площадные, свои позы, свой образ сочинения, даже своя манера писать, своя грунтовка, своя лепка, своя накладка красок, своя отделка. Если это писатель, у него свои герои, пылкие или нежные, свои завязки, запутанные или простые, свои развязки, трагические или комические, своя особенность в стиле, свои периоды и даже свои любимые слова и выражения. Это до того справедливо, что, если вы, не объявляя имени мастера, представите произведение одного из сколько-нибудь известных художников знатоку, он почти несомненно откроет, чье оно; даже более, если знаток обладает достаточной опытностью и достаточно тонким пониманием, он может определить, к какому именно времени из жизни художника и к какому периоду его развития относится предьявленное ему вами художественное произведение.

Вот первое целое, с которым связано художественное создание. Второе заключается в следующем.

Этот же самый художник, рассматриваемый в связи со всем тем, что произвел он, не есть что-либо одинокое. Здесь также есть целое, в котором совмещается и он; это целое, более обширное, чем вся собственная его деятельность, есть школа или семья художников той страны и того времени, к которым он принадлежит. Например, вокруг Шекспира, который с первого

взгляда кажется каким-то чудом, свалившимся к нам с неба, метеоритом, упавшим из пределов другого мира, мы находим дюжину отличных драматических писателей: Вебстера, Форда, Мэссинджера, Марло, Бен Джонсона, Флетчера и Бомонта, которые писали таким же стилем и в том же духе, как он. Их драматические произведения носят на себе те же характерные черты; вы найдете там те же дикие и ужасные лица, те же кровавые и неожиданные развязки, те же быстрые и необузданные страсти, тот же беспорядочный, причудливый, резкий и вместе с тем роскошный стиль, то же превосходное и поэтическое чутье сельской природы и пейзажа, те же нежные и глубоко любящие типы женщин. Равным образом Рубенс кажется лицом одиноким, без предшественников и без последователей. Но стоит лишь отправиться в Бельгию и зайти там в церкви в Генте, Брюсселе, Брюгге и Антверпене, чтобы увидеть целую группу живописцев, сходных с ним по таланту: во-первых, Крейер, считавшийся, в его время, соперником его, Сегерс, Ван Оост, Эвердинген, Ван Тульден, Квеллин, Гондтгорст и другие, наконец, известные вам Иордане, Ван Дейк, которые все понимали живопись в его духе и все, помимо иных личных особенностей, представляют явное между собою сродство. Подобно Рубенсу, они предпочли изображение цветущего, здорового тела, роскошного, кипящего жизнью движения, резкого кровавого румянца – этого признака жизни, предпочли изображение действительных, часто грубых типов, порыва и увлечения прихотливой страсти, пышных, лоснящихся и пестреющих тканей, блеска пурпура и шелка, волнующейся и свивающейся драпировки. Теперь, славою их великого современника, они как будто совершенно уничтожены; но все-таки не менее достоверно то, что для понимания Рубенса необходимо собрать вокруг него этот сноп талантов, в котором он выситя лишь самым видным стеблем, – этот кружок художников, в котором он является самым знаменитым представителем.

Вот второй шаг. Остается ступить третий. Эта же самая семья художников совмещается в более обширном целом – в окружающем их мире, вкус которого сходен с их вкусом. Ибо нравственное и умственное состояния одни и те же как для общества, так и для художников; они не стоят же ведь совершенно особняком. Один лишь их голос слышим теперь мы, отдаленные от них целыми веками; но в звуках этого гремящего голоса, дрожания которого достигают нашего слуха, мы распознаем сложный гул и как бы необъятное, глухое жужжание, – распознаем великий, бесконечный, сложный говор народа, вторившего им вокруг. Они и великими-то сделались только вследствие этой гармонии. Да иначе и не могло быть. Фидий, Иктин, люди, создавшие Парфенон и Юпитера-Олимпийца, были, подобно другим афинянам, свободные граждане и язычники, воспитанные в палестре, которые боролись и упражнялись в гимнастике, раздевшись донага, были знатоки в решении дел и голосовании на общественной площади, имели одни и те же привычки, интересы, идеи, верования, – люди одного и того же племени, одинакового воспитания, говорившие одним языком, так что во

всех главнейших частях своей жизни они были совершенно схожи со своими зрителями.

Это соотношение становится еще осязательнее, если мы обратимся к более близкому нам времени; вспомним, например, великую испанскую эпоху, начинающуюся с XVI века и идущую вплоть до половины XVII столетия, – эпоху великих поэтов: Лопе де Веги, Кальдерона, Сервантеса, Тирсо де Молины, дон Луиса де Леона и многих других; эпоху великих живописцев: Веласкеса, Мурильо, Сурбарана, Франсиско де Герреры, Алонсо Кано, Моралеса. Вы знаете, что Испания в то время была государством всецело монархическим и католическим, побеждала турок при Лепанто, попирала ногою Африку и вводила там свои учреждения; сражалась с протестантами в Германии, преследовала их во Франции и нападала на них в Англии; обращала и покоряла идолопоклонников Нового Света, изгоняла из своих пределов евреев и мавров, очищала свою собственную веру с помощью аутодафе и гонений, тратила очертя голову флот, армию, золото и серебро своей Америки – самого дорогого из ее детищ, живую кровь ее собственного сердца – в частых, чересчур смелых крестовых походах, тратила с таким упорством и с таким фанатизмом, что, по прошествии полутора столетия, должна была наконец изнеможенная пасть к ногам Европы. Но и в самом падении своем она отличалась таким энтузиазмом, окружена была таким ореолом славы и такою привязанностью ко всему родному, что подданные ее, в своем увлечении к единодержавию, с которым сопрягались их силы, и к делу, ради которого они жертвовали своею жизнью, все были проникнуты единым желанием – возвеличить своим повиновением церковь и короля и образовать вокруг алтаря и трона тесный кружок верных защитников и поклонников. В этой стране инквизиторов и крестоносцев, которые свято хранят рыцарские чувства, мрачные страсти, алчность, нетерпимость и мистицизм Средних веков, величайшими художниками были люди, обладавшие в высшей степени способностями, чувствами и страстями окружавшего их общества. Знаменитейшие из поэтов – Лопе де Вега и Кальдерон были солдатами-авантюристами, волонтерами армады, дуэлянтами и любовниками, столь же экзальтированными и столь же таинственными в любви, как поэты и донкихоты феодальных времен, страстными, до того пламенными католиками, что к концу жизни один из них сделался приспешником инквизиции, другие приняли сан священника, а величайший между ними, славный Лопе де Вега, совершая мессу, упал в обморок при мысли о жертве и страданиях Иисуса Христа. Всюду, впрочем, мы найдем примеры подобной связи и внутренней гармонии, установившихся между художником и его современниками; и можно сказать с уверенностью, что если кто хочет понять вкус и талант артиста, причины, побудившие его избрать тот или другой род живописи или поэзии, предпочесть тот или другой тип или колорит, изобразить те или другие чувства, то объяснения тому следует искать в общем состоянии нравов и в духе общества.

Итак, мы дошли до установления следующего правила: чтобы понять какое-нибудь художественное произведение, художника или школу художников, необходимо в точности представить себе общее состояние умственного и нравственного развития того времени, к которому они принадлежат. В этом заключается последнее объяснение; здесь таится первичная причина, определяющая все остальное. Истина эта, милостивые государи, подтверждается опытом. В самом деле, если мы пробежим главнейшие эпохи в истории искусства, то найдем, что искусства появляются и исчезают одновременно с появлением и исчезновением известных умственных и нравственных состояний, с которыми они связаны. Например, греческая трагедия, трагедия Эсхила, Софокла и Еврипида, появляется во время торжества греков над персами, в героическую эпоху небольших республиканских городов, в момент величайших усилий, благодаря которым они завоевали себе независимость и утвердили свое господство в образованном мире; трагедии эти исчезают с уничтожением этой независимости и этой энергии, в то время, когда ослабление характеров и победа македонян повергают Грецию во власть чужеземцев. Точно так же готическая архитектура развивается с окончательным утверждением феодальных порядков в полувозрожденном XI столетии, в то время, когда общество, освободившись от норманнов и разбойников, начинает устраиваться; и она исчезает, когда это военное владычество маленьких независимых баронов, с порожденным им состоянием нравов, рушится к концу XV века вследствие появления новейших монархий. Равным образом голландская живопись достигает высшей точки своего развития в ту славную пору, когда Голландия, силою своей стойкости и храбрости, окончательно освобождается из-под владычества испанцев, сражается с Англией совершенно равным оружием, становится самым богатым, самым свободным, самым промышленным, самым счастливым государством в Европе; и мы видим ее упадок в начале XVIII столетия, когда, снизойдя до второстепенной роли, этот край уступает первенствующее место Англии и становится лишь простым банкирским и коммерческим домом, хорошо устроенным, хорошо управляемым, уютным, где человеку можно привольно жить в качестве благоразумного гражданина, без всяких честолюбивых стремлений и особенно – сильных душевных тревог. Подобно этому, наконец, французская трагедия появляется в то время, когда чинная и благородная монархия при Людовике XIV учреждает господство приличий, придворную жизнь, великолепные представления, изящную аристократическую обстановку; и она исчезает с того времени, как дворянство и придворные нравы падают под ударами революции.

Мне бы хотелось с помощью сравнения представить для нас осязательнее то влияние, какое нравственный и умственный быт оказывают на художественное произведение. Пускаясь из какой-либо южной страны по направлению к северу, вы замечаете, что, по мере того как вступаете в известный пояс, начинается особого рода культура и особого рода

растительность, сперва алоэ и померанцевое дерево, несколько далее – маслина или виноград, затем дуб и овес, дальше ель и, наконец, мхи и лишайники. Каждый пояс имеет свою культуру и свою собственную растительность; и та и другая начинаются с началом пояса и оканчиваются его пределами; и та и другая связаны с ним неразрывно. Он-то и составляет условие их существования: своим отсутствием или присутствием он определяет исчезновение или появление их. Следовательно, что же такое и самый пояс, если не своего рода температура, т. е. известное состояние теплоты и влажности, – короче, определенное число преобладающих обстоятельств, подобных, в своем роде, тому, что мы назвали недавно общим состоянием нравов и умственного развития. Как есть физическая температура, своими изменениями определяющая появление того или другого рода растений, точно так же есть и температура нравственная, определяющая своими изменениями появление того или другого рода искусства. И подобно тому как изучают физическую температуру, чтобы объяснить себе появление того или другого рода растений: кукурузы или овса, алоэ или ели, – точно так же необходимо изучить температуру нравственную, чтобы понять появление различных родов искусства: языческую скульптуру или реалистическую живопись, мистическую архитектуру или классическую словесность, полную страсти музыку или идеальную поэзию. Произведения человеческого ума, как и произведения живой природы, объясняются лишь своими средами. <...>

Мое дело – изложить вам факты и показать, каким образом произошли они. Новый метод, которому я стараюсь следовать и который начинает входить во все нравственные науки, заключается в том, чтобы смотреть на человеческие произведения, в частности на произведения художественные, как на факты и явления, характерные черты которых должно обозначить и отыскать причины, – и более ничего. Наука, понимаемая таким образом, не осуждает и не прощает; она только указывает и объясняет. Она не говорит вам: «Презирайте голландское искусство – оно слишком грубо, восхищайтесь лишь итальянским искусством». Равным образом не скажет она вам: «Презирайте готическое искусство – оно болезненно, восхищайтесь лишь греческим». Она предоставляет каждому полную свободу следовать собственным своим симпатиям, предпочитать то, что согласно с его темпераментом, и изучать с более глубоким вниманием то, что более соответствует развитию собственного его духа. Что касается до нее самой, то она относится сочувственно ко всем формам искусства и ко всем школам, даже к тем, которые кажутся наиболее противоположными: их она считает различными проявлениями человеческого духа; она полагает, что, чем многочисленнее они, тем лучше раскрывают дух человеческий со многих новых сторон; она поступает, подобно ботанике, которая с одинаковым интересом изучает то апельсиновое дерево и лавр, то ель и березу; сама она нечто вроде ботаники, исследующей только не растения, а человеческие произведения. Вот почему она следует общему движению, которое в

настоящее время сближает нравственные науки с науками естественными и, сообщая первым принципы, благоразумие и направление последних, придает им ту же прочность и обеспечивает за ними такой же успех. <...>

Если мы взглянем на то, что происходит в жизни художника, то заметим, что она делится обыкновенно на две части. В течение первой половины, в пору юности и зрелости его таланта, он всматривается в самые предметы, тщательно и кропотливо изучает их; держит их всегда перед глазами, мучится и томится, чтобы только воспроизвести их, и воспроизводит даже чересчур уж с боязливой верностью. Достигнув известного момента в жизни, он думает, что теперь достаточно их знает, он не открывает более в них ничего нового; тогда, оставляя в стороне живой образец, – по рецептам, добытым своей опытностью, – мастерит он драму или роман, картину или статую. Первая эпоха – период истинного чувства, вторая – период манерности и упадка. Если мы взглянем на жизнь даже самых величайших людей, мы почти всегда откроем в ней и ту и другую эпоху. Первая у Микеланджело длилась очень долго – не менее шестидесяти лет: во всех произведениях, наполнивших ее, вы видите присутствие силы и героического величия. Художник пропитан ими: он и не думает ни о чем другом. Его многочисленные диссекции (расчленение трупов людей и животных с целью их изучения, в том числе и художественного), его несметные наброски, его постоянный анализ собственного своего сердца, его изучение трагических страстей и их телесного выражения – все это составляет для него лишь средства обнаружить внешним образом охватившую его бурную энергию. Вот мысль, какая нисходит на вас из каждого угла, с каждого свода Сикстинской капеллы. Войдите тут же, рядом, в Павловскую капеллу и взгляните на произведения его старости: «Обращение Св. Павла», «Распятие Св. Петра», взгляните даже на «Страшный суд», написанный им на шестьдесят седьмом году жизни. И знатоки, и незнатоки сейчас же заметят, что обе фрески написаны по рецепту, что художник обладает известным количеством форм и наудачу навязывает их своим изображениям, что он, как нарочно, плодит изысканные позы, причудливые ракурсы, что живое творчество, естественность, горячий порыв сердца, чудная правда, которыми преисполнены его первые творения, исчезли, по крайней мере отчасти, под злоупотреблением внешней манеры писания и обращением искусства в ремесло и что если он и тут еще выше других, то во всяком случае неизмеримо ниже самого себя. <...>

Но не одна лишь история того или другого великого человека подтверждает нам необходимость подражать живому образцу и постоянно всматриваться в природу; это мы можем видеть и из истории каждой великой школы. Все школы (не думаю, чтобы тут могли быть исключения) вырождаются и погибают именно потому, что предаются забвению точное подражание и оставляют в стороне живой образец. <...>

В век Людовика XIV литературный слог достиг совершенства, чистоты, правильности и простоты решительно беспримерных; особенно сценическое

искусство выработало себе язык и стих, показавшиеся целой Европе образцовыми созданиями ума человеческого. Это произошло оттого, что писатели имели вокруг себя живые образцы и не переставали в них всматриваться. Людовик XIV говорил великолепно, с чисто царственным достоинством, красноречием и важностью. Нам известно из писем, депеш и мемуаров придворных, что аристократический тон, выдержанное изящество, отборность выражений, благородство манер, дар слова встречались у царедворцев так же, как у короля; жившему с ними писателю оставалось лишь обратиться к своей памяти и к своей опытности, чтобы отыскать в окружающем его мире лучшие материалы для своего искусства.

Через сто лет, между Расином и Делилем, совершилась громадная перемена. Эти речи и эти стихи вызвали в свое время такой восторг, что, вместо того чтобы продолжать смотреть на живые лица, все занялись изучением трагедий, в которых они изображались. За образцы приняты были не люди, а писатели. Отсюда явились: условный язык, академический стиль, щегольство мифологией, искусственная версификация, проверенный и опробованный словарь, извлеченный из лучших писателей. Вот тогда-то воцарился тот отвратительный стиль, державшийся с конца прошлого и до начала настоящего века, нечто вроде жаргона, на котором одна рифма приклеивалась к другой, неизбежно предвиденной; никто не смел назвать предмет его именем – пушка выражалась каким-то перифразом, море называлось Амфитритою; скованная мысль не имела ни выразительности, ни правды, ни жизни, стиль казался созданием целой академии буквоедов, достойных заправлять фабрикой латинских виршей.

Следует ли заключить, что совершенно точное подражание есть цель искусства? Если бы это было так, самое точное подражание создавало бы самые прекрасные произведения. Но на деле оно выходит иначе. Так, например, в скульптуре слепок доставляет самую верную и самую точную копию с образца, однако же, без сомнения, и самый превосходный слепок не стоит хорошо изваянной статуи. С другой стороны и в другой области, фотография есть искусство, воспроизводящее на плоскости, посредством линий и теней, самым совершенным образом и без возможной ошибки, контур и форму передаваемого ею предмета. Конечно, фотография весьма полезное для живописи подспорье; ею мастерски владеют иногда люди, опытные в ней и способные, но при всем том она и не помышляет сравняться с живописью. Наконец, вот последний пример: если бы было справедливо, что точное подражание составляет высшую цель искусства, то знаете ли, что было бы лучшей трагедией, лучшей комедией, лучшей драмой?

Стенографированные процессы в уголовной палате – там ведь воспроизведены решительно все слова. Ясно, однако же, что если вы и встретите здесь иной раз что-нибудь естественное, какой-нибудь порыв душевный, то это будет только зерно хорошего металла в мутной и грубой оболочке руды. Стенография может только доставить материалы писателю; но она вовсе не может быть названа произведением искусства.

Иные, быть может, скажут, что фотография, съемка форм, стенография – механические процессы, что следует оставить в стороне машины и сравнивать произведение человека с человеческим же производением. Поищем возможно более точных и верных созданий художников. В Лувре есть одна картина Деннера. Он работал с увеличительным стеклом и тратил по четыре года на один портрет: ничто не забыто в его лицах: ни мельчайшие складки кожи, ни едва заметные крапинки скул, ни черные точки, разбросанные по носу, ни голубоватые нити микроскопических жилок, чуть пробивающиеся сквозь верхнюю кожу, ни блеск глаза, в котором так и отражаются окружающие предметы. Изумленный зритель невольно остановится перед такой картиной: голова как будто хочет выскочить из рамы; едва ли кто видел что-нибудь совершеннее, едва ли может быть другой подобный пример терпения. Но, в общем, какой-нибудь размашистый эскиз Ван Дейка во сто раз могущественнее. Обман зрения, отвод глаз, не имеет особенного значения ни в живописи, ни в других искусствах.

Другое, более сильное, доказательство тому, что точное подражание не есть цель искусства, заключается в соображении, что некоторые из искусств неточны даже с умыслом. Прежде всего – скульптура. Обыкновенно статуи бывают одного цвета, бронзового или мраморного; кроме того, глаза у них без зрачков. И именно это однообразие цвета, это смягчение внутреннего душевного выражения завершают их красоту. Между тем взгляните на соответственные произведения, в которых подражание доведено до последней крайности. В церквях Неаполя и Испании есть раскрашенные и одетые статуи, изваяния святых в настоящем монашеском платье, с желтоватым землистым цветом кожи, как оно и следует у людей, проводивших аскетическую жизнь, с окровавленными руками и прободенным бедром, как подобает мученикам. А рядом с ними поставлены мадонны в царственных одеждах и праздничных уборах, разряженные в разноцветные шелка, чудные диадемы, драгоценные ожерелья, самые свежие ленты и великолепные кружева, мадонны с розовым цветом кожи, с блестящими глазами, со зрачками из цельного карбункула. Таким избытком чересчур уж точного подражания художник вселяет не удовольствие, но какое-то отталкивающее чувство, часто отвращение, а иногда прямо ужас.

То же бывает и в литературе. Большая часть драматической поэзии, весь греческий и французский классический театр, большая часть испанских и английских драм не только не представляют точной передачи обыкновенного разговора, но нарочно изменяют человеческую речь. Каждый из этих драматургов заставляет говорить своих действующих лиц стихами, вкладывает в слова их ритм, а часто и рифму. Вредит ли искусству эта неестественность выражения? Нисколько. Это всего поразительнее доказано было на одном из величайших произведений нашего времени – «Ифигении» Гёте, написанной сперва прозой и затем стихами. Она прекрасна в прозе, но какая разница в стихах! Здесь, видимо, это изменение обыкновенного языка, это введение ритма и метра придают пьесе какой-то необыкновенный

отпечаток, ясную возвышенность, широкое и выдержанное трагическое пение, при звуках которого дух подымается над пошлостями обыденной жизни и видит перед своими глазами героев древних дней, забытое племя первобытных атлетов, и между ними царственную деву, истолковательницу воли богов, хранительницу законов, благодетельницу человечества, в которой сосредоточиваются вся доброта и все благородство человеческой природы, чтобы прославить ими человечество и возвысить наше сердце.

Итак, в избранном предмете необходимо весьма близко подражать кое-чему, но не всему. Остается открыть эту именно частицу, за которой должно гоняться подражание. Я заранее отвечаю: «Это – взаимные соотношения и взаимная зависимость частей». Извините мне абстрактное определение, оно уяснится вам вскоре.

Перед вами живой образец, мужчина или женщина, и, чтобы срисовать его, у вас есть карандаш и лоскуток бумаги величиною в две ладони. Конечно, нельзя требовать от вас, чтобы вы воспроизвели его величину, – бумага ваша слишком для того мала; нельзя равным образом требовать от вас, чтобы вы передали краски, – в вашем распоряжении только два цвета: черный и белый. Вы должны лишь передать соотношения, и прежде всего пропорции, т. е. соотношения размеров. Если голова имеет такую-то длину, надо, чтобы и тело было во столько-то раз длиннее головы, рука имела бы длину, тоже зависящую от первой, нога и все остальное – равным образом. От вас требуют еще передать формы или соотношения положения: известный изгиб, овал, угол в образце должны повториться в копии соответствующей линии. Короче, дело заключается в воспроизведении совокупности тех отношений, посредством которых связаны части предмета, и только. Вы должны передать не простую внешность тела, а его, так сказать, логику.

Подобно этому, вообразите себя перед действительным характером, перед сценой из жизни реальной, простонародной или светской; вас просят описать ее. Для этого у вас есть глаза, уши, память, быть может, карандаш, которым вы можете набросать пять-шесть заметок; этого немного, но совершенно достаточно, потому что вас просят передать не все слова, не все жесты, не все действия лица или пятнадцати-двадцати лиц, вам представших. Здесь, как и там, вас просят обозначить пропорции, связь, соотношения, т. е., прежде всего, точно сохранить пропорциональность действий лица или, иначе сказать, придать первенство в своем описании тщеславным поступкам, если лицо тщеславно, скупости, если это скупой, жестокости, если оно жестоко; затем сохранить взаимную связь между этими самыми действиями, т. е. чтобы каждое, например, возражение вызывалось чем-нибудь подобным, каждое чувство, идея, решение мотивировались бы предшествующим решением, идеей, чувством и сверх того настоящим положением лица, даже еще общим характером, какой вы ему приписали. Короче, в литературном произведении, как и в произведении живописном, должно обрисовать не осязаемую внешность лиц и событий, но совокупность отношений их и взаимную зависимость, т. е. их логику. Итак, говоря вообще, все, что

интересует нас в существе реальном и что мы просим художника извлечь и передать нам, – это внутренняя или внешняя логика этого существа или, другими словами, его склад, состав, соотношение частей.

Достаточно ли этого, и неужели художественные создания ограничиваются только воспроизведением отношений между частями предмета? Вовсе нет, потому что величайшие школы именно те и есть, которые всего более изменяют действительные отношения.

Обратите, например, внимание на итальянскую школу в ее величайшем художнике Микеланджело и, чтобы точнее определить ваши воззрения, припомните лучшее из его произведений: четыре мраморные статуи, поставленные во Флоренции над гробницей Медичи. Тем из вас, которые не видали оригинала, известны по крайней мере копии. Конечно, у этих людей, в особенности у этих спящих или пробуждающихся женщин, пропорциональность частей вовсе не такова, как у действительных личностей. Подобных им не найдете нигде, даже в Италии. Эти типы Микеланджело открыл в собственном своем гении и в собственном своем сердце. Чтобы создать их, нужна была душа отшельника, созерцателя, правдолюбца, душа пылкая и благородная, затерявшаяся среди изнеженных и развращенных душ, среди измен и гнета, перед неотвратимым торжеством тирании и несправедливости, под развалинами свободы и отечества; самому художнику надлежало стоять под угрозой смерти, чувствовать, что если дарована жизнь, то лишь из милости, да и то, пожалуй, ненадолго, быть неспособным гнутья и подчиняться, а, напротив, отдаться всецело искусству, которое одно еще, среди рабского молчания, давало возможность высказаться его великому сердцу и его отчаянию. Он написал на пьедестале своей спящей статуи: «Сладко спать, а еще слаще окаменеть в час бедствий и позора. Не видеть ничего, не чувствовать – вот мое блаженство; так не буди же меня. Ах, говори тише!» Вот чувство, открывшее ему подобные формы. Чтобы выразить его, он нарушил обыкновенные размеры, удлинил туловище и члены, свернул торс на бедре, глубоко прорыл глазные впадины, избороздил лоб морщинами, подобно сжатым бровям льва, поднял на плече целую гору мускулов, выдвинул на хребте сухие жилы и так крепко сомкнутые позвонки, что они похожи на туго натянутую железную цепь, готовую лопнуть. <...>

Художник, изменяя отношения между частями, изменяет их в одном и том же смысле с целью передать осязательнее известный существенный характер предмета и затем главную идею, какую он получил о нем. Заметим это, милостивые государи. Этот характер и есть именно то, что философы называют сущностью вещей; вот почему они говорят, что искусство имеет целью обнаружить эту сущность. Мы оставим в стороне это слово, сделавшееся техническим, и скажем просто, что искусство имеет целью обнаружить главный характер, какое-нибудь важное и выдающееся качество, преобладающую точку зрения, существенный образ проявления предмета. <...>

Рассмотрим теперь более трудный пример – целую страну, с ее бесчисленными частностями строя, наружного вида, культуры, с ее растениями, животными, с ее обитателями, ее городами, например хоть Нидерланды. Существенный характер этой страны заключается в том, что она образовалась посредством намывов, или наносов, т. е. больших осадков земли, которые уносятся реками и скопляются близ их устьев. Из этого одного слова проистекает бесконечное множество частных, составляющих весь жизненный быт страны, не только ее физический наружный вид и то, что она есть сама по себе, но также общий склад ума, нравственные и физические качества жителей и их произведения. Во-первых, в неодушевленной природе – сырые и плодоносные равнины. Это необходимо по причине множества и ширины рек и огромного осадка растительной земли. Эти равнины постоянно зелены, потому что большие, спокойные, лениво катящиеся реки, бесчисленные каналы, удобно расположенные в низкой и влажной почве, поддерживают постоянную свежесть. Вы угадаете теперь, силою одного лишь соображения, наружный вид этой страны, это бледное, дождливое небо, беспрестанно полосуемое ливнями и даже в хорошие дни покрытое легкими, как газ, испарениями, которые поднимаются с мокрой почвы и образуют прозрачный свод, воздушную ткань, словно из тоненьких хлопьев снега, над зеленой, закругленной до самого горизонта корзиной. В одушевленной природе это множество и это богатство пастбищ привлекают многочисленные мирные стада, которые, лежа в траве или пощипывая ее, испещряют желтоватыми, белыми и черными пятнами бесконечную плоскую поверхность луга. Отсюда это обилие молока и говядины, которые вместе с зернами и овощами, доставляемыми плодоносной землей, снабжают жителей обильной и дешевой пищей. Можно сказать, что в этой стране вода производит траву, трава – скот, скот – сыр, масло и говядину, а последние, вместе с пивом, производят жителя. В самом деле, из жирной жизни и пропитанной влажным воздухом физической организации рождается фламандский темперамент, флегматический характер, правильные привычки, спокойствие ума и нервов, способность понимать жизнь рассудительно и благоразумно, постоянное довольство всем, вкус к такому благосостоянию, а отсюда господство опрятности и совершенство жизненных удобств. Влияние это идет так далеко, что оно обнаруживается даже на внешности городов. В стране наносов нет песчаниковых кряжей; вместо камня употребляют обожженную глину, кирпичи или черепицу; так как дожди обильны и часты, то крыши делаются очень покатыми; так как сырость постоянна, то фасады домов кроются поливой или глазурью. Оттого фламандский город представляется вам сетью красноватых или темных строений, всегда опрятных, часто блестящих, с остроконечными крышами; там и сям высится старая церковь, построенная из валуна или мелких камней, крепленных цементом; улицы, тщательно содержимые, тянутся между двумя нитями тротуаров безукоризненной чистоты. В Голландии они делаются из кирпича и часто попеременно с

фаянсом; в пять часов утра служанки, ползая на коленях, моют их тряпками. Бросьте взгляд сквозь эти блестящие стекла; войдите в какой-нибудь клуб, убранный зелеными деревьями, где паркет усыпан постоянно переменяемым песком; посетите эти таверны, расписанные яркими и мягкими красками, где тянутся ряды темных толстопузых бочек, где желтоватое вино пенится в вычурно обделанных стаканах. Во всех этих мелочах обыденной жизни, во всех этих проявлениях домашнего довольства и неизменного благосостояния вы увидите следы основного характера, выразившегося в климате и почве, в царстве растительном и животном, в человеке и его делах, в обществе и в отдельной личности.

По этим бесчисленным действиям вы можете судить о его значении. Его-то именно искусство и хочет выставить в полном свете, и если искусство принимает на себя это дело, то потому только, что природа оказывается для того недостаточной, ибо в природе характер составляет только общую всему основу, искусству же предстоит сделать его преобладающим, господствующим над всем. Характер этот, конечно, видоизменяет действительные предметы, но видоизменяет не вполне. Он стеснен в своем действии, спутан вмешательством других причин. Он не мог достаточно углубиться в предметы, носящие печать его, не мог отразиться в них со всей ясностью. Человек чувствует этот недостаток, и, чтобы восполнить его, он изобретает искусство.

Преизобильная и раскормленная природа пыталась произвести нравы и телосложения столь же грубые и крупные, но достигала этого лишь вполовину. Являлись другие причины, чтобы ослабить силу разгульной, плотской энергии, и прежде всего бедность. В лучшие времена и в лучших странах у бедных людей нет в достаточном количестве пищи, и если не голод, то, по крайней мере, проголодь, нищета, дурной воздух – все, чем сопровождается бедность, ослабляет развитие и порывы врожденной грубости, и человек, перенесший лишения, всегда менее силен и более сдержан. Религия, закон, полиция, привычки, укореняемые правильным трудом, производят такое же влияние; ко всему этому присоединяется еще воспитание. На сто человек, которые, при соответственных условиях, доставили бы Рубенсу натурщиков, оказалось не более пяти-шести, которые годились ему для этой цели. Теперь вспомните, что эти пять или шесть человек на действительных праздниках, которые он мог видеть, терялись в массе лиц более или менее умеренных, более или менее обыкновенных; заметьте также еще, что в то время, когда он смотрел на них, они не имели позы, выражения, жеста, живости, костюма, разгильдяйства, необходимых для того, чтобы яснее обнаружить преобладание грубого веселья. Для пополнения всех таких недостатков природа зовет на помощь себе искусство; она не могла с достаточной ясностью выделить характер; и вот наверстать этот пробел в природе предстоит художнику. <...>

Итак, все дело художественного произведения – передать как можно рельефнее и осязательнее существенный характер или по крайней мере

характер, преобладающий в предмете. А для этого художник устраняет все черты, закрывающие этот характер, избирает между остальными те, которые лучше обнаруживают его, выправляет те, в которых характер этот извращен, и восстанавливает те, в которых он почти уничтожен.

Рассмотрим теперь уже не художественные произведения, а самих художников, т. е. их образ чувства, склад их изобретательности и творчества; вы найдете их соответствующими этому определению художественного произведения. Есть дар, существенно для них необходимый; никакое изучение, никакое терпение не заменят его; если его у них нет, они становятся просто копиистами, работниками. По отношению к изображаемым предметам у них должна быть самобытная восприимчивость; известный характер в предмете поразил их, и следствием такого толчка является сильное и ясное впечатление. Другими словами: когда у человека есть врожденный талант, его впечатлительность, по крайней мере к известного рода вещам, отличается тонкостью и быстротой; с чутким и верным тактом естественно распознает и схватывает он оттенки и отношения – то жалобное или героическое значение целого ряда звуков, то величавость или негу известного положения, то богатство или сдержанность двух взаимно пополняющихся или смежных тонов; силой этой способности он проникает в глубь предмета и кажется прозорливее всех других людей. И эта столь живая, столь личная восприимчивость не остается в бездействии; весь механизм мысли, вся нервная система получают от нее сильный толчок. Невольно выражает человек свое внутреннее ощущение: его тело производит известное движение – является мимика; он чувствует потребность внешним образом воссоздать предмет в том виде, в каком он его себе представляет, – голос ищет подражательной интонации; речь ловит цветистые выражения, быстрые обороты, фигурный, искусственный, гиперболический стиль. Очевидно, что силой первого толчка деятельный мозг передумал и преобразовал предмет – то для того, чтобы украсить его и возвеличить, то чтобы исказить и забавным образом свернуть его в одну какую-нибудь сторону; в смелом эскизе, в злой карикатуре вы сейчас же откроете у поэтических темпераментов это влияние невольного впечатления. <...>

Таким образом, мы полагали сперва, что цель искусства заключается в подражании осязаемой внешности предмета. Затем, отделяя материальное подражание от подражания умственного, духовного, мы открыли, что искусство стремится воспроизвести в осязаемой внешности предметов лишь соотношения между их частями. Наконец, заметив, что соотношения могут и должны быть изменяемы, с тем чтобы довести искусство до высшей степени совершенства, мы дошли до решения, что если и изучаются отношения между частями, то для того лишь, чтобы выдвинуть на первый план существенный характер. Ни одно из этих определений не уничтожает собою предыдущего, но каждое из них исправляет его и придает ему более точности, и мы можем, соединив их все и подчинив менее важные более важным, резюмировать весь труд наш до сих пор таким образом:

«Художественное произведение имеет целью обнаружить какой-либо существенный или наиболее выдающийся характер, стало быть, какую-нибудь преобладающую идею яснее и полнее, чем она проявляется в действительных предметах. Искусство достигает этого, употребляя в дело общую совокупность соединенных частей, которых отношения изменяются им систематически. В трех подражательных искусствах: скульптуре, живописи и поэзии – эта совокупность частей всегда отвечает действительным предметам».

Данное определение применимо ко всем искусствам.

Рассматривая различные части этого определения, мы видим, милостивые государи, что первая часть существенна, а последняя – второстепенна. В каждом искусстве необходима совокупность слитых воедино частей, которую художник видоизменяет настолько, чтобы обнаружить какой-нибудь существенный характер; но не во всяком искусстве надобно, чтобы эта совокупность соответствовала действительным предметам; довольно того, что она существует. Итак, если можно встретить совокупность слитых воедино частей, не заимствованную у действительных предметов, то найдутся, конечно, и искусства, не имеющие точкой отправления своего подражания. Это иногда бывает, и отсюда-то возникают архитектура и музыка. В самом деле, помимо отношений, пропорций и зависимостей органических и нравственных, которые копируются тремя подражательными искусствами, есть еще математические отношения, комбинируемые двумя другими искусствами, не подражающими ничему.

Рассмотрим сперва математические отношения, доступные зрению. Различные осязаемые для глаза величины могут образовать между собой совокупности частей, соединенных по законам математики. Ведь какой-нибудь кусок дерева или камня может же иметь геометрическую форму куба, конуса, цилиндра или шара, что и устанавливает правильные отношения расстояний между различными точками его контура. Кроме того, размеры его могут быть количествами, соединенными между собой в простых пропорциях, очень доступных глазу; высота может быть в два, три, четыре раза больше ширины или толщины, что составляет второй уже ряд математических отношений. Наконец, многие из этих кусков камня или дерева могут быть наложены один на другой или помещены один против другого, симметрически, в расстояниях и под углами, поставленными в зависимость от математических соображений. На этой совокупности сопряженных между собой частей основывается архитектура. Архитектор, наперед задумав известный преобладающий характер, например ясность, простоту, силу, изящество, как некогда в Греции и Риме, или же причудливость, разнообразие, колоссальность и фантастичность, как во времена господства готического стиля, может избирать и комбинировать связи, пропорции, размеры, формы, положения – короче, все отношения между материалами, т. е. известными видимыми величинами, таким образом, чтобы обнаружить задуманный им характер.

Наряду с величинами, доступными зрению, есть величины, доступные слуху, – я разумею различные скорости звуковых колебаний; эти колебания, будучи, в свою очередь, тоже известными величинами, могут образовать также совокупности частей, соединенных по законам математики. Во-первых, как вам известно, музыкальный звук состоит из непрерывных, одинаковой скорости колебаний, и эта одинаковость устанавливает уже между ними математическое отношение. Во-вторых, если вам даны два звука, то второй может быть составлен из колебаний в два, три и четыре раза более быстрых, чем первый. Следовательно, оба звука имеют между собой математическое отношение, что и изображается в нотной системе размещением их на известном расстоянии друг от друга. А потому если вместо двух звуков мы возьмем известное число их, расположенных на равных расстояниях, то у нас образуется шкала последовательных звуков; шкала эта есть гамма, и, таким образом, все звуки будут между собой в связи, смотря по месту их в гамме. Вы можете теперь установить эту связь как между последовательными звуками, так и между звуками, издаваемыми одновременно. Первый род связи составляет мелодию, второй – гармонию. Таким образом, и музыка, с ее двумя существенными частями, основывается, подобно архитектуре, на математических соотношениях, которые художник может комбинировать и видоизменять.

Но в музыке есть другой еще принцип, и этот новый элемент сообщает ей совсем особенную, и чрезвычайную притом, силу. Помимо своих математических свойств звук подобен ведь крику, и вследствие этого он прямо выражает с неподражаемой точностью, нежностью и силой страдание, радость, гнев, негодование – все движения, все волнения живого и чувствующего существа с их мельчайшими оттенками и неизведанными тайнами. С этой стороны он похож на поэтическую декламацию и образовал целую музыку, музыку экспрессии, музыку Глюка и немцев, названную так в отличие от певучей музыки Россини и итальянцев. Но какова бы ни была точка зрения, предпочитаемая композитором, оба элемента действуют в музыке заодно, сообщая и звуки образуют всегда совокупности частей, соединяющихся между собою вследствие математических их отношений и вместе с тем силой того соответствия, какое имеют они со страстями и различными внутренними состояниями нравственного существа, так что музыкант, задумав выразить известный преобладающий или выдающийся характер, печаль или радость, нежную любовь или сильный гнев, ту или другую мысль, то или другое чувство, каковы бы они ни были, может избрать и комбинировать по своему произволу, в этих математических отношениях и в этих отношениях нравственных, каким образом лучше обнаружить задуманный им характер.

Итак, все искусства подходят под наше определение: в архитектуре и музыке, так же как в скульптуре, живописи и поэзии, художественное произведение имеет целью обнаружить какой-нибудь существенный характер и для этого употребляет совокупность собранных воедино частей,

отношения которых художник комбинирует или видоизменяет по своему произволу.

Теперь, ознакомившись с сущностью искусства, мы можем понять его важность. Прежде мы только чувствовали его, это было делом инстинкта, а не разума; мы ощущали уважение или благоговение к искусству, но не могли объяснить себе своего уважения и своего благоговения. Теперь мы в состоянии оправдать наши восторги и обозначить место искусства в жизни человеческой. Во многих отношениях человек есть животное, старающееся защитить себя от влияния природы или от других людей. Ему нужно заботиться о пище себе, об одежде, о жилище, нужно защитить себя от ненастной погоды, неурожая и болезней. Для этого он обрабатывает землю, занимается мореплаванием, различными родами промыслов и торговли. Кроме того, он должен заботиться о продолжении своего рода и предохранить себя от насилия других людей. С этой целью он образует семьи и государства; заводит суды, чиновников, учреждения, законы и войско. После стольких изобретений и трудов он все-таки не вышел из своей первичной сферы, он все-таки еще животное, только лучше снабженное пищей и лучше защищенное от других; но он все еще думает лишь о себе да о подобных себе. Тут-то раскрывается для него жизнь более высокая, жизнь созерцания; его интересуют вечные, изначальные причины, от которых зависит жизнь его и ему подобных, интересуют преобладающие, существенные характеры, управляющие каждой совокупностью вещей и оставляющие свой отпечаток на мельчайших подробностях. Для постижения их перед ним открыты два пути: первый – путь науки, с помощью которой он открывает эти причины и эти основные законы и выражает их точными формулами или абстрактными терминами; второй – путь искусства, с помощью которого эти причины и эти основные законы он выражает уже не в сухих определениях, недоступных толпе и понятных лишь для нескольких специалистов, а в форме осязательной, обращаясь не только к уму, но и к чувствам, к сердцу самого простого человека. Искусство имеет ту особенность, что оно одновременно возвышенно и общенародно: оно изображает самое высокое, делая его доступным для всех.

В кн.: Тэн И. Философия искусства. М., 1996.

Вопросы для самопроверки

1. Платон. Музыкальное и гимнастическое
2. Аристотель. Об искусстве у греков. Об искусстве поэзии
3. Винкельман И.И. Об искусстве у греков
4. Гегель. Конец романтической формы искусства
5. Гердер И.Г. Прекрасное в искусстве
6. Кант И. Критика способности суждения
7. Лессинг Г.Э. О границах живописи и поэзии
8. Шеллинг Ф.В. Об отношении изобразительных искусств к природе
9. Шопенгауэр А. О внутренней сущности искусства
10. Тэн И. Философия искусства

Дополнительная литература

1. Анализ и интерпретация произведений искусства. Художественное сотворчество: учеб. пособие / Н.А. Яковлева [и др.] ; под ред. Н.А. Яковлевой. - Москва: Высш. шк., 2005. - 549 с.
2. Артемьева Т.В., Тульчинский Г.Л. Фандрейзинг: привлечение средств на проекты и программы в сфере культуры и образования: учебное пособие. - Санкт-Петербург: Планета музыки, 2010. - 288 с. Текст: электронный // Электронно-библиотечная система «Лань». Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/1929>
3. Вишняков С.А. Культура России в историческом ракурсе: архитектура, литература, живопись, музыкальное искусство, театральное искусство, кинематограф, современное культурное пространство: учебное пособие. - Москва: ФЛИНТА, 2012. - 64 с. Текст: электронный // Электронно-библиотечная система «Лань». Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/3342>
4. Волков Ю.Е. Социология [Электронный ресурс]: учебное пособие. - М.: Дашков и К, 2012. - 400 с. Режим доступа: <http://znanium.com/go.php?id=415268>
5. Выготский Л.С. Психология искусства. - Санкт-Петербург: Лань, 2013. - 338 с. Текст: электронный // Электронно-библиотечная система «Лань». Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/35308>
6. Козлов А.А. Теория искусства с точки зрения Тейхмюллера. - Санкт-Петербург: Лань, 2013. - 12 с. Текст: электронный // Электронно-библиотечная система «Лань». Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/44016>
7. Кравченко А.И. Социология [Текст: Электронный ресурс]: Учебник и практикум. - 4-е изд., пер. и доп. - М.: Издательство Юрайт, 2019. - 389 с. - (Бакалавр. Академический курс). - Internet access. Режим доступа: <https://www.biblio-online.ru>
8. Крысько В. Г. Социальная психология. Курс лекций: Учебное пособие. - 4, перераб. и доп. - М.: Издательский Дом "ИНФРА-М", 2011. - 256 с. Режим доступа: <http://znanium.com/go.php?id=313109>

9. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв: учебное пособие. - 2-е изд., стер. - Санкт-Петербург: Планета музыки, 2010. - 432 с. . Текст: электронный // Электронно-библиотечная система «Лань». Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/197>
10. Маркова А.Н. Культурология. История мировой культуры [Электронный ресурс]: учебное пособие. Электрон. текстовые данные. - Москва: Волтерс Клувер, 2009. - 496 с. Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/16785.html>
11. Основы теории и истории искусств. Музыка. Литература: учебное пособие / Т.С. Паниотова, Г.Р. Тараева, Н.И. Стопченко, А.В. Кузнецова; под редакцией Т.С. Паниотовой. - 4-е изд., стер. - Санкт-Петербург: Планета музыки, 2019. - 448 с. Текст: электронный // Электронно-библиотечная система «Лань». Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/112745>
12. Социология искусства [Электронный ресурс]: хрестоматия / сост.: В. С. Жидков, Т. А. Клявина. - М.: Прогресс-Традиция, 2010. - 496 с. Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/21528>
13. Тульчинский Г.Л. PR в сфере культуры: учебное пособие. - Санкт-Петербург: Планета музыки, 2011. - 576 с. Текст: электронный // Электронно-библиотечная система «Лань»]. Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/2047>
14. Тульчинский Г.Л., Шекова Е.Л. Маркетинг в сфере культуры: учебное пособие. - 4-е изд., стер. - Санкт-Петербург: Планета музыки, 2019. - 496 с. Текст: электронный // Электронно-библиотечная система «Лань». Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/117648>
15. Фёдоров Н.Ф. Музей, его смысл и назначение. - Санкт-Петербург: Лань, 2014. - 56 с. Текст: электронный // Электронно-библиотечная система «Лань». Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/50661>
16. Шендрик А.И. Социология культуры [Электронный ресурс]: учебное пособие для студентов, обучающихся по специальностям «Социология» и «Социальная антропология». Электрон. текстовые данные. - Москва: ЮНИТИ-ДАНА, 2017. - 495 с. Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/81679.html>